

## Un tigre, dos tigres...

### Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar

**Deerie Sariols Persson**

Universidad de Saint Quentin-en-Yvelines  
Francia  
dsariols@hotmail.com

**Resumen:** Los bestiarios son un género literario de larga genealogía. Muy populares en la Edad Media, se situaban entre la enciclopedia, la lección moralizante y la alegoría, recuperando el simbolismo animal de tradiciones anteriores. Los pueblan animales y monstruos, sin tener en cuenta la frontera que los separa de la realidad. Aunque todas las épocas y culturas han desarrollado bestiarios de todo tipo, a partir del siglo XX han tenido un auge notable. En ellos se reciclan numerosas influencias de otros tiempos y se concilian innumerables rumbos estéticos y filosóficos. Se ha imitado su forma breve y no el aleccionamiento religioso, obsoleto ya desde hace mucho. En Argentina, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, aliando tradición, vanguardia y referencias personales, escribieron bestiarios singulares en obras como *Manual de zoología fantástica (El libro de los seres imaginarios)* del primero, y *Bestiario e Historias de Cronopios y de Famas*, entre otras, del segundo. Nos proponen un enfoque contemporáneo de la percepción medieval del mundo, apropiándose del simbolismo antiguo de prodigios biológicos de dudosa realidad y de animales reales para renovarlos y darles una vida nueva. Figuras mitológicas y literarias, en el caso de Borges (el Golem, la anfibena, el minotauro, seres kafkianos, etc.), creaciones originales, en el caso de Cortázar (cronopios, famas, mancuspias...), ambos autores tratan a menudo animales reales (tigres, conejos, axolotl...) cediéndoles misteriosas cualidades vinculadas con la angustia y la dificultad de vivir en un mundo tan complejo como el nuestro.

**Palabras clave:** Bestiario; Animal; Monstruo; Cortázar; Borges.

**Title and subtitle:** **The Old and the New in Jorge Luis Borges's and Julio Cortázar's Bestiaries.**

**Abstract:** Very popular in the Middle Ages, bestiaries are a literary genre of old origins, a sort of encyclopedia, blended with moralizing allegory. They recover animal symbolism of earlier traditions and are filled with real or imaginary animals and monsters. Each era and culture has developed bestiaries of all kinds. This genre has had a boom in the twentieth century, recycling many influences of the past and reconciling many aesthetic and philosophical directions, mostly imitating its brief form, and not the religious admonition, already obsolete at that time. In Argentina, Jorge Luis Borges and Julio Cortázar, combining tradition, art and personal references, wrote works such as *Handbook of Fantastic Zoology (The Book of Imaginary Beings)*, and *Bestiary and Cronopios and Famas*. They propose a contemporary approach to medieval perception of the world, appropriating the ancient symbolism of biological wonders of dubious reality and real animals to renew and give them new life. Mythological and literary figures, in the case of

Borges (the Golem, the amphisbaena, the Minotaur, Kafkaesque beings, etc.), original creations, in the case of Cortázar (cronopios, famas, mancupias...), both authors often treat real animals (tigers, rabbits, axolotl ...) assigning them mysterious qualities which show the anguish and difficulty of living in a world as complex as ours.

**Key words:** Bestiary; Animal; Monster; Cortázar; Borges.

El animal y el monstruo en literatura son tan antiguos como la literatura misma. Compañeros, esclavos o enemigos, los animales han compartido siempre la vida de la humanidad y poblado mitos, cuentos y relatos. Han convivido estrechamente, no sólo en los gestos y las necesidades cotidianas sino también en lo psicológico y espiritual, bajo el aspecto de creencias, fantasías y supersticiones cuyas raíces se aglutinan en el totemismo.

El simbolismo animal, vecino de lo monstruoso, recuerda constantemente al humano su parte instintiva e incontrolable y el lugar que ocupa en el universo. Funciona como un doble reflejo: al sentirse formar parte del mundo natural y a la vez distinto de él, por un lado constituye un "soporte conceptual de la diversidad social" (Lévi Strauss, 1962: 145) y un espejo deformante de la misma, para entender y expresar sus características negativas y positivas. Las caricaturas con forma animal son el ejemplo más evidente de ello.

Así como las religiones han adoptado las representaciones híbridas (dioses del Antiguo Egipto, como Horus el hombre-halcón o Bastet, la mujer-gato, o bien los tres evangelistas como águila, león y buey, en el cristianismo), la sociedad ha hecho lo mismo, en una búsqueda de identidad y poder. La heráldica es un buen ejemplo de ello. Muchos países y ciudades se representan con bestias: el bulldog en Inglaterra, el gallo en Francia, el dragón en Cataluña o el oso que come madroños en Madrid. Sirven para contener una imagen a la vez tópica y universal de un pueblo, sea moralizadora o simplemente arma política para familias poderosas, como fue el caso de los Lusignan, que "encargaron" el mito de la mujer-serpiente Melusina a Jean d'Arras para darse legitimidad.

Cada época y cada zona cultural ha utilizado este simbolismo de manera distinta. La Edad Media, con su visión holística del universo en el cual todo, hasta lo más espantoso, es un signo del poder del Señor, es un período rico en obras en las que el animal es rey.

### **De la Edad Media al siglo XX**

El medioevo recopilaba el saber antiguo en ciencias naturales a través de la repetición, la copia y la imitación en los textos, la pintura o la escultura, soslayando la observación de la realidad. Sin duda el bestiario fue uno de los géneros —junto con la fábula— que más fortuna tuvieron. Se sitúa entre la enciclopedia arcaica y la narración fantástica, en

un naciente espíritu científico amparado por la religión cristiana. Su momento de gloria se encuentra la Europa de entre los siglos XIII y XV, pero su origen se remonta a la *Historia animalium* de Aristóteles, a Heródoto, Putarco y Plinio el Viejo. Las tradiciones que convergen en los bestiarios vienen de lejos: a los mitos, supersticiones y tradiciones ancestrales se añadió, en la Edad Media, la autoridad del *Fisiólogo*, escrito probablemente en Alejandría, entre los siglos II y V, de autor incierto. De él arranca una larga genealogía en la que la ciencia y el arte estaban amalgamadas y fueron separándose con el tiempo.

