

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



La temática de la animalidad a partir del poemario
y los dibujos en *Álbum de zoología* de
José Emilio Pacheco y Francisco Toledo

Tesis que presenta
Carolina Aquino Cornejo

para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica

Director de tesis:
Dr. Francisco Javier Hernández Quezada

Tijuana, Baja California, diciembre de 2016

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi madre, Margarita Cornejo, por su apoyo incondicional no solo a través de mi recorrido educativo, sino en cada una de los proyectos que emprendo. A mi padre, Arturo Aquino Ruvalcaba, por inculcarme la cualidad de la entereza y por permitirme acceder al mundo del conocimiento. A mi hermano, Arturo Aquino Cornejo, por animarme con su sentido del humor y por facilitarme libros de la Biblioteca cuando los necesité.

Agradezco al Cuerpo Académico: “Literatura, Discurso e Identidad” por permitirme formar parte de este durante un año, por sus esfuerzos para promover la investigación literaria y por apoyarnos a través de conferencias enfocadas en nuestros temas de tesis. Especialmente al Dr. Francisco Javier Hernández Quezada por reconocer potencial en mí, por sus comentarios siempre puntuales para ayudarme a profundizar y mejorar mi investigación. Al Dr. Hugo Octavio Salcedo Larios por motivar el diálogo durante las clases de Seminario de Trabajo Recepcional y Modalidades de Titulación, por su ayuda para tramitar la beca y por estar siempre al pendiente de nuestro pago.

A José Antonio Cruz por enviarme material bibliográfico, a Jerathel Anair Alarcón por ayudarme con el servicio social mientras redactaba una parte de esta investigación y a todos los compañeros que me hicieron saber sus opiniones.

Finalmente agradezco a mi universidad, la Universidad Autónoma de Baja California, por formarme durante estos cuatro años. A la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, a mis profesores y a la Facultad de Artes por aceptarme como uno de sus estudiantes.

Índice

Introducción	I
Capítulo 1. Intermedialidad	1
1.1. Un acercamiento al concepto de intermedialidad	1
1.2. Relaciones imagen-texto	6
1.3. El fenómeno intermedial en Hispanoamérica: literatura y pintura	10
1.4. Intermedialidad en México, intercambios entre literatura y pintura	18
1.5. José Emilio Pacheco y la palabra que dibuja	22
1.5.1. La crítica de arte plástico en la obra de José Emilio Pacheco	22
1.5.2. Écfrasis poética	25
1.5.3. Textos ilustrados	31
1.6. Francisco Toledo: pintor, mago, profeta y poeta	36
1.6.1. Francisco Toledo y la promoción literaria	36
1.6.2. La ilustración literaria de Francisco Toledo	38
1.7. <i>Álbum de zoología</i> , obra intermedial.....	43
Capítulo 2. Descripción formal de <i>Álbum de zoología</i>	46
2.1. El poemario animal de José Emilio Pacheco	47
2.1.1. El verso libre	48
2.2. El dibujo animal de Francisco Toledo	52

2.2.1. La línea.....	53
2.2.2 La composición.....	54
2.2.3. El espacio	57
2.2.4. El color.....	59
2.2.5. La técnica	61
Capítulo 3. Significado secundario e intrínseco de la animalidad en <i>Álbum de zoología</i>	62
3.1 Poemario animal	66
3.1.1. Animales acuáticos	66
3.1.2 Animales aéreos	72
3.1.3. Animales terrestres.....	76
3.1.4. Animales de fuego	86
3.2. Poemas y dibujos animales	87
3.2.1. Animales acuáticos	87
3.2.2. Animales aéreos	92
3.2.3. Animales terrestres.....	98
3.2.4. Animales de fuego	114
Conclusiones	115
Bibliografía	119
Anexo 1. Índice de imágenes	127

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo explicar cómo se construye la animalidad en los poemas y los dibujos de *Álbum de zoología*, obra de José Emilio Pacheco y Francisco Toledo. En qué sentido se puede decir que difieren o coinciden ambas formas artísticas respecto de la manera en que aluden a la figura animal. Ahora, ¿por qué estudiar este aspecto? El bestiario desde sus inicios ha constituido una forma de intermedialidad, pues recurre a la imagen para “reforzar” las enseñanzas morales promovidas por el texto a través de la fauna. Abordar uno solo de los medios respondería de manera parcial a una temática que puede ser enriquecida a partir de otra forma de significar. En segundo lugar, la animalidad es un motivo recurrente en la creación de pintor y escritor, por lo tanto, la cantidad de funciones que puede desempeñar el animal son extensas. A su vez, la idea del animal da cuenta de la construcción que de sí mismo ha conservado el hombre, ya sea por las semejanzas o las similitudes que este logra reconocer en ella.

Dos razones motivan la siguiente investigación. La primera de ellas tiene que ver con lo atractivo del universo imaginario que el hombre crea en torno a otros seres vivos para, de algún modo, explicarse a sí mismo. La segunda motivación se relaciona con la necesidad de explorar los vínculos entre las diversas artes, con el modo en que crean significados y qué implica el hecho de que dos formas significantes coexistan.

Como hipótesis de este estudio se plantea la idea de que poemas y dibujos no dependen uno de otro para que se haga una lectura de ellos. El lector-espectador tiene la posibilidad de moverse entre ambas manifestaciones artísticas para crear sentidos más diversos acerca de lo que la animalidad puede significar. En *Álbum de zoología*, los dibujos permiten establecer un diálogo comparativo con el bestiario medieval, sin embargo, las ideas del animal que plástica y literatura sugieren coinciden en mayor medida con las ideas propuestas por el bestiario contemporáneo.

La metodología utilizada para el análisis de *Álbum de zoología* proviene de los estudios iconológicos planteados por Erwin Panofsky, para quien la obra plástica debe leerse de acuerdo a tres niveles a través de los cuales se construye el sentido: significado primario, significado secundario y significado intrínseco. Términos que se explicarán a lo largo del desarrollo de la investigación.

Si bien es cierto que es difícil encontrar una metodología que sea justa con dos formas semióticas distintas, a través de la iconología se explora en un primer momento el sentido al que podrían apuntar ambos medios por separado para posteriormente emplear las teorías intermediales propuestas por Irina Rajewsky, Werner Wolf y Jens Schröter y determinar el tipo de relación que establece un medio con otro. Sus respectivos sistemas adquieren mayor profundidad con las tipologías de Radan Martinec, Andrew Salway y Lens Unsworth.

Para explorar la animalidad a partir de poemas y dibujos se plantean algunos objetivos particulares que se encuentran en correspondencia con cada uno de los capítulos. Un primer objetivo particular consiste en determinar cómo se presenta la intermedialidad en dicho objeto de estudio, es decir, cómo se relacionan poemas y dibujos. Por lo tanto, en el “Capítulo 1. Intermedialidad” se propone iniciar con un recorrido a través del concepto mismo, para posteriormente localizar algunos ejemplos en Hispanoamérica y México. Una vez estudiado este panorama se revisan los intercambios que José Emilio Pacheco ha tenido con la pintura: la crítica en torno al arte plástico, los poemas que “describen” pinturas y los textos de su autoría que han sido ilustrados. Se revisa también el contacto de Francisco Toledo con la literatura: su labor de promoción e ilustración literaria. En el último de los apartados de este capítulo se brinda un acercamiento a *Álbum de zoología*, a su estructura, al tipo de intermedialidad que presenta y a algunos de sus antecedentes.

El segundo de los objetivos es describir los elementos formales predominantes en ambas manifestaciones artísticas. En el “Capítulo 2. Descripción formal de *Álbum de zoología*” se desarticulan poemas y dibujos en rasgos que se considera ayudarán a explicar la manera en que pintor y escritor utilizan la figura animal. Respecto de los poemas se entiende la versificación libre como un elemento formal determinante para que José Emilio Pacheco construya su idea de animalidad. Mientras que en el caso de los dibujos de Francisco Toledo se estudian características como la línea, la composición, el espacio, el color y la técnica, aspectos que lo sitúan en un contexto moderno y a través de los cuales también se rescata cierto primitivismo.

Comparar la manera en que poemas y dibujos aluden a la figura animal es el tercero de los objetivos de este estudio. El “Capítulo 3. Significado secundario e intrínseco de la animalidad en *Álbum de zoología*”, se divide en dos apartados. En el primero de ellos se examinan los poemas que no se encuentran acompañados por dibujos y, en el segundo se analizan los textos y se compara su sentido con el de las imágenes, para finalmente determinar qué clase de relación establecen. Ambos apartados se dividen en cuatro elementos al igual que los animales de *Álbum de zoología*: agua, tierra, fuego y aire. Estos elementos poseen cierta fuerza dentro de la creación poética de José Emilio Pacheco, por lo que también se aludirá brevemente a las posibles funciones de estos. Por otro lado, en este capítulo se recurre a algunos otros poemas y dibujos que no pertenecen al objeto de estudio, pero que se consideran relevantes para entender la noción de animalidad de escritor y pintor. El análisis de ciertos poemas se encuentra acompañado de referencias al *Bestiario* de Juan José Arreola debido a la similitud de las descripciones de lo animal que elaboran ambos escritores.

Capítulo 1. Intermedialidad

1.1. Un acercamiento al concepto de intermedialidad

El auge del desarrollo tecnológico ha traído consigo varias cuestiones que exigen ser estudiadas desde una concepción interdisciplinaria. A raíz del surgimiento de nuevas formas de comunicación, el ser humano ha cambiado no solo su percepción del tiempo y el espacio, sino que también ha logrado percatarse de que los fenómenos que le rodean no pueden entenderse aisladamente. Conceptos como el de “medio” ya no se sitúan únicamente en el seno de los estudios enfocados propiamente en la comunicación, son términos que corresponden a la sociología, la historia del arte, la filosofía y la literatura.

Una de las principales problemáticas que se manifiesta a través de este acercamiento interdisciplinario es quizá la gran cantidad de perspectivas que se crean acerca de un mismo fenómeno, lo que suele traducirse en definiciones y objetivos difusos. Por ello resulta fundamental puntualizar en qué se entiende por conceptos como “intermedialidad” desde el plano de lo literario, sin dejar de lado algunas contribuciones que involucran las disciplinas ya mencionadas.

Si bien es cierto que el desarrollo de la tecnología ha derivado en una revisión de las formas en que el hombre se expresa, entre otras cuestiones, también es evidente que la relación entre diversos medios no es un área de estudio que haya sido desarrollada a partir del auge de estos. De acuerdo con W.J.T Mitchell: “all arts are ‘composite’ arts (both text and image); all media are mixed media” (ctd. en Rippl 3).¹ Sin embargo, esta idea no siempre fue aceptada dentro de los estudios artísticos, según Gabriele Rippl;² la división de las artes se vislumbra en pleno

¹ “Todas las artes son artes ‘compuestas’ (tanto texto como imagen); todos los medios son medios mixtos” (La traducción es nuestra).

² En el libro editado por Rippl, *Handbooks of Intermediality* (2015), se elabora un recorrido a través de las diferentes perspectivas que involucran al fenómeno de la intermedialidad, desde las manifestaciones que implican una relación entre texto e imagen; hasta los vínculos entre literatura y fotografía y palabra escrita y música.

Renacimiento con el *paragone*, mismo que pretendía favorecer a la pintura por encima de las otras formas artísticas, todo ello como resultado de la profesionalización de los artistas plásticos.³ Posteriormente ensayos como *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing distinguieron entre la espacialidad de la pintura y la temporalidad de la literatura; mientras que las artes plásticas se distribuyen en el espacio, en un solo momento, la poesía implica cierta progresividad, pues generalmente no representa una acción única.

Esta diferenciación implica que las artes ya no se perciban como unidad, sino como formas distintas de significar, áreas de estudio ajenas. Este supuesto limita en cierto sentido las manifestaciones artísticas, debido a que el estudio del arte se especializa y deja de lado los posibles intersticios que también dan cuenta de los procesos simbólicos. No es sino hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX con el surgimiento de las vanguardias que el arte se integra de forma más evidente.

Para estudiar el concepto de intermedialidad es necesario precisar primero lo que se entiende por “medio”. Este se relaciona con la parte material del signo (Rippl 7), el cual no es exclusivo de la lengua, sino que puede también presentarse a través de estímulos distintos a los verbales como las imágenes gráficas o los sonidos. Dentro de esta definición, por lo tanto, el lenguaje escrito y el lenguaje pictórico corresponden a diferentes medios de expresión. Estas ideas se encuentran vinculadas con la descentralización del lenguaje que propone Charles Sanders Peirce, ya que el signo o *representamen* puede ser evocado mediante cualquier objeto perceptible.

³ Uno de los textos en que se revela la supremacía de la pintura por encima de las letras es el *Tratado de pintura* (1651) de Leonardo da Vinci: “La pintura representa a la sensibilidad, con más verdad y certidumbre las obras de la naturaleza, de lo que hacen las palabras o las letras; aunque las letras representan con más verdad las palabras de lo que podría hacer la pintura. Pero siempre diremos que es más admirable aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza, que la que sólo representa las obras del operador, es decir, las obras de los hombres, las palabras, como hace la poesía y otras semejantes que se manifiestan por el lenguaje humano” (72).

En un primer momento la “intermedialidad” era considerada un fenómeno en el que se implicaban dos o más medios expresivos, sin embargo, creaciones literarias como la écfrasis o “representación verbal de una representación visual” (Pimentel 286) se constituyen también como tal. La intermedialidad, conforme a lo que expresa Irina Rajewsky, corresponde a todas aquellas construcciones en las que los medios cruzan sus propias fronteras (46).

Estas configuraciones intermediales pueden extenderse casi ilimitadamente, por lo que Rajewsky elabora una tipología. De este modo, el término designa una categoría general, alude a procesos específicos para una adecuada definición del objeto de estudio o se precisa con base al acercamiento que plantean las diferentes disciplinas interesadas en él. La teórica se inclina por la especificidad y propone tres clases de intermedialidad: 1) transposición medial, donde el medio “original” es la fuente de un nuevo medio, el ejemplo más cercano lo constituyen las adaptaciones cinematográficas; 2) combinación de medios, en la que estos logran integrarse en una sola práctica significativa o simplemente se encuentran ubicados de manera contigua; 3) referencias intermediales que refiere a la evocación de un medio a través de otro, por ejemplo la utilización de formas literarias que apuntan a determinada técnica cinematográfica. La mera mención de un medio dentro de otro no se incluye dentro de esta clasificación.

Asimismo, Werner Wolf sugiere dos clases de intermedialidad, la extracomposicional y la intracomposicional, dentro de la primera se encuentra: 1) la transmedialidad, también considerada como el fenómeno en el que existe una base común entre diferentes medios como los temas, la narratividad, etc.; 2) transposición intermedial, variante más específica que la planteada por Rajewsky, en ella además de que un medio transfiere parte de su contenido a otro, también puede implicar la simulación de características formales. En cambio, la intermedialidad intracomposicional tiene dos vertientes: 1) referencias intermediales, da la impresión de ser un

solo medio, es decir, tiende a la homogeneidad; 2) plurimedialidad o combinación de diversos medios en una misma obra, esta es de carácter heterogéneo. Wolf ejemplifica cada uno de estas formas mediales relacionando la literatura y la música (consultar fig.1).

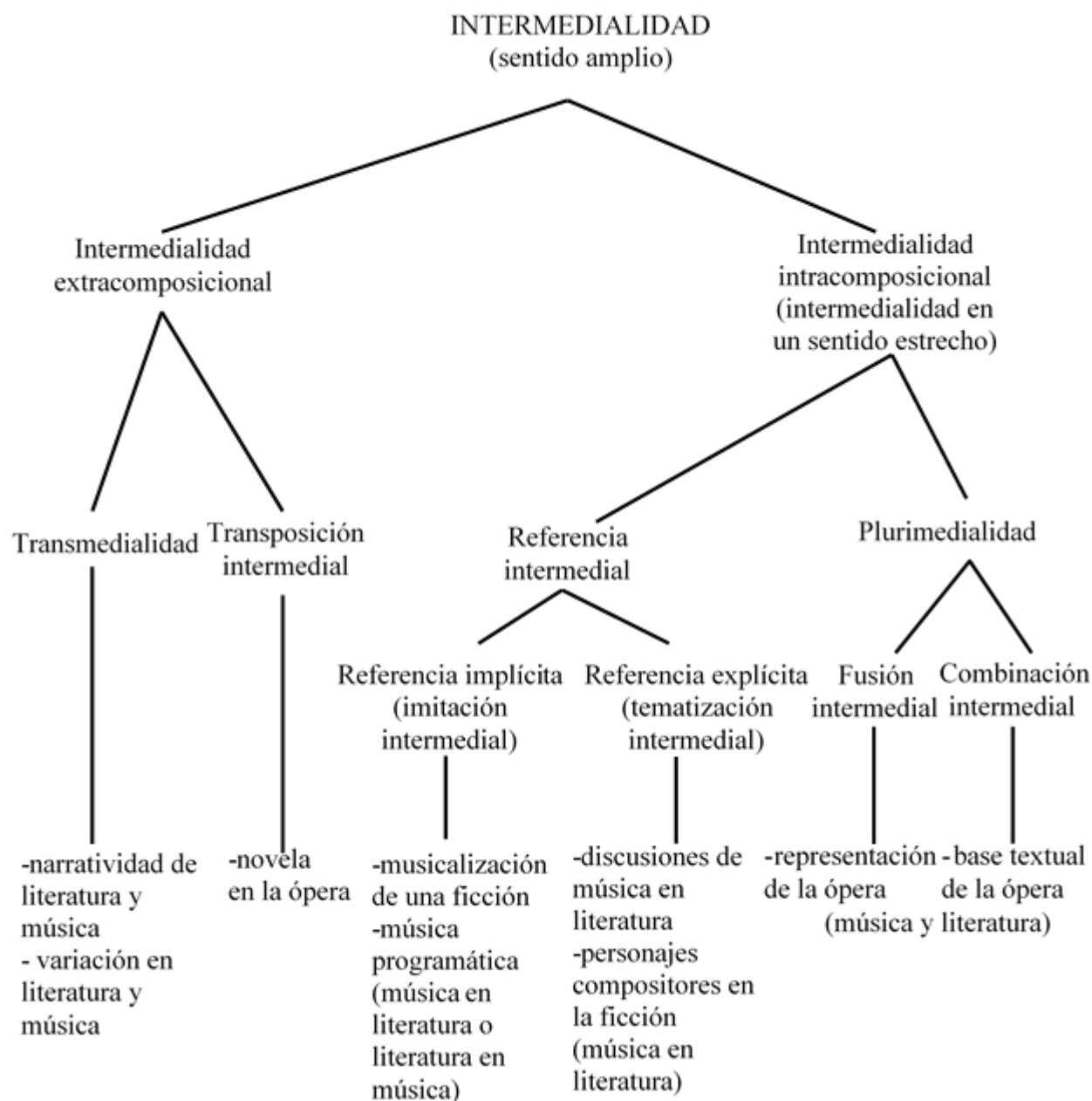


Fig. 1. Sistema de relaciones intermediales ilustrado con ejemplos músico-literarios (Wolf 28).⁴

⁴ La traducción es nuestra.

Por otra parte, Jens Schröter propone una tipología enfocada en el discurso, sugiere cuatro categorías: 1) intermedialidad sintética, donde los medios se fusionan para crear un nuevo medio designado como “intermedio”, mismo que rebasa la mera contigüidad entre prácticas significantes planteada por Rajewsky; 2) intermedialidad formal o transmedial, en ella algunas estructuras como la ficcionalidad, ritmicidad o serialidad no corresponden únicamente a un medio, sino que puede encontrarse en varios de ellos, esta variante es similar a la concepción de Wolf; 3) intermedialidad transformacional que alude al proceso de representar a un medio a través de otro medio, ejemplo de ello es cuando en una película figura una pintura, sin embargo, la primera no ocupa el lugar de la segunda; solo la representa; 4) intermedialidad ontológica, que se relaciona con lo planteado por Mitchell.

Como se evidencia en las diferentes tipologías propuestas, las aproximaciones hacia el fenómeno intermedial abren un abanico de posibilidades para el estudio de los procesos que implican más de una práctica significativa. Aunque existen ciertas coincidencias entre las teorías, las diferencias se extienden en proporción del objeto de estudio y el enfoque propuesto. Sin embargo, los avances tecnológicos han sumado nuevas cuestiones referentes a la archi-medialidad, es decir, esa unidad que subyace bajo cualquier intento por lograr una clasificación de las formas expresivas, puesto que “Media [...] are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities” (Elleström 12).⁵

⁵ “Los medios [...] son a la vez diferentes y similares, y la intermedialidad debe entenderse como un puente entre las diferencias mediales, que se basa en las similitudes mediales” (La traducción es nuestra).

1.2.Relaciones imagen-texto

Una de las correspondencias más constantes entre diferentes medios es la que se configura a través de las imágenes y el texto. Así lo menciona Radan Martinec y Andrew Salway en su artículo “A system for image-text relations in new (and old) media” (2005), donde además explican que estas relaciones se han mostrado con mayor fuerza en los movimientos de vanguardia y en el arte electrónico. El sistema que los autores proponen se enfoca en los intercambios entre texto e imagen, donde es posible diferenciar a un medio de otro y se encuentra fundado en la semiótica y en la lingüística sistémico-funcional específicamente en los trabajos de Van Leeuwen (1991), Martin (1994) y Halliday (1985).

El estudio que Roland Barthes elabora en torno a las relaciones imagen-texto es también un punto de partida para dicho sistema. Para Barthes existen tres formas en las que el texto y la imagen se pueden relacionar: 1) anclaje, donde el texto clarifica lo que la imagen expresa; 2) ilustración, fenómeno en el que la imagen apoya al texto y 3) retransmisión, ambos pueden proporcionar información por su cuenta. Estas distinciones podrían vincularse con las contribuciones de Halliday respecto de su gramática funcional, particularmente en cuanto a la manera en que se conectan las cláusulas: por su estado y las relaciones lógico-semánticas que establecen entre ellas (consultar fig.2).

El estado refiere al grado de dependencia que uno de los medios puede establecer respecto a otro. Cuando una imagen y un texto proporcionan un significado por sí mismos, su estado se considera igual y ambos son independientes, mientras que si un medio depende del otro la relación es desigual: ya sea que el texto se subordine a la imagen o la imagen al texto. Dentro de las relaciones de igualdad también se encuentra la complementariedad, a través de la cual los medios modifican su significado simbióticamente. De acuerdo con Barthes, cuando una imagen y un texto

son independientes no se combinan en un sintagma más grande, simplemente existen en paralelo (Martinec y Salway 342).

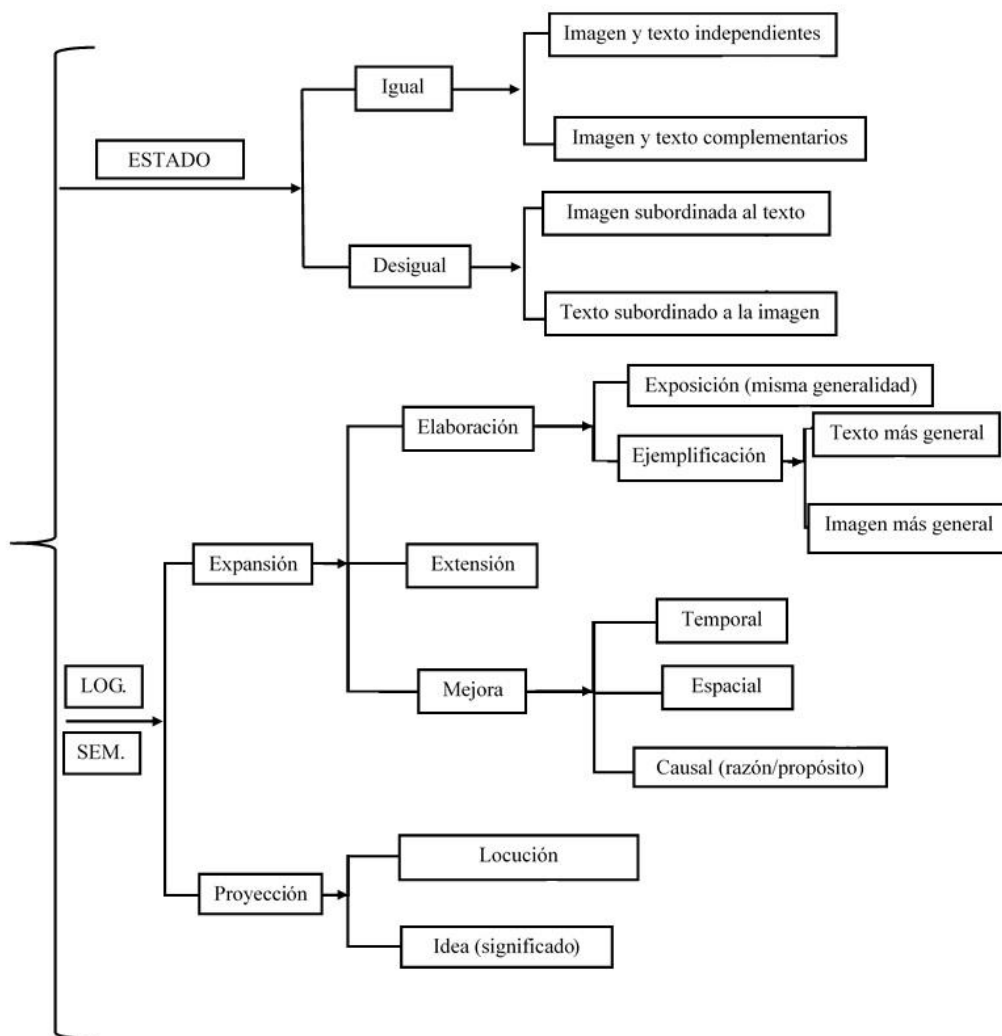


Fig. 2. Red de combinación del estado y la lógica-semántica (Martinec y Salway 358).⁶

Por otro lado, las relaciones lógico-semánticas poseen dos clasificaciones: 1) expansión, a través de la cual, según Halliday, la imagen o el texto expande sus significados mediante tres procesos: elaboración, extensión y mejora y 2) proyección, misma que refiere a que la imagen o el texto “comes to function not as a direct representation of (non-linguistic) experience but as a

⁶ La traducción es nuestra.

representation of a (linguistic) representation” (508).⁷ Con ello se hace referencia a que la imagen y el texto no aluden a los actos en sí mismos, sino que lo hacen de una forma no directa, en el caso del texto a través del discurso indirecto y en el de las imágenes con el formato que indica que determinado personaje está pensando —idea— o diciendo algo —locución—. ⁸

En la elaboración, la imagen o el texto explican más detalladamente el significado del otro medio, ya sea que los dos se encuentren en el mismo nivel de generalidad —exposición— o que su estado sea de desigualdad, por lo que uno ejemplifica al otro —ejemplificación—. Por su parte, mediante la extensión una imagen o un texto pueden agregar información nueva, siempre y cuando se encuentre relacionada con el otro medio. La mejora, de manera similar a la extensión, refiere a que un segundo medio añade información circunstancial de tiempo, lugar, razón o propósito, misma que no ha sido proporcionada por un primer medio.

La propuesta de Lens Unsworth (2006) difiere en algunos puntos del sistema de Martinec y Salway (consultar fig.3). Para el autor, la expansión se presenta en tres formas: concurrencia, complementariedad y mejora. En esta última además de reconocer que un texto o una imagen pueden proporcionar información de tiempo, lugar, razón o propósito, también contempla la manera y la condición. La concurrencia es definida como “ideational equivalence between image and text” (1175).⁹ Mientras que la complementariedad se refiere a que los medios “may be different [...] and joint contributors to an overall meaning that is more than the meanings conveyed by the separate modes” (1185).¹⁰

⁷ “funciona no como una representación directa de la experiencia (no lingüística), sino como una representación de una representación (lingüística)” (La traducción es nuestra).

⁸ Un ejemplo claro de proyección se encuentra en las burbujas de pensamiento (idea) y las burbujas de expresión (locución).

⁹ “equivalencia ideacional entre imagen y texto” (La traducción es nuestra).

¹⁰ “pueden ser diferentes y contribuir a un sentido global que es más que los significados transmitidos por los modos separados” (La traducción es nuestra).

Unsworth identifica cuatro formas en las que se puede realizar la concurrencia: exposición, ejemplificación, aclaración y homoespacialidad. Esta última se entiende como la capacidad de las palabras de ser simultáneamente lenguaje e imagen. En cambio, la aclaración refiere a la capacidad de un texto de explicar una imagen o viceversa. Por otro lado, la complementariedad se presenta únicamente en dos formas: aumento y divergencia —ya sea que un medio agregue más significados o que contradiga la información proporcionada—.

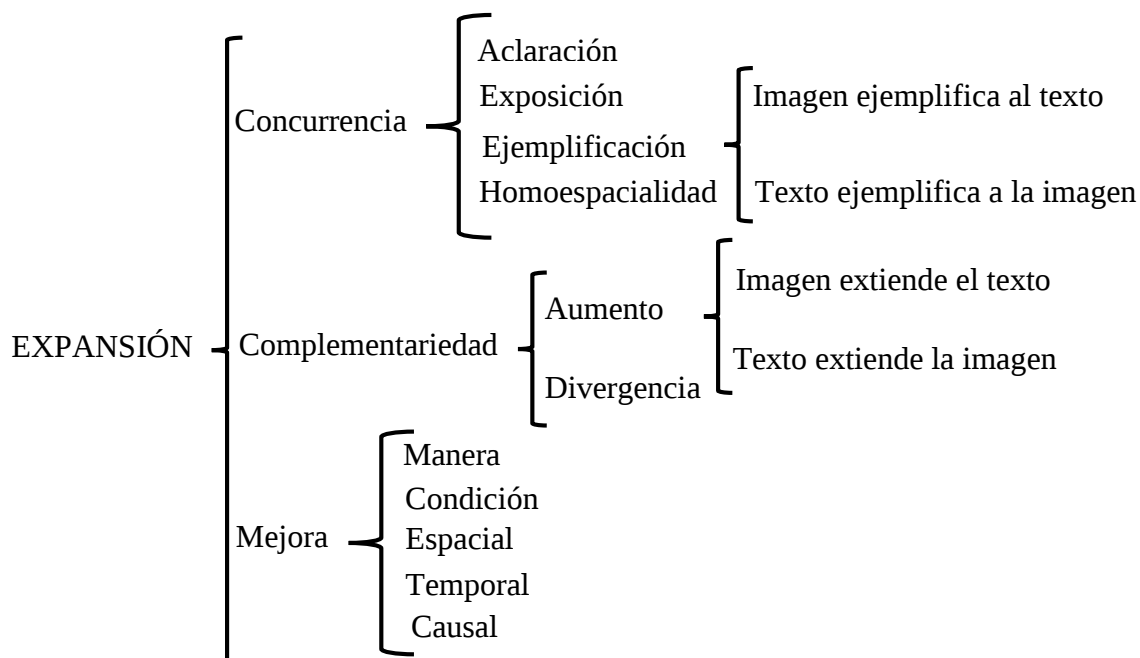


Fig. 3. Relaciones imagen-texto por expansión (Unsworth 1175).¹¹

El sistema propuesto por Martinec y Salway no solo puede aplicarse a las relaciones entre imagen y texto, sino que puede extrapolarse a otras formas de intermedialidad como el diálogo dentro de las películas. Además, esta propuesta no es inamovible, se encuentra expuesta a modificaciones, por ejemplo, ambos estudios excluyen fenómenos intermediales como la écfrasis. Por otra parte, las aportaciones de Unsworth hacen aún más atractivo el estudio debido a que los

¹¹ La traducción es nuestra.

tipos de relaciones se explican con mayor especificidad y, por lo tanto, se adaptan mejor al análisis de casos prácticos.

1.3.El fenómeno intermedial en Hispanoamérica: literatura y pintura

Si bien es cierto que el arte en Hispanoamérica no suele entenderse como un todo en el que las artes llevan a cabo intercambios, existen casos particulares en que la literatura y la pintura logran establecer distintos tipos de relaciones. Un ejemplo de ello son las manifestaciones de vanguardia. Pese a que esta se origina en Europa, es posible rastrear en Hispanoamérica la idea de que las artes se permean unas a otras. Sin embargo, fuera de este movimiento cultural, se encuentran también aquellos escritores y pintores que mostraron un interés por áreas distintas a la propia y que no se involucraron directamente con las vanguardias.

Oliverio Gironde es uno de los poetas hispanoamericanos cuyo interés no se limitó únicamente a la poesía. En 1950, de acuerdo con Nélida Jeanette Sánchez (2009), Gironde instala un taller para elaborar obras plásticas (21). Además, el poeta:

se dedica a pintar sistemáticamente, cuadros que jamás querrá exponer aunque los mismos significaran la ampliación de un campo en el que ya las palabras parecen no alcanzarle. Sin embargo, quizá toda su poesía no sea otra cosa que una gran imagen donde se conjugan la ternura, el silencio, la pulsión vital y su maravilla; junto al desasosiego, la calamidad y al fin la certeza de un pasar transitorio (Gutiérrez 5).

Esta inclinación por la pintura se manifiesta en su primer poemario *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) en el que se incluyen sus ilustraciones (consultar fig. 4), además de que Gironde también incursiona en la crítica artística al elaborar un ensayo titulado *Pintura moderna* hacia 1936. La imagen de la página mostrada se adecuaba a la estrofa final del poema, a través de lo

que Martinec y Salway, así como Unsworth podrían identificar como ejemplificación debido a que el texto proporciona información acerca de tres elementos en cada una de las estrofas: de “un edificio público”, de “las sombras” y de “un farol apagado”. Mientras que la imagen únicamente reproduce a esta última figura, es decir, el texto es más general que el recurso visual.

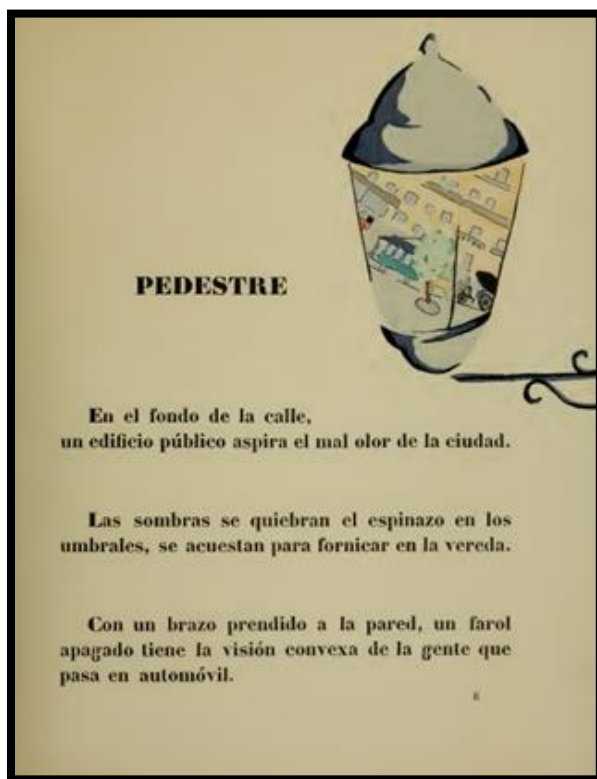


Fig. 4. Página de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Girondo 48).

No solo los caligramas de Vicente Huidobro poseen una predilección por la forma plástica inspirada en el cubismo —característica que dentro de la tipología de Rajewsky podría denominarse referencia intermedial—. Fernando Agrasar defiende la tesis de que el creacionismo se encuentra fundado en la axonometría: el objeto que se representa se muestra desde todos sus ángulos y la naturaleza no se reproduce, sino que se crea algo a partir de lo que puede sugerir.¹²

¹² “Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia.” *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, editado por Eva Valcárcel. Universidad de La Coruña, 1995. pp. 53-68. *Repositorio Universidade Coruña*, ruc.udc.es/xmlui/bitstream/handle/2183/9360/CC-014_art_2.pdf?sequence=1&isAllow

Asimismo, Huidobro ilustra algunos de sus escritos. “Paysage” (fig. 5) y “Moulin” son dos ejemplos de homoespacilidad, debido a que el poema toma también la forma de un recurso gráfico.

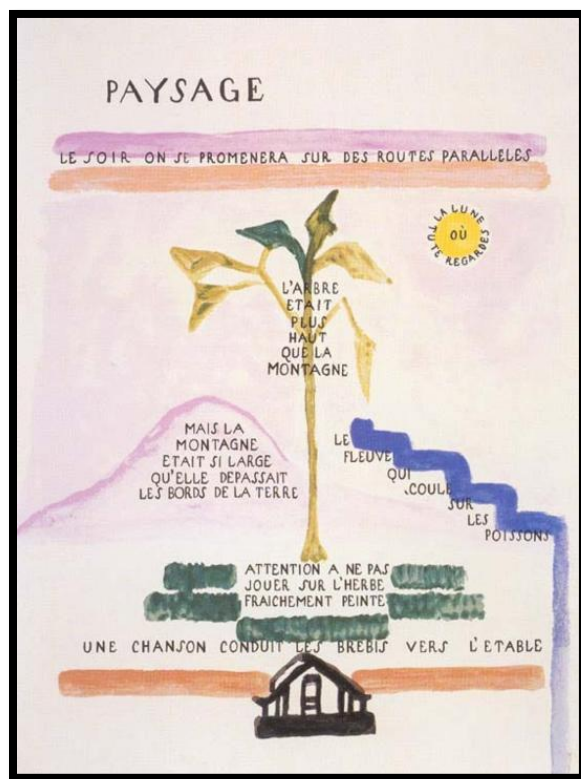


Fig. 5. “Paysage”, poema ilustrado (Huidobro).

Otra de las figuras representativas de este diálogo de carácter intermedial es Nicanor Parra, quien se manifiesta en contra de las instituciones religiosas y políticas y el consumismo mediante sus artefactos poéticos. Lo que parece carecer de relación es vinculado por Parra mediante la imagen gráfica y la palabra, recicla frases de la publicidad. El antipoeta extrae los objetos de su contexto común, lo que permite que sean resignificados mediante la palabra, es entonces cuando “el objeto cambia de función, queda individualizado y está en condiciones de asumir valores simbólicos y, por lo tanto, artísticos” (Diez *et al.* 15). En uno de sus artefactos poéticos (consultar fig. 6) utiliza la paronomasia—recurso que consiste en “aproximar dentro del *discurso* expresiones que ofrecen varios *fonemas* análogos” (Beristáin 385)— para sustituir la palabra “carabela” por

“calavera” en el texto: “Las 3 calaveras de Colón”, referente que es apoyado por la imagen. Este recurso permite que se contraponga el sentido del elemento visual que, por sí solo sugiere muerte, con el descubrimiento del Nuevo Mundo. A través de la conjunción imagen-texto se puede inferir que este descubrimiento significó un encuentro violento que acabó con la vida de miles de personas.

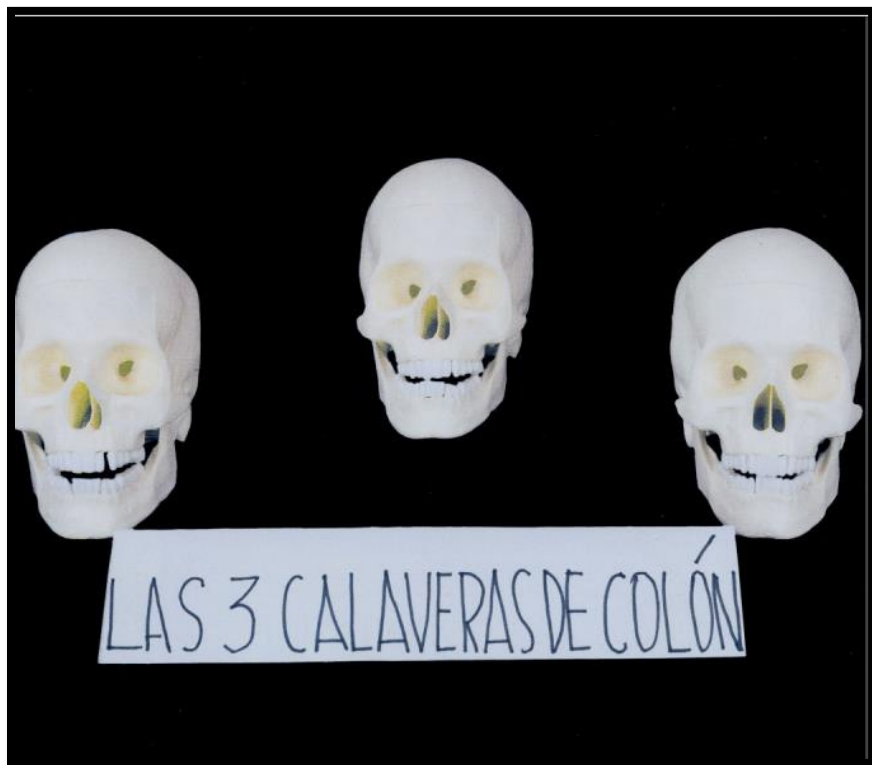


Fig. 6. Obra perteneciente a la serie *Trabajos prácticos* (1969-2002) (N. Parra en C. Parra et al. 24).

Por otra parte, se puede mencionar el caso de los poetas-pintores surrealistas: el peruano César Moro, quien además de contar con estudios dedicados a la pintura y gran cantidad de obras pictóricas, se vio atraído por la poesía. Uno de sus principales intereses fue el cubismo, cuyo exponente, Pablo Picasso, también mostró esta versatilidad artística. Moro viaja en 1925 a París con la intención de convertirse en bailarín y dos años más tarde se involucra con el grupo de André Breton, mismo que será determinante para la creación de sus poemas en francés. A su regreso a

Lima, prepara la primera exposición surrealista al lado de Emilio Adolfo Westphalen, en la que no solo se incluyen pinturas, dibujos y fotomontajes, sino también textos de Rafael Méndez Dorich y Eduardo Anguita, por ejemplo. Respecto a sus pinturas, Teodosio Fernández manifiesta: “Con su condición de pintor cabe relacionar la extendida presencia de imágenes visuales en esos poemas, imágenes casi siempre insólitas que instauran su carencia de lógica como nueva lógica” (761). Fig. 7 es un ejemplo de su obra en la que se condensa imagen y texto.



Fig. 7. *Objetos* (Moro).

Para Jorge Cáceres, otro de los poetas-pintores adscritos al surrealismo: “El artista debía dar forma plástica a esa irrupción de lo maravilloso, extraño, irracional o siniestro” (767) no solo a través de los objetos materiales, sino que también a través de los poemas, cuya finalidad era involucrarse con el instinto y el sueño (consultar fig. 8). Fernández reconoce, además, la gran plasticidad de dichos escritos en los que se perciben “atmósferas misteriosas [...] en las que

confluyen el placer y el dolor, el amor y la muerte, alquimia de la que los poderes mágicos del poeta y artista pretendían extraer el oro de un universo renovado” (768).

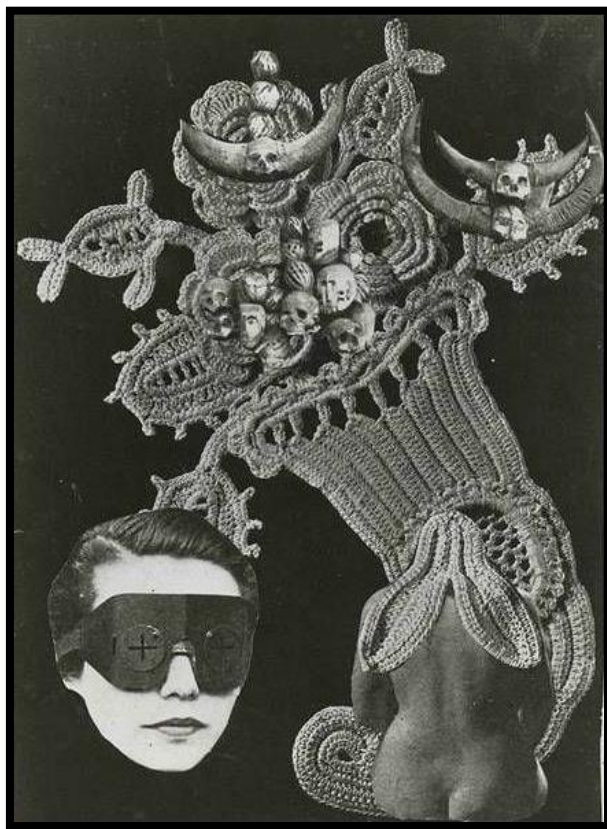


Fig. 8. Collage (Cáceres).

Quizá otro de los ejemplos más ilustrativos sea el del escritor cubano Severo Sarduy, quien mostró un interés por la obra de Velásquez y Mark Rothko, sin seguir propiamente una corriente, pintó “asumiendo una diversidad a la vez figurativa y abstracta, siempre alegórica, nunca realista” (Machover). Un ejemplo de su pintura es la fig.9. También cabe mencionar los diálogos que Sarduy mantuvo con el pintor y escritor José Ramón Díaz Alejandro a través de su poesía en *Corona de las frutas*. Las referencias a las creaciones de Díaz no fueron exclusivas, en sus textos figuran, a su vez, alusiones a Antonio Saura, Antonio Seguí y Jean Cortot.



Fig. 9 *Paysage* (Sarduy).

Las manifestaciones intermediales en Hispanoamérica no se circunscriben únicamente a los casos aquí mencionados. Existen también escritores como Julio Cortázar, quien se acerca al lenguaje plástico en “Fantomas contra los vampiros multinacionales” (consultar fig.10) o al fotográfico en “Las babas del diablo”; Ernesto Sabato cuyos retratos revelan el estado anímico de sus personajes (ver fig. 11),¹³ y José Martí, quien elabora críticas de arte.¹⁴ Las relaciones entre distintas áreas artísticas: música, escultura, cine y fotografía es otra vertiente que ha sido explorada por los estudiosos de la literatura comparada. Algunos de los fenómenos intermediales no se presentan de forma tan evidente, por ejemplo, la écfrasis tan recurrente en la poesía, las referencias a obras de diversos formatos o la simulación de un arte mediante los recursos propios de otro. Sin

¹³ Consultar Peppino, Peppino, Ana María. “Ernesto Sabato: también pintor.” *Casa del Tiempo*, sep. 2001, pp. 49-53, *Difusión Cultural*, www.difusioncultural.uam.mx/revista/sep2001/peppino.html

¹⁴ Díez, Javier. “Crítica de arte y estética martiana: Contribuciones para una teoría del arte en José Martí”. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. 11, núm. 21, 2010, pp. 91-108, *Redalyc*, www.redalyc.org/articulo.oa?id=66620114009

embargo, estos ejemplos brindan un panorama acerca de los vínculos entre las artes, lo cual facilita el acercamiento a casos más específicos, como el fenómeno intermedial en México.

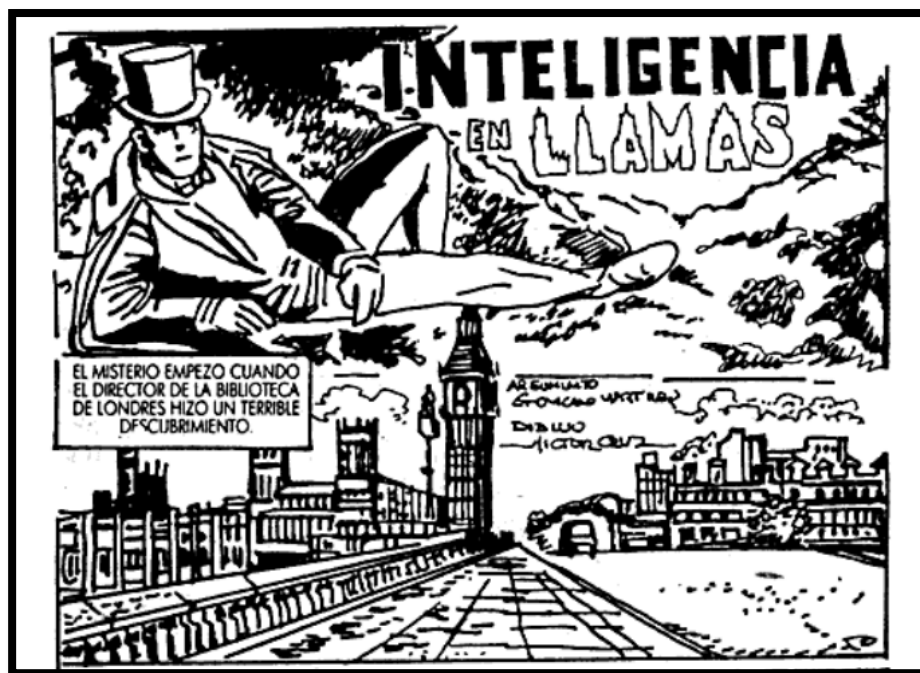


Fig. 10. Imagen de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Cortázar).

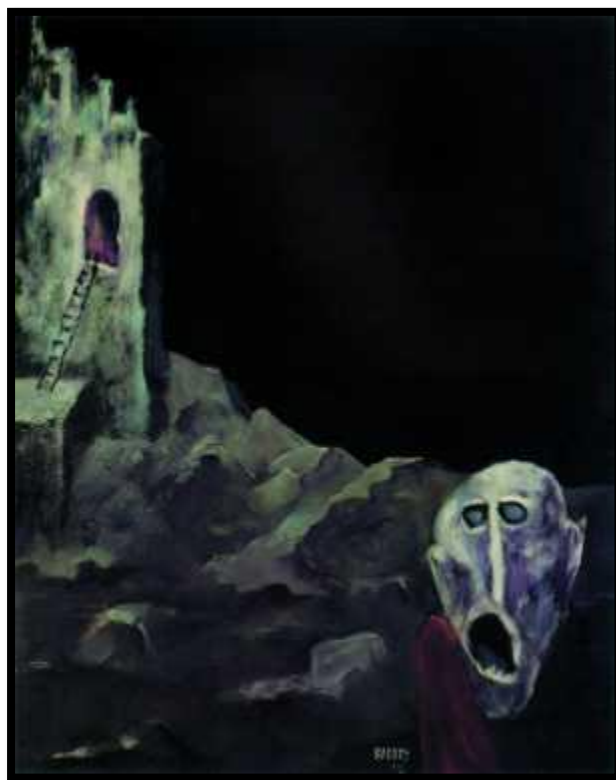


Fig. 11. *¿Por qué gritará?* (Sabato en Peppino 50).

1.4. Intermedialidad en México, intercambios entre literatura y pintura

Como ya se mencionaba en el apartado anterior, las vanguardias buscaban transgredir los límites entre las artes. En México, escritores vinculados con este movimiento cultural, como José Juan Tablada, mostraron un gusto por la pintura desde temprana edad: “atribuyo [...] al tío Pancho el principio del amor a la pintura y a las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida” (ctd. en Sandoval 159). El poeta no solo refleja esta inclinación plástica en la ilustración de sus propios haikús o sus poemas ideográficos (consultar fig.12 y fig. 13), sino que también funge como promotor del arte mexicano en publicaciones periódicas como *El Universal*, *Excélsior*, *El Diario*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *Revista Moderna*. En 1927, Tablada publica su libro *Historia del arte en México*, donde realiza un recorrido desde el arte anterior a la conquista hasta el de la época contemporánea.

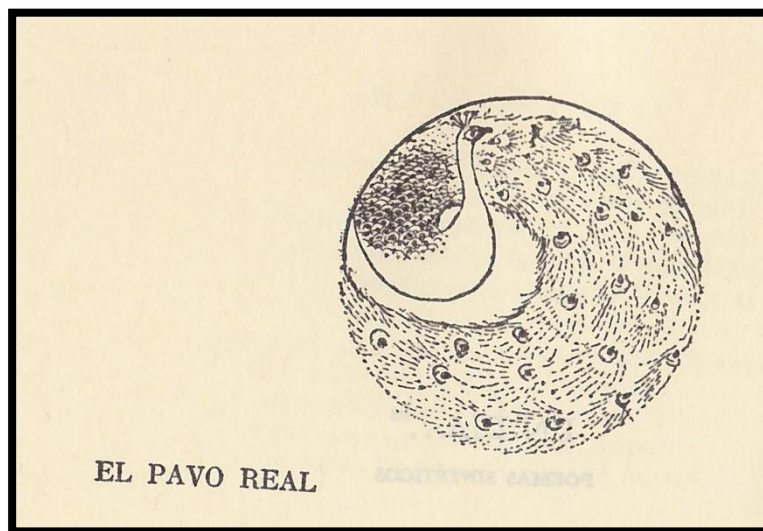


Fig. 12. Ilustración de *Un día...Poemas sintéticos* (Tablada 364).

Un grupo notable cuyo gusto por el arte no se limita únicamente a la poesía lo conforman los Contemporáneos, quienes no solo elaboran crítica de arte, sino que se apropian de imágenes con un carácter plástico. Xavier Villaurrutia figura como uno de los ensayistas mexicanos más

versátiles. En su crítica se reúnen literatura, cine y plástica. En su artículo “Poesía sin mancha” el poeta percibe un vínculo entre literatura y pintura que no siempre es explícito, hace un llamado a los artistas para que integren la poesía en sus obras:

¡Cómo extrañarse, pues, que yo quiera, en un raptó de egoísmo que podríamos llamar desinteresado, que los nuevos pintores intercepten estas relaciones misteriosas y que en un juego inverso al que yo he seguido hagan más poética su pintura como yo he pretendido hacer más plástica mi poesía! (177).

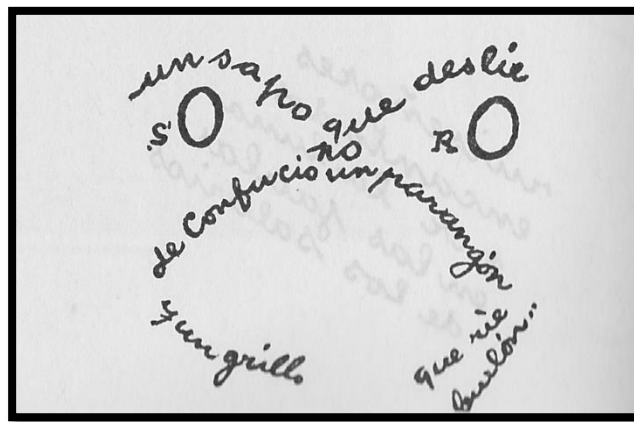


Fig. 13. Fragmento del poema “Li-Po” (Tablada 396).

Por otro lado, expresa Anthony Stanton, el poeta también crea pinturas que no se difunden (5). Gran parte de sus primeros poemas, pertenecientes al poemario *Reflejos* (1926) conservan de los juegos del cubismo: juegos de palabras, escasa utilización de la anécdota y la descripción, empleo de figuras geométricas, simultaneidad, predominio de subgéneros pictóricos como el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje. En “Azoteas” pueden verse reflejadas algunas de estas características:

Asoman al cielo cóncavo
sus chimeneas
los barcos prietos, duros,
en este muelle

de azoteas.

Apenas si, lejos,
un humo delgado
mueve el horizonte...
o se hinchán velas blancas
en las cuerdas oblicuas.

Sólo un reflejo quiebran
los barcos de cartón
en el acero
de la ventana sumergida.

Pero también el mar está en el cielo
descorriendo largos telones
de olas maltratadas, telones
lentos,
grises,
despintados... (Villaurreutia, *Xavier Villaurreutia: obras* 40)

Al lado de Xavier Villaurreutia se encuentra otro Contemporáneo: Carlos Pellicer, quien a pesar de que no se dedicó propiamente a la creación de obras pictóricas, sus poemas están cargados de referencias a la plástica. A diferencia del primero, su crítica se funda en la mera descripción de manifestaciones pictóricas. Pellicer utiliza “sus herramientas verbales para hablar del arte plástico” y en su literatura, “en el espacio ocupado y transformado por el poema hay una correspondencia con la forma que lo hace pintura” (Quirarte 6).

Octavio Paz se inscribe dentro de los literatos interesados por la totalidad de las expresiones artísticas, particularmente por la pintura, él mismo manifiesta el porqué de su predilección por las obras plásticas en una entrevista con Manuel Ulacia: “En México, cuando yo era muchacho, se hablaba muchísimo de la pintura mural mexicana. Se decía que México era un país de pintores, no de poetas ni escritores” (Paz, “Octavio Paz: Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Manuel Ulacia” 155), posteriormente cuestiona estas creaciones que buscaban definir

esencialmente al mexicano. En 1987, el poeta publica *Los privilegios de la vista*, donde establece líneas de confluencia entre el arte mexicano y el de Estados Unidos y Europa. Entre los artistas explorados por Paz se encuentran: Rufino Tamayo, María Izquierdo, Juan Soriano, Robert Motherwell, Pablo Picasso y Marcel Duchamp. Como explica Mildred Castillo “sus disertaciones entrecruzan tiempos y disciplinas a favor de la comprensión del arte”, además “la meta principal del poeta es acercar al lector a la pintura y avanzar más allá de las formas didácticas para llegar a las interpretativas” (12-13).

Juan García Ponce también cultiva la crítica de arte, se inclina por el arte abstracto por encima de la pintura muralista. En un viaje a Europa, el escritor explora las creaciones pictóricas de Goya, Velázquez, Van Gogh, Klee. En su libro *Cruce de caminos* (1965), García Ponce analiza obras de Klee, Picasso, Chagall, Jackson Pollock, Max Ernst, Tamayo y Juan Soriano. Posteriormente, su compromiso con la pintura se hará más notorio:

La pintura se convertirá a partir de entonces en García Ponce en una línea de confluencia entre sus intereses literarios y sus intereses plásticos. Esto se notará sobre todo en su ensayo titulado simplemente “Vincent van Gogh” en el que escribe un hermoso texto en el que relaciona al Van Gogh pintor con el Van Gogh escritor, tomando como referencia las desgarradoras cartas que el artista holandés le escribiera a su hermano Theo. Pero por sobre todas las cosas será la pasión de la mirada, esa capacidad que en él se ha convertido en una auténtica obsesión que permea tanto su obra creativa como ensayística, la que servirá para establecer un punto de contacto entre su universo literario y el de la pintura, ampliando con ello sus horizontes artísticos (Lara 2).

El escritor se involucra de manera más directa con el arte, al lado de figuras como Justino Fernández, Cardoza y Aragón, Paco de la Maza, Margarita Nelken y poetas como Octavio Paz y Xavier Villaurrutia. En *Nueve pintores mexicanos* (1968) García Ponce rescata a aquellos pintores

que identifica con la ruptura del muralismo: Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen.

1.5. José Emilio Pacheco y la palabra que dibuja

José Emilio Pacheco es un escritor que no solo ha cultivado el género narrativo, llámese novela, cuento o minificción. Este ha mostrado particular interés por el ensayo y el artículo, su trayectoria como periodista cultural dentro del semanario *Proceso* lo confirman. Sus catorce poemarios son un referente de su largo recorrido por las letras.¹⁵ Su trabajo es tan extenso que no extraña que las líneas temáticas tiendan a la diversidad. Uno de los motivos de su creación —no tan recurrente en todos los géneros— pertenece al ámbito de las artes. En sus ensayos, cuentos y poemas abundan las alusiones al teatro, cine, fotografía, escultura y pintura. Esta última se encuentra referida en algunos artículos acerca de Carlos Pellicer, Juan José Tablada y Vicente Rojo y en los poemas relacionados con las obras de Juan Soriano, José Luis Cuevas, Ingres, Turner y El Bosco, a su vez, se concreta en sus textos que artistas plásticos como Vicente Rojo o Jesús Cisneros han ilustrado.

1.5.1. La crítica de arte plástico en la obra de José Emilio Pacheco

La creación literaria de José Emilio Pacheco se complementa con su trabajo ensayístico. Desde muy joven, el escritor comenzó su labor literaria y periodística en revistas y publicaciones como *Proa*, *Diario de Yucatán*, *Diario del Sureste*, *Índice*, *América*, *Letras Nuevas*, *El Nacional*,

¹⁵ La creación poética de José Emilio Pacheco puede agruparse bajo los siguientes títulos: *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976); *Desde entonces* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1994), *La arena errante* (1999), *Siglo pasado (Desenlace)* (2000), *Como la lluvia* (2009) y *La edad de las tinieblas* (2009). Todos sus poemarios se incluyen en *Tarde o temprano* (2009).

Estaciones y Medio Siglo. A partir del año de 1960, con su sección “Simpatías y diferencias” de la *Revista de la Universidad de México* dio inicio su faceta de periodista literario. Además, colaboró con el suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* y con *El Heraldo de México*, *México en el Arte* y *La Jornada*. Pero sin duda, uno de sus trabajos mayormente reconocidos es su columna “Inventario”, misma que inicia en 1973 como parte del diario *Excélsior* y que posteriormente, en 1976, se integra a la revista *Proceso*, “en [el primero] publicó de 1973 a 1976 unos cien *Inventarios*. En total, son ahora más de setecientos” (Poniatowska 23).

Ajena a la gran cantidad de publicaciones que se reúnen en este suplemento, la originalidad de la visión crítica del escritor logra posicionarlo como uno de los artistas latinoamericanos más versátiles, pues integra, como refiere Sara Sefchovich, un análisis de tipo estructural, literario, psicológico, sociológico e histórico (60). Y en la línea de la interpretación artística, Pacheco establece puntos de contacto con algunos escritores y pintores mencionados en los apartados “1.3. El fenómeno intermedial en Hispanoamérica: relaciones entre literatura y pintura” y “1.4. Intermedialidad en México, intercambios entre literatura y pintura”.

No extrañan los comentarios referentes a uno de los Contemporáneos: “murió Carlos Pellicer unos meses antes de cumplir ochenta años [sic] Quizá estarí[a] aun entre nosotros, tan saludable y productivo como Tamayo” (“Diez años después” 1). En varios de los artículos que José Emilio Pacheco dedica al poeta reconoce su destreza para manejar el verso, en la rima percibe cierto “placer armónico y visual” (“Pellicer y las vidas del poeta” 3), además de “la descripción plástica, el dibujo cuidadoso y sobre todo el empleo del color” (“La iniciación de Carlos Pellicer” 5). Asimismo, para Pacheco destaca la promoción que Pellicer le hizo a la pintura de José María Velasco.¹⁶

¹⁶ Algunos de los textos en los que Pellicer rescata la obra de Velasco son “El Valle de México”, “El paisaje mexicano en la Colección Licio Lagos”, “A José María Velasco”, además de las introducciones a los catálogos de exposiciones.

En otro de sus textos, Pacheco rescata el contacto de Tablada con Apollinaire: “José Juan Tablada huyó a París al triunfo de la revolución Allí en 1911 leyó seguramente el Bestiario de Apollinaire y unos años después, refugiado en Nueva York, conoció los Caligramas De ese encuentro nació nuestra vanguardia [sic]” (“Guillaume Apollinaire 1880-1918” 1). Y aunque los caligramas no impactaron a López Velarde, sí lograron impresionar a Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer y Salvador Novo, menciona el poeta.

Respecto del trabajo de Rufino Tamayo, Pacheco menciona que al igual que Jorge Luis Borges, el pintor colocó el plano nacional en el universal y viceversa: el artista oaxaqueño pudo “mexicanizar lo europeo y europeizar lo mexicano” (“Bioy, Borges, ‘Biorges’ y Reyes” 1).

En el suplemento “Simpatías y diferencias” de la *Revista de la Universidad de México*, Pacheco expresa que el artista no debe mostrar en su obra el mundo aparente, sino que debe plasmar su impresión acerca de este. El comentario se funda en *Panorama des artes plastiques contemporaines* que Jean Cassou, Director del Museo de Arte Moderno de París, publica en 1960:

Lejos de representar servilmente la vida, la plástica moderna es una *expresión*, y el artista moderno (llámese Picasso, Bracque, Rouault, Klee, Mondrian, Leger, Matisse, Kandinsky o Giacometti) en sus creaciones no trata de definir el mundo de las apariencias del mismo modo que se presenta a los sentidos: formula las relaciones de conciencia a objeto que lo hacen aceptar o rechazar ese orbe tangible (“Simpatías y diferencias: mimesis y creación” 32).

Una de las colaboraciones más frecuentes de Pacheco es aquella con Vicente Rojo, por lo tanto, los comentarios en torno a la obra del artista pueden rastrearse en algunos de sus textos. En ellos se rescata la posibilidad que tiene la plástica de Rojo de “enseñar a mirar”, para el poeta, este “ha cambiado nuestras relaciones con las artes gráficas y aun nuestra manera de mirar. Cada una de

sus obras es un objeto de belleza y una fuente de placer que niega por un instante la fealdad sin límites que nos rodea por todas partes en la capital más horrible del mundo” (“José Emilio Pacheco” 52).

Cabe mencionar que la plástica no se instala con tal fuerza en la crítica elaborada por Pacheco, sin embargo, otras áreas como el cine, la fotografía y la música también son exploradas por este. Además, las ideas respecto del arte que conserva el poeta no solo se encuentran referidas en algunos artículos de “Inventario” o “Simpatías y diferencias”, sino que se extienden a lo largo de su creación poética. Como se expone a lo largo de este apartado, Pacheco logra reconocer la plasticidad de algunas manifestaciones poéticas, considera las aportaciones que ciertos pintores han hecho para entender de otra forma la plástica y deja ver lo que, según su criterio, es necesario para formarse como un artista moderno, aspectos que se complementan con la referencia a obras visuales en sus poemas.

1.5.2. Écfrasis poética

La écfrasis puede entenderse como la descripción verbal de una obra plástica. Algunos teóricos la conciben como la representación, a través de la palabra, de cualquier objeto visual. Sin embargo, esta definición borra la complejidad que puede adquirir este recurso literario; la écfrasis no solo se mueve en el plano de la descripción, sino que en ocasiones muestra la interpretación del poeta acerca de cierta obra plástica y se establece como un instrumento de la crítica de arte que permite acceder a dicha creación.

Los textos de José Emilio Pacheco, más que descripciones afincadas en la crítica más o menos objetiva, son interpretaciones de obras de arte y obras de arte en sí mismas. Es decir, asumen un papel analítico frente a las pinturas que describen y reconstruye, y poseen también valores que las definen como creaciones artísticas por la manera en que hacen uso del lenguaje. En este caso

“la representación de la representación sería una mimesis doble, puesto que la obra de arte está ‘contenida’ en la obra literaria” (Agudelo 79).

“Venus Anadiomena” es un ejemplo de un primer acercamiento a la écfrasis. En este texto no solo se alude al lenguaje plástico, sino que se recurre al intertexto. José Emilio Pacheco evoca en el epígrafe de esta composición poética el poema de Ramón López Velarde titulado “La última odalisca”:

Voluptuosa Melancolía:
 en tu talle mórbido enrosca
 el Placer su caligrafía
 y la Muerte su garabato,
 y en un clima de ala de mosca
 la Lujuria toca a rebato (ctd. en Pacheco, *Tarde o temprano* 81).

Este escrito podría entenderse como una reflexión en torno a las sensaciones placenteras que experimenta el hombre conjugadas con la muerte y la vejez. Incluso Pacheco distingue la influencia del orientalismo en la obra del poeta postmodernista, lo que le permite elaborar una conexión con las pinturas de Ingres: la recurrencia de la sensualidad femenina y los motivos orientales. Aquí la écfrasis se mueve en el plano interpretativo, pues el poeta evidencia ciertos aspectos de la obra plástica que no necesariamente se refieren con tal fuerza en la misma.

En “José Luis Cuevas hace un autorretrato”, Pacheco reconoce la propiedad de la pintura de reflejar al artista y hacer que él mismo pueda verse con cierta distancia crítica. A través del autorretrato el sujeto lírico y artista observa su propia figura con cierto extrañamiento:

Si mi cara es ajena, ¿son los otros
 mi verdadero rostro?
 Los ojos de mi trazo son los ojos
 ¿de quién?: ¿Mi semejante o mi enemigo? (*Tarde o temprano* 123).

El poeta es consciente de que la pintura puede prolongar el instante, pero solo es una representación que se aleja de los objetos reales. En este poema, además se sugiere que el pintor toma parte de su tradición, quizá de forma velada, y la vierte en una composición artística que, en este caso, se traduce en un esbozo de sí mismo.

A diferencia del poema anterior, el sujeto lírico se asume como el creador de la obra pictórica, se “desdobla”, como lo sugiere Pacheco. En el par de versos que enuncian: “Me miro, me dibujo, me convierto/ en teatro de un combate interminable” (123), da la impresión de que la palabra se confunde con la representación plástica. Las letras permiten que el sujeto lírico se vaya dibujando a sí mismo como artista. Este solapamiento es lo que Mitchell reconoce como el miedo ecfrástico, que “proviene de la posibilidad de que lo verbal pudiera ser desplazado o sustituido efectivamente por lo visual” (Agudelo 78).

Otro poema en que Pacheco utiliza la écfrasis es “*Cristo con una cruz, por el Bosco*”. En él construye narrativamente el cuadro del pintor (fig. 14), recorre cada uno de los rostros de los personajes y destaca la expresividad de los gestos. La crítica a la maldad inherente al ser humano se hace evidente en las últimas líneas del escrito:

Pero sabemos en cambio
que sin saber de nosotros
el implacable Bosco nos pintó en este cuadro.

Sólo tenemos que reconocernos (*Tarde o temprano* 286).

La referencia al Bosco se muestra de nuevo en el poema “*El jardín de las delicias*”, en él se pone de manifiesto el infierno que viven los personajes de la pintura homónima por el hecho de encontrarse representados. El poema libera “la instantaneidad y estaticidad de la escena pictórica” (Agudelo 90), funciona como una reconstrucción del cuadro que destaca la posibilidad de la pintura de eternizar ciertos momentos: “*El jardín de las delicias* es el infierno de mirar la materialidad terrenal y no poder disfrutarla. Quiero huir, morirme como todos, no ser pintura” (Pacheco, *Tarde o temprano* 539).



Fig. 14. *Christ carrying the cross* (Bosch).

Además, el lector-espectador de la obra no es el único que mira, sino que también es observado por las figuras de esta representación: “Contemplo tu mirada a través del dibujo y los colores. Me ves, te miro, me preguntas, te interrogo. No puedo hablar. Ignoro tu lengua. Nos entendemos sólo con los ojos” (538-539), expresa uno de los personajes de este cuadro a través del poema. De esta forma, el espectador cede su lugar al objeto de contemplación.

William Turner también es referido en los poemas de Pacheco. De manera similar al pintor, el poeta recrea un ambiente más que elaborar definiciones de objetos específicos. En “Un paisaje

de Turner” alude a ciertas palabras que pueden estar provistas de colorido, movimiento o sensaciones: “Hay demasiada primavera en el aire” y agrega “en el otoño sequedad/y ventisca/ en el invierno funerario” (86). Por otro lado, dentro de la corriente del impresionismo, el escritor también concibe un poema provisto de colorido y luminosidad. En “*Londres, por Whistler*” destacan los tonos grises y el azul del agua: “Como un fantasma en la otra orilla, observas/ luces difusas en la masa gris/ de las bodegas y edificios” (219).



Fig. 15. *Naturaleza muerta con vaso y calavera* (Soriano).

Pacheco maquina las historias detrás de las obras pictóricas, un ejemplo más de ello es su poema “Juan Soriano en 1941: *Naturaleza muerta con vaso y calavera*”. A raíz de la descripción, el poeta encuentra los elementos que le dan sentido al cuadro: “Hay un vaso vacío [...] Y junto a él dos canicas inmóviles, /Dos esferas abstractas con que jugaron niños ya fantasmales” (707). La calavera es aquello que “nunca llegaremos a conocer de nosotros mismos” (709) y que inevitablemente terminaremos por ser. Para Pacheco también destacan los colores empleados por

Soriano (fig. 15): “cuadro verdiazul, azul-verdoso, azul-verde” (706), “luz de cielo y colores de mar y tierra (709).

La obra de Francisco Toledo también ha inspirado a José Emilio Pacheco. “De Rubén Darío a Francisco Toledo (A la manera de ‘Goya’ en ‘Cantos de vida y esperanza’) —como su título lo sugiere— es una apropiación del estilo de Darío: ambas composiciones están conformadas por tercetos y Pacheco aprovecha algunas de las palabras utilizadas por el poeta modernista para elogiar la creación artística de Toledo. Por ejemplo, lo que para Darío es “noche oscura y fría”, para Pacheco es “noche mexicana”.

En “A Goya”, Darío resalta la destreza del pintor español para crear atmósferas “misteriosas” a través de “negros y bermellones”, de personajes demoniacos como las brujas, de figuras femeninas en las que sobresale un instinto asesino y de alusiones al “diablo patas de cabra”. Mientras que para Pacheco lo que distingue a Toledo es la tradición del bestiario, el mito y la capacidad del artista para reunir en su obra lo actual y lo prehispánico.

“De Rubén Darío a Francisco Toledo” no solo permite un acercamiento al estilo del poeta referido, sino que también al estilo del pintor oaxaqueño. Además, el texto exige una comparación entre ambos poemas y, por otro lado, entre las pinturas de cada artista. Darío sintetiza la poética de Goya en su texto y, posteriormente, Pacheco lo hace tanto del escritor, como de Toledo.

El poema, como se mencionó, se convierte en una interpretación de la obra de arte. A través de él se analiza, pero también se recrea una visión del mundo, en este caso del poeta. Los significados de la obra plástica pueden ser disparados a través del texto escrito o se pueden destacar elementos que no ocupan un papel central en dicha creación. En Pacheco, el poema con temática pictórica no sólo describe, analiza y sintetiza poéticas, también le confiere cierta temporalidad a la plástica, recrea ambientes y sensaciones a través de la palabra, facilita que el sujeto lírico se asuma

como creador de plástica para reflexionar en torno a ella y es un motivo para abordar temas como la muerte, el tiempo y la maldad inherente al hombre.

1.5.3. Textos ilustrados

Jardín de niños (1978) es una de las varias colaboraciones de José Emilio Pacheco con Vicente Rojo. Los poemas homónimos se integran al libro-objeto del artista plástico (consultar fig. 16). En ellos se recurre a temáticas ya exploradas por el poeta: la infancia, el egoísmo humano y la destrucción de su entorno, la regresión del hombre hacia su condición de bestia, el desvanecimiento de su vida y la capacidad de la palabra para representar ausencias. En cuanto al intercambio entre literatura y plástica, Rojo propone explorar “las correspondencias o complicidades entre letra e imagen: *leer* las imágenes, *ver* la escritura, en un diálogo de ida y vuelta” (9).

En *Circos* (2010), también obra de ambos, se vuelve a construir este diálogo entre imagen y texto que menciona Rojo. A diferencia del primer libro, aquí se hace uso de otro recurso visual: la fotografía. La oscuridad bajo la que tiene lugar la función de circo se mimetiza en las imágenes—por ello el título de *Circo dormido*—, no obstante, también hay un juego con las luces, los colores y formas de los artefactos mostrados. Particularmente llama la atención el carácter lúdico de la composición del libro: en un primer momento se muestra un escenario oscurecido con el título del poema que se ilustra, posteriormente el poema se reproduce en una hoja de tono claro para, finalmente, revelar el artefacto que no se descubre en una primera instancia, como en un truco de magia.

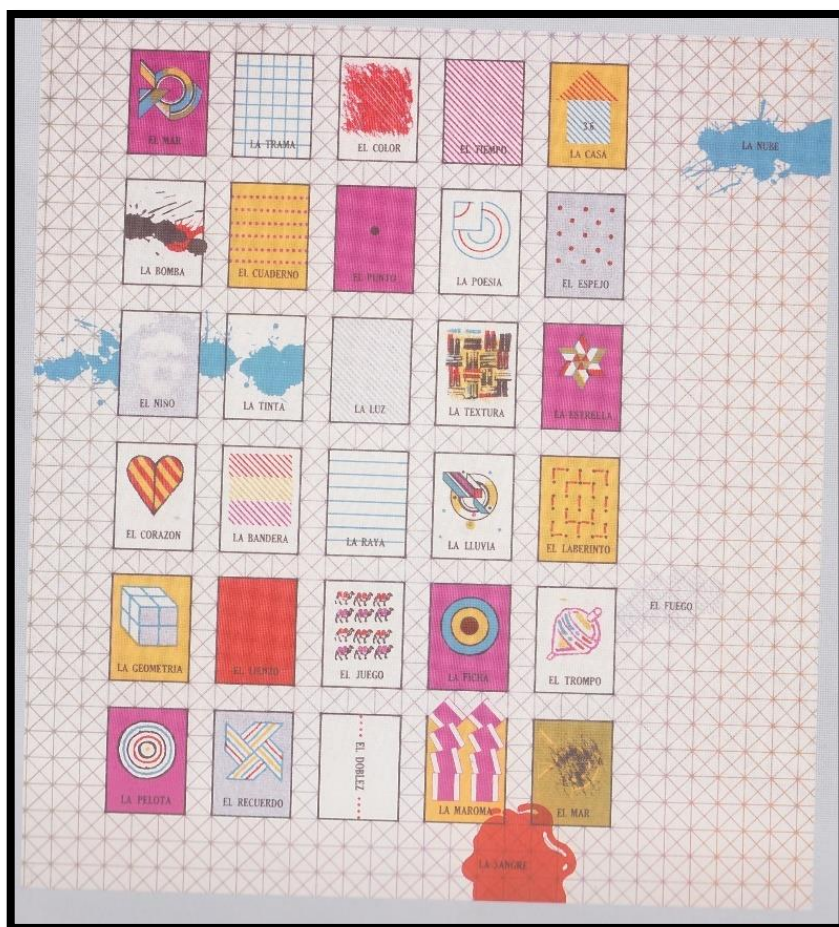


Fig. 16. Página de *Jardín de niños* (Rojo 34).

En *Circo de noche* —poemario de José Emilio Pacheco—, específicamente en “El Domador”, el discurso del hombre como un ser que libera al animal de los sufrimientos que conlleva la libertad se descubre. En las primeras estrofas un sujeto habla de la aparente “benevolencia” de este personaje, sin embargo, cuando es el mismo Domador el que puede expresarse por sí mismo se hace evidente que esta benevolencia es falsa porque se mantiene la supremacía del hombre sobre el animal: “Me encanta retratarme con las panteras, / ver cómo tiembla el tigre cuando empuño mi látigo” (Pacheco, *Circos* 12). Además, el poema podría apuntar a que esta jerarquía de poder no solo se presenta en este tipo de relación, también entre uno y otro ser humano a través de sus formas de organización: “¿Pueden negarlo? El Circo es el Estado

perfecto” (12). La segunda fotografía que corresponde a “El Domador” muestra, como se refiere en el poema, al Domador y al animal entre las rejas. El primero se simula por cuatro piezas redondas de colores y el segundo por una forma de madera y una esfera roja y, por otra parte, los látigos se representan por cuerdas (consultar fig. 17).

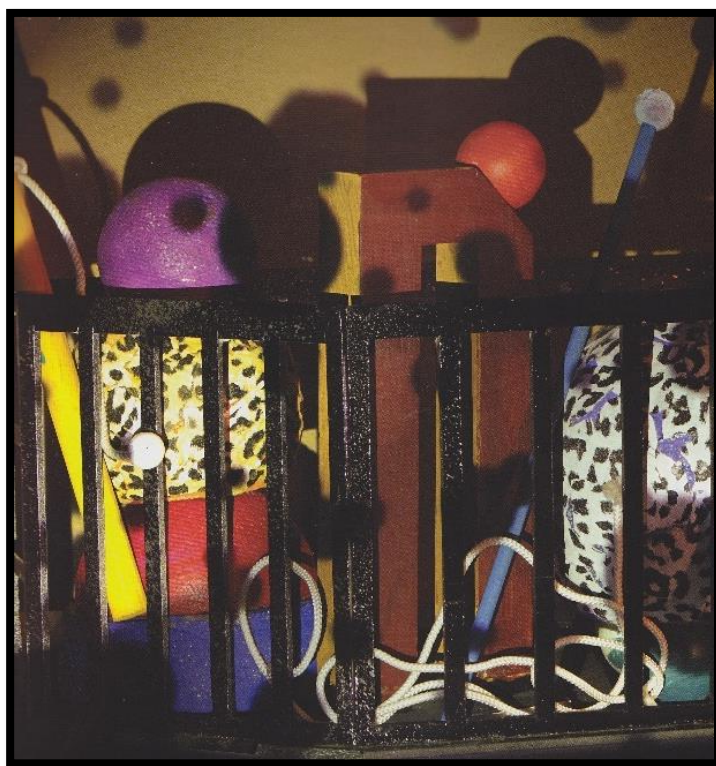


Fig. 17. Fotografía que corresponde al poema “El Domador” (Rojo en Pacheco, *Circos* 13).

Jesús Cisneros ilustra algunos poemas seleccionados o escritos por José Emilio Pacheco, estas obras son reunidas bajo el título de *El espejo de los ecos* (2013). De este libro se puede recuperar la relación que logra establecerse entre imagen y texto, pues se busca que el lector-espectador descubran el acertijo al que se refieren ambos. Por una parte, el poema proporciona pistas verbales que describen al objeto aludido y, por otra, la ilustración facilita las características visuales de este. En el texto referente al agua se rescata su poder de transformación, así como su importancia para la existencia de la vida. Mientras que en la imagen se muestran tres plantas que,

aparentemente, están siendo regadas por una mujer. Debajo de una de estas plantas se encuentra un pajarillo bebiendo agua (fig. 18). De esta forma, la imagen facilita algunos otros rasgos que no son propiamente aludidos por el texto o lo son de forma muy vaga, es decir, existe una relación de complementariedad por aumento.

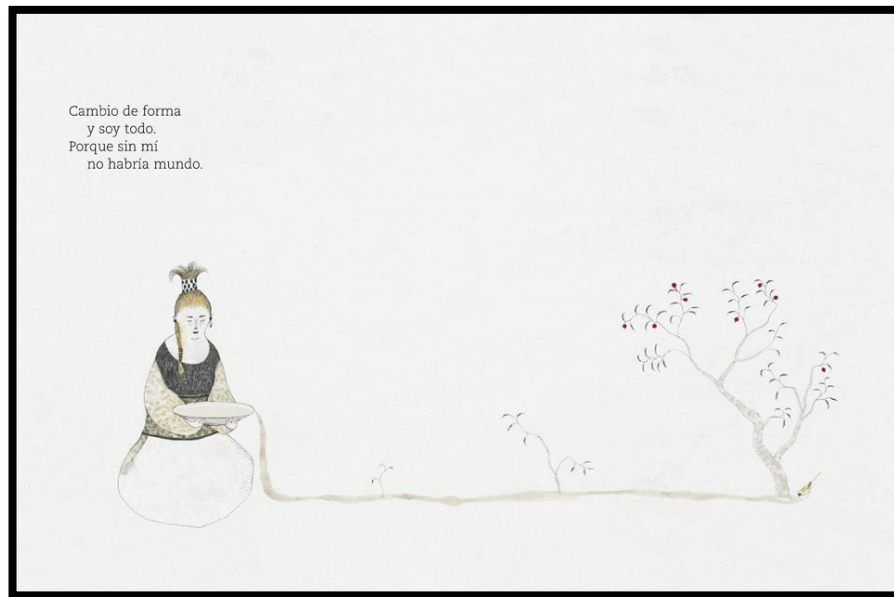


Fig. 18. Ilustración y poema de *El espejo de los ecos* (Cisneros en Pacheco 4-5).

Dentro de la lista de textos también están *El libro de las adivinanzas* (2013) y *Escenarios* (1996), ilustrados por Monika Beisner y Vicente Rojo, respectivamente. Pacheco ha concebido parte de su poesía para ser ilustrada. Los libros ilustrados de Pacheco muestran la posibilidad de transitar entre lenguajes, asimismo amplían las posibilidades de construir significados a través de estímulos verbales y visuales.

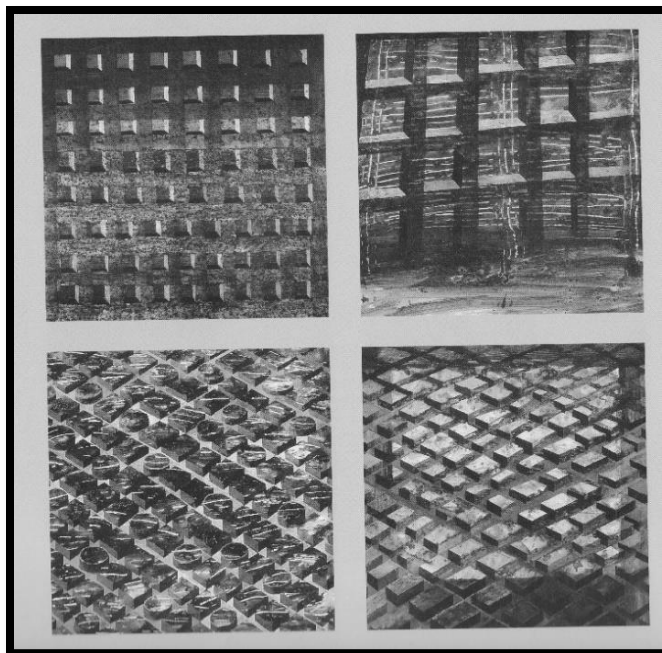


Fig. 19. Obras de *Escenarios* (Rojo 70).

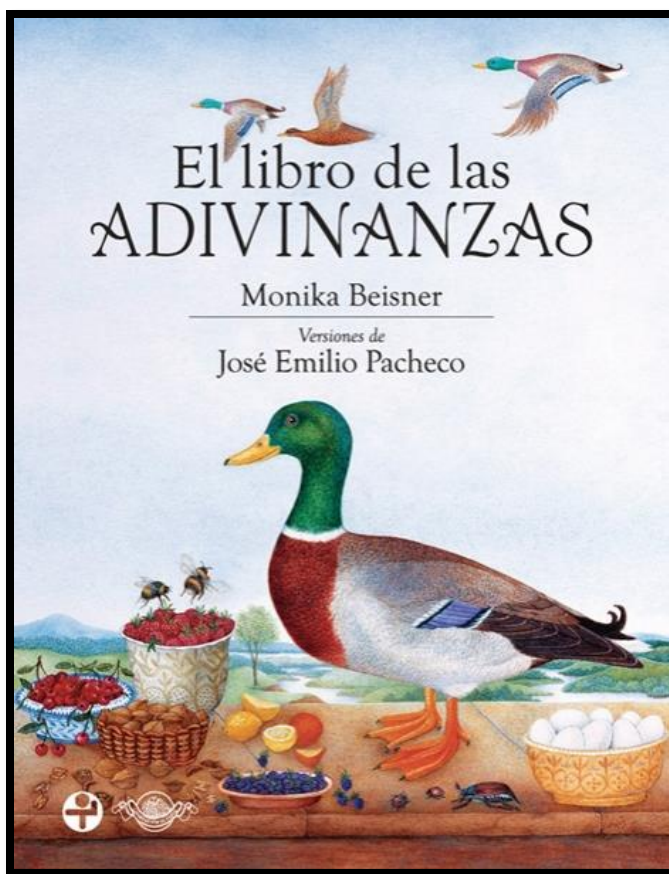


Fig. 20. Portada de *El libro de las adivinanzas* (Ediciones Era).

1.6. Francisco Toledo: pintor, mago, profeta y poeta

Francisco Toledo no es un artista que se desliga de las necesidades de su comunidad. El pintor ha incursionado no sólo en el activismo político; gran parte de los recursos económicos que obtiene de su obra artística son invertidos en la promoción cultural. Específicamente, su contribución al ámbito literario puede resumirse en la fundación y rescate de bibliotecas, creación de editoriales, revistas y obra plástica relacionada con textos literarios. Este gusto por las letras, lo menciona él mismo en una entrevista con José Gordon, proviene del contacto con la literatura oral de Juchitán, sus mitos y narraciones, así como de su relación con los textos de Kafka. A través de este contacto, “Su obra, plena de metamorfosis y de inquietantes hallazgos visuales, se sumerge en las honduras de la imaginación para explorar el difuso y siempre cambiante universo de los arquetipos” (F. Toledo, “Francisco Toledo. El lenguaje de la serpiente” 51).

1.6.1. Francisco Toledo y la promoción literaria

Entre los trabajos de promoción literaria que Toledo ha concebido al lado de otras instituciones se encuentra la Biblioteca para ciegos y débiles visuales Jorge Luis Borges,¹⁷ el rescate de la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa,¹⁸ así como el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).¹⁹ Respecto de este último, el pintor reconoce: “Mi intención [...] ha sido ofrecer a los

¹⁷ Esta biblioteca es fundada en 1996 por Toledo, pero posteriormente pasa a manos de la Biblioteca Infantil de Oaxaca. En ella se ofrecen talleres de braille y libros para su enseñanza, así como sistemas computacionales aptos para ciegos.

¹⁸ En 1993, Toledo realiza una exposición de libros antiguos como una forma de promover el acervo bibliográfico olvidado de la Universidad Autónoma del Estado de Oaxaca. Gracias a ello un aproximado de 23 mil libros fueron rescatados con el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Entre estos libros se encuentran una Doctrina cristiana en mixteco de 1586 y un manuscrito original de fray Bartolomé de las Casas.

¹⁹ El IAGO es creado en 1988 en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Gobierno del Estado de Oaxaca y la Asociación Civil José F. Gómez. Cuenta con salas de exhibición y bibliotecas, donde se promueve el arte popular, la fotografía, la literatura y el cine.

oaxaqueños una biblioteca abierta, para que no tengan que vivir, como yo en mi infancia, sin la posibilidad de acceder a los libros” (“Francisco Toledo” 353).

Además, Toledo crea en 1983 su propia editorial: Ediciones Toledo, que posteriormente se convertirá en Editorial Calamus, donde se incluye obra de narradores, ensayistas y poetas.²⁰ Como parte de esta última iniciativa se lanza la convocatoria de los Premios CaSa (Centro de las Artes de San Agustín), que reconoce en las categorías de poesía, narrativa y canción a la literatura escrita en lengua zapoteca.

La revista *El Alcaraván*, publicada de 1990 a 1994, reaparece en 2008. Esta conserva el formato de “boletín-revista” y en ella tiene lugar “una reflexión cultural y social” (Aguilar). *El Comején*, por otro lado, surge en 2010 como un proyecto del IAGO y del Gobierno del Estado de Oaxaca. En la revista *Guchachi’ Reza*, Toledo participa como ilustrador. Sin embargo, en ella las imágenes no guardan una relación directa con los textos. Por ejemplo, en el relato “Mariano Xába” se narra la forma en que un líder juchiteco, Pancho León, castiga a los disidentes de las luchas armadas, entre ellos este personaje homónimo. En la imagen se observa un cangrejo hembra con rasgos de mujer y a sus pies un cangrejo más pequeño que levanta sus tenazas (consultar fig. 21).

Asimismo, la ilustración de textos puede ser considerada como parte de la promoción que Toledo lleva a cabo. A través de sus ilustraciones favorece la exploración de las manifestaciones literarias. Además, estos trabajos acercan al lector-espectador a la tradición oral del pueblo zapoteco y a las lenguas indígenas.

²⁰ Entre los escritores publicados se encuentran Seamus Heaney, René Acuña, Elsa Cross, Tedi López Mills, Ricardo Castillo, David Huerta, Efraín Bartolomé, Guillermo Samperio, Fernando Pessoa, Waldo Leyva, José-Miguel Ullán, Antonio Gamoneda, María Baranda, Mark Strand, entre otros.

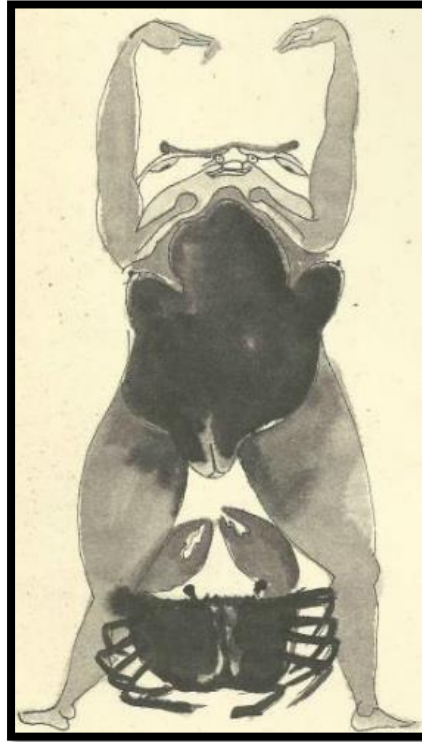


Fig. 21. Imagen que acompaña a “Mariano Xába” (F. Toledo en De la Cruz 32).

1.6.2. La ilustración literaria de Francisco Toledo

Además de *Álbum de zoología*, Francisco Toledo ha ilustrado textos como *Manual de zoología fantástica* (1983), *El niño que no tuvo cama* (2013), *Cuento del Conejo y el Coyote* (2008) y *La muerte pies ligeros* (2005), estos últimos tres títulos de su hija Natalia Toledo y el primero de Jorge Luis Borges. Otra de las colaboraciones del artista se puede ver concretada en *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982) y en el prólogo a *Manual de zoología fantástica*, ambos de Carlos Monsiváis.

En *La muerte pies ligeros* se rescata la tradición oral del pueblo zapoteco y su lengua, en ella se relata porqué las pisadas de la Muerte son imperceptibles y nadie la escucha cuando se lleva a algunos hacia el otro lado. En la primera parte de la historia, las ilustraciones únicamente acompañan lo que el texto describe: la forma en que la muerte se enfrenta al reto de brincar la

cuerda con varios animales, sin embargo, en un segundo momento las imágenes pueden decir por sí mismas porque el escrito lo permite: “Así pasaron uno por uno todos los animales a brincar la reata con la Muerte” (N. Toledo 36) y en las ilustraciones de Toledo se muestra a las distintas especies brincando la cuerda (consultar fig. 22): la relación imagen-texto que en este caso se establece es la ejemplificación, la categoría “animal” mencionada en el texto es especificada por cada una de las imágenes.



Fig. 22. Ilustración de *La muerte pies ligeros* (F. Toledo en N. Toledo 41).

En una línea similar a *La muerte pies ligeros*, se encuentra *Cuento del Conejo y el Coyote*. Como la misma Natalia Toledo reconoce: “De la tradición maravillosa de contar que tenemos los indígenas proviene [...] [este cuento], que pertenece a todos, porque todos lo recreamos con nuestras palabras cuando lo volvemos a contar y así lo conservamos para las nuevas generaciones” (9). El argumento del libro gira en torno a la forma en que el Conejo engaña al Coyote para explicar, finalmente, porqué este último aúlla por las noches. El formato que conserva el libro es muy similar al de los cómics, pues cada una de las acciones de los personajes son desarrolladas en viñetas (fig. 23). La relación imagen-texto es de exposición, debido a que las acciones descritas en

el texto son también mostradas a través de las imágenes y se puede establecer un mismo nivel de generalidad. A diferencia del primer libro, en este las ilustraciones tienen un mayor protagonismo; en algunos fragmentos aparecen antes que el texto, lo que permite que se haga una interpretación de ellas y, posteriormente, se intenta hacer coincidir o contrastar su sentido con el del escrito.

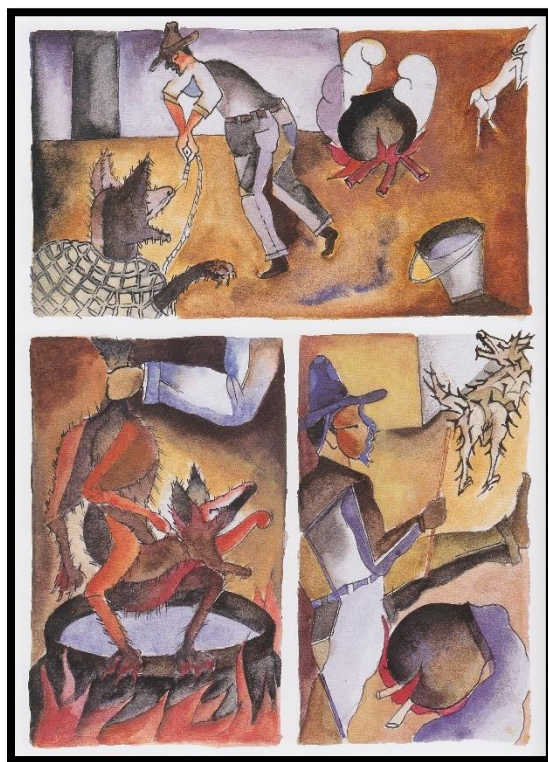


Fig. 23. Ilustración de *Cuento del Conejo y el Coyote* (F. Toledo en N. Toledo 20).

El niño que no tuvo cama reúne texto e imagen para contar una historia familiar, la del abuelo de Francisco Toledo y bisabuelo de Natalia. Al igual que los otros dos textos, en este se alude a los animales. En este caso, estos proveen al padre del protagonista del material para que pueda trabajar como zapatero; pero él experimenta un sentimiento de culpa porque utilizan su piel para hacer zapatos y sueña que las vacas lo atacan. En algún fragmento se expresa: “Cuando me acerqué a ellas me di cuenta de que todas [las vacas] ¡estaban perforadas! y el pasto se les salía

por todos lados. Una estaba tan agujereada que pude ver por su costado un árbol que estaba al fondo” (N. Toledo 14). Como se aprecia en la ilustración de dicho texto (fig. 24), las imágenes únicamente ejemplifican lo que el escrito expresa. En esta figura, por ejemplo, se muestra a esa vaca perforada mencionada en el texto; por sus huecos salen montones de pasto.



Fig. 24. Ilustración de *El niño que no tuvo cama* (F. Toledo en N. Toledo 15).

Manual de zoología fantástica de Borges y Toledo puede ser considerado un antecedente de *Álbum de zoología*. El libro es un inventario de animales fantásticos que “auspician ilusiones y terrores y, al vagar por los siglos, contradicen a las mitologías institucionales” (Monsiváis 14). Las ilustraciones de Toledo permiten el contacto con los mitos, leyendas y tradiciones que rescata y reinventa Borges: “A veces sus imágenes son traducciones libres e imaginativas, pero en otros casos la relación es ambigua o remota” (González 152). Toledo retrata la fisonomía amorfa propuesta por el escritor argentino, ese punto intermedio entre animal-animal y hombre-animal, además el artista “sexualizó con mano maestra/La prosa asexual de Borges” (Pacheco, “La luz en el zoológico de las sombras” 11). Este fluir de una especie a otra se concreta en el escrito titulado

“Baldanders”. Este ser: “toma las formas de un hombre, de un roble, de una puerca, de un salchichón, de un prado cubierto de trébol, de estiércol, de una flor, de una rama florida, de una morera, de un tapiz de seda, de otras muchas cosas y seres, y luego, nuevamente de un hombre” (Borges 113). La ilustración de Toledo (fig. 25) puntualiza en su cualidad de transformación constante, de “monstruo en el tiempo”; así como en la sexualidad que se acentúa por los falos y los senos.

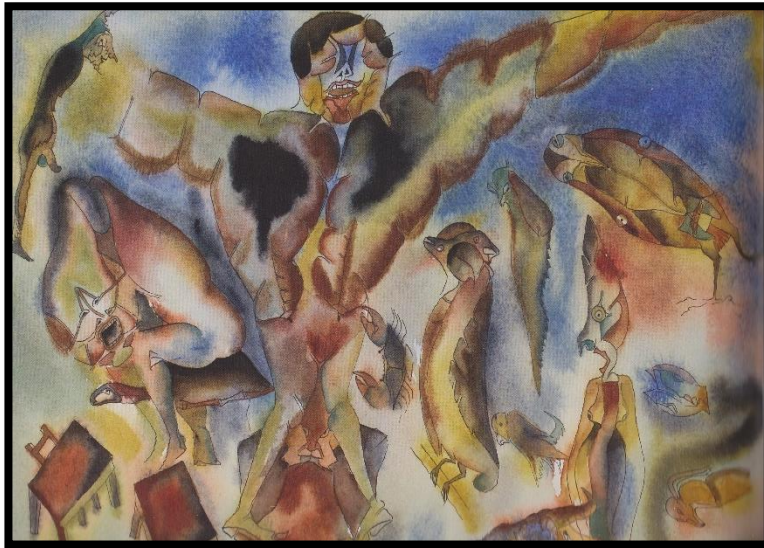


Fig. 25. Ilustración de “Baldanders” (F. Toledo en Borges, *Zoología fantástica* 112).



Fig. 26. Ilustración de “El mono de la tinta” (F. Toledo en Borges , *Zoología fantástica* 93).

“El mono de la tinta”, posee la fisonomía de los animales cotidianos (fig. 26), aquellos con los que el hombre tiende a relacionarse. Este es quizá el enlace más inmediato con *Álbum de zoología*. La manía del mono por beberse la tinta sobrante de las personas que escriben, bien podría representar la inventiva del mismo escritor. Como sucede con los animales de Pacheco, en este texto la fauna parece escapar de la mera representación de los valores morales propios del bestiario medieval.

1.7. *Álbum de zoología*, obra intermedial

Álbum de zoología fue editado por primera vez en 1985 por el poeta Jorge Esquinca, esta primera edición fue ilustrada por el artista polifacético Alberto Blanco. Pero no es hasta 1993 cuando Francisco Toledo toma parte en la publicación con sus veintiocho ilustraciones. Los poemas son tomados a partir del primer poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) hasta *El silencio de la luna*, cuando este último todavía no incluía los textos escritos hacia 1996.²¹

Poemas y dibujos se organizan bajo los elementos que —según Empédocles— conforman la materia: agua, tierra, fuego y aire. En general, los poemas sin ilustraciones suponen un acercamiento al bestiario contemporáneo, donde se borra todo rastro de influencia medieval y la fauna puede tomar un sentido satírico o político,²² mientras que los textos ilustrados conservan este formato medieval que permitía acceder a enseñanzas de tipo moral, además de acentuar las cualidades fantásticas de los animales.

²¹ En 2013, Ediciones Era publica *Nuevo álbum de zoología*, título que reúne los poemas animales de *Álbum de zoología* y los contenidos en los poemarios *La arena errante*, *Siglo pasado*, *La edad de las tinieblas*, *Como la lluvia*. Se agregan un total de 35 poemas, sin embargo, las ilustraciones de *Álbum de zoología* se reducen: cada sección solo posee una imagen.

²² En su libro *El otro radical: La voz animal en la literatura hispanoamericana*, Alejandro Lámbarry realiza un recorrido por textos narrados desde el punto de vista del animal y a raíz de su análisis distingue tres tipos de voces imperantes: la del animal satírico, del animal político y del animal posmoderno. En el Capítulo 3 se detalla más al respecto.

Por otro lado, el manejo de la temática animal en *Álbum de zoología* posee ciertas similitudes con el *Bestiario* (1972) de Juan José Arreola y esta hipótesis toma mayor fuerza cuando el mismo José Emilio Pacheco menciona que estuvo involucrado en la transcripción de dicha creación literaria:

Bestiario, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana [...] Algunos de sus textos [...] son anteriores a esos días de diciembre de 1958 [...] Sin embargo, la mayoría resuena en mi interior como los escuché por primera vez, los escribí con pluma Sheaffer de tinta verde y los pasé a una máquina Royal para que Arreola les diera forma definitiva (“Historia personal de ‘bestiario’” 1).

La relación entre literatura y pintura presente en los bestiarios se encuentra en el libro de Arreola, al igual que en el de Pacheco. A *Bestiario* le antecede una publicación que fue pensada como un bestiario con formato medieval, texto e imágenes integraban *Punta de plata* (1958). En dicha edición se incluían ilustraciones de Héctor Xavier Hernández, que posteriormente fueron desplazadas.

Algunas de las nociones planteadas en los apartados “1.1. Un acercamiento al concepto de intermedialidad” y “1.2. Relaciones imagen-texto”, pueden ser aplicadas a *Álbum de zoología*. La manera en que se articulan imágenes y poemas en dicho libro puede entenderse como una combinación de medios, según la terminología propuesta por Rajewsky, pues estos están contenidos en un mismo objeto: el álbum. Para Wolf este tipo de intermedialidad es intracomposicional y, de forma más específica, plurimedial porque se presenta una combinación de medios: texto e imagen. La tipología de Schröter no se acomoda al formato de la obra de Pacheco y Toledo porque para este la coexistencia de dos formas significantes implica que haya una fusión en la que no es posible discernir a una de otra, por lo que tiene lugar la creación de un “intermedio” que rebasa la contigüidad.

A pesar de que el libro es designado como un “álbum”, no existe un “intermedio”, como ocurre en tal formato. En general se conservan algunas correspondencias entre ciertas frases de los poemas y las imágenes, pero ello no implica dependencia: “the information they provide exists in parallel —they each form their own processes” (Martinec y Salway 343).²³ Existe, pues, una transposición medial, es decir, el artista —en este caso el pintor— transmite parte del contenido del primer medio a la obra que él crea.

²³ “la información que proporcionan existe en paralelo— cada uno configura sus propios procesos” (La traducción es nuestra).

Capítulo 2. Descripción formal de *Álbum de zoología*

El hecho de que tanto pintura como literatura coincidan en cuanto a motivos, movimientos o que un mismo artista se desempeñe en ambas áreas amerita un campo de investigación: ya sea el de la literatura comparada, el de los estudios iconológicos o de la semiótica. La iconología puede entenderse como la rama de la Historia del Arte que estudia la imagen gráfica en correspondencia con el contexto de producción, por lo tanto, se toman tendencias filosóficas, religiosas, literarias, económicas, políticas, etc. para tratar de desentrañar los significados que subyacen a la obra plástica. Es en esta área de estudio “donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas la una de la otra” (Panofsky 24).

Para lograr un acercamiento integral a la obra artística, se trate de artes plásticas o literatura, es necesario realizar un estudio que logre separar los diversos niveles de significación que hacen de la experiencia estética. Así, Erwin Panofsky en *Estudios sobre iconología* distingue tres momentos en los que el espectador de arte crea un significado: significado primario que refiere a lo perceptible; significado secundario o convencional, este consiste en atribuirle conceptos a los motivos o temas, por ejemplo, cuando a una mujer con los ojos vendados, una espada y una balanza se le reconoce como la Justicia; en el significado intrínseco se identifica que alguna creencia o valor de cierta época genera una obra artística.

El objeto del presente capítulo es realizar una aproximación al primer nivel de significación con relación a los poemas e imágenes de *Álbum de zoología* de José Emilio Pacheco y Francisco Toledo. A este primer análisis le corresponde lo que Panofsky designa como significado primario, mismo que es descrito como:

la identificación de formas puras, [...] ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales,

tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras [...] puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte (15).

El significado primario constituye la primera fase del estudio iconográfico para una apropiada interpretación de los valores inmanentes de una obra artística, este se mueve en el eje de lo sensible, a diferencia de los otros niveles de significación. En el caso de la poesía, el significado primario correspondería al ritmo, la métrica, la rima, la organización estrófica y la clase de versificación.

2.1. El poemario animal de José Emilio Pacheco

La mayor parte de los poemas de José Emilio Pacheco se estudian respecto a la forma de su poética. La composición que impera en la mayor parte de sus poemarios es la del verso libre, pero también existen variadas interpretaciones que implican al contenido, como el análisis de la intertextualidad: el poema es percibido como un diálogo entre la tradición y el propio poeta, a su vez, algunos críticos mencionan que este desarrolla una temática que tiende a girar en torno al tiempo: “Ya a partir de su primer libro poético, Pacheco se centra en el tema del tiempo: forja imágenes, cuadros y episodios que encarnan el fluir temporal, la falta de permanencia y la pérdida de valores y poderes humanos” (Debicki 62).

José Miguel Oviedo explica que este interés de Pacheco por el tiempo se muestra en dos direcciones: en su poesía este destruye al humano mediante sensaciones efímeras, mismas que no le permiten explicar su existencia. El hombre pasa por el tiempo, nada permanece y este desconsuelo se manifiesta en los poemas.

Tal como reconoce Romuald-Achille Mahop, la representación de lo efímero en Pacheco se emparenta con lo ecológico en el sentido de que lo que rodea al hombre se encuentra con la posibilidad de desaparecer. De acuerdo con Juan Domingo Argüelles, al poeta “le aterran la autodestrucción del género humano y los estropicios irremediables que el mismo hombre comete sobre la naturaleza” (ctd. en Mahop 403). Son varios los poemas que refieren a esta destrucción causada por el ser humano en varios niveles: no solo la fauna sufre un deterioro, sino que también la flora, los relieves y las creaciones del hombre:

Aire mortal carcome las estatuas.
 Barbarie son ahora los desechos:
 plásticos y botellas y hojalata.
 Círculo del consumo: la abundancia
 se mide en el raudal de sus escombros (Pacheco, *Tarde o temprano* 90).

Es en esta misma línea que los críticos reconocen en Pacheco a un escritor apocalíptico, cuya manifestación en contra de los antivalores que implica la modernidad también se encuentra presente en *Álbum de zoología*.

Estos tres elementos son fundamentales para entender el trabajo poético de Pacheco: versificación libre, intertextualidad y temporalidad son rasgos también presentes en *Álbum de zoología*, pero en este apartado solo se abordará el primero por su carácter formal, mismo que corresponde al significado primario.

2.1.1. El verso libre

Algunos rasgos característicos de la poesía tradicional pueden estar ausentes en la poesía moderna: el verso libre posee como principal propiedad el ritmo, que es lo que hace a todo poema, sin

embargo, generalmente carece de métrica, rima y organización estrófica. Octavio Paz explica que la obra del prosista busca ser comprensible, moverse en la línea de lo conceptual; mientras que el poema “se cierra sobre sí mismo” (*El arco y la lira* 69). El verso libre es “intercomunicación entre prosa y verso”, de esta manera “la prosa deja de ser la servidora de la razón y se vuelve el confidente de la sensibilidad. Su ritmo obedece a las efusiones del corazón y a los saltos de la fantasía” (84). Para José Emilio Pacheco las formas tradicionales de versificar no se adecuan a las circunstancias actuales, aunque la versificación libre se nutra de ellas:

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
poco tiene en común con La Poesía, llamada así
por académicos y preceptistas de otro tiempo (*Tarde o temprano* 78).

Según Mario Vargas Llosa, la destreza formal de Pacheco es equivalente en el verso tradicional y en el verso libre. En *Álbum de zoología* ello se ejemplifica en la agudeza con que el poeta en un terceto de eneasílabos titulado “El espejo de los enigmas”, con tono siempre irónico, refiere a la condición humana: “Cuando el mono te clava la mirada/ estremece pensar si no seremos/ su espejito irrisorio y sus bufones” (61).

El haikú es otra de las formas tradicionales en dicha obra, para el poeta este “permite a cualquier persona expresar en forma concisa y brillante la capacidad poética que hay en todos los seres humanos” (“Nuevamente el Haikú” 1). En *Álbum de zoología*, el haikú refiere al colibrí: “El colibrí es el sol, / la flor del aire/ entre las dos tinieblas” (46). Sin embargo, la mayor parte de los poemas de este compendio se encuentran escritos en verso libre o en prosa poética porque ello le permite al poeta oscilar entre temáticas.

En algunos poemas permea esta característica conceptual propia de la prosa que menciona Paz, principalmente cuando Pacheco utiliza terminología científica para referirse a determinada especie animal: “El cerceris inocula al gorgojo” (73), “El esfex de alas amarillas ataca” (74). Otro de los poemas de *Álbum de zoología* que mejor ejemplifica la utilización de esta jerga es “Elefantes marinos”:

Pertenecen al orden
de los pinnípedos,
familia de los fócidos.
Nombre científico: *Mirounga angustirostris* (26).

Como bien menciona Paz, el verso libre se vale de recursos como las paronomasias, anáforas, aliteraciones, acentos y pausas para crear cierto ritmo. La anáfora, entendida por Helena Beristáin como “la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras” (50), se presenta en la mayor parte de los poemas de Pacheco en un mismo verso para reforzar el sentido de lo que busca expresar, como si de un eco se tratara: “Pero la represión y la tortura/ de nada sirven/ de nada (13).

En “Monólogo del mono” esta actúa como un recurso que va imitando la horizontalidad de las rejas en cada una de las cuatro estrofas que integran al poema:

Nacido aquí en la jaula, yo el babuino
lo primero que supe fue: este mundo
por dondequiera que lo mire tiene
rejas y rejas. No puedo ver nada
que no esté entigrecido por la rejas (62).

Por otra parte, existen algunos poemas que conservan rima asonante, por ejemplo, en la última estrofa que integra “Discurso sobre los cangrejos”:

Se ignora en qué momento dio su nombre
a ese mal que es sinónimo de muerte.
Aún cuando termina el siglo veinte,
permanece invencible
—y basta su mención para que el miedo
cruce el rostro de todos los presentes (16).

En “Ecuación de primer grado con una incógnita” la palabra toma un sentido gráfico:

Qué frenesí
el de sus labios redondos
el cero móvil de su boca.
Tal vez la nada
o la palabra inexpresable (22).

Esta frecuente utilización de la “o” que se presenta en vocablos como “voz”, “dos” y “sólo” imita a ese “cero inmóvil” del pez moribundo. Este elemento se descubre, a su vez, en otro de los poemas: “Los ojos de los peces”, pues mediante la aliteración de la “o” se remite a los ojos vacíos de los animales marinos.

La paronomasia y la aliteración de la “s” en “El fantasma” semejan el sigilo con que anda el gato:

Entre sedas ariscas deslizándose
—todo misterio, todo erizada suavidad acariciante—
el insondable, el desdeñoso fantasma,
tigre sin jaula porque no hay prisión capaz de atajar

esta soberanía, esta soberana soberbia (64).

Por otro lado, en el poema “Las moscas” el escritor utiliza un recurso denominado calambur, que consiste en agrupar sílabas de diversa manera para referirse a conceptos distintos: “los dos al lado, / dos alados insectos se persiguen” (50).

El verso libre en Pacheco “se esfuerza en la expresión de lo más espontáneo y hondo de la emoción estética, con entera independencia de toda disciplina formal” (Navarro 84). Algunos recursos como la anáfora, la aliteración, la paronomasia y el calambur contribuyen a crear cierto ritmo en sus poemas, propiedad característica de toda creación poética que le permite distinguirse del lenguaje conceptual de la prosa.

2.2. El dibujo animal de Francisco Toledo

Francisco Toledo es un artista ligado al mito y ello se refleja en su obra, misma que, más que ser representación de la realidad, tiende a la abstracción, a imprimir su percepción acerca del mundo. Su arte recuerda al de las culturas prehispánicas, pero no por ello deja de ser moderno, es, por lo tanto, “tradición [...] del pasado en el presente” (Paz, *Los hijos del limo* 15).

El animal es quizá el motivo más recurrente en su arte, ello se fundamenta en su origen zapoteco y en el papel mítico que estos seres desempeñan en la literatura oral de este pueblo indígena. Por un lado, se encuentra la tona o situación en la que el hombre se liga a una especie y, por el otro, el nahualismo o capacidad de transformación del humano en animal. Asimismo, un factor que potencia la representación animal es el contacto del pintor, grabador y escultor con la fauna oaxaqueña en su niñez. El interés de Toledo por el reino animal queda evidenciado en las ilustraciones de *Álbum de zoología*, a través de algunas de sus propiedades formales.

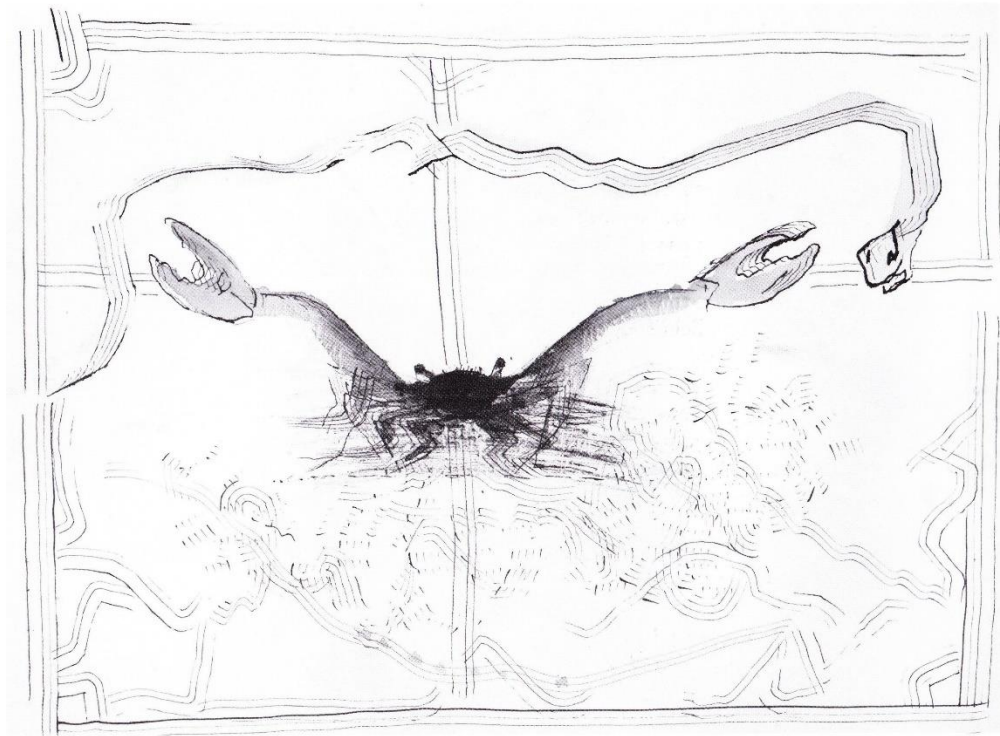
Toda imagen posee elementos centrales y periféricos que la configuran. Los primeros, generalmente, conforman la poética de un artista en cierto período de su producción. Algunos de estos componentes nucleares tienden a presentarse con cierta frecuencia; es el caso de ciertas particularidades de la línea, la composición, el espacio, el color y la técnica en las imágenes de *Álbum de zoología*, elementos que permiten un acercamiento a “lo antiguo y lo moderno, entre el mito y la realidad” (Gómez 112) en la obra de Toledo.

2.2.1. La línea

Donis A. Dondis establece que la línea se crea cuando en una sucesión de puntos ya no es posible determinarlos individualmente, se percibe así una continuidad y direccionalidad (56). Las líneas que se observan en las ilustraciones de Toledo sugieren cierta flexibilidad pues no existe gran cantidad de precisión en ellas, incluso algunas no se distinguen del punto. Así sucede, por ejemplo, en el *Dibujo 1*, donde se muestra a un cangrejo en combate con una serpiente. Otra clase de líneas que utiliza el pintor oaxaqueño, que proporcionan cierto dinamismo a sus dibujos, son las que tienen forma de zigzag u ondulaciones, como se muestra en el *Dibujo 2* —esbozo de un par de búhos y algunos ciervos—; en curva o de composición quebrada tal como se presenta en el *Dibujo 3*—retrato de un elefante—, y finalmente la que se utiliza con mayor frecuencia en su pintura: la línea recta.

La línea en Toledo no es siempre necesaria, en algunas de las ilustraciones este elemento desaparece y es sustituido por técnicas como el sfumato, que consiste en la ausencia de bordes que delineen las figuras (*Dibujo 3*). El empleo de las líneas sugiere cierto esquematismo, pues se adivina que Toledo busca representar la figura animal y darle a entender al espectador a qué objeto se refiere sin percatarse del grado de realismo con que lo muestra. En conclusión, la línea podría

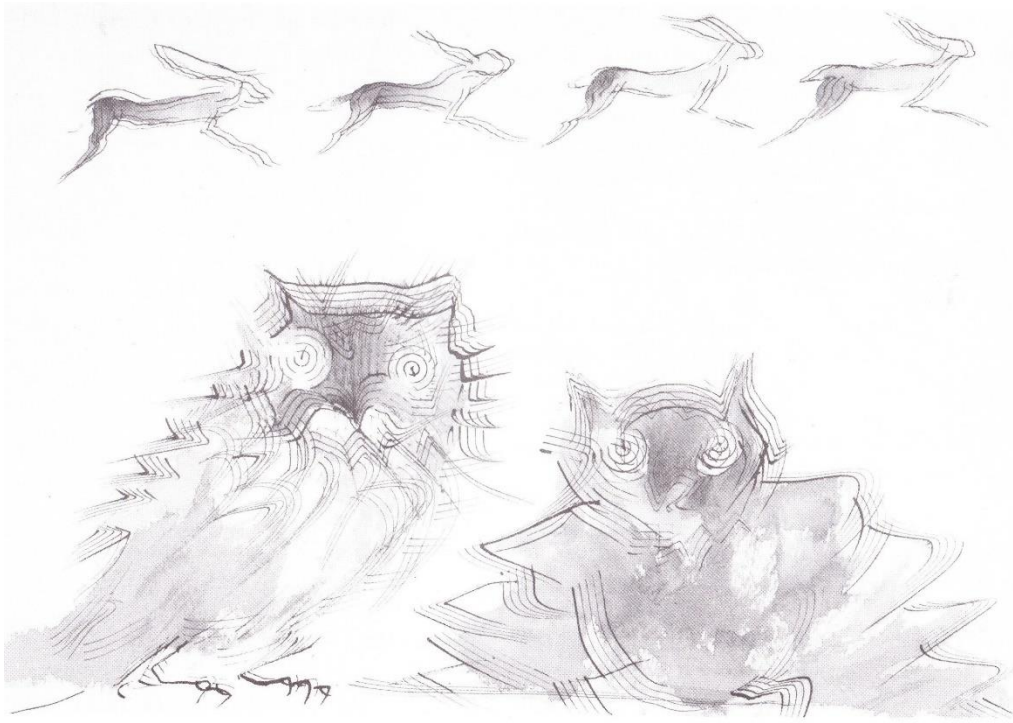
funcionar como una señal directa al arte prehispánico, donde también se observa que el contenido se impone sobre el realismo con que se representan ciertas figuras.



Dibujo 1 (F. Toledo en Pacheco 12).

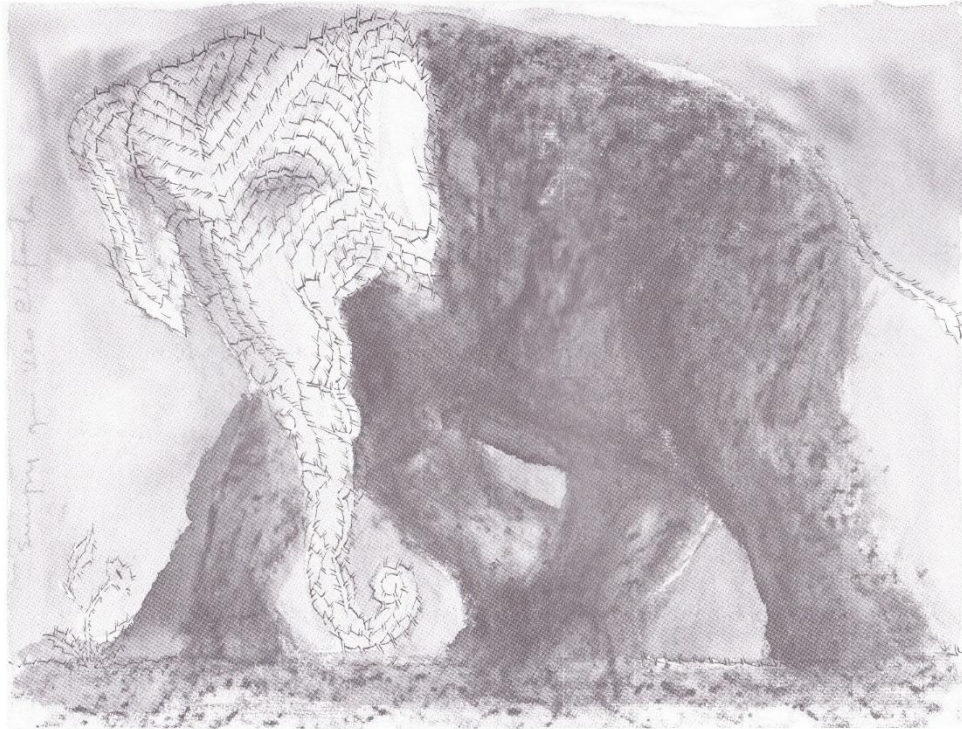
2.2.2 La composición

Según María Acaso, la composición es una herramienta de organización visual. El acomodo de los elementos que conforman una imagen apunta también a ciertos significados, pues “consiste en ordenar las herramientas en función del mensaje que se quiere transmitir, de manera que cada elemento encaje con todos, con el fin de que se alcance un conjunto” (74). La autora distingue a la composición reposada de la dinámica con base en las características de los recursos que conforman a cada una. Si estos son constantes, simétricos, rectos, centrípetos, completos y centrados tienden a simular pasividad; mientras que si son inconstantes, asimétricos, oblicuos, centrífugos, incompletos y descentrados se acercan a la composición dinámica.



Dibujo 2 (43).

Los dibujos de *Álbum de zoología* poseen rasgos de ambas clases de composiciones. *Dibujo 4*—cangrejo sobre una superficie—es simétrico en un plano diagonal, aunque el animal retratado no está centrado y el plano se compone de líneas rectas y constantes. *Dibujo 5*—moscas alrededor de una bombilla eléctrica— a pesar de apunta a ser una composición reposada debido a que conserva un punto focal en el centro, la composición dinámica se muestra principalmente en la distancia entre las moscas. Otro ejemplo representativo de la mezcla de ambas composiciones es el del *Dibujo 6*—escorpiones en una espiral—, pues aunque la figura central es una espiral que parece atraer hacia su centro a los escorpiones, la inconstancia entre estos le confiere cierto dinamismo a la imagen.

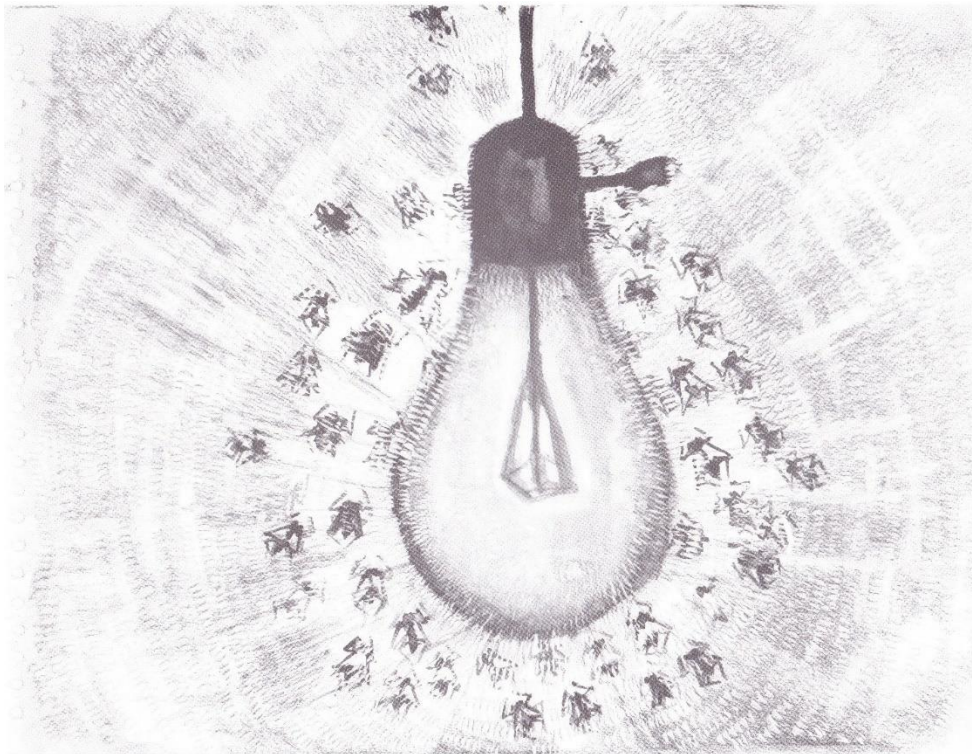


Dibujo 3 (67).



Dibujo 4 (F. Toledo en Pacheco 12).

Como bien se puede apreciar a partir de este análisis, gran parte de las ilustraciones que integran *Álbum de zoología* se valen de recursos que apuntan a las dos clases de composiciones. Por una parte, la composición reposada que se encuentra en relación con la pasividad de la que pueden estar provistas las imágenes fijas o subgéneros pictóricos como el retrato, y por la otra se descubre la narratividad a través ciertos elementos dinámicos—característica presente en los códices prehispánicos—.



Dibujo 5 (55).

2.2.3. El espacio

Cynthia Maris Dantzic distingue tres elementos que influyen en la percepción del espacio: la dimensión, el tamaño y la ubicación. Respecto a la dimensión, Donis A. Dondis menciona que “La dimensión existe en el mundo real. No sólo podemos sentirla, sino verla [...] Pero en ninguna de las representaciones bidimensionales de la realidad [...] existe un volumen real; éste sólo está

implícito” (74). En la obra de Toledo es posible observar con mayor frecuencia una bidimensionalidad. Sin embargo, también se percibe la tridimensionalidad y aumento de tamaño en ciertas figuras, por ejemplo, en el *Dibujo 7*—representación de un pulpo gigante que sostiene una barca en uno de sus tentáculos— así como en el *Dibujo 5 y 3* y la perspectiva creada a través de la reducción de tamaños: *Dibujo 8 y 2*—pie a punto de pisar a un sapo—.



Dibujo 6 (83).

El rasgo de bidimensionalidad acerca estas ilustraciones a la pintura primitiva. En algunas de las imágenes no es posible determinar la posición de las figuras representadas, por lo tanto, se tiende a referir a imágenes abstractas que no coinciden con lo real, además de que “a medida que un objeto es menos representativo, la pintura tiende a ser menos pictórica y a confundirse más y más con la escritura” (Paz, *El signo y el garabato* 32).



Dibujo 7 (F. Toledo en Pacheco 25).

2.2.4. El color

El color constituye una de las formas más ricas de significar, “está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común” (Dondis 64). En las ilustraciones de *Álbum de zoología* de Francisco Toledo, este se ve determinado por la técnica y únicamente se mueve en el tono de los grises que varían de acuerdo a la saturación que se les confiere a las figuras, para crear un efecto de claroscuro o “modelado de formas mediante modulación fluida de los tonos claros y oscuros” (Dantzic 217). En los *Dibujos 3, 7 y 8* puede percibirse un degradado de los tonos oscuros que ayuda a simular tridimensionalidad. Por otro lado, en el *Dibujo 9* la utilización de colores saturados se invierte: los colores claros transitan a lo negativo y los oscuros a lo positivo.

Como sucede con la utilización de las líneas flexibles, la composición dinámica y la bidimensionalidad; el empleo de una paleta limitada de colores es una característica que podría remitir a la pintura primitiva.



Dibujo 8 (65).

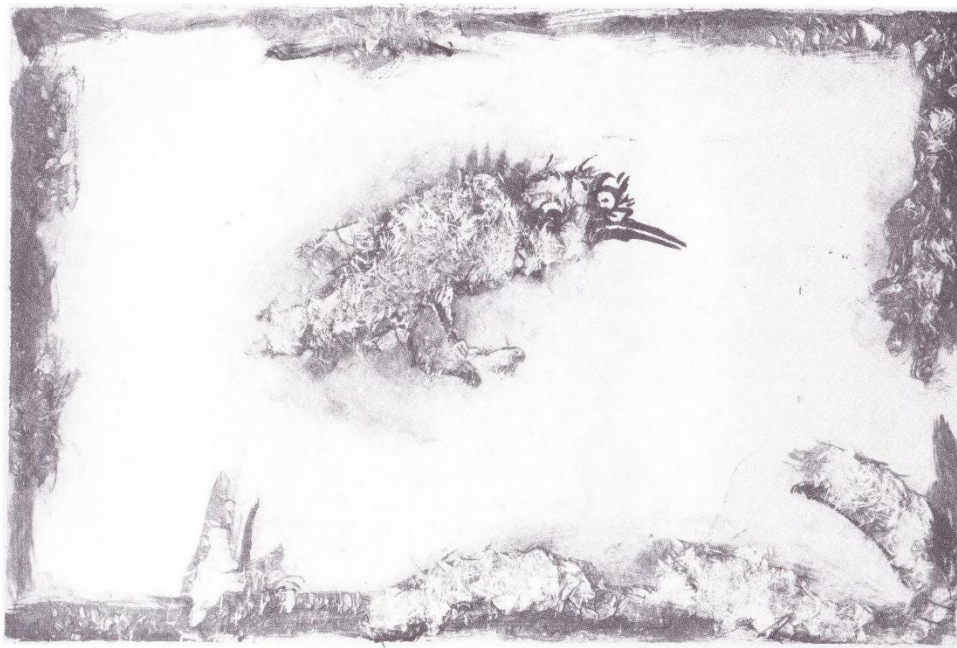


Dibujo 9 (100).

2.2.5. La técnica

Este elemento refiere a la manera en que se utilizan los instrumentos y materiales para la elaboración de una obra plástica. En *Álbum de zoología*, Francisco Toledo utiliza la tinta sobre papel. Algunos elementos sugieren cierta semejanza con el grabado de texturas, ejemplo de ello es el *Dibujo 10*— esbozo de un pájaro—, como sucede con la mayor parte de su creación artística. Incluso en el *Dibujo 5* se perciben letras que parecen impresas de forma negativa en relación con los tonos imperantes. Otra de las técnicas que posiblemente utilizó el artista es el aguatinta (*Dibujo 2, 3, 7 y 8*).

La utilización de diversas técnicas le confiere particularidad a la obra de Toledo, es uno de sus elementos centrales. La técnica también remite en cierta medida a la pintura primitiva. Los materiales empleados para el grabado no son selectos y no son empleados en una sola de sus formas, sino que aquí se demuestra el dominio del artista: el aguatinta y el dibujo con tinta china son los principales procedimientos presentes en las ilustraciones de *Álbum de zoología*.



Dibujo 10 (34).

Capítulo 3. Significado secundario e intrínseco de la animalidad en *Álbum de zoología*

Toda manifestación artística es producto de un contexto, de las inquietudes del artista ante el tiempo histórico en el que se encuentra inmerso, por lo tanto, la obra de arte debe estudiarse desde una perspectiva que considere los valores propios de la cultura, sin dejar de lado los valores inmanentes de la misma. En este sentido, la iconología de Erwin Panofsky considera ambos aspectos, el primero de estos significados describe únicamente de manera formal la obra, mientras que los otros dos: significado secundario e intrínseco puntualizan en los aspectos referentes a los fenómenos que permiten la creación artística.

El significado secundario o convencional, de acuerdo a *Estudios sobre iconología*, consiste en relacionar “los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos” (Panofsky 4). El teórico, además, distingue entre los tipos de significados secundarios: los símbolos o personificaciones, que representan conceptos abstractos; y una mezcla de símbolos y personificaciones o alegorías.

Por otra parte, el significado intrínseco es propiamente el reflejo de los valores de la época en que surge la obra artística, se describe como: “la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra—” (5). Como ejemplo se encuentra el David de Miguel Ángel y la preferencia del artista por la piedra en lugar del bronce, ello es determinado por la circunstancia del artista. Este significado intrínseco no es un hecho aislado, sino que debe haber un correcto análisis de las formas y de los símbolos para alcanzar esta síntesis de la obra.

En el orden del significado secundario, el símbolo puede ser entendido como aquello que remite a un contenido ajeno a sí mismo y tiende a constituirse convencionalmente: “La representación más habitual [...] va unida a la idea de cierto contenido que, a su turno, sirve de

plano de la expresión para otro contenido, con frecuencia de mayor valor cultural” (Lotman 90). Además, el contenido del símbolo, de acuerdo con Saussure, posee cierta iconicidad que le permite lograr una identificación con su forma expresiva; ello se presenta de manera más evidente en obras de carácter visual que en el lenguaje verbal, pues en este último el referente no semeja aparentemente al mundo extralingüístico.

Uno de los símbolos más constantes en el arte es el de la representación animal: “Desde la cultura grecorromana, heredamos el concepto del animal y su representación artística como una forma de ilustrar conceptos [...] También [...] heredