

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES**

LOS TEJIDOS DEL BESTIARIO EN LA MICROPEDIA DE IGNACIO PADILLA

TESINA

PARA OBTENER EL GRADO DE:

ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

PRESENTA:

CITLALI ORDAZ FERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESINA:

DR. CHRISTIAN CURT SPERLING

ESTA TESINA RECIBIÓ FINANCIAMIENTO DEL PNPC DEL CONACYT

Noviembre 2019

Agradecimientos

Al Dr. Christian Curt Sperling por su apoyo y sus acertadas sugerencias para la elaboración de esta tesina, por enseñarme las posibilidades del lenguaje y el sabio consejo de ponerme en el lugar del lector y, sobre todo, por acompañarme en este recorrido por el mundo maravilloso del bestiario.

Al Dr. Antonio Marquet Montiel por recordarme la existencia de las sirenas.

A mis padres y hermanos por su amor incondicional.

A Orlando por acompañarme en este y muchos otros recorridos.

A Tommy y Caro por recordarme que siempre es importante divertirme en el proceso.

A mis amigos de esta Especialidad porque sin ellos no habría sido igual el camino.

A mis amigos que, en la cercanía o a la distancia, siempre son esenciales para mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. EL GÉNERO BESTIARIO	4
1.1 DE CLASIFICACIONES	5
1.2 PROPUESTAS CUENTÍSTICAS EN LOS BESTIARIOS HISPANOAMERICANOS	7
1.3 APUNTES PARA UN BESTIARIO PADILLIANO	14
1.4 EL MUNDUS ALTERO DE IGNACIO PADILLA	16
1.5 CARTOGRAFÍA DE UN BESTIARIO	19

EL BESTIARIO EN LA MICROPIEDIA:

2. CAPÍTULO I. NOMBRAR AL ANIMAL: CONFIGURACIÓN DE UNA MORAL	23
2.1 LAS HIENAS LAPIDARIAS	26
2.2 LA MORAL CLEMENTE DE LAS HIENAS HAMBRIENTAS	27
3. CAPÍTULO II. AL OTRO LADO DEL ESPEJO: EL HOMBRE Y EL MONSTRUO	29
3.1 EL ESPEJO DEL HOMBRE ES EL ROSTRO DE LA BESTIA	33
3.2 EL SILENCIO DE LA OSCURIDAD	36
3.3 “NO AMBICIONARÁS EL VIENTRE DE LA NOCHE”	37
4. CAPÍTULO III. NOTAS DE VESTIGIOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA	40
4.1 LA GENEALOGÍA DEL SONIDO	43
4.2 HACIA LA BÚSQUEDA DEL FINAL DE UN POLLO DECAPITADO	48
5. CONCLUSIONES	52
6. BIBLIOGRAFÍA	56

1. EL GÉNERO BESTIARIO

La naturaleza del monstruo, antes que física, es textual.
Esperanza López Parada

En la Edad Media el bestiario tenía tanta popularidad como la Biblia, el *Physiologus* es el más antiguo del que se tiene registro entre los siglos II y IV¹. Ambos libros comparten también su propósito didáctico y moralizante, incluso varios animales del bestiario fueron tomados de la Biblia.

En el *Physiologus* usualmente encontramos un lenguaje simbólico que pretende describir el mundo natural o, en ocasiones, aspectos de carácter fantástico; además, al catalogar a los animales se les calificaba con adjetivos llamativos que, para el lector de la época, eran relevantes, sobre todo cuando se trataba de animales exóticos o imaginarios. Y, a todo esto, se le atribuye lo religioso, pues “hay una intención permanente de mostrar la manifestación en la naturaleza del precepto cristiano”². Esta antología del bestiario medieval predominó hasta el siglo XII y XIII. Precisamente, en el XII a “la segunda familia de manuscritos” se le llama bestiarios, ya que al *Physiologus* se fueron agregando y modificando apartados³. Este bestiario cubría dos necesidades de la época: “la curiosidad que inspiraba el mundo animal y la visión medieval del mundo real como reflejo o manifestación del mundo divino”⁴.

De este modo, al rastrear en otros libros las huellas del *Physiologus* surgen otras maneras de representar al bestiario, por ejemplo, en las *Etimologías* de San Isidoro escritas

¹ En el siglo II debido al contenido cristiano sobre la Encarnación o la Trinidad y respecto al siglo IV se encontró citado en algunos autores como San Ambrosio. En Hernando Cabarcas Antequera, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada. La imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana*, Colombia, Colcultura e Instituto Caro y Cuervo, 1994, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Como “las adiciones a las *Etimologías* de Isidoro, a textos de Solino y a párrafos del *Hexaemeron*”. Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, 3ª. ed., España, ediciones Siruela, 2002, p. 23.

⁴ *Loc. cit.*

por el siglo VI⁵. La segunda parte de este libro ya no mostraba el aspecto moralizante ni alegórico sobre las propiedades de los animales. Por otro lado, el que se adjudicaran características no solo a animales sino también a plantas y piedras sirvieron de inspiración para los próximos bestiarios como el de Guillaume Le Clerc, Philippe de Thaün y Pierre de Beauvais⁶. Y en cuanto a los bestiarios religiosos que predicaban el propósito moralizante, resulta llamativo que algunos terminaron “siendo bestiarios amorosos en que los comentarios acerca de las virtudes del animal, se remiten al amor y no a la religión”⁷.

1.1 DE CLASIFICACIONES

Una manera en la que se ha ordenado el bestiario es a partir de los cuatro elementos –agua, tierra, fuego y aire–; los animales se agrupan según sus características del elemento natural al que pertenecen. Ignacio Malaxechevarría, quien estuvo a cargo de la edición del *Bestiario medieval* (2002), hizo una compilación en la que incorporó fuentes de distintos bestiarios para condensar una antología de bestiarios organizados en: telúrico, acuático, aéreo, ígneo e híbridos. Hace un análisis sobre el proceso histórico del género y estudia algunos aspectos como: “El animal y el hombre”, “En torno a la fantástico”, “La apertura del bestiario”, etc. El enfoque que Malaxechevarría propone para el estudio del bestiario es el psicoanálisis, ya que éste funciona como instrumento para el análisis de los símbolos que, en tal disciplina, atañen al inconsciente. Se basa, sobre todo, en Jung, porque considera que la psique inconsciente es tan importante como la psique consciente, a diferencia de Freud.

⁵ Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Esto también forma parte del contenido en las “obras enciclopédicas como el Libro del propietario, de Bartolomeus Anglicus, y el Libro de los animales de Alberto Magno”. Además, el simbolismo moral sirvió de fuente para los *ejempla* en los sermones de los predicadores. *Ibid.*, p. 19.

⁷ El más importante fue el de Ricardo de Fournival en el siglo XIII. *Loc. cit.*

Por tanto, la interpretación de estos elementos estará determinada por un enfoque junguiano. El primero es el elemento telúrico que remite a la materia, al anclaje en la tierra, para Malaxechevarría esto puede tener dos espacios: el del infierno y el de lo materno que “llama a todos los seres vivos”⁸ –lo materno es un aspecto muy presente en el psicoanálisis, por el vínculo profundo entre el individuo y el hombre–. En muchas ocasiones el bestiario telúrico representa lo negativo, lo infernal y lo bajamente material o demoníaco⁹.

En cuanto al elemento agua, los animales de este bestiario tienden a lo maternal. Están casi en el mismo plano que el anterior, pero también pueden ser devoradores y engullidores. Tanto en el bestiario telúrico como en el bestiario acuático se encuentra una zona de indefinición en la que los animales corresponden a ambos elementos, desde lo subterráneo y subacuático, “el espíritu y los animales que lo representan tienden a elevarse, a escapar de las cadenas de lo primigenio”¹⁰. Es decir, huyen de la muerte, de las “aguas primordiales” y el líquido amniótico que representan.

El bestiario aéreo tiene una gran parte desanimalizada. Esto se debe a que suelen representar, de manera directa, los vicios y defectos del hombre en los animales aéreos; “Las aves son astutas, avaras, amantes de su prole, mánticas –como el caradrius–, lascivas como la perdiz”¹¹. La desanimalización aleja a las aves de la función propia que se les ha atribuido: la expresión de la trascendencia.

Por su lado, el bestiario ígneo es un elemento de transformación y “tránsito”. Por ejemplo, el fénix, que se renueva y renace del fuego. Este elemento se identifica con el

⁸ Cuando dice llama a todos los seres se refiere a la inclinación del hombre por el seno materno, desde una perspectiva psicoanalítica. Todo lo mencionado respecto a los elementos se puede leer en el ya citado *Bestiario medieval* de Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Loc. cit.*

cambio de estado y la transmutación fundamental, como la búsqueda de los alquimistas por la transformación y renovación.

A esta clasificación se agregan los bestiarios híbridos que suelen ser de naturaleza fantástica, aunque se trate de animales comunes a los que se les atribuyen características monstruosas, que parecen producto de la imaginación. Malaxecheverría identifica la hibridación como una duda, una incertidumbre que refleja el temor que ha sido heredado durante siglos¹²:

Hombres y mujeres, animales y plantas, flores y piedras se funden con quimeras y con enigmas que tratan de ocultar y de revelar los deseos y los terrores de la humanidad. Así, muy cercanos a las interpretaciones mitológicas y simbólicas, los bestiarios han intentado, desde la antigüedad, reordenar lo desconocido y darle un sentido a lo inexplicable¹³.

Angélica Tornero, en su artículo “De bestias y bestiarios”, considera a Maurice Maeterlink (1862-1949) como el que dio las pautas para el bestiario actual con sus obras: *La Vie des Abeilles* (1901), *La Vie des Termites* (1926) y *La Vie de Fourmis* (1930)¹⁴. Y, específicamente, en los bestiarios hispanoamericanos del siglo XX aparecieron de Julio Cortázar *Bestiario* (1951); de Jorge Luis Borges *Manual de Zoología Fantástica* (1957); de Juan José Arreola, *Bestiario* (1959); y de Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas* (1969). Es así que en el siglo pasado se consolida el bestiario como género y se abre camino a las diversas maneras de plantearlo.

1.2 PROPUESTAS CUENTÍSTICAS EN LOS BESTIARIOS HISPANOAMERICANOS

Es conveniente detenerse en las características del bestiario medieval para comprender lo que se buscaba en los animales que podía ser útil al hombre. Uno de los modos en que

¹² Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ Angélica Tornero, “De bestias y bestiarios”, *Revista Inventio*, p. 84.

representaron al animal fue a través del símbolo¹⁵ para reflexionar sobre el hombre y su comportamiento; y el símbolo proviene de la alegoría, que además es un rasgo de la cultura medieval. La alegoría se consideró “como una técnica teológica orientada a ubicar verdades de un orden superior bajo el sentido inmediato de la escritura”¹⁶.

El sentido literal de la alegoría puede ser propio y figurado; el primero refiere a lo histórico, es decir, el sentido inmediato de las palabras se expresará según la época en que se han escrito –como el carácter religioso de los bestiarios medievales–. El segundo, el sentido figurado, representa lo individual y lo universal, puede ser de modo parabólico o moral y es diferente del sentido propio.

Además del sentido literal la alegoría se compone del sentido tropológico y el sentido anagógico. El sentido tropológico identifica en la realidad visible una realidad moral superior; y, por último, el sentido anagógico encuentra que la realidad visible es la realidad celeste de otra vida¹⁷. Además, “las alegorías se forman a partir de la consideración de la belleza de las cosas como un resultado de su materia, su forma aparente, su naturaleza profunda y el término de su actividad natural o artificial”¹⁸.

La tesis doctoral de Esperanza López Parada *Bestiarios Americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo* desarrolla un amplio estudio sobre las características de los bestiarios hispanoamericanos y las diversas propuestas de

¹⁵ Para Malaxecheverría el símbolo medieval es polivalente, aunque también agrega la cita de Humberto Eco: “La significación de las figuras alegóricas y emblemáticas que se hallan en los textos medievales está determinada por las enciclopedias, los bestiarios y los lapidarios de la época; su simbólica es objetiva e institucional”. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁶ Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Hernando Cabarcas nombra, además de los sentidos ya anotados, el sentido espiritual que también se vincula con el sentido alegórico de los teólogos. Se ha tomado todo lo referente a la alegoría de *ibid.*, pp. 14-15. Por otro lado, estos sentidos se vinculan con los cuatro sentidos con los que deben leerse las Sagradas Escrituras –sentido literal, sentido espiritual, sentido alegórico y sentido tropológico–, es decir, no solo el sentido espiritual está vinculado a lo teológico, sino que todos los sentidos permiten crear puentes de análisis como se han establecido para la lectura de la Biblia.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

bestiario. Perfil a cada autor y sus bestiarios según la relación que tienen con los bestiarios medievales, aunque en ocasiones esta relación es nula pues los modelos contemporáneos de bestiario dejan las puertas abiertas a las posibilidades de estilo, por sus variantes y clases.