Es un ancestro del diccionario por su forma tesaurizadora, constituida por pequeños "artículos" descriptivos de cada ser que describe e interpreta, ordenados según tipologías particulares, acompañados casi siempre por ilustraciones, y claro en su ambición didáctica. Como todo el arte medieval, los bestiarios eran *exempla* para los fieles en su educación religiosa y moral. La fuerza de sus imágenes (que poco tenían que ver con la realidad), descripciones y evocaciones textuales, constituyen el epicentro de inagotables versiones hasta nuestros días. De este modo, las bestias han seguido siendo objeto de estudios científicos por un lado, y por otro, enriqueciendo la imaginación personal y colectiva de la humanidad.

La ciencia —basada en la observación de la realidad— y la fantasía, estuvieron muy ligadas hasta el Renacimiento. A partir de entonces y hasta principios del siglo XX, los bestiarios se desarrollaron con relativa discreción. Solían aparecer como curiosidades aparte de autores conocidos, muchas veces filósofos que utilizaban esta forma para disfrazar sus críticas a la sociedad. O bien dirigidos al público infantil y bajo formas más narrativas, lo que ha tenido un éxito inmenso desde el siglo XVII de La Fontaine y continúa con fuerza en nuestra época audiovisual.

La antigua vinculación entre ciencia y arte subyacente en los bestiarios la encontramos hoy en día bajo la forma de falsa superstición poética, de ironía y libertad creativa. Jorge Luís Borges nos habla de la riqueza infinita de la naturaleza y la aspiración de la imaginación para emularla en el prólogo a *El Libro de los seres imaginarios*:

[...] un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. [...] así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos [...] sin otros límites que el hastío o el asco. [...] Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios (Borges y Guerrero, 2007: 8).

Esta paradoja, el hecho que la realidad pueda producir más monstruos que la fantasía, es una *boutade* poética que señala la exuberancia de las rarezas zoológicas e incita a abrir la capacidad inventiva de cada cual. Constantemente se descubren nuevas especies animales en todas partes del mundo, a veces por casualidad, o resultado de la búsqueda incesante de la criptozoología, (estudio de los animales "ocultos", extintos o

desconocidos salvo por leyendas) que rastrea animales extraordinarios por todo el planeta. Continuamente imaginamos seres quiméricos o enriquecemos los que otros concibieron. Parece ser una necesidad biológica y cultural, un modo de explorar el inagotable caudal creativo de la naturaleza y el arte.

¿Por qué el bestiario renació en el siglo XX? Quizá porque este género-frontera que pone en entredicho la realidad de la realidad encontró terreno fértil en un siglo que empezó con una buena dosis de arrogancia del saber y fue avanzando a través de su propio cuestionamiento. Una interrogación que mana directamente de la progresiva y rápida separación del hombre y la bestia en la vida cotidiana, ya desde finales del siglo XIX, en la mayoría de los países occidentales (Yelin, 2009). Los surrealistas fueron de los primeros en desenterrar y enriquecer los bestiarios, añadiéndoles humor, angustia y transgresión. La zoología surrealista es, por encima de todo, curiosa y extraordinaria. Siendo las ciencias naturales las únicas que les atraían, se interesaron por los animales raros (reales como el ornitorrinco), los híbridos mitológicos del inconsciente colectivo (especialmente el minotauro) y los salidos directamente de la imaginación particular de cada artista (Eléphant Célèbes..., y tantos otros). Una manera de desmarcarse de la anticuada religiosidad de los bestiarios medievales y mezclar una visión racional e instintiva de la naturaleza: « La jungle, inaliénable propriété du subconscient. » dijo André Breton al respecto (Maillard-Chary, 1995: 3). El animal deja de ser una imagen del hombre, de sus defectos y virtudes e integra el mundo interior recién descubierto por el psicoanálisis. A partir de ese momento "el animal está *en* el hombre" y no fuera de él.

### **Formas breves**

A la vez que el mundo empezaba a volverse loco con su propio progreso, a debatirse entre la autodestrucción en guerras totales y su carrera hacia la utopía tecnológica, el arte redescubría y recreaba géneros y formas artísticas antiguas. Con la rápida evolución del arte y las mentalidades, las formas literarias estallaron y renunciaron a la unidad representativa del clasicismo. Incluso el lenguaje cesó de pretender reflejar la realidad y se transformó, junto con la imagen, en un canal de expresión de la multiplicidad del espíritu humano. Se llega así a "la fragmentación de la consciencia moderna" (Tibi, 1988: 43), que hoy en día experimentamos hasta el paroxismo con las nuevas tecnologías, y donde se acomodan perfectamente las formas breves. Esta es una de las razones del renacimiento de los bestiarios en la cultura occidental, particularmente en la de los países de lengua española.

Durante todo el siglo XX se reciclaron numerosas influencias de otros tiempos y se conciliaron innumerables contradicciones ideológicas y estéticas. En lo que respecta a los bestiarios, se imitó la forma y no el aleccionamiento religioso, obsoleto ya desde hacía mucho. En los géneros literarios breves las vanguardias artísticas y más tarde las corrientes llamadas post-modernas encontraron un ámbito ideal para manifestar toda la

fuerza del inconsciente recién descubierto y el desencanto que siempre ha acompañado el frenético desarrollo del siglo anterior. Algunos vienen del pasado, como los cuentos, los aforismos, los epigramas o los *artículos* de los bestiarios; durante siglos habían sido desvalorizados y relegados a lo folclórico y popular. Otros, gracias a algunos autores, nacen y se ennoblecen, como la greguería y el chiste. La ironía y la ambigüedad marcan las palabras, trabajadas en filigrana a todos los niveles. Estos géneros y subgéneros literarios son parientes de la poesía y la broma, del realismo y de lo fantástico, ligando con un hilo invisible lo pasado y lo contemporáneo. La hibridación animal se confunde con el lenguaje, es una excusa para explorar formas infinitas, al multiplicar los significados, los juegos de palabras, las metáforas y la literalidad. La distancia intelectual moderna reconvierte así los bestiarios y las fábulas animales para adaptarlas a una mentalidad escéptica y lúdica. Al final, el sentido de todo ello es la elaboración de bestiarios individuales como marca de fábrica del artista (cómo no olvidar al tigre borgiano y al axolotl de Cortázar). De esta manera, el concepto mismo del género ha ido cambiando con el tiempo, y expresa, más que el glosario medieval, el imaginario animal o mitología de un escritor.

Los bestiarios modernos se han alojado en lo que tienen de frontera: el lugar de paso entre la taxonomía y la narración. Sus descripciones coloristas desbordan con creces las adustas explicaciones de los diccionarios y se explayan alegremente en historias fabulosas, con lo que acaban emparentados con los relatos de los cuentos de todas las épocas, siempre llenos de fantasía y de propósito educativo —la advertencia ante el peligro y el mal.

### **Desórdenes fragmentarios**

Ya en las primeras décadas del siglo XX el concepto de ficción y de realidad estaban tomando vías muy distintas a las de antes. La noción de subjetividad reina, y el lector tiene un papel cada vez más activo. Cuanto más perfectamente conocemos la realidad, más dudamos de ella. Esta perplejidad ontológica (Fernández Porta, 2002) que invade al hombre contemporáneo se traduce en juegos de simbologías antiguas, fina ironía y catalogaciones absurdas, siguiendo el ejemplo de Borges en el inventario disparatado de "los animales del rey" en *El idioma analítico de John Wilkins* (Borges, 2002). En esta explosión de extravagante erudición, el escritor argentino expone la clasificación sin sentido de la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges y Guerrero, 2002<sup>a</sup>).

Las formas cortas están basadas en la máxima concentración, la impresión de un instante o la materialidad de un estado casi patológico ("exorbitado", según Julio Cortázar) del escritor. Éste escribe un cuento como si se "arrancara una alimaña" (Cortázar, 1969). La literalidad y el simbolismo, la seriedad y el humor no se excluyen sino que se completan en curiosas transacciones. En los bestiarios modernos se combinan a menudo las dos tendencias: contar una historia condensada y a la vez jugar con la clasificación caótica, con la verdad y la mentira, con el saber y la imaginación. Es un reflejo de la visión contemporánea del universo que inauguró Kafka: ya no hay orden prestablecido, y los humanos parecen vivir en un país de las maravillas confuso y cruel.

La forma fragmentaria de estos textos admite una lectura particular, no lineal, que se adapta perfectamente al modo de vida actual. La velocidad, la información ilimitada, la sensación de ubicuidad que nos dan las nuevas tecnologías piden una aproximación en contrapunto, efímera y rápida, como se lee un diccionario o se consulta internet. Borges los explica así en el prólogo a *El libro de los seres imaginarios*: « como todas las misceláneas [...] no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio» (Borges y Guerrero, 2007: 7). Este tipo de lectura, que ya existía desde los primeros textos enciclopédicos, está relacionado estrechamente con el *skimming*, el *scanning* y la lectura electrónica, técnicas lógicas en un mundo donde los individuos se hunden bajo cantidades ingentes de información textual y audiovisual. Para atraer la curiosidad y la fidelidad del lector, el autor se enfrenta al desafío de seducirlo y fijar su atención con lo nuevo e insólito. Este acercamiento rápido al texto es indudablemente el resultado de una visión disgregada del mundo, que prefiere una mirada más superficial y puntillista a una inmersión en profundidad.

Aunque en Francia Jules Renard había publicado en 1896 sus *Histoires naturelles* y Colette los *Dialogues de bêtes*, en 1905, el renacimiento europeo más evidente del bestiario se debió principalmente a Apollinaire, y su *Le bestiaire ou le cortège d'Orphée* en 1911. El poeta francés se ajustó a su manera a la antigua tradición (texto breve, en su caso poemas, con una imagen que lo acompaña) con las ilustraciones de Dufy. Algunos extractos tienen incluso su propia música compuesta por Poulenc. Para Apollinaire, el animal es un pretexto para expresar la marca del poeta como individuo. El título alude a los animales que seguían a Orfeo cuando tocaba la lira, una manera de confirmar la unión entre tradición y novedad del lenguaje poético que tanto valoraban los surrealistas. La alianza entre la poesía y el animal fue reforzándose con el tiempo. A partir de los paradigmas franceses muchos otros siguieron en toda Europa: los bestiarios de los poetas catalanes Prudenci Bertrana (1867-1941), Josep Carner (1884-1970) y Pere Quart (1899-1986), y más adelante otros como Jean Giono, Dino Buzzati o Primo Levi... Juegos literarios en la que la relación entre lo cómico y lo fantástico es tensa y ambigua.

En el otro lado del Atlántico, las vanguardias y otros movimientos artísticos maduraron de manera espectacular, en especial todo lo relacionado con el género fantástico. Cuando en 1941 Borges y Bioy Casares publicaron la *Antología de la literatura fantástica*, de varios autores<sup>1</sup>, lo que hicieron fue revalorizar no sólo el género en sí sino también, y particularmente, el cuento. Naturalmente, contiene también un florilegio de animales y seres fabulosos. Al simultanear obras de épocas y culturas diversas, pedían a los lectores una colaboración: tener conocimientos de historia cultural y mitológica, por un lado, y una gran apertura mental para recibir la sorpresa de lo inesperado, bajo la perspectiva de la “inquietante extrañeza” freudiana en esos fragmentos aparentados con los sueños. América Latina, con su bagaje cultural de fuentes autóctonas, europeas y precolombinas, dio un paso adelante con una revolución contra la lógica convencional, creando nuevas relaciones entre el tiempo y el espacio tanto en el mundo real como en el onírico, y en la invención y tratamiento de formas y seres extraordinarios. Siglos después de la llegada de los españoles, quedaba todavía el aroma del asombro del extranjero en tierras desconocidas ante seres distintos, humanos y animales, que habían plasmado en relatos de viajes y descripciones de ese mundo nuevo. En estos contextos los bestiarios se desarrollaron excepcionalmente. Dos de los más conocidos son *Bestiario* (1951), del mexicano Juan José Arreola y *Manual de zoología fantástica*, de los argentinos Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Ésta última fue al principio una obra marginal, editada por primera vez en 1957, y ampliada con treinta y cuatro textos suplementarios en 1968, cuando se publicó bajo el título de *El libro de los seres imaginarios*. Julio Cortázar, en sus cuentos, *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), y *Bestiario* (1951), entre otros, ha cultivado todo tipo de criaturas, reales o no, con un acercamiento sensorial de lo fantástico.

El libro de Arreola, publicado el mismo año que el Bestiario de Cortázar es, contrariamente a éste, casi un prototipo del género. A medio camino entre el diccionario y la compilación, su prosa poética e irónica describe a los animales ya inscritos en una sociedad de consumo que los banaliza y saca de su contexto natural. Su humor roza el sarcasmo al presentar a las bestias dentro de escenarios de amaestramiento, como el elefante que baila la polca, ya exiliado de la sabana y naufragado en un circo. Se trata, una vez más, de una «reconsideración de la simbólica animal» (Fernández Porta, 2002) una distorsión de figuras e interpretaciones tradicionales. Para describir al rinoceronte y devolverle su honor perdido, Arreola lo aproxima al unicornio. Éste queda a su vez desmitificado y le recuerda sus orígenes naturales:

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. [...] Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso

---

<sup>1</sup> Thomas Carlyle, J. Cortázar, G.K. Chesterton, Chuang Tzu, James Joyce, F. Kafka, G. de Maupassant, Giovanni Papini, E. A. Poe, Saki, F. Rabelais, A. Bioy Casares, J. L. Borges, S. Ocampo, H. G. Wells, etc.

de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil (Arreola, 1976: 13).

En el juego de la usurpación simbólica, otras bestias caen del pedestal, como los pájaros de presa quienes abandonan su orgullo heráldico de camino a las molestas mediocridades de una naturaleza corpórea: "Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas, mientras la rutina de cada día miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas. Triste manjar para sus picos desgarradores" (Arreola, 1976: 30).

Sin embargo, el autor concede a otros animales de peor reputación un aliento poético inesperado, como el sapo, que « salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón» (Arreola, 1976: 30). Los animales de Arreola, fruto de hermosas descripciones metonímicas y metafóricas son el punto de partida de ensañaciones sobre algunas de sus características, como la laboriosa deglución del conejo en las entrañas de la boa, los agujeros realizados por los topos, la esencia del marfil del elefante o de las plumas del avestruz. A veces con intenciones satíricas, pero a menudo tierno y compasivo frente al destino animal bajo el ojo y los actos humanos.

Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero se embarcaron en la creación de un *verdadero* diccionario en orden alfabético, un « manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres » (Borges, Guerrero, 2007: 9), y al mismo tiempo una antología que inspiró cuarenta y seis acuarelas al pintor mexicano Francisco Toledo, presentadas como las ilustraciones de los artículos del *Manual*. Borges y Guerrero recorren figuras monstruosas e híbridas de la literatura y la mitología como reflejo de sus propios gustos y fantasmas, haciendo caso omiso de una utópica pretensión de exhaustividad y neutralidad enciclopédica. Encontramos a dobles, animales en los espejos, tigres, el golem, y a muchos otros. Las fuentes son muy variadas: textos griegos y latinos antiguos (Plinio, Heródoto), medievales (bestiarios, leyendas regionales), babilonios, la Cábala, la Biblia, textos islámicos, leyendas europeas, americanas, asiáticas, textos filosóficos y esotéricos (Swedenborg, Condillac...), invenciones de autores diversos (C. S. Lewis, Kafka, H. G. Wells) que son algunos de sus escritores preferidos, etc. Entre esa masa de información supuestamente verídica y a veces difícilmente demostrable se deslizó un hipotético ser llamado *A Bao A Qu* presuntamente sacado de una nota de la versión de Burton de *Las mil y una noches*. Esta poética entidad sólo cobra vida al contacto con la persona que sube una escalera prodigiosa, Tiene una vida que dura el tiempo de la ascensión, tomando forma según el nivel espiritual de su acompañante. Mito verdadero o inventado, este ser que inaugura el *Manual* encarna la misteriosa alteridad de toda criatura extraordinaria y de la esencia de la literatura borgiana.

A la vez parte del bagaje cultural de este autor, entre sobria erudición y pasatiempo estético, es sobre todo una obra tan heteróclita como inhabitual en el momento de su publicación. Se la podría denominar recopilación por su voluntad coleccionista, manual (que el título expresa) por el propósito didáctico, o incluso miscelánea como la definen los autores, por su variedad y aspecto de galería de curiosidades. Explica y describe a través de citas, resúmenes de otras obras, de referencias culturales, un inmenso saber teórico que esconde el placer de la afición bibliófila. De esta manera, el respeto por la verdad escrita, de la sacrosanta verdad del libro, queda ligeramente en entredicho, se instala la duda en el lector y a todas luces gana el placer de la lectura y del intelecto. Como toda la literatura borgiana, esta visión en *trompe l'oeil* revela una profunda inquietud por el sentimiento de poca realidad de la realidad (Bozzetto, 1998). Por otra parte, quedan excluidas del *Manual* las metamorfosis y cualquier problematización de la relación entre el hombre y el animal, acentuando la oposición entre ambos (Yelin, 2009).

Respecto al tigre, que no se incluye en el *Manual* por ser un animal real, podemos suponer que Borges debía conocer bien *El Fisiólogo* y los bestiarios antiguos. Probablemente éstos se mezclaron con sus miedos e imaginaciones infantiles hasta cuajar en el motivo más característico del autor. *El Fisiólogo* describe al tigre como el paradigma de la violencia y la brutalidad de la naturaleza:

Existe un animal llamado tigre, que es una variedad de serpiente. Esta bestia es de tal naturaleza, tan feroz y cruel, que ningún hombre vivo se atreve a acercarse a ella. Y cuando sucede que este animal tiene cachorros y que los cazadores han averiguado dónde se encuentran, se los quitan por el procedimiento que vais a oír (Guglielmi, 2003: 32).

La confusión de las especies animales, normal en la Antigüedad, alude aquí a la extrema maldad de la bestia, pues no hay otra más temible para el cristianismo que la serpiente. El método para cazar a los cachorros de tigre referido en el texto consiste en disponer espejos en el camino para que la tigresa se distraiga con su propia imagen y así se pueda atrapar tranquilamente a los pequeños. Poco hay de casualidad en la obra borgiana, pero siempre nos podemos preguntar si es el azar o la erudición lo que juntaron a espejos y tigres en su obra. En el poema "El otro tigre", Borges explica sin rodeos la oposición entre el tigre real, de fiera sangre caliente, que no conoce, y el simbólico, perteneciente a las palabras: "Al tigre de los símbolos he opuesto/El verdadero, el de caliente sangre,/El que diezma la tribu de los búfalos/" (Borges, 1960). Como todo artista de su tiempo, es consciente que el hecho de nombrar un objeto ya "lo hace ficción del arte y no criatura/Viviente de las andan por la tierra". El hombre ha perdido la inocencia desde hace tiempo y ya no confunde realidad y lenguaje. Se propone así una gesta inaudita, la de buscar "el tercer tigre": "El otro tigre, el que no está en el verso" que, aunque prisionero de sus sueños, palabras y erudición, podría erigirse en nuevo arquetipo de realidad.

Para el medioevo el conocimiento del universo material era inseparable de la divinidad, sin tener en cuenta lo verosímil o inverosímil. La holística moderna tiene ciertas similitudes con la medieval, y a la vez es contraria a ella: para Borges y muchos otros artistas, el límite entre la ficción y la realidad es muy frágil (Yelin, 2009), y eso le sirve como herramienta estética para confundir al lector y crear suspense en la lectura. El prólogo a la edición de 1967 de *El libro de los seres imaginarios*, los autores declaran que: "El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo" (Borges y Guerrero, 2007).

Así, lo que ellos llaman "el universo" es lo que contendría esos seres imaginarios del título, las leyes matemáticas inapelables pero también a Dios, a los humanos y por qué no a los animales, constituyendo así una enciclopedia viviente, como lo explican los bestiarios. La escritura ya no alude a lo divino y a lo terrenal, sino a una realidad bajo sospecha y a la meta-realidad. La duda filosófica sobre la existencia del mundo es previa a toda descripción de figuras fabulosas. Nos proponen un enfoque post-moderno de la percepción medieval del mundo que ya se encuentra en las constantes temáticas de Borges, como el laberinto, las ramificaciones perpetuas, el tiempo cíclico, el libro que contiene todos los libros, el espacio que contiene *todo*. Las criaturas de la naturaleza tanto como las que pueblan el *Manual* o los tigres diseminados en sus obras constituyen, de alguna manera, esa inextinguible biblioteca del universo. En el texto *De/ culto de los libros*, el escritor argentino pacta con "[...] un lugar común escolástico recogido por Francis Bacon : en él se dice que Dios nos ofreció dos libros para que no incidiéramos en error: el primer volumen de las Escrituras, que revela su voluntad; el segundo el volumen de las criaturas, que revela su poderío (Borges, 2002b).

En la Edad Media, el saber como repetición de una verdad tradicional inamovible era el único método de comprensión del mundo y de la naturaleza humana, tanto física como espiritual. El lector del bestiario medieval tenía que recorrer sus páginas para poder recorrer el mundo y su propia vida de manera *correcta* y moral. El lector de Borges no debe tomarlo al pie de la letra, porque se perdería en un juego de espejos. El poeta argentino retoma este procedimiento, en el que la actividad del plagio, aceptada y reivindicada durante muchos siglos, se convierte en objeto autoconsciente de la escritura. La recuperación de mitos antiguos tiene lugar en toda su obra, de manera casi obsesiva, en poemas, cuentos o fragmentos, sea el Golem, Edipo o el Minotauro, casi siempre desde la perspectiva del doble, es decir, la representación del otro, también tema clave del escritor. Nada es lo que parece a simple vista, y sus monstruos imitan en realidad el mundo-lenguaje monstruoso:

¿De dónde proviene [...] esa monstruosa ilegibilidad del texto borgesiano? El texto de Borges, como el de Sade, son inhumanos porque legislan contra la humanidad de la gramática y de los códigos, los imitan a la perfección para socavar sus reglas más

profundas: soslayan la distancia original a la copia, que es la función macabra del simulacro. [...] En Borges no hay ningún hermetismo (salvo el simulacro del hermetismo), en Borges no hay ninguna filosofía (salvo el simulacro del pensar metafísico); ninguna lógica (salvo el simulacro de una lógica aritmética), ninguna dificultad del estilo (salvo el simulacro del estilo de otros estilos: formaciones mimotextuales irónicas en particular el pastiche y el cliché). Quizá la ilegibilidad borgesiana consista en haber realizado el programa de Mallarmé: « Todo en el mundo existe para concluir en un Libro », en el Libro Absoluto mallarmeano, el Libro-Naturaleza como Logos (Blüher y De Toro, 1995: 43).

Demuestra así constantemente, oponiéndose a la supuesta ingenuidad medieval, el carácter ficticio de la literatura y, trágicamente, de la realidad. Da a luz al texto-bestia escondido, no para asustar al lector sino para fascinarlo bajo el peso de las paradojas.

Julio Cortázar expresa en sus cuentos una cotidianeidad anómala que la ubica en género fantástico. Sus animales, reales o inventados, toman herencias más difusas, especialmente del surrealismo, y en el tratamiento de lo fantástico de Poe y Henry James. Estos seres constituyen claramente el misterio de la *otredad*, y son elementos que chocan con la normalidad. Forman parte de un "orden secreto" (Cortázar, 1969) paralelo a nuestro mundo perceptible que asalta la normalidad puntual y trágicamente (Pilipovsky, 2008). Los animales y monstruos de Borges revestían siempre el amparo de la cultura. En sus obras, sacadas los seres de otras literaturas y mitos, su ferocidad era más una suposición legendaria. Con ellas el temor del *otro* y de la muerte desconocida tomaban un cariz civilizador, un intento de adiestrar lo terrible y salvaje, tal como las enseñanzas moralizadoras que empapaban los bestiarios transformaron a esos seres en símbolos y alegorías alejándolos de toda realidad natural. En los cuentos de Cortázar la animalidad irrumpe de manera violenta únicamente para el lector. Los personajes integran esta alteridad enigmática a la manera kafkiana, sin sorpresa y con sumisión. La alteridad de la realidad se refleja en la de la personalidad humana porque para Cortázar ésta es de una tal complejidad, tan cambiante y fugitiva, que la identidad se busca en relación a lo completamente distinto, a menudo bajo el aspecto de fuerzas instintivas y bárbaras. Los dos extremos, al tocarse, se autodestruyen o fusionan.

El bestiario cortaziano es variado. Su primera recopilación de cuentos, *Bestiario* (1951) reduce el género enciclopédico a su última expresión, el título, y le extrae los elementos más esenciales: la animalidad, la forma breve, y las referencias mitológicas. Algunos relatos contienen animales verdaderos, como el tigre en *Bestiario*, los conejos blancos en *Carta a una señorita en París*, o seres imaginarios como las *mancuspias* de *Cefalea*. En *Circe*, que en la obra de Homero está asociada al cerdo, una joven maléfica tortura a gatos, cucarachas y prometidos. Los animales constituyen el *exterior* de la civilización: encarnan una realidad de pulsiones y de miedo que se cruza con la de los humanos para desestabilizarla todavía más. Los monstruos los encontramos en los confines de la normalidad. En el reino de la noche que describe *Las puertas del cielo*, se codean muertos y vivos, los normales y los deformes, mestizos y desheredados.

En el cuento *Cefalea* se mezcla el relato fantástico, la enciclopedia médica y el diccionario zoológico. Cuenta la existencia de unos hipocondríacos ganaderos de animales imposibles, las *mancuspías*. Bestias misteriosas, mamíferos peludos inidentificables que piden cuidados muy especiales, sus costumbres son descritas a la manera del *Fisiólogo*, según un estilo docto. Paralelamente los narradores anónimos revelan una hipotética clasificación de síntomas de los distintos tipos de dolores de cabeza que sufren constantemente, así como los remedios homeopáticos asociados. El pseudocientismo del texto acaba descomponiéndose a medida que la locura se ampara de los personajes. Animales y personas, cuerpo, casa y exterior se funden en una confusión angustiada y obsesiva.

El cuento *Bestiario*, texto-casa-prisión-laberinto, encierra un zoo humano misteriosamente acechado por una fiera (ese *otro* salvaje y asesino) nombrada pero nunca descrita. Un tigre casi borgiano, presente, evasivo e invasivo, que sólo amenaza a los hombres si ellos no tienen cuidado de evitarlo cuando está en una habitación. Los habitantes de la casa lo eluden sin huirlo, como se intenta sortear a la muerte sabiendo que está ahí, a la vuelta de la esquina. Se ha vuelto un símbolo, una palabra: ni rayas, ni dientes ni fuerza bruta, sólo un peligro eufemístico pero real. La sombra de la invasión felina vacila aquí entre la domesticidad de la bestia circense medio amaestrada y la condición irremediable del monstruo como alegoría del miedo, el mal y la muerte. En *Historias de Cronopios y de Famas* vuelve el tigre en el fragmento *El posatigres*. El animal se resume ya al mecanismo inútil de "posar tigres", gesto totalmente gratuito en una realidad cotidiana como la nuestra, pero perfectamente razonable en la del relato: « No estábamos verdaderamente seguros de poder posar un tigre, y nos dolía" (Cortázar, 1970: 43). A penas hace alusión al peligro (« el horror de unos ojos fosforescentes rayando en las tinieblas, los chorros tibios a cada zarpazo ») pero sí a la voluptuosidad ligada a la dominación de la alimaña:

Posar el tigre tiene algo de total encuentro, de alienación frente a un absoluto; el equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto, que los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo (Cortázar, 1970: 44-5).

¿Cómo no acordarnos de la multitud de métodos de caza enseñados por los bestiarios, como el del tigre, ya mencionado, o el del feroz *autolopo* (¿acaso un alce?) que ningún cazador puede apresar, excepto cuando, confiado, se enreda en las ramas del ricino y así queda a la merced de los hombres (Guglielmi, 2003)? El sometimiento del monstruo es el del pecador a la virtud, cuando para el artista contemporáneo señala más bien un pasatiempo para distraer la angustia y el sinsentido de la vida.

Para el hombre medieval, el animal de otras geografías relatado pero nunca visto tenía tanta realidad como el que veía cada día en el recinto de su espacio habitual. Es el

cuentista, el narrador del libro, filósofo consagrado o anónimo, quien tiene la autoridad de la palabra para definir lo que es amenazador o amable. Cortázar también nos dicta que unos conejitos encantadores pueden ser monstruosos cuando están en un contexto particular (*Carta a una señorita en París*), cuando un hombre inexplicablemente los vomita y se deja invadir por ellos. Para el autor, ningún animal es totalmente domesticable; el instinto natural es siempre lindante con el mal y el caos.

El axolotl, protagonista del cuento *Axolotl* (Cortázar, 1995b), se asemeja a uno de esos bichos imposibles pero realmente existentes, como esos mitos que son la salamandra ajena al fuego o el ornitorrinco, rey del *patchwork* zoológico. Posee un lugar particular en el imaginario contemporáneo animal por sus extrañas características de metamorfosis y de regeneración anatómica. La fascinación que despierta su exótico nombre de origen náhuatl lo conecta inexorablemente a un pasado legendario precolombino. Entre el hombre y el anfibio la mirada es trampa y provoca la transmigración entre ellos. No hay alegoría ni advertencia espiritual sino más bien una tragedia kafkiana en el intercambio entre las dos naturalezas, humana y animal, donde se juega la libertad de la existencia.

### **Ironía y juegos de palabras**

El enfoque irónico del saber es un medio excepcional para cuestionar los mecanismos descriptivos del mundo y descodificar la realidad personal de cada autor. La ironía da fuerza y sentido a las formas breves. Ambiguamente se apropia de las figuras animales que mimetizan o simboliza los comportamientos humanos. Perturba la ilusión de la ficción y pretende crear otra nueva, a otro nivel, con la complicidad del lector. El método consiste a veces en la desfamiliarización del texto para provocar una reconstitución de un sentido nuevo. La distancia entre el narrador y la ficción se amplía y deja lugar a la manipulación de tópicos lingüísticos, lo que engendra criaturas sorprendentes. Borges asocia los seres legendarios, con sus fuentes y comentarios, a los totalmente originales fruto de la imaginación de un autor particular ("Una cruz", de Kafka, por ejemplo). Cortázar, más de las veces, planta invenciones sorprendentes, como este tierno oso de los caños:

Soy el oso de los caños de la casa, subo por los caños en las horas de silencio, los tubos de agua caliente, de la calefacción, del aire fresco, voy por los tubos de departamento en departamento y soy el oso que va por los caños. [...] Cuando de mañana se lavan la cara, les acaricio las mejillas, les lamo la nariz, me voy, vagamente seguro de haber hecho bien (Cortázar, 1970: 88).

La ingeniosidad de los nuevos bestiarios representa la impotencia del hombre para reunir y ordenar el conocimiento. Es una desacralización de la ciencia y de la espiritualidad. Se puede establecer un cierto paralelismo con la renovación del bestiario medieval que realizó el poeta Richard de Fournival en el siglo XIII en el que la

simbología religiosa del animal desaparece y deja sitio a la del amor terrenal, bañado en sutil ironía y humor, antes ausentes del género. En todo rasgo irónico o humorístico hay un gesto ambiguo que esconde miedo o agresividad. En general, frisa el tabú y es una forma inteligente de oponerse al *otro*.

En el pasado la existencia de entes híbridos no se ponía en duda si estaban avalados por fuentes de renombre. Hoy sabemos que muchos de ellos no eran sino resultado de malas observaciones, traducciones erróneas o simplemente fruto de la inventiva de algún escritor mil veces (mal) copiado. La relación y confusión entre la fantasía y la realidad típica de la infancia tiene un paralelismo con la noción medieval de la imaginación. Según Janetta Rebold-Benton, "la idea que se hacía el hombre de las cosas tenía más realidad que las cosas mismas. A partir del momento en que una criatura había sido inventada, existía." (Rebold-Benton, 1992: 77). No en vano los monstruos, sean biológicos o imaginarios, nacen de "una actividad combinatoria" (Lascault, 1973: 102) de fragmentos anatómicos, de géneros o de palabras.

El artista crea conscientemente seres con el lenguaje: juegos de palabras, *mots-valises* (palabras híbridas), chistes, metonimias, lapsus, etc. son los genes que originan todo tipo de animales literarios, que los surrealistas supieron activar perfectamente. Las palabras, como expresión de la consciencia y del inconsciente, se prestan tanto como la imagen a la fabricación de monstruos. La "gramática del sueño", puente entre los dos, cose las piezas dispares en puzzles de condensación lingüística. Borges documenta la aparición de dos entidades presentes en la mayoría de bestiarios antiguos, el mirmecoleón y el hipogrifo. El primero está descrito por Flaubert en *La tentation de Saint Antoine*: "lion devant, fourmi par derrière, et dont les génitoires sont à rebours ; [...]" (Flaubert, 1990). El escritor argentino nos explica que este animal es en realidad el resultado de varias traducciones erróneas de una frase de la Biblia (Job, IV, 11):

'El viejo león perece por falta de presa'. El texto hebreo trae *layish* por «león»; esta palabra anómala parecía exigir una traducción que también fuese anómala; los Setenta recordaron un texto arábigo que Eliano y Estrabón llaman *myrmex* y forjaron la palabra «mirmecoleón». Al cabo de los siglos, esta derivación se perdió. *Myrmex*, en griego, vale por «hormiga»; de las palabras enigmáticas «El león-hormiga perece por falta de presa» salió una fantasía que los bestiarios medievales multiplicaron (Borges y Guerrero, 2007: 164).

Es así como una sola frase ha servido para exponer las peculiaridades más increíbles de un animal que no existe. Esto ocurrió también con el hipogrifo, que es un "un monstruo o una imaginación de segundo grado" (Borges y Guerrero, 2007), concebido por Ariosto a través de un proverbio tomado al pie de la letra: *Jurgentur jam grupes equis* (cruzar grifos con caballos).

Cortázar torna consciente este proceso y llega a invertirlo. Para él, la re-creación del lenguaje parte de una modificación de la percepción de la realidad: «No se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser» (Eisterer-Barceló, 1999: 75). La actividad lúdica de *ver* las cosas de otra manera le lleva a invenciones ingeniosas que dan pie a toda una narración. En el caso de las *mancuspías*, por ejemplo. Se sabe que la palabra nació de la ocurrencia de un amigo del escritor, que utilizaba esta palabra como fórmula comodín para definir lo que quería (“¡Hace un calor de mancuspia!” o “Tengo un hambre de mancuspia”) al estilo del lenguaje de los *pitufos*. Al adoptar la palabra fue desarrollando las singularidades de los animales y el argumento del cuento. Ocurrió algo parecido con los conocidos *cronopios* (« esos verdes, erizados, húmedos objetos») (Cortázar, 1970: 101-102) de *Historias de Cronopios y de Famas*, resultado de una visión que tuvo Cortázar en un concierto en el teatro de los Champs Elysées, durante el entreacto, en 1952:

Yo estaba sentado y de golpe vi (aunque esto de ver no sé si hay que tomarlo en un sentido directamente sensorial o fue una visión de otro tipo, la visión que podés tener cuando cerrás los ojos o cuando evocás alguna cosa y la ves con la memoria) en el aire de la sala del teatro, vi flotar unos objetos cuyo color era verde, como si fueran globitos, globos verdes que se desplazaban en torno mío. Pero, insisto, eso no era una cosa tangible, no era que yo los estuviera “viendo” tal cual. Aunque de alguna manera sí los estaba viendo. Y junto con la aparición de esos objetos verdes, que parecían inflados como globitos o como sapos o algo así, vino la noción de que esos eran los cronopios. La palabra vino simultáneamente con la visión. [...] Sobre esa palabra muchos críticos se han partido las meninges porque han buscado por el lado del tiempo, de Cronos, para ver si había una pista metafísica. No, en absoluto; es una palabra que vino por pura invención, conjuntamente con las imágenes (Prego y Cortázar, 1984: 38).

Como salidos de un lodo primordial, los cronopios, los famas y las esperanzas tuvieron su fase mitológica (*Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica*, primera parte de *Historias de cronopios y de famas*). Poético y juguetón fue el nacimiento de este mito literario, con sus leyendas, bailes y costumbres. Aunque los críticos han analizado la significación de estas tres razas como capas o prototipos sociales (el cronopio sería el inadaptable social, tierno idealista y anticonvencional; el fama el burgués sin imaginación y las esperanzas la “masa” inestable) (Vázquez Bigi, 2002) el autor admite esta posibilidad pero aclara que “[...] en términos generales es así, pero no es deliberado, no hay ninguna intención didáctica ni moralizante.” (Prego, Cortázar, 1984: 60). La tradición del bestiario y de la caricatura social al estilo de La Bruyère se desliza en los textos naturalmente.

Aunque no hay nunca nada nuevo bajo el sol de la cultura, rascar pergaminos aviva y renueva tradiciones que creemos originales. El hechizo de los seres no humanos, animales o monstruos, viene de lejos y, con cada escritor se añade una capa. Las imágenes aportadas por Borges y Cortázar, excéntricas o clásicas y renovadas, ya son

clásicos que otros desgranar y absorben. Su trascendencia o banalidad queda, finalmente, al gusto del lector. Las formas remotas de las fieras, al fin y al cabo, siempre han estado con nosotros desde el principio de los tiempos oscilando entre apariencias y palabras, quizá de manera infinita para llenarnos de inquietud. En el cuento *El inmortal*, la conclusión de una vida eterna es "inadmisibile": «Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos» (Borges, 1982). Los monstruos y las cosas, el mundo, en definitiva, no son más que literatura hecha de los textos de los otros: todo es palimpsesto, la memoria, los libros, las bestias.

## BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: J. Ortiz, 1976.

Blüher, Karl Alfred / De toro, Alfonso (eds.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt: Vervvert Verlag, 1995.

Bogaert, Sophie, et al. *L'animal et l'homme*. Paris: GF Flammarion, 2004.

Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Barcelona: Club Bruguera, 1982.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Barcelona: Alianza Editorial, 1998.

Borges, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins". *Otras inquisiciones*, Barcelona: Destino. 2002.

Borges, Jorge Luis. "Del culto de los libros". *Otras inquisiciones*. Barcelona: Destino, 2002.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Destino, 2007.

Bozzetto, Roger. *Territoires des fantastiques*. Publications de l'Université de Provence, 1998.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Último round*, México: Siglo Veintiuno, 1969.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa, 1970.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Madrid: Alfaguara/Bolsillo, 1995.

Cortázar, Julio. "Axolotl". *Final del juego*. Madrid: Aguilar, 1995.

Eisterer-Barceló, Elia. *La inquietante familiaridad*. Wilhelmshfeld: Gottfried Egert Verlag, 1999.

Fernández Porta, Eloy. "Bestiarios del porvenir, Guía del animal en la literatura posmoderna". *Caminos de Pakistán*. Extraído el 30 de marzo de 2002 desde: [www.caminosdepakistan.com](http://www.caminosdepakistan.com).

Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint Antoine*. Paris: Garnier Flammarion, 1990.

Guglielmi, Nilda. *El Fisiólogo, bestiario medieval*. Madrid: Eneida ediciones, 2003.

Lascault, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. Première édition. Paris: Klincksieck, collection Esthétique, 1973.

Lévi Strauss, Claude. *Le totemisme aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Maillard-Chary, Claude. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

Pilipovsky Clara Ines. "Del sentimiento de no estar del todo: Julio Cortázar y la configuración de su mundo fantástico" in *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura Fantástica*, Conferencias y Comunicaciones del 1er Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción. Madrid: Editores: Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, 2008.

Prego Gadea, Omar y Cortázar, Juio. *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik, 1984.

Rebold-Benton, Janetta. *Le Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*. Paris : Abbeville, 1992.

Tibi, Pierre. *Aspects de la nouvelle II*. Perpignan : Cahiers de l'Université de Perpignan, n. 18. Université de Perpignan, 1988.

Vázquez Bigi, M. "Los cronopios de Cortázar: psicología y criptograma". *Centro Virtual Cervantes*. Extraído el 3 de marzo de 2002 desde: <http://cvc.cervantes.es>

Yelin, Julieta. "El bestiario inhumano. sobre el manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero" 2009. Extraído el 10 de febrero de 2012 desde: e-archivo.uc3m.es/.../1/bestiario\_yelin\_LITERATURA\_2008.pdf