De manera general, López identifica dos vías de incursión de los bestiarios contemporáneos: imitar y transformar. “Imitar exige previamente adquirir un dominio de la estructura, de la combinatoria de la obra. Transformar permite conseguir otro esqueleto genérico cualquiera y recordar, en el argumento o en la superficie, el punto del que se procede”¹⁹. En cierta medida esto también se vincula con el uso del símbolo y la alegoría, que se ha mencionado antes, pues el escritor pone en el bestiario sus intenciones didácticas, su mensaje moral, todo agregado a un ser que puede ser real o imaginario. O, incluso, puede dejarlo tal cual es y al imitar su comportamiento de manera directa resalta las características que quiere enseñar.

Una vía de análisis es el estudio del bestiario como paradigma. Su primera definición, según la RAE es “ejemplo o ejemplar”; por su parte, López Parada toma de la definición del modelo lingüístico: “cada paradigma es una clase distinta –e integrada en ese código cósmico– de elementos de igual categoría y nivel, que se definen por oposición, por delimitarse entre sí”²⁰. Entonces, el bestiario como paradigma explicaría los distintos tipos de bestiarios hispanoamericanos, cada libro funcionaría según la forma en que los autores han ordenado su propuesta de bestiario.

¹⁹ En este sentido, el modelo de bestiario que sigue Borges y Arreola es el de imitar, mientras Cortázar y Monterroso tienen una intención narrativa de transformación. Esperanza López Parada, *La Tradición Animalística en el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 20.

²⁰ *Loc. cit.*

Esta idea de paradigma permite pensar a los bestiarios como una clasificación de elementos, entre ellos el lenguaje, que establecen una cosmovisión. Cosmovisión significa “forma de concebir e interpretar el mundo propia de una persona o época”. Es decir, los autores presentarán su manera de ordenar el mundo del bestiario.

En este sentido, el paradigma-bestuario funciona así: “si proyectamos esta estructura lingüística al catálogo zoológico, veremos que cada animal funciona dentro del paradigma-bestuario como uno de sus elementos, encontrando en el interior de su clase la caracterización y definición que le es precisa”²¹. Por ejemplo, en un paradigma-bestuario específico el ente indescriptible en “Casa tomada” de Julio Cortázar funciona en el cuento sin descripciones o detalles del animal, deja a la imaginación del lector una bestia que se adueña de la casa. Mientras que los tigres de Borges solo sobreviven en el sistema de datos y fuentes que él les ha establecido, el intruso de “Casa tomada” depende de su propio sistema instituido del cuento para desarrollarse en él. Y esta misma selección es la que codifica un nuevo paradigma-bestuario y una cosmovisión única del autor.

Esperanza López considera cuatro categorías como posibles caminos de análisis el bestiario literario, el bestiario natural, el bestiario fábula y el bestiario fantástico. Estos tipos de bestiario son estudiados en las obras de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Julio Cortázar, respectivamente.

Así, en *Manual de Zoología* de Borges acudimos al bestiario literario, éste tiene la característica de utilizar las fuentes e informar sin hacer un juicio; Borges muestra los datos reunidos por el narrador como si solo estuviera reproduciendo lo encontrado. Al evidenciar las fuentes que cita, se posiciona como un escritor huésped que accede a diversas voces, pero

²¹ López, *op. cit.*, p. 20.

no se identifica con ninguna corriente, así su función es la de un escritor que nombra civilizaciones extintas, recordándolo todo²². La función del autor argentino es también la de una escritura central, que posibilita la convivencia no solo de uno, sino de múltiples sistemas zoológicos²³.

El uso de las fuentes en *Manual de zoología* le da al cuento borgiano una forma peculiar. El narrador cede su voz al autor de la cita sin intervenir. Borges es un coleccionista de lo no coleccionable, esto le permite establecer un diálogo de diversas fuentes e ideas. Tal mecanismo es más usual encontrarlo en el ámbito de la crítica que en el de la creación²⁴. Borges, al igual que Arreola, cumple con representar al animal del bestiario, al darle una entrada y una descripción a cada uno²⁵.

Por su parte, el *Bestiario* de Arreola es del tipo enciclopédico, maneja entradas como de diccionario “con una sustancia puramente descriptiva”²⁶. Arreola se ha interesado en los bestiarios desde niño, dijo alguna vez: “aprendí de memoria las argucias del zorro y el discurso atareado de la hormiga. Oí hablar a los animales, para después entenderme”²⁷. López Estrada considera que para el autor mexicano la representación del animal aspira a lo natural de éste, es el resultado de sus observaciones en sus visitas al zoológico de Chapultepec, interesado en el animal enjaulado. Esta variante del género “pretende la transcripción

²² López, *op. cit.*, p. 64.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ El funcionamiento del bestiario borgiano da las pautas para comprender mejor el estilo en el padilliano, sobre todo en el cuidado que da a las fuentes que, de hecho, es un mecanismo muy recurrente en los cuentos de Padilla. Más adelante se ahondará al respecto. *Ibid.*, p. 102.

²⁵ Lo que Esperanza López llama la célula del género que se queda intacta o se modifica. *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁶ *Ibid.*, p. 360.

²⁷ *Apud.* López, p. 196, de: Arreola 1984. González Cosío, Arturo. *Pequeño bestiario ilustrado*. Dibujos de Armando Villagrán. México, Ediciones Papeles Privados.

naturalista de la ficción, que se ocupa casi exclusivamente de lo visible, que prescinde de las fabulaciones o busca, para ellas, un correlato en lo existente”²⁸.

Tal postura no es del todo ingenua, dice López Parada, pues Arreola duda de que seamos capaces de aprehender la realidad con “todas sus consecuencias”; el mundo, la materialidad, no está separado de nosotros y aunque puede permanecer sin nuestra intervención, lo interesante es ver cómo percibimos esta intervención en él²⁹. Por ello, López Parada encuentra que Arreola enfrenta lo metafórico para, finalmente, preferir lo realista, puesto que conlleva a fieras que no actúan, que tienen un mínimo nivel actancial, tal como les sucede a los animales del zoológico. “De todos ellos hace una descripción conjunta, una descripción genérica. Tal nivel de abstracción o de esencialidad pertenece como señal y exigencia al estilo enciclopédico [...] lo que supone olvidar particularidades para entablar analogías”³⁰. Y así, consigue reiterar el mundo solo a partir de lo que la mirada verifica y observa del animal, Arreola escribe desde lo natural, dice López: “El prurito de realismo y de exactitud, propio de toda producción pseudocientífica”³¹. Sin embargo, López Parada se equivoca al considerar las descripciones de Arreola como realistas, ya que en el *Bestiario* nos encontramos con otros mecanismos, por ejemplo, la alegoría y lo cotidiano.

En otro sentido, el *Bestiario* de Cortázar disloca toda intención enciclopédica, elige crear un mundo paralelo con una zoología propia a la que prácticamente accede desde la imposibilidad de simplificarla en el lenguaje. En varias ocasiones lo animal se encuentra solo entre líneas, en el silencio narrativo o en la historia oculta no contada del cuento. Su propuesta compone un bestiario completamente alejado de la tradición, aunque incorporándose en ella

²⁸ López, *op. cit.*, p. 206.

²⁹ *Ibid.*, p. 217

³⁰ *Ibid.*, p. 241

³¹ *Ibid.*, p. 206.

con la originalidad de describir a lo animal o monstruoso a partir de otros ámbitos. Por ejemplo, el *Bestiario* de Cortázar se ha leído desde el ámbito de lo fantástico, debido a su magistral modo de configurar sus atmósferas, pues a través de ellas se genera un ambiente enrarecido en el que no acaba por explicarse lo que pasa. Sin embargo, también cabría la reflexión respecto a si estamos realmente frente a un bestiario o es solo por el título que Cortázar ha dado al libro, seguramente con total intención, que entra en este análisis de bestiarios contemporáneos.

Uno de los mecanismos en el *Bestiario* cortazariano es el temor a todo lo desconocido o a lo que no parece formar parte de nuestro mundo. Incluso, despierta un pavor que nos provoca actuar desde el instinto, como respuesta a la amenaza que en muchas ocasiones no tiene rostro reconocible o, al contrario, muchos rostros³². Por otro lado, este disfraz del miedo propicia que “las relaciones con lo fantástico, igual que las relaciones con lo bestial, se naturalicen”³³.

La oveja negra de Monterroso es una “fauna irónica”, como la llama López Parada, en la que se narra el comportamiento animal con sarcasmo e ironía para evidenciar la conducta del hombre. Al igual que Cortázar, los cuentos de Monterroso son como artificios vivos, los personajes de estos cuentos actúan conforme al impulso que les provoca el animal. Monterroso imita el esquema de la fábula y la usa como excusa para constatar la máscara obvia entre hombre y animal, aunque prescinde del adoctrinamiento y la lección moral³⁴.

Además, las fábulas de Monterroso contienen estampas de lo cotidiano, por ello, los temas de mayor relevancia para él, según López Parada son el amor, la muerte y la mosca;

³² López, *op. cit.*, p. 383.

³³ *Ibid.*, p. 398.

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

en la mosca reside lo absoluto, como si lo finito se encontrara en algo tan pequeño, pero igual de novelable que la muerte³⁵. Mientras que la fábula tradicional tiene un lenguaje sencillo y una preocupación moral Monterroso nombra a la mosca, ese insecto insignificante, con un lenguaje casi anti solemne y hace que “nuestras más altas preocupaciones queden reducidas a una trama cómica, a una intriga simple desempeñada por seres básicos”³⁶.

La fábula de Monterroso tiende a diseccionar los aspectos como la raza y la riqueza y simplificarlos a un solo ejemplar, a un individuo más cercano del animal. Esto se maximiza al dejar la fábula sin moraleja, sin respuesta. En la *Oveja negra* acudimos a un estilo muy particular de *antifábula*³⁷; Monterroso rompe la inercia tradicional de encontrarle un fundamento y una norma a todo y presenta un texto en el que relativiza ese todo, como la jirafa de estatura regular de su cuento “La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo”.

Estos cuatro escritores estudiados por Esperanza López revelan las múltiples variantes que pueden encontrarse en el bestiario hispanoamericano, cada uno conserva sus peculiaridades y tienen en común al animal, al monstruo, como un ser con una extraordinaria capacidad de transformación y adaptabilidad a cualquiera de las estructuras en que se les atrapa; el animal es un ser mutable³⁸ según el paradigma-bestiarario en el que se inserte.

1.3 APUNTES PARA UN BESTIARIO PADILLIANO

El estudio de Esperanza López permitirá rastrear los aspectos que coinciden con los bestiarios estudiados para perfilar cuáles son los animales padillianos, cuáles sus características

³⁵ López, *op. cit.*, p. 303.

³⁶ *Ibid.*, p. 306.

³⁷ *Ibid.*, p. 325.

³⁸ *Ibid.*, p. 447.

zoológicas, cuál su carácter teratológico, y, especialmente, cuál es el aspecto que los vincula con el hombre. En este sentido, el bestiario de Ignacio Padilla se presta al análisis desde la categoría paradigma-bestuario en el que su propuesta genera una casilla más de todos los ya publicados en Hispanoamérica.

Ignacio Padilla comenzó su incursión en el bestiario, presentado así por el autor, con su libro *Las fauces del abismo* (2014), aunque se completó con el libro póstumo, editado por Jorge Volpi, *Lo volátil y las fauces* (2018). Curiosamente algunos cuentos bestiario de *Lo volátil* ya se habían publicado en *Inéditos y extraviados* (2016) que se compone de dos partes: la reedición de “Todos los trenes” y “Extravío de lo volátil”. En la advertencia, gesto paratextual que Padilla acostumbraba agregar a sus libros, expresa que el propósito de la segunda parte es “aportar la sección aérea de un hipotético bestiario que también tendría que contar con una sección de tierra, otra de agua y una más de fuego. La de tierra quizá la cubre otro volumen errabundo aunque ya existente llamado *Las fauces del abismo*”³⁹. Justamente, la propuesta que el escritor mexicano pretendía escribir tiene una categorización como la de los bestiarios medievales, lo hemos visto con el *Bestiario medieval* de Malaxechevarría, que solían dividirse en telúrico, ígneo, aéreo, acuático y los híbridos. Padilla aspira a este orden, pero no se limita solo a categorizar o clasificar, puesto que Padilla imita y transforma ese modelo de bestiario –las dos vías de incursionar en el género bestiario, que explica López–; imita al inclinarse por la agrupación de los animales al estilo medieval, pero transforma al presentar su selección animalística con tratamientos muy diversos, así como en la variedad temática y en la intención del texto.

³⁹ Ignacio Padilla, *Inéditos y extraviados*, México, Océano, 2016, p. 10.

Al publicarse solo dos entregas, debido a su temprana partida, de las cuatro pensadas por el autor, el bestiario total queda incompleto. Mi intención en este trabajo será rastrear los cuentos que puedan incorporarse a este bestiario incompleto. A la colección de todos los libros de cuentos publicados en su carrera de escritor Padilla la llamó la Micropedia. Ya que *Lo volátil y las fauces* forman parte de ésta podemos considerar que la colección conforma un universo vasto de temáticas y mundos posibles y, por ende, el bestiario sería uno de ellos. Con esto, pretenderé hablar del bestiario padilliano desde la selección de los cuentos, y no sólo de los libros de bestiario (*Lo volátil y las fauces*), como una de tantas lecturas que se puede hacer de la Micropedia.

Así, el campo de análisis se abre a toda la colección. El paradigma-bestuario, explicado por López, mostraría a cada uno de los animales en función de sus elementos según el cuento al que pertenecen. Estos cuentos actuarán de manera separada en el análisis, es decir, no estarán del todo determinados por el libro del que son parte; por ello, funcionarán como paradigma-bestuario, cada cuento será una expresión única del bestiario padilliano. Entonces, el análisis de los cuentos-bestuario en la Micropedia nos llevaría a una posible reagrupación del amplio bestiario que el autor había planeado.

Es importante puntualizar que el análisis del cuento será fundamental en este estudio, debido a que este género literario ha sido el predilecto de Padilla. Por lo que nos encontraremos en la Micropedia como en un laboratorio del género, en el que Padilla experimenta distintos estilos de escribir cuento; asistiremos a su propia poética cuentística.

1.4 EL MUNDUS ALTERO DE IGNACIO PADILLA

En cierta medida, el bestiario de Padilla es una propuesta desde la observación minuciosa de la Vista Otra, explicada en el cuento “Elogio de la Vista Otra” en *Las fauces del abismo*, que

refiere a un bestiario de 1690, el *Mundus Altero*, con todo tipo de animales y monstruos inauditos. *Mundus Altero* es juzgado en la Real Sociedad de Ciencias pues se considera que tales animales son inventados por la falta de juicio de su autor, el reverendo Joseph Meikle. Ese *Mundus Altero* también puede aludir al *Alter mundus* de Claude Kappler –autor de *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (2004)– que apuntaba al “otro”, a aquel que no soy: “en la perspectiva de dos únicos mundos posibles, el nuestro y el de los otros, vale decir, el contrario del nuestro”⁴⁰. A esto se debe la polémica con Meikle, pues siempre se vuelve complejo enfrentarse a un mundo desconocido y nuevo.

A partir de ello, uno de los temas que el cuento desarrolla es la duda sobre la autenticidad del *Mundus Altero*. Por esta razón interviene la Real Sociedad de Ciencias que está obligada al estudio minucioso de mundos insólitos; sería lo contrario si lo tratara la religión, pues descartaría de inmediato indagar más. De cualquier modo la Real Sociedad no acepta el bestiario de Meikle, aunque tampoco lo niega, ya que nadie se atreve a asegurar que esos animales realmente no existan.

La Real Sociedad debía mirar mejor lo que decía, pues así como el reverendo no estaba ya para sustentar la verdad de sus abofados animales, tampoco estaba nadie para asegurar indubitadamente que estos eran solo patrañas. Porque con nunca haberse recorrido tanto mundo, aún quedaban muchas tierras por desvelarse, así que nadie podía poner la mano al fuego sobre la inexistencia de ciertos animales portentosos, y quien lo hiciera se engañaría en la mitad del justo precio⁴¹.

Para Meikle, como sucedió a los cronistas del Nuevo Mundo, ese fue su modo de describir la verdad, aunque pareciera fantasía o falacia. A partir de su versión de esa verdad construyó *Mundus Altero*, pues “del extrañamiento y encantamiento que produce el Nuevo Mundo va

⁴⁰ Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹ Ignacio Padilla, *Lo volátil y las fauces*, México, Páginas de espuma, 2018, p. 153-154.
En lo sucesivo anotaré solo el número de página del que se ha tomado la cita.

emergiendo el lenguaje de lo imaginario”⁴², lenguaje que además ofrece una forma de conocer y entender el mundo, justamente como la Vista Otra.

El bestiario se conforma de dos secciones: “Los Vorsaiith” y “La Vista Otra”. Es por la segunda que el bestiario no puede desmentirse deliberadamente, pues la Vista Otra “es una rara o increíble facultad de ciertas gentes para reparar en lo invisible” (155) y solo algunos la poseen. Precisamente la primera sección da cuenta de las propiedades de los vorsaiith, seres invisibles y caprichosos que pueden poseer cualquier objeto. Dice Meikle al respecto: “aquellos que pueden ver a los vorsaiith, [...] son como quienes tienen consigo, de manera continua e íntima, un rayo parecido a los del sol, que solo cuando resplandece permite a los ojos corrientes ver los átomos del aire o la venadura de las plantas” (160). Justo con esta propiedad es que el bestiario padilliano toma forma, descubriendo, seleccionando, describiendo al modo de Joseph Meikle, a los animales más peculiares y fascinantes.

En la Micropedia hay también un bestiario como el *Mundus Alternus* y ambos comparten la imposibilidad de ser clasificados, ya que el reverendo opta por hacer una enumeración caótica, pues eligió evitar la clasificación de sus criaturas. En Padilla encontraremos dos mecanismos del bestiario: el de los libros bestiario –*Lo volátil y las fauces*– que son agrupados por los elementos naturales; y el de los cuentos-bestiario, cada uno será un abordaje único del animal y la conexión entre estos cuentos permitirá investigar los entramados internos del bestiario en Micropedia.

Por esta misma razón, el bestiario es más que la descripción fisiológica o de comportamiento del animal. En la colección de Padilla localizamos un mapa de distintos

⁴² Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 42.

bestiarios, un híbrido de estilos en los que incluso pueden prescindir del animal y usar solo el esqueleto genérico de su animalidad o monstruosidad.

Finalmente, el bestiario de Joseph Meikle posibilita reflexionar sobre el problema de la verdad⁴³ desde la óptica de lo que es testimoniado, pues eso que se comunica genera conocimiento. Como el caso de los cronistas y su experiencia al observar lo desconocido. En *Mundus Altero*, se distingue entre conocer y reconocer, pero cuando se trata de lo nuevo y maravilloso usualmente solo se reconoce al comparar con todo lo ya existente⁴⁴.

1.5 CARTOGRAFÍA DE UN BESTIARIO

En un intento por cartografiar las ramificaciones del bestiario padilliano, se plantearán tres líneas de análisis compuestas por una selección de cuentos tomados de cada libro de la Micropedia. A su vez, los cuentos-bestuario estarán agrupados conforme sus temáticas y tratamientos afines. Los ejes son los siguientes: la primera se llamará “Nombrar al animal: configuración de una moral”, con el cuento “Antes del hambre de las hienas” de *El androide y las quimeras*. La segunda será “Notas de vestigios para la construcción de una historia”, con los cuentos de “La balada del pollo sin cabeza” y “Ornitología”, de *Los reflejos y la escarcha* y *Lo volátil y las fauces* respectivamente. Y, finalmente, el eje “Al otro lado del espejo: dualidad de la bestia y el hombre” con “*Post lucem spero tenebras*” de *Las fauces del abismo* y “Bestiario mínimo” de *Las antípodas y el siglo*.

La selección anterior no es exclusiva de los cuentos en los que aparece un animal o bestia. Incluso, en “Antes del hambre de las hienas” no hay un animal explícito, excepto en

⁴³ Aunque no es del todo la intención en el análisis de los cuentos-bestuario sí lo es en el sentido de cómo incorpora las fuentes y cómo éstas perfilan hacia una estructura del cuento específica.

⁴⁴ Hernando Cabarcas, *op. cit.*, p. 44.

el título, aunque la relación entre el comportamiento del animal y el pueblo es obvia. Este cuento sirve de ejemplo para considerar otros cuentos en los que hay una presencia bestial evidente que no siempre es explicada. Un caso es el cuento de “Miranda de Chalons” que narra la historia de la niña rescatada de una vida salvaje, es educada y civilizada en un convento y, aunque parece convertirse en un ejemplo en el que triunfa la civilización, el narrador del cuento desentraña una característica rara, peculiar, sobre la profundidad de su moral adquirida: el arrepentimiento.

Cecilia Galaviz lee este cuento desde la ética propuesta Joan Carles Mèlich, que se caracteriza por tener mayor empatía y ningún juicio hacia el otro, con principios cerrados y absolutos⁴⁵. El proceso civilizatorio de Miranda depositó en ella una responsabilidad sobre la muerte de su amiga cuyo lenguaje no tenía la connotación moral de culpa frente al asesinato. Es interesante cómo el narrador presenta los elementos sobre esta personaje; despliega ante él todos los datos y digresiones sin emitir un juicio de valor. Este cuento puede equipararse con “Antes del hambre de las hienas”, aunque hay un aspecto que lo aleja un poco del bestiario, y que es justo la hebra estructural que encuentra Galaviz: el lenguaje como elemento fundamental para el proceso civilizatorio de Miranda. Sin embargo, respecto a la moral impostada en la personaje –y muchos más aspectos del cuento– todavía da para futuros análisis.

El cuento “Romanza de la niña y el pterodáctilo”, también de *El androide y las quimeras*, arroja una peculiar relación entre una pequeña niña y la colección de fósiles que durante su infancia fue desenterrando de un acantilado cerca de casa. Estrictamente este cuento no formaría parte de la selección de cuentos-bestiario del presente estudio, debido a

⁴⁵ Galaviz Álvarez Cecilia, “La niña que aprendió: Análisis literario-ético de un cuento de Ignacio Padilla”, *Estudios*, núm. 120, vol. XV, 2017, p. 111.

que las temáticas del cuento llevan a un análisis más bien sobre la familia, la personalidad de una niña que disfruta experimentar la paleontología, la compra-venta de fósiles, etc. En todo este escenario del cuento la relación entre el pterodáctilo y la niña parece pasar a un aspecto secundario, aunque el vínculo tan cercano entre la niña y su búsqueda es muy peculiar; los fósiles no son más que recuerdos de un pasado remoto y de su infancia.

“El carcinoma de Siam”, un cuento de *Los reflejos y la escarcha*, guarda cierta bestialidad, cierto instinto contenido y animal. Cástor y Pólux son hermanos siameses que parecen la viva imagen de un solo ser dividido en dos, marcando dos polos, dos extremos: la maldad y la inocencia. Su madre escudaba las razones de los siameses en la fe, creía que el que siguieran vivos era una demostración de la fe sobre la naturaleza y sus errores. Cástor comienza una exhaustiva búsqueda de cómo separarse de su hermano, de ahí el título, el hermano se convierte en un carcinoma que hay que extirpar. El cuento se ubica en el primer apartado del libro que Padilla nombra como “Reflejos solos”, es decir, muy a pesar de Cástor, Pólux siempre será su reflejo. Es por ello que la resolución del cuento se da al descubrir Cástor la autodestrucción y elegir el riesgo de su posible muerte con tal de ser separado de su hermano.

Este cuento, como otros, no presenta un animal, pero, quizá sí una bestia. Incluso la imagen de los siameses no es muy común; es probable que lo horroroso de una imagen así pueda contenerla un bestiario, sobre todo cuando se trata de un fenómeno anormal que no se sabe explicar. Curiosamente, Padilla coloca en este cuento elementos muy útiles para desenredar la complejidad de la moral, o al menos la moral que quiere plantear. Los siameses encarnan el bien y el mal y ambos, como dos extremos contrapuestos, no pueden cohabitar un cuerpo compartido. Tomaré algunos aspectos de este cuento para el análisis del corpus, sin embargo, no formará parte de éste pues “Antes del hambre de las hienas” y “La balada

del pollo sin cabeza” podrían, en cierto sentido, equipararse con “El carcinoma de Siam” – sobre todo con el aspecto moral, como se ha mencionado–.

En la segunda parte del libro que se nombró “Solo escarcha” se localiza el cuento “El año de los gatos amurallados”; narra una sobrepoblación de gatos que acaban por provocar que los humanos se escondan, en una suerte de mundo al revés donde el salvajismo y el hambre de los gatos domina las tierras, amuralla a los hombres. Y entonces los hombres deben buscar alimento con el cuidado y el terror de ser alimento para gato, permanecen resguardados en una cueva y viven apenas con las sobras de comida. Este mundo alterno que plantea Padilla recuerda al “Mundus Altero” y los gatos que amurallan serían un animal o bestia de existencia poco creíble. El cuento genera una serie de incomodidades y asombros.

En su primer libro de cuentos *Las antípodas y el siglo* hay un cuento sobre un ermitaño que elige el aislamiento para encontrarse con los demonios, “Hagiografía del apóstata”. El apóstata Dégard se instala en una cueva y espera la llegada de los demonios y como estos nunca llegan decide invocarlos, pero la indiferencia de la bestia le lleva a invocar también a un santo para confrontar por fin al mal. Los hace encararse en distintos modos, sin embargo, acaban disculpándose y la confrontación, finalmente, lleva a Dégard “a concluir que ni el diablo ni el santo podían existir ni habían existido nunca”⁴⁶. Este cuento propicia la reflexión respecto a la relación entre el ermitaño y los demonios, y las preguntas que se hace sobre la creación o inexistencia de éstos. Es importante resaltar el papel central que tiene la discusión entre el bien y el mal en el cuento y cómo ello inclina a Dégard a reflexionar, este recurso de contraponer dos elementos es una constante en la Micropedia.

⁴⁶ Ignacio Padilla, *Las antípodas y el siglo*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 76.
En lo sucesivo anotaré solo el número de página del que se ha tomado la cita.

Con lo anterior, no pretendo delimitar de manera tajante la selección del corpus al bestiario imaginado de Padilla, sino que intentaré dejar puentes y entramados que marquen más caminos posibles hacia el estudio de la Micropedia desde esta lectura del bestiario.

2. CAPÍTULO I. NOMBRAR AL ANIMAL: CONFIGURACIÓN DE UNA MORAL

*Un golpe nunca fatal, también calculado para apenas
conseguir la elocuencia del castigo merecido*
Ignacio Padilla

El discernimiento entre el bien y el mal ha ocupado al hombre durante gran parte de su historia y, en su reflexión constante, ha considerado centrales ambos elementos en las discusiones para definir la moral. Es interesante cómo al poner elementos opuestos en una definición la vuelve más paradójica, exige, para comprenderla, ir más allá y aceptar su complejidad. Para entender la moral no solo hay que distinguir entre el bien y el mal, también se debe reparar en la acción individual y colectiva. El cuento de Padilla “Antes del hambre de las hienas” propone una moral que me hace cuestionarme sobre la línea que se ha establecido para dividir el bien del mal, esta línea que al separarlos provoca que se confronten entre sí y la acción adquiere otra dimensión en intensidad al ser colectiva.

Este cuento forma parte del libro *El androide y las quimeras*, se localiza en el primer apartado que contiene nueve cuentos y al que Padilla nombra como “El androide en nueve tiempos”. “Antes del hambre de las hienas” viene a ser el séptimo tiempo del androide, el resto de los cuentos son tan diversos como originales en cuanto a sus temáticas. Es curioso que la ubicación del cuento en el libro advierte una relación con el androide, ¿por qué Padilla incluyó el cuento en este apartado? El androide es un autómatas que imita movimientos a partir de un mecanismo, estos movimientos no serán premeditados, sino que dependerán de un sistema mecánico. Al igual que las personajes imitarán y reaccionarán conforme a la

inercia de un grupo y no de su propio albedrío. La imitación será uno de los hilos que manipulará la historia, lo explicaré más adelante.

La anécdota del cuento es muy clara: un grupo de mujeres en un pueblo son las encargadas de apedrear a las mujeres adúlteras. Puntualmente se reúnen cada jueves para practicar el tiro certero. A esa práctica le anteceden los rezos y finalmente establecen un significado especial entre la mano y la piedra. La piedra simboliza su posibilidad de servir con devoción y compasión, aunque sea para matar de forma precisa a otra mujer. La ejecución es solo el punto cúlmine de un arduo entrenamiento del grupo de mujeres, ellas creen ciegamente que ayudan a la adúltera al provocarle una muerte certera bajo su puntería, para que no sufra más de lo debido con la brutalidad de los hombres.

Desde el inicio del texto hay una división marcada respecto al comportamiento de los hombres y las mujeres, “ellas” y “ellos”, en cómo reaccionan, cómo apedrean, cuál es la razón de su impulso. Al parecer la mano femenina consigue el equilibrio entre la precisión y la fuerza que los hombres, mucho más toscos, no logran y “ellas” acaban por controlar la situación. El acto de apedrear a la adúltera se lleva a cabo dentro de la Ley, hombres y mujeres quieren promover la misma justicia y hacer pagar el mismo castigo.

Llama la atención el adverbio de tiempo “antes”, que aparece en la primera línea del cuento, anunciado también en el título y que genera dos momentos: la descripción inicial de cuando ellos se encargaban del espectáculo y el momento anterior a ese en el que ellas se habrán ya reunido. La historia termina en un momento preciso, un proceso largo de práctica que remata en un golpe. Gracias a la extraordinaria capacidad de convocación que tiene el personaje de la Señora se genera una inercia que es posible sentir al ser parte de un grupo cerrado y unido. Los objetivos de sus reuniones son claros y sus acciones se resumen en rezar y practicar el lanzamiento certero de la piedra, las sustenta la fe, que avala el merecimiento

del castigo a la adúltera. El grupo no se cuestiona, no duda, se desenvuelve a través de la cohesión y la subordinación.

El narrador funciona en un sentido parecido, es decir, la manera en que se organiza la información en el cuento primero es a través de la confrontación de dos tiempos del mismo evento: lo que hacen ellos, que siempre han hecho y harán igual, y lo que han hecho y harán ellas como reacción. Después se explica el proceso práctico de las lapidarias, cómo se fue conformando el grupo al que poco a poco se agregaron cada una de las mujeres, incluso la esposa del juez. Y durante todo ese proceso el narrador no menciona la razón que cohesiona al grupo y que es, a su vez, el motor que mueve a la Señora; se explica hasta el final del cuento, como remate, como una piedra *nocaut* que sostiene toda la estructura del texto. En lugar de matar esta piedra knock-out provoca el espanto de que exista un tipo de compasión así: “juró ante el cuerpo destrozado de aquella muchacha muerta que nunca más permitiría que una mujer sufriese más de lo debido por la impericia de los hombres”⁴⁷.

Además, es importante resaltar que este evento se lleva a cabo con unánime aprobación del colectivo, se asume como una tradición a la que se ha agregado el papel de las mujeres que, finalmente, refuerzan la ceremonia. Aun a pesar de que se trate siempre de una mujer, la adúltera condenada, es precisamente la piedad ante el sufrimiento de una persona de su mismo sexo la que moviliza el grupo, como una especie de acción misericorde ante la otra, que podría ser cualquiera de ellas.

⁴⁷ Ignacio Padilla, *El androide y las quimeras*, México, Páginas de espuma, 2008, p. 58. En lo sucesivo anotaré solo el número de página del que se ha tomado la cita.

2.1 LAS HIENAS LAPIDARIAS

En los bestiarios medievales solía atribuírsele a la hiena la capacidad de imitar las voces humanas, de ser astuta y alimentarse de cadáveres⁴⁸. De ahí el título del cuento, el hambre de las hienas simboliza el hambre de las mujeres, aunque no un hambre literal, ni de cadáveres, sino de arrepentimiento. Precisamente, se adjudica una característica singular a las hienas, se dice en los bestiarios que pueden percibir el arrepentimiento de los pecados en las tumbas:

Quien no se arrepiente de sus pecados
tiene el alma en la tumba, encadenada y a oscuras:
se entiende por tal fiera al Enemigo
que come y devora las almas⁴⁹.

El cuento parece jugar con esta idea pues la Señora tiene la función, como una hiena, de continuar con la tradición de ese castigo, pero también generar un acto compasivo ante el posible arrepentimiento de las adúlteras. Estos aspectos, en su conjunto, presentan un acto adoctrinador, al mostrar la sanción enseñan lo reprobable y refuerzan el tipo de moral que debe cumplirse; una sociedad que respete la institución del matrimonio. El castigo de la condena a muerte es una tradición inamovible e incuestionable, al igual que el grupo de las hienas y la razón que las impulsa a actuar, por ello nadie se opone a sus reuniones y a su objetivo final de éstas.

En cuanto a la imitación, motivo que también identificamos en el androide –como lo indica el apartado del libro *El androide y las quimeras*–, las hienas tienen la capacidad de escuchar las voces humanas para luego reproducirlas. Del mismo modo, las mujeres lapidarias se preparan para elegir la piedra e imitar el movimiento, “ponderando bien su forma, su peso, sus aristas, la potencia destructiva de esa pieza mineral que, en sus manos,

⁴⁸ Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 222.

había de convertirse en instrumento de justicia y aniquilación” (56). Deben amar a la piedra, incluirla en su rutina, algunas la llevan a la alcoba y le hacen un altar; la guardan sobre sí como gestar a un hijo o tener un tumor.

2.2 LA MORAL CLEMENTE DE LAS HIENAS HAMBRIENTAS

La práctica de las lapidarias combina el uso de la piedra y la Oración de la Clemencia, la piedra simboliza la extensión de la mano en fuerza, precisión y compasión. La compasión tiene un papel vertebral en el cuento, considerando que el evento como tal puede ser reprobatorio y sangriento fuera de su contexto, pero ahí ese acto debe cumplir una función, debe edificar una moral. Si el grupo de las lapidarias se moviera por la simple acción de golpear, entonces el evento sería salvaje y homicida. Pero en manos de ellas es respetable, incluso admirado, por su devoción.

En cierto modo el rezo de la Oración de la Clemencia purifica a las lapidarias, les concede el derecho de aventar la piedra, similar al pasaje de la Biblia que asevera: “Aquel de ustedes que esté libre de pecado que lance la primera piedra” (Juan 8:7). Bajo el principio de no ser adúlteras las lapidarias son libres de apedrear, el pecado central de ese lugar no es otro sino el del adulterio. Sin embargo, en la tradición judeocristiana el pecado original es el heredado por Adán y Eva, el pecado en su forma primaria: la vergüenza, el reconocimiento púdico del cuerpo desnudo. Aquí, el deseo inapropiado hacia un hombre casado es el que adquiere mayor relevancia. El pecado original, con el que supuestamente nacen los católicos, pasa en segundo grado e, incluso, no tiene importancia en el caso de las lapidarias pues ellas actúan como liberadas del pecado original.

La tradición del castigo a la adúltera refuerza sus andamios en la práctica de las lapidarias, “la participación de las mujeres lapidarias no iba en contra de la Ley, más bien

acentuaba la pertinencia y la ejemplaridad del castigo” (86). Aunque no se precisa el comienzo de esta tradición tiene un objetivo muy claro que parece no haber cambiado, su moral se plantea a partir de la representación del castigo. Se trata de un evento que se lleva a cabo en la plaza principal, donde todo el pueblo puede presenciarlo y participar en él.

La moral tiene como fin promover el bien obrar, aunque para explicarlo es posible encontrarse con definiciones diversas, por ejemplo, si se ve desde lo religioso, lo político o lo jurídico. En este cuento la situación se resuelve desde lo religioso, pero bajo los matices morales propios de este pueblo. Es decir, la justificación del castigo se da por la necesidad de censurar un acto inaceptable y llevarlo a cabo permite demostrar la resolución justa ante el acto inapropiado. Se trata de una moral construida por la mayoría, incluidos hombres y mujeres. Sin embargo, las mujeres toman un papel fundamental en este evento, les otorgan “el privilegio de ser ellas las primeras en lanzar sus piedras [...] ellas quienes formarían un círculo perfecto en torno a la adúltera, ellas quienes romperían con su destreza unísona y largamente preparada el cráneo bajo la capucha” (57). El embate de las lapidarias hacia la condenada manifiesta la frialdad calculada que más asombra, la violencia consensuada de las mujeres hacia otra mujer.

La fuerza del cuento guarda su intensidad en el motivo del hambre, que es a su vez motor y alegoría. El hambre, como mecanismo fisiológico indica la necesidad de alimento, en este caso la alegoría se da por la necesidad de castigo; las lapidarias no lo perciben así pero el evento en sí genera más avidez de repetición: “hambrientos, dejarán que los guardias entierren a la adúltera hasta el cuello. Y sudarán de ansia mientras esperan la señal para destrozar como es debido el frágil cráneo encapuchado” (55). El hambre les inyecta un actuar salvaje, una crueldad bestial ante la mujer adúltera

Recordando el título del cuento, “Antes del hambre de las hienas”, las lapidarias son las hienas hambrientas y, como en los bestiarios medievales, padecen hambre de cadáveres. Aunque el hambre se propaga en todo el pueblo, porque se refiere a un hambre instintiva, animalizada. Además, la imitación que el grupo de mujeres hacen de la Señora se equipara al impulso instintivo de las bestias y su búsqueda de cadáveres y almas. En el cuento “El carcinoma de Siam” el hermano siamés malvado es el que sobrevive, esto demuestra la supervivencia del mal obrar frente al otro siamés, resignado a su estado corporal y dispuesto a compartirlo. En el presente cuento, “Antes del hambre de las hienas”, las dos partes, la de los que condenan y la de la condenada, muestran una desproporción en número, se trata del mal obrar de una mujer frente a la condena a muerte sentenciada por todo un pueblo. Este desequilibrio en realidad establece un orden específico para la organización de ese pueblo estipulado por la mayoría, por las lapidarias, y son los que la mantienen.

“Antes del hambre de las hienas” tiene una fuerte conexión con el bestiario medieval debido a su evidente vínculo con las características mencionadas en la descripción de las hienas, estos animales carroñeros que persiguen el último pedazo de cadáver para devorarlo. Es a partir de este lente que se comprende mejor la propuesta de una moral o la crítica reflexiva respecto al modo en que se configura una moral. El comportamiento animal de la hiena es una alegoría que sirve para reconocer la relación que Ignacio Padilla establece con el bestiario medieval y después manifestar su propio modo de presentarlo.

3. CAPÍTULO II. AL OTRO LADO DEL ESPEJO: EL HOMBRE Y EL MONSTRUO

¡Qué suma de seres animales hay en el ser del hombre!
Gaston Bachelard

La representación del animal en el bestiario medieval propicia una reflexión entre éste y el hombre, ¿cómo se muestra la relación del hombre con el animal? ¿en qué radica su

diferencia? ¿qué carácter simbólico adquiere el animal con respecto al hombre? En ocasiones la línea que distingue al ser humano del animal es tan delgada que se genera una imagen en la que se exhiben características de los dos. En el bestiario de Padilla el hombre descubre al animal como un otro con el que tiene similitudes y, ante esto, el hombre duda, manifiesta la necesidad de replantear su propia imagen y una postura en oposición con el animal.

En este sentido, el hombre identifica dos temas negativos en el animal: el cambio y la muerte⁵⁰. Por un lado, el animal es libre de reaccionar como su instinto le dicta, es decir, muerde, devora, pica, etc. Mientras que, por el otro lado, el hombre debe racionalizar sus conductas; para el animal no hay calificativo de bueno o malo, pero, el hombre sí es juzgado a partir de su bien o mal actuar. Al animal se le permite ser en su totalidad, sin restricciones y en su naturaleza pura y el hombre reconoce esto como el elemento que los diferencia, en cierto modo el hombre cree supeditar todo lo instintivo al subconsciente. Sin embargo, el hombre también reacciona, actúa impulsivamente, rompe la dualidad hombre y animal, y permite el paso a una nueva perspectiva en la descripción e identidad humana.

Es importante especificar que en ocasiones el animal se representa como un monstruo o una bestia, es decir, se le agregan atributos deformes, extraños y anormales. Desde un enfoque evolucionista⁵¹, el monstruo tiene mayor posibilidad de adaptarse y generar nuevas especies, lo que “pone a la par el aspecto negativo del monstruo –su carácter anormal, irregular, desviado, etc.– y su aspecto positivo –creación, posibilidad, novedad–”⁵². A partir de esta perspectiva, el hombre es igualmente poseedor de ambos aspectos y, con ello, al igual

⁵⁰ Malaxacheverría, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵¹ Según refiere María Bacarlett respecto al monstruo esperanzador (*hopeful monster*), concepto acuñado por Richard Goldschmidt en *The Material Basis of Evolution*.

María L. Bacarlett Pérez, “Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, México, UAEM y Alduse Editorial, 2014, p. 31.

⁵² *Loc. cit.*

que el monstruo, tiene la capacidad de cambiar, redefinirse y recrearse. Aunque rechace la idea del cambio el hombre siempre se encuentra en constante evolución.

Este aspecto positivo evolucionista establece una cercanía especial con el monstruo, nos invita a la posibilidad de lo creativo; la renovación a partir de las variaciones disímiles, esto revela una parte de nosotros mismos diversa y compleja. Así, el animal también habita en el hombre como una potencialidad. Para describir al otro se echa mano de lo ya conocido, no solo se intenta diferenciar, sino que también se comprende a partir de las similitudes.

En este capítulo abordaré los cuentos: “Bestiario mínimo”, del libro *Las antípodas y el siglo*, y “*Post Lucem Spero Tenebras*”, de *Lo volátil y las fauces*. En los dos textos se genera un vínculo entre el hombre y el monstruo. En el primer cuento se establece a partir del asombro, que provoca rechazo; y en el segundo cuento desde la aceptación del monstruo huésped. Ambos textos son muy distintos entre sí, tanto en extensión como en estructura, pero coinciden en la posibilidad de crear un puente que une al hombre y al monstruo.

“Bestiario mínimo” es el primer cuento en la Micropedia de Padilla que alude abiertamente al bestiario, o al menos lo hace en el título. Su anécdota nos adentra geográficamente en territorio africano: la mina de Kalahari. Un sitio de creciente interés turístico debido a los rumores de que ahí se albergan algunas bestias milenarias, que despiertan la curiosidad de visitarla y recorrerla como si se tratara de un zoológico.

El contenido de la mina es, precisamente, una recreación de oídas, de lo que aquél u este otro dicen sobre lo que alcanzaron a ver. Desde el anhelo de los turistas y la morbosidad de la prensa se describe un bestiario imaginario al que cada visitante agrega su propia experiencia. Y culmina en catástrofe para los que logran vislumbrar que una de las bestias es tan parecida a cualquiera de los espectadores.

Las bestias del Kalahari representan al otro como distanciado y le atribuyen costumbres ajenas y distintas al hombre, lo imaginan amorfo y extraño. Creen acudir al hábitat de la bestia, suponen que tiene un comportamiento primitivo y exageran a la bestia milenaria con figuraciones irreales de su aspecto. El cuento reproduce un escenario donde el espectador se ignora como el que hace el espectáculo, debido al asombro que le causa el otro del que se distinguía, se exhibe a sí mismo ante la bestia, se muestra vulnerable y temeroso.

Por su parte, “*Post Lucem Spero Tenebras*” hace referencia a un ente o monstruo que se alimenta de luz y es capaz de devorar toda la luz de una ciudad entera. Suele comenzar su invasión con la expulsión, por medio de vómito, de unas larvas negruzcas, como piedras, que pronto se esparcen y habitan los espacios luminosos. No se sabe con precisión cómo es que anida en los cuerpos humanos, pero éstos tienen malestares como la bilis negra o la disentería.

Coupin, el personaje que es habitado por el fotófago, relata una serie de historias en las que se cita al negral o gamia, dos de los nombres que le adjudican al monstruo, y entre ellas se narra también una historia sobre unos animales que emiten luz, los *lúmenes*. Finalmente, Coupin acaba quebrándose ante la fuerza del negral y con el final del cuento llega también la oscuridad irreparable.

En este cuento el hombre es el vehículo del monstruo, cuando éste aparece tienen que fusionarse para coexistir. El hombre admite al animal como un huésped, lo que le lleva a un proceso de degradación de la luz a la oscuridad. Al asimilar todo ese proceso la oscuridad del monstruo es también la oscuridad del anfitrión, desde la penumbra con la que se va inundando el exterior Coupin accede a las penumbras que habitan en él. Al permitir la asimilación del monstruo el hombre se somete a una introspección cambiante, animal y hombre se adaptan y aceptan el nuevo reino de la oscuridad.

3.1 EL ESPEJO DEL HOMBRE ES EL ROSTRO DE LA BESTIA

Entre los turistas de la mina del Kalahari y las supuestas bestias del interior hay una distancia muy evidente, marcada por las hipotéticas diferencias entre las bestias y el hombre. Por ello los visitantes acuden al recorrido esperando encontrarse con algo distinto a ellos, que les cause curiosidad y les entretenga. Pero, muy al contrario, las bestias generan en los visitantes temor; ese miedo es el motor de los rumores, contruidos por aquello que, a falta de referente real, son capaces de imaginar.

Podríamos considerar la historia del cuento desde dos perspectivas: la primera respecto a los turistas que vieron a las bestias y, la segunda, los turistas que rellenan su anécdota con ideas imaginarias. Muy pocos visitantes tuvieron la oportunidad de penetrar el abismo de la mina, pero los que lo consiguieron por sus influencias fueron expuestos a excesivos controles. Aunque esto no les garantizaba nada, muchos “volvieron a la superficie sin más consuelo que el haber oído en el fondo una tenue risa o el eco de un grito escalofriante emitido desde algún lugar del roquedal”⁵³.

Ante los inventos de los turistas, es difícil creer a los que sí observaron la presencia de la bestia: una criatura que voló alto, más alto de lo usual, pero que cayó confundida por el sonido de los aplausos, que los espectadores no pudieron evitar. La bestia se deja ver el rostro y la muchedumbre

entonces cerró los ojos queriendo olvidar lo que había reconocido en aquellas facciones: no fueron las fauces ni el pelo ni los colmillos lo que provocó espanto en ellos, no fue un aire animal en la criatura sino una transparencia demasiado humana que se tatuó en sus mentes mientras ascendían esperando que el montacargas soportase la nueva pesadumbre de sus almas (80).

⁵³ Ignacio Padilla, *Las antípodas y el siglo*, España, Espasa Calpe, 2001, p. 79.
En lo sucesivo anotaré solo el número de página del que se ha tomado la cita.

El autorreconocimiento en esa bestia que tanto aclamaban es un temor primario de no ser el que se creía, manifiesta una ruptura de la identidad construida. Los turistas aseguraban ser distintos al monstruo, sin embargo, “aquello que les acosa, se les parece demasiado, vive en realidad en medio de ellos. Se despierta desde esa cara oscura, esa parte rechazada de sí mismos”⁵⁴. Es decir, la imagen de esa bestia, que es también la suya, ha estado siempre en el hombre, incluso al estar fuera de lo normado y de la decencia social.

El turista es un hombre urbano, capitalista, que se entretiene fácilmente con cualquier cosa que rompa su rutina. Muy al contrario, en el cuento se menciona a los bosquimanos, una tribu africana que se caracteriza por ser cazadora y que vive en la naturaleza. Los bosquimanos presencian la reacción del hombre ciudadano y les provoca gracia, pues a ellos las bestias no les llama la atención, como sí lo hace la dama que vomita del espanto: “Alguna fotografía que después hizo la prensa de aquel grupo muestra a una dama vomitando sangre frente a una docena de bosquimanos risueños” (80). Quizá, hasta podría tratarse de un bosquimano –aunque no parece necesario precisar esto en el cuento–.

La distinción entre los hombres ciudadanos y los bosquimanos se deriva de una fotografía publicada por la prensa. Ésta, funge como un elemento esencial para la construcción de las anécdotas fantásticas de los turistas que no vieron a las bestias. Las notas que publican estas historias imaginarias son, precisamente, las que configuran el bestiario mínimo del cuento, entretejiéndose en paralelo con el desarrollo de la trama. En este sentido, la prensa desempeña un papel social de comunicar al colectivo, aun cuando se trata de historias falsas. Ante esto, la fotografía es, al igual que la imagen de la bestia para los turistas

⁵⁴ López, *op. cit.*, p. 427.

que la presenciaron, tan contundente como las palabras imaginativas de los turistas frustrados que

optaron por alimentar la voracidad de la prensa con un auténtico bestiario de seres telúricos contruidos con la materia de sus miedos infantiles: seres estrambóticos o serpentinos, híbridos de lobos y murciélagos, improbables mosaicos de garras, pelambre y colmillos descomunales que habrían brillado ante ellos bajo la luz rojiza del nivel inmediato superior. (79)

El hombre es convencido por los rumores difundidos en sus propios medios de comunicación y acrecienta la fama de las bestias milenarias y la cueva que las alberga; cae en el engaño que produce las palabras exageradas de otro hombre, como un círculo falso de información. Mientras que los bosquimanos notan con toda naturalidad a la bestia, la actitud del hombre les parece cómica, así como la parafernalia que hacen alrededor de la cueva. El bosquimano ya se ha adaptado a lo que le rodea, así como el hombre ciudadano se ha creído las mentiras de los medios y las reseñas falsas de los visitantes.

La semejanza con la bestia produce una herida desestabilizadora en el hombre, se enfrenta a una desfiguración de sí mismo al encontrarse en el otro, ajeno y amorfo; el monstruo se convierte en “aquello que atrapa nuestra mirada precisamente por su falta de concierto con el orden que le rodea, por expresarse como herida y protuberancia en la superficie plana de la armonía cotidiana”⁵⁵. Ante eso el hombre debería asimilar al monstruo como una posible representación de él o como un otro de costumbres diferentes.

Este bestiario mínimo propicia una reflexión que va más allá de marcar las diferencias o semejanzas entre el hombre y el animal; permite las consideraciones sobre el hombre desde una perspectiva más compleja, valorando que éste es en sí mismo una unidad en tanto que

⁵⁵ Bacarlett, *op. cit.*, p. 28.

sea posible desplegar su diversidad. En otras palabras, la definición del hombre requiere de una diversidad de definiciones y no encasillarse en una sola.

3.2 EL SILENCIO DE LA OSCURIDAD

El modo en que Ignacio Padilla ordena la información en “*Post Lucem Spero Tenebras*” invita a recorrer la historia del negral. El inicio del texto en primera persona facilita percibirlo como un testimonio; Coupin interviene en el relato para enumerar todas las fuentes en las que se ha dado razón de un fotófago. Coupin comparte el papel del narrador del cuento con su amigo, un colega que, junto con él, presenciaron las piedras negras expulsadas por unas religiosas del convento de San Dionisio.

El cuento se divide en cinco apartados (“Larvas”, “De fotófagos”, “Vigilancia de los tenebritas”, “Fluorescencia del maligno” y “Larvas”, nuevamente) que parecen organizarse según los estados invasivos en los que se encuentra el fotófago, ya que conforme se acerca al momento que Coupin queda hacinado en un rincón de su habitación, en realidad, se encuentra más inmerso en el interior del negral.

Estos apartados funcionan de soporte estructural para el cuento al menos en dos sentidos: como un marcador del proceso larvario del negral y como pausas narrativas para la construcción de una historia –conformada por diversas fuentes– del monstruo que se alimenta de luz. En el caso de ambos sentidos la estructura está supeditada a Coupin; primero siendo el anfitrión de las piedras negras, larvas del negral, segundo, al ser el narrador de las anécdotas que dan cuenta de la existencia del monstruo en otros tiempos y espacios geográficos.

De este modo, Coupin es el depositario del monstruo y de su propia tragedia, el hombre se vuelve completamente necesario para el fotófago, pues no se conoce otro

mecanismo de este animal por el que lleve a cabo su invasión. El negral se incorpora al huésped para acceder a todo lo demás y apropiarse del espacio, como un asedio de las sombras. Y Coupin, “el devorado, pierde su identidad, pierde su puesto, es asimilado y suplantado en el mundo”⁵⁶. Cuando esto sucede Coupin se sumerge en un profundo silencio, este silencio que se impone al fluido ritmo de las historias sobre el negral produce un paréntesis el proceso larvario y un cambio de voz narrativa en la estructura del cuento. Su amigo piensa que ha “resuelto acaso a que la sombra hambrienta de su larva acabase por destellarlos” (216), entonces se decide por contar otra historia, pero ahora sobre unos roedores llamados *lúmenes*, resultado de la cruce entre lémur y zarigüeya⁵⁷.

Apunta el narrador que esta noticia es casi contraria a la anterior, como lo es la luz ante la oscuridad. El fotófago parece haber percibido la luminosidad relatada de los *lúmenes*, pues luego de finalizar Coupin y su amigo quedan inmersos en una espesa oscuridad. Con un impulso casi instintivo abre la ventana para respirar y Coupin, o finalmente el negral hambriento, al ver el destello de la luna empieza a toser, intenta evitar la expulsión, pero al aflojar los labios las sombras comienzan a avanzar.

3.3 “NO AMBICIONARÁS EL VIENTRE DE LA NOCHE”

La referencia más notable, de todas las historias que relata Coupin, es la crónica de Hercule Miracle que narra cómo Adele Marie Delveaux cayó en una zanja y a consecuencia de ello una de sus piernas ennegreció. Al parecer ahí se encontraba el negral. Luego de eso la ciudad quedó a oscuras durante tres años. Un minero bretón que por ahí pasaba explicó a los del

⁵⁶ López, *op. cit.*, p. 402.

⁵⁷ Estos animales fueron creados con “la alquimia de los hombres”; maceraron luciérnagas, salamandras y otros animales que brillan por la noche. Eran muy útiles a los mineros cuando se encontraban bajo tierra. Muchos de ellos murieron en un derrumbe y se dice que aprovecharon para escapar a las profundidades del inframundo.

poblado “que ahora la ciudad entera estaba *dentro* del monstruo” (212). Este adverbio indica con exactitud el modo de obrar del monstruo, su disposición de alimentador genera la acción de alojamiento, de habitar al otro, a la ciudad o a cualquier espacio luminoso. Como si engullera todo entero y simplemente lo dejara en su interior.

Otra de las historias que Coupin narra trata sobre unas tribus que habitan dentro del monstruo para defender los diamantes donde el negral almacena la luz tragada. A estos hombrecitos les han llamado *tenebritas*, miden menos de dos codos pero siempre están dispuestos a combatir “y matan a los ilusos que se adentran en el animal con sed de riquezas. Así y todo, son gente que envejece aprisa, como la bestia que habitan” (215). Aunque el negral contiene a los *tenebritas* éstos tampoco le conocen en forma, aun así, hacen figurillas para representarlo.

Algunos dicen que estos diamantes fueron creados por Dios “para redoblar en las tinieblas el milagroso fulgor angélico” (214). Los *tenebritas* son los únicos que marcan una intención adoctrinadora, como defensores de los diamantes son capaces de matar al hombre ambicioso. Por ello, desde la historia de los *tenebritas* el negral parece ser un ente que exige la resignación de los habitantes de las ciudades ensombrecidas, que simplemente deben aceptar al monstruo y en esa oscuridad profunda solo Dios puede intervenir. De ahí el dicho del Beato de Tordesillas, quien cuenta sobre los *tenebritas* en su *Comentario* al Libro de Enoc: “No ambicionarás el vientre de la Noche” (214).

La historia sobre los *tenebritas* invita a la renuncia de la luz. La peculiaridad de este monstruo viene a reestablecer un nuevo orden, que puede variar, pues dependerá de la ciudad que le habite en el interior. Este monstruo mantiene su imponente presencia más por la evidente oscuridad en la que introduce a las ciudades que engulle, que por su forma desconocida. En general, el monstruo suele definirse desde la mirada, es decir, desde el horror

que provoca ver algo repulsivo: “el monstruo ha sido ligado tradicionalmente en Occidente con todo aquello que se desvía del verdadero plan de la naturaleza, con todo aquello que hace una excepción al orden, sea divino, sea natural”⁵⁸. Sin embargo, en este caso el negral no puede ser observado, ya que la ausencia de luz no obliga a prescindir de la mirada; esta vez el monstruo debe ser percibido.

El monstruo que Padilla quiere tratar aquí no es una imagen de algo que se describe, al estilo del bestiario medieval, en la que aparece un animal que quizá tenga características humanas, el monstruo de este cuento es un ente que nos habita y para saber de su presencia hay que analizarnos a nosotros mismos. Coupin es consciente del negral, al narrar sobre sus referencias históricas le permite hilar su propio presente, en el que su cuerpo sirve de incubadora al monstruo. Pero igual que las ciudades ensombrecidas Coupin debe resignarse a la invasión de la oscuridad.

Que una ciudad esté inmersa bajo la irremediable oscuridad del negral genera una ruptura del equilibrio natural, el mundo debería estar entre luz y sombra; a partir de ello es posible establecer el contraste de las cosas que conforman el mundo y permite describirlas, visibilizarlas. La oscuridad total produce una prisión donde la introspección es impuesta; el hombre tiene que reconfigurarse desde la ausencia de luz, la humildad, el silencio y la compasión de Dios. Ante el horror por las sombras el hombre es orillado a purificarse, mientras no ambicione los diamantes que custodian los *tenebritas*, y rece para que pronto vuelva la luz, pues ninguno tiene la facultad de liberarla.

Finalmente, los cinco apartados del cuento marcan la estructura en un sentido muy particular de cierre circular, así como el primero y el último apartado tienen el mismo

⁵⁸ Bacarlett, *op. cit.*, p. 28.

nombre, así también es la situación que se narra en cada uno de éstos. En la mitología romana las larvas representaban espectros de la muerte que pretendían atormentar a los vivos. *Larvae* era, además, un sinónimo de lémur, lo que recuerda a los *lúmenes* sobre los que el amigo médico de Coupin contó y, precisamente, ese apartado es nombrado “Fluorescencia del maligno”. Es decir, todos estos elementos incorporados en el cuento –como los *tenebritas*, las referencias a otras apariciones del negral, etc.– aportan significados simbólicos tanto a la estructura del texto como al proceso larvario del fotófago y, por ende, a los personajes y la luz que los rodea.

El negral es un monstruo que se define por todas sus apariciones, no solo la que vivencia Coupin. Así, el hombre se convierte en la memoria del monstruo, su pasado también le pertenece, como un pasado histórico que se agrega al del hombre. Por ende, aunque el monstruo sumerge a lo que engulle en una profunda oscuridad, con la misma efectividad le brinda al hombre otra perspectiva; acaso en la penumbra el hombre sea capaz de comprenderse con mayor profundidad, recordando su esencia animal e instintiva para sobrevivir. Igual que un bestiario mínimo, el hombre se observa como otro, distinto y, a su vez, el mismo, siendo hombre y animal, animal y hombre, una dualidad conciliadora.

4. CAPÍTULO III. NOTAS DE VESTIGIOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA

El animal fue capturado por su descripción
Esperanza López Estrada

Los primeros bestiarios medievales tienen la peculiaridad de ser mutables, guardan en su estructura una esencia cambiante. Un bestiario se conformaba de diversos bestiarios, modificados a través de los siglos. A cada nueva colección de bestiarios se agregaban otros animales o se transformaban los ya presentados. La construcción del animal se da a partir de

retazos, de descripciones anteriores, estas variaciones hacen del bestiario un espacio de cambio, tanto por su función ejemplificadora como por su carácter científico. Aunque, casi siempre, la finalidad de estos bestiarios se inclinaba por la función del ejemplo, “por una parte, ilustra, mediante analogías, aspectos de la vida de Jesucristo y, por otra, orienta moralmente al pueblo”⁵⁹.

En el siglo XIX, con la publicación de *El origen de las especies* se propagó el interés en los tratados de animales, aunque desde otra perspectiva, pues los autores contemporáneos –como se vio en Borges, Arreola, Cortázar y Monterroso– sugirieron sus propias manifestaciones del bestiario. Por un lado, el bestiario mantuvo una intención moralizante y por el otro estableció los inicios de los tratados científicos. De ello se desarrollaron las enciclopedias en las que se presentaban descripciones de animales.

Los tratados científicos tomarán su propio camino, pero este interés clasificatorio continuará vigente en los bestiarios, así como la relevancia que se le ha dado a los bestiarios anteriores para la realización de los siguientes. De algún modo el nuevo libro propone algo distinto y en ocasiones es un proyecto más complejo en contenido que los bestiarios medievales. En el mismo sentido, Ignacio Padilla generó su propuesta de bestiario, a partir de la cita o la referencia tomada de diversas fuentes y bestiarios con los que construye su propio animalario. Incluso, algunos de sus cuentos-bestiario no evidencian una moraleja, acaso sugieren un ejemplo moral; Padilla emplea un estilo único que nos acerca e informa sobre animales extraños, extravagantes y fantásticos, que se despliegan con la simple intención de presentarse y existir en el texto. Como se dice en su cuento “Elogio de la Vista Otra”: “los animales imprevistos y descritos por los sabios no tenían que ser enteramente

⁵⁹ Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 83.

reales sino alegorías del alma humana, razón bastante para estimarlos como cosas dignas de quedar escritas, no en morera, sino en bronces”⁶⁰.

“Ornitología del sonido” es parte de *Lo volátil*, bestiario aéreo que conforma un aviario maravilloso por las características peculiares y extraordinarias de sus aves. En este texto, como en la mayoría del libro y en los de *Las fauces del abismo*, es posible rastrear las fuentes que el autor va nombrando a lo largo de los cuentos. Padilla entreteje con referencias e historias una imagen más completa de los animales que retrata. Esta imagen se da a partir de las descripciones que permiten identificar al animal desde un panorama más amplio.

Además, el uso de las fuentes dibuja al animal un carácter real, como si el análisis marcado por esa serie de datos le permitieran cierta realidad a las peculiaridades que le atribuye. Por otro lado, este formato da al cuento un aspecto de ensayo o reseña y, a su vez, parece mantener actual la presencia del animal, o el monstruo, en nuestros días. De este modo la historia que se narra en “La balada del pollo sin cabeza”, un cuento de *Los reflejos y la escarcha*, recuerda a alguna nota amarillista como las que podríamos encontrarnos en los periódicos actuales. Relata la muerte postergada de un pollo decapitado sobre el que se encuentran diversas reseñas y artículos que detallan el suceso e intentan explicar cómo es que el pollo sigue vivo.

Por otro lado, “Ornitología del sonido” recoge varias fuentes que refieren al Ave que Sostiene al Ser del que se dice que su canto mantiene la existencia de todo. El cuento describe el ciclo de vida que el ave recorre y lo que se ha escrito sobre cómo se lleva a cabo la selección del ave especial. Epifanio, aparece como personaje y como fuente, investigó mucho sobre el ornícalo, intentó reproducir el tono de su canto y, para ello, inventó una pianola que luego se

⁶⁰ Padilla, *Lo volátil y las fauces*, México, Páginas de espuma, 2018, p. 154.
En lo sucesivo anotaré solo el número de página del que se ha tomado la cita.

trató construir. Al final del cuento se sugiere que los clavecines provienen de ahí y que la radio se inspiró en el Ave que Sostiene al Ser.

4.1 LA GENEALOGÍA DEL SONIDO

*El ave va cayendo allá lejos, sepultada por todos
los sonidos y todos los silencios de los hombres*
Ignacio Padilla

El cuento se divide en cuatro apartados: “Epifanio el apócrifo”, “De la vida y el calvario del ornícalo”, “Una tribu” y “El último vuelo del falso Epifanio”. Esta estructura es muy parecida a la del cuento “*Post lucem spero tenebras*”; cumple la función de organizar lo que se relata para guiar al lector en un recorrido de lecturas y citas que expliquen, o intenten rastrear, el origen del animal en cuestión. En este caso, el narrador expone lo que Epifanio escribió sobre los ornícalos y desde ahí narra la historia del pájaro.

Estamos ante un tipo de bestiario que echa mano de fuentes para construir el cuento, un estilo muy particular de Borges. En *Manual de zoología fantástica* encontramos una postura del narrador como lector y a través del texto transmite lo leído, “incorpora algunos objetos tal y como los ha hallado: los reproduce fielmente sin intervenir en ellos”⁶¹. Es así como, en el cuento de Ornitología, asistimos a la investigación de Epifanio desplegada por el narrador a partir de sus inquietudes.

Entre las primeras notas que se mencionan están la de la *Epístola contra los astrólogos*, de Kiprián, se habló alguna vez de un “pájaro dorado cuyo canto hacía las veces de infalible filtro de amor” (33); y lo que se dijo en la guerra contra los rebeldes de Pugáchov que “los ornícalos emitían cantos afrodisíacos de poder nunca antes visto” (34). Aunque, solo

⁶¹ López, *op. cit.*, p. 72.

esas dos referencias atribuyen a este pájaro características relacionadas con el amor, en adelante el estudio de Epifanio “defendía que los ornícalos tienen un solo canto, y que en cada generación no es más que un individuo de esta especie quien entona cierta cósmica melodía, la cual contiene y sostiene al universo entero” (34).

Lo anterior se inscribe en el apartado “Epifanio el apócrifo” que muestra la insistencia de Epifanio por demostrar que los ornícalos existen, aunque se cuestionó que tuvieran virtudes para el amor, no dudó que el Ave que Sostiene al Ser mantenía la existencia de todo. Después, el narrador dispone un apartado para explicar la vida del ornícalo, en éste el narrador se cuida de nombrar a Epifanio como el autor de las interpretaciones; por ejemplo, en el caso de la edad del ave Epifanio es quien calcula que si los ornícalos viven cuarenta y cinco años, y eso se descompone en nueve veces cinco, dan el total de las etapas en las que se desarrolla el ave hasta que llega el día de su muerte, y tendrá que elegirse al ave siguiente que cantará para sostener el mundo.

El número nueve ha sido considerado como un número de perfección y “la cifra cuarenta y cinco invoca los áureos intervalos de la Quinta Justa en la escala musical pitagórica, expuesta por Boecio y constante en las partituras del canto gregoriano” (35). La función de los números áureos en el cuento manifiesta una necesidad de medir las cosas desde una perspectiva menos racional y con mayor interrelación con otros elementos, como la precisión de la música o la vida del ornícalo.

Cuando transcurren los cuarenta y cinco años el ave muere en una ciudad bulliciosa para absorber todos los sonidos de los sueños de sus habitantes y “cada ruido va anidando en sus vísceras como un eco de millones de gargantas ensordecidas [...] Finalmente el noble pájaro cede: su canción será su réquiem. Forastero irremediable en el sonido, el ornícalo cantor sabe entonces que su canto ya no pertenece a nadie (ni siquiera a sus congéneres)”

(35). La última nota del ornícalo es destruida por los habitantes durmientes y entonces se instala el silencio y el ave muere por consecuencia de la ausencia.

En el apartado siguiente, “Una tribu”, el narrador hace un cambio de fuente, mientras que en el resto del cuento todos los datos remiten a Epifanio como fuente principal en este apartado se nombra a Afanasi Nikitín en su *Viaje allende otros mares* –aunque ésta también pudo ser citado por Epifanio–. Aquí se narra la historia de una tribu de hombres que creen que ya han matado al Ave que Sostiene al Ser, por consiguiente, piensan que el universo ya no existe y, a causa de ello, “son perversos y se ejercitan en el pecado” (37). Para su suerte, los hombres de esta tribu tienen acceso a tierra y agua, son atentos, dados a la música y a la astrología, y se comunican con un idioma propio de cincuenta y cinco tonos distintos que les permiten significar sus intenciones. Debido a su estado de resignación, en ocasiones, algunos hombres de esta tribu muestran algunos arrebatos curiosos, por ejemplo, cuando alcanzan cierta edad se arrojan al río por voluntad propia. Además, tienen una gran devoción por las enseñanzas de sus abuelos.

Este mundo en el que la tribu cree vivir, el mundo después de la muerte del Ave que Sostiene al Ser, las cosas no tienen el mismo significado como en nuestro mundo, en ese mundo no existe el bien o el mal, incluso tienen una oración que igual puede ser para amar como para hacer la guerra, reza así: *Salve el Canto que Sostenía Lo que Es*. Creen ser “reverberaciones en la memoria de un indómito y extinto ser alado, algo así como los ecos que se conservan de cuando aún cantaba el pájaro y autorizaba al universo con solo su bondad” (38). Los integrantes de esa tribu, sin finalidad alguna, lo único que celebran es una representación que repite la muerte del ave sacrificando a dos doncellas que luego son tiradas a la cañada.

La ubicación de este apartado genera algunas preguntas respecto a su razón de aparecer entre los datos que refieren al ornícalo. La tribu simboliza una burbuja aislada del mundo que parece manejarse bajo su propio orden y tiempo. Este universo alterno cuestiona al otro en el que Epifanio asegura que existe gracias al canto del Ave. Es, también, un indicio del narrador que, posiblemente, por más neutro que pretenda ser al exponer la información recopilada de las fuentes sí manipula el orden de ésta y, detrás de tal acción se encuentra la intención del autor. Así como Epifanio buscó defender la existencia de los ornícalos, así también el narrador agregó el apartado sobre un sitio en el que se actuaba como si ya no existieran. Por un lado, esto refuerza la existencia del ave y, por el otro, evidencia que ese hipotético mundo en el que ya no hay canto del Ave podría ser el nuestro. Después de todo se ha juzgado a Epifanio como apócrifo.

Finalmente, en el apartado que cierra el cuento “El último vuelo del falso Epifanio” se relata un suceso al oeste de Don: ahí, en ocasiones, cae un pájaro al que llaman zultá (“ave del sonido” en cosaco), Epifanio considera en su *Razón Octava* que se trata del ornícalo. Cuenta además sobre un suceso extraordinario en el que una zarevna quedó preñada por el cadáver embalsamado de un ave, en su vientre encontraron un huevo grande del que “vieron salir un monstruo con rostro humano, boca como un pico que le brotaba entre los ojos” (40).

Para explicar este hecho extraordinario, se cuenta que la zarevna dormía con el ave embalsamada para ahuyentar a un ícubo que perturbaba su sueño y todas las mañanas devolvía al ave al sitio que le habían asignado. Bautizaron al monstruo con la presencia del tribunal médico de San Petersburgo y del patriarca Giulianov y éstos determinaron que “aquel huevo contrahecho se había gestado por virtud imaginativa y por malvado influjo del ave disecada” (41). Juicio con el que condenaron a Epifanio al destierro, pues él fue quien había llevado al ave.

Intercalado con la historia de la zarevna el narrador cita a Plinio, al que nombra como “autor serio”, para describir un relato parecido en el que una mujer de piel blanca parió a un niño negro. La mujer queda absuelta de una condena por adulterio al explicar que espantaba sus pesadillas con el retrato de un niño blanco. Cita también a Eliano, con una historia parecida sobre una mujer que parió a un pájaro y se le castigó por brujería.

De Epifanio se dice que perdió el juicio luego de cumplir una condena de azotes y acaso por la ofensa de declararlo culpable por el simple hecho de embalsamar al ave. Aunque esto no disminuyó su interés en los ornícalos, dedicó el resto de su vida a investigar el modo de atraer al Ave que Sostiene al Ser. Lo intentó copiando el pico del ave disecada y ensayó la manera de reproducir su canto con una especie de pianola. Y, aunque de los apuntes para hacer la pianola no se sabe nada, el narrador asegura haberlos visto, junto con un pico moldeado, en el museo de Hermitage.

Esta declaración señala algo que puede ser corroborado y sirve para la suposición de que Aleksandr Stepánovich Popov (1859-1906) –científico, inventor y físico ruso– se inspiró en el ornícalo en la víspera de presentar la radio al mundo. Con esto, el narrador parece evidenciar su intención; expone todas las fuentes consultadas de tal modo que el orden de la información vaya hacia una conclusión en la que la duda de si es o no apócrifa la investigación sobre el ornícalo, aún quedan de él ciertos vestigios en la era moderna, o al menos eso es lo que apunta la “Ornitología del sonido”.

El narrador se desempeña como guía y su función consiste “en recordarlo todo, en conservar y perpetuar cada cosa, trazando el inventario de civilizaciones extintas”⁶². Y si acaso interviene con cierta trampa para manipular la información que presenta es para darle

⁶² López, *op. cit.*, p. 64.

relieve a la historia. De este modo el ornícalo remarca un bestiario descriptivo que manifiesta no un ejemplo moral pero sí una reflexión profunda sobre la delicada e inmensa tarea de un animal tan pequeño.

4.2 HACIA LA BÚSQUEDA DEL FINAL DE UN POLLO DECAPITADO

La línea de lo narrado es siempre una aporía
Ignacio Padilla

“¿En qué mal punto el pollo de los hermanos Olsen dejó de ser un pollo para convertirse en otra cosa?” con esta pregunta Padilla inicia el cuento “La balada del pollo sin cabeza”, y desde aquí se desenvuelven una serie de posibilidades de cómo acaeció una historia de tal naturaleza. Se cuestiona, por ejemplo, sobre el inicio y el final del suceso, lo cual es por demás irónico dadas las características de esta historia.

Padilla se da a la tarea de proponer un orden propio a una historia real en un cuento, una ficción, y entonces los elementos que la conforman generan un artificio de la realidad. Mike, el pollo sin cabeza, fue decapitado una mañana cualquiera con el fin de ser un pollo como todos los demás, comestible. Pero Mike siguió caminando y ostentando su fisonomía decapitada, el pollo vivió dos años más. Sus dueños, los hermanos Olsen, lucraron con él y dieron giras por todo el país para presentar a Mike en un espectáculo morboso y llamativo.

Ante esto el narrador personaje, un taxidermista al que los Olsen le piden embalsamar al pollo, se cuestiona ¿cuál debería ser el final de la historia, si no es cuando un pollo decapitado muere, ni tampoco cuando muere verdaderamente pues la figura de Mike seguía presente para muchos? Por lo que ensayó otro final: el de la muerte de los hermanos. Quienes, bajo el influjo de la ambición y con pocas muestras de verdadera inteligencia, derrochaban

el dinero en la vida nocturna. Este final es una propuesta de Padilla, pues la vida de los Olsen, luego de la muerte de Mike, es otra, según se puede leer en las notas sobre el animal⁶³.

La noche que Mike murió, es una anécdota que “tiende a parecer sencilla y predecible” (94); uno de los hermanos olvidó el canuto con el que lo mantenían vivo y el pollo comenzó a asfixiarse. El narrador señala que nunca se sabrá cuál de los dos hermanos fue el olvidadizo, ni qué hizo el hermano que se quedó a cuidar a Mike mientras el otro corría al lugar de la función para buscar “el canuto redentor”. Guardaron su cadáver en formol, pues querían vender el cuerpo al Museo Smithsonian, aunque, para cuando fueron con el taxidermista, el deterioro era tal que no fue posible embalsamarlo. Luego de que el taxidermista se negó a aceptar al pollo expulsó a los hermanos de su taller y esa noche los Olsen perdieron todo lo que traían en apuestas y lanzaron el cuerpo de Mike al Lago Ashuntah.

Al volver a Fruita Colorado, de donde eran los Olsen y Mike, el pueblo les ignoró, renegaban por la muerte de Mike. Cuando se les preguntaba sobre el pollo “la gente habla del pollo sin cabeza con un morbo sazonado de compasión. Se diría que lo extrañan” (89), relataban sus recuerdos sobre el animal con cierta nostalgia, pero también con risa, “todos en ese pueblo ríen y mascan sin cesar tabaco imaginario” (89). Y es que, aunque uno de los finales de la historia sobre Mike puede ser la muerte de los Olsen, también podría ser el final abierto que recae en el pueblo de Fruita y cómo rememoran al pollo. Ellos son los continuadores de la leyenda, los que inmortalizan a Mike.

⁶³ Chris Stokel-Walker, “Mike, el pollo que vivió un año y medio sin cabeza”, *BBC*, 2015. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150910_mike_pollo_sin_cabeza_lp [Consultado septiembre, 2019]

Los hermanos, puntualiza el narrador, cometieron el error de creer que Mike viviría para siempre. Aunque el espectáculo del pollo sin cabeza ya había recorrido el país y ellos ya habían ganado mucho dinero de las giras, Mike significaba algo más para los pobladores de Fruita, algunos consideraban a Mike como la esperanza de un mundo mejor. El luto por su muerte se mezcló con la zozobra provocada por los jóvenes que luchaban en Normandía o Guadalcanal (1944) y entonces combinaban la remembranza del muñón de Mike con los jóvenes mutilados, como si les evocara la pérdida de los tiempos mejores.

Los Olsen no estaban preparados para pagar el precio por la muerte aplazada de Mike. “El problema con las bendiciones del destino es que rara vez las juzgamos limitadas. No entendemos que nadie merece para siempre su buena estrella, y que la providencia es aliada del demonio, que sólo consiente nuestra gloria por un rato y siempre a cambio de algo” (95). De aquí se extrae una curiosa moraleja ante el acontecimiento de Mike, pues la muerte de éste viene a ser el restablecimiento del orden natural, sin embargo, esto no deja de provocar cierta nostalgia a los pobladores de Fruita por su deceso. Por ello el cuento es una balada, una composición narrativa que relata los sucesos de la vida extraordinaria de Mike. Los pobladores de Fruita lo rememoran cada año, desde 1999, con desfiles y concursos de comida el Día del Pollo Sin Cabeza.

En otras esferas, la muerte de Mike tuvo un peculiar impacto, como el caso de los veteranos de Corea, cuando fueron las campañas de reivindicación. Adoptaron la consigna de *Todos somos Mike* y demandaron a los hermanos por la muerte del pollo. Hacia el final del cuento, el narrador anota un dato, por demás irónico, sobre un trabajo académico que analiza, desde la semiótica y la connotación colectivamente fraticida, la historia de Mike. Aunque al narrador le parece una gran aportación “a la teoría de la mimesis y el ritual victimario” (96) remarca que no alcanza “a iluminar el encono de la sociedad de Fruita contra

los amos de Mike, ni los resortes que habrían conducido a estos hacia la mutua destrucción” (96). Como si el mejor formato para contar la historia fuera el del cuento, con la precisión de un taxidermista curioso que rastrea los testimonios y datos sobre el pollo sin cabeza.

El suceso sobre Mike se configura a partir de un animal real, pero con una muerte que raya en lo ficticio. A la figura del pollo se agregan una serie de símbolos que reflejan las necesidades sociales del pueblo, como la esperanza, el triunfo de la vida ante la muerte inminente, la ironía y lo risible de un cuerpo sin cabeza. Pareciera una parodia que muestra las posibilidades de vivir sin un cerebro, después de todo Mike “lo pasaba tan bien como podría pasarlo cualquier pollo” (89), el animal vivía en la ignorancia de no tener cabeza y de haber sido criado con la finalidad de ser comido.

La ironía que rodea la historia de Mike se adhiere al bestiario padilliano. Si se le ve al cuento desde este género, la figura del pollo se exagera por la recreación de los espectadores, los pobladores de Fruita, que intervienen en su significación. Adhieren al pollo decapitado sus anhelos y deseos y lo immortalizan. Como en su momento intentaron replicarlo, decapitando pollos para ver si acaso corría la misma suerte de sobrevivir tanto tiempo como Mike.

En “La balada del pollo sin cabeza” Padilla juega con la información y las fuentes sobre esta historia para recrearla desde su propia perspectiva de cuentista; Mike no es un vehículo de ejemplaridad moral, sino una representación del hombre y su necesidad de encontrar en el animal un modo de sobrellevar la realidad que le ha tocado vivir –sobre la vida común y relajada de los pobladores de Fruita el narrador repite, con cierta ironía, que todos mascaban tabaco imaginario–, por ello la discreta referencia al contexto histórico hace de Mike una leyenda expandida, reconstruyéndose a la par de la batalla de Normandía y Guadalcanal. Espectáculo y guerra entran en el mismo devenir.

5. CONCLUSIONES

Gracias a la diversidad temática que guarda la Micropedia de Ignacio Padilla podemos rastrear los cuentos que recuerdan a los bestiarios medievales, tanto por la presencia de animales o bestias extrañas en su contenido, como por las intenciones que guarda el cuento. Por ejemplo, encontramos en el cuento padilliano una moraleja sutil, entre líneas, que el autor resguarda en la estructura de los cuentos o en las acciones de los personajes, pero no la evidencia, pues para estos cuentos bestiario lo importante no es la moraleja, sino la presentación de los animales y monstruos.

El género del bestiario, como todos los demás, está constituido de ciertas reglas, más o menos estables, que luego de conocerlas es posible romperlas y recrearlas; se conforma de distintas maravillas y bestias, además, propone vías de incursión para tratar a esas bestias y animales extraños. Sin embargo, luego de tener claros los caminos es posible cruzarlos, ramificarlos hacia otros rumbos. Los escritores hispanoamericanos hicieron sus propuestas de bestiario desde el contexto contemporáneo que les rodeaba y echaron mano de otras herramientas literarias, que ya no solo se limitaban a la alegoría o el símil, tan utilizado en los bestiarios medievales.

Ignacio Padilla se incorpora a esta tradición del bestiario con sus cuentos de *Las fauces del abismo* lo que permite saber su inquietud sobre este género. Con la misma inquietud nos planteamos las preguntas que motivaron el presente trabajo: ¿el interés por el bestiario ya se gestaba desde sus primeros libros de la Micropedia o eran un proyecto aparte, con los bestiarios telúrico, aéreo, ígneo y acuático?

Ciertamente, en su primer libro, *Las antípodas y el siglo*, el cuento analizado muestra una evidencia en el nombre: “Bestiario mínimo”. El mecanismo de este cuento remarca una de las características más usuales en el bestiario medieval que es la relación entre el hombre

y el animal. Además, este cuento reitera una de las características generales en la Micropedia de Padilla: su carácter dual. Presente, por ejemplo, en los títulos de los libros que siempre se conforman de dos apartados. De este modo, el hombre y el animal se configura como una dualidad, bastante compleja, en la que el hombre intenta definirse a partir de las diferencias que encuentra en el animal. Sin embargo, esta dualidad planteada guarda en el fondo un puente de similitudes que más que separar, hombre y animal, los confronta y establece un nuevo camino ramificado de posibilidades en las que el hombre puede cambiar, redefinirse y evolucionar.

De este modo, pudimos proponer una especie de mapa –muy acotado, pues en este trabajo no se analizan todos los cuentos que pudieron leerse desde el bestiario–, que cruza toda la Micropedia y acaba en el último libro bestiario *Lo volátil y las fauces*. Con referencias antiquísimas, pero que no dejan de generar una perspectiva actual sobre los animales relatados, acudimos a un bestiario con características de nuestro tiempo. Esto último debido a que, incluso, hay bestias o animales que bien pueden encontrarse entre nosotros, que por su extravagancia pareciera tratarse de ficción, pero tampoco lo son, como el caso de Mike el pollo sin cabeza.

Podemos distinguir dos aspectos que diferencian a los cuentos que no son parte de los libros bestiario y los que sí; los cuentos de los libros bestiario enfatizan el tratamiento del bestiario padilliano, mientras los cuento extraídos del resto de la Micropedia no manifiestan una evidente necesidad de enfatizar su vínculo con el bestiario, por lo que solo lo muestran, como hemos visto en la selección de cuentos de este trabajo, a partir de muy distintas formas. Por un lado, los libros bestiario hacen hincapié en la descripción de los animales o monstruos y, por el otro, a pesar de lo antiguas que pueden llegar a ser las fuentes citadas en los cuentos, el asunto que se trata desde el animal tiene una vigencia que asombra.

Es así que, por ejemplo, en “*Post lucem spero tenebras*” la oscuridad del negral podría referir a la soledad o el grisáceo modo en que la sociedad actual está inmersa, o podría tratarse de una soledad interior, una oscuridad que viene del fondo. Y en “Ornitología” encontramos un tratamiento de lo divino desde otra perspectiva, como si estuviera siempre entre nosotros sin que lo sepamos. El Ave que Sostiene al Ser canta para que las cosas existan como son, para dar un sentido a lo que hay. O incluso para recordar al ornícalo en la radio, un electrodoméstico tan común.

Mientras que en “Antes del hambre de las hienas” Padilla nos presenta una moral fuera de lo usual, parece relacionarse con lo religioso, pero pronto se aleja de la norma católica y, aunque se menciona la presencia de la Ley, en realidad las acciones del pueblo se encaminan a repetir una tradición que no pretende desaparecer. Todo el pueblo en su conjunto refuerza esta tradición y la asimilan como parte de su cultura y su moral colectiva. A pesar de la moral represiva que se desarrolla en “Antes del hambre de las hienas” el papel del narrador jamás interviene en la descripción de sus personajes o en las acciones de éstos, no emite ningún juicio de valor, simplemente muestra, informa, sin la menor intención de plantear una moraleja.

La moraleja, como al estilo de las fábulas o como una evidente intención adoctrinadora, no existe en los cuentos-bestiario de Padilla. Incluso, por lo general prescinde de ella, acaso la deja entre líneas, como una intención secundaria o desinteresada del bestiario padilliano. La única vía por la que pudiera existir una moraleja es a partir de la reflexión que generan los cuentos, exigiendo una atenta lectura y un minucioso cuidado de los detalles que el autor incorpora en la estructura y trama de sus textos.

Por estos matices y variaciones el bestiario que Padilla propone no podría clasificarse en una sola categoría, como se ha visto en las tres líneas de análisis –“Nombrar al animal:

configuración de una moral”, “Notas de vestigios para la construcción de una historia” y “Al otro lado del espejo: la bestia y el hombre”– e incluso en el cuento sobre el Mundus Altero, “El elogio a la vista otra”. La cartografía del bestiario padilliano es una mezcla de bestiarios, muy al estilo medieval, Padilla hace una especie de pastiche en el que reescribe al animal desde otros ángulos, con un conjunto de fuentes o de notas, o con la propia imaginación. En unos casos, delinea una moraleja narrativizada, es decir, solo puede encontrarse dentro de la estructura del cuento y, en otros, solo describe al animal y, para ello, nos mantiene inmersos en los resultados de una investigación que simplemente nos asombra y nos parece cierta.

Con lo anterior, difícilmente se podría incluir a Ignacio Padilla en las categorías de Esperanza López Estrada, a pesar de que su estudio sobre los bestiarios hispanoamericanos es de gran utilidad, para el presente trabajo solo sirvió de panorama en la investigación sobre el género del bestiario en nuestros días. Además, no considero que sean del todo acertadas las categorías que propone, sobre todo en el caso de Arreola, al que califica como naturalista, según su lectura del *Bestiario* (1938). Sin embargo, el análisis que hace sobre Borges es bastante ilustrador respecto a los procedimientos tanto en el mismo Borges como en los bestiarios medievales. Ciertamente, el vínculo entre Padilla y Borges es mucho más cercano que entre Augusto Monterroso, Julio Cortázar y Juan José Arreola, los escritores estudiados por López Estrada.

Finalmente, el bestiario de Padilla nos invita a la reflexión, sus animales tienden a adentrarnos en un mundo de cavilaciones que van más allá de una especificación moral, nos obliga a enfrentarnos ante el bestiario que nos rodea, el que tenemos dentro y el que se está construyendo todo el tiempo en esta realidad que a veces se ficcionaliza.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bacarlett Pérez María Luisa, “Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, México, UAEM y Alduse Editorial, 2014, pp. 27-50.
- Bachelard Gaston, *Poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Cabarcas Antequera Hernando, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada. La imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana*, Colombia, Colcultura e Instituto Caro y Cuervo, 1994.
- Galaviz Álvarez Cecilia, “La niña que aprendió: Análisis literario-ético de un cuento de Ignacio Padilla”, *Estudios*, núm. 120, vol. XV, 2017, pp. 107-116.
- Gasca Mata Isaac, *Ignacio Padilla el discurso de los espejos*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.
- López Parada, Esperanza, *La Tradición Animalística en el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf> [Consultado mayo 2019]
- Malaxecheverría Ignacio, *Bestiario Medieval*, 3ª. ed., España, ediciones Siruela, 2002.
- Padilla Ignacio, *El androide y las quimeras*, México, Páginas de espuma, 2008.
- Padilla Ignacio, *Inéditos y extraviados*, México, Océano, 2016.
- Padilla Ignacio, *Lo volátil y las fauces*, México, Páginas de espuma, 2018.
- Padilla Ignacio, *Las antípodas y el siglo*, España, Espasa Calpe, 2001.
- “Ignacio Padilla, una manera escrupulosa de vivir del cuento”
<https://www.eleconomistaamerica.cl/libroseAm/noticias/6487115/02/15/www.vuble.tv/us/privacy> [Consultado abril 2019]
- Stokel-Walker Chris, “Mike, el pollo que vivió un año y medio sin cabeza”, *BBC*, 2015.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150910_mike_pollo_sin_cabeza_lp
[Consultado septiembre, 2019]
- Tornero Angélica, “De bestias y bestiarios”, *Revista Inventio*, pp. 83-87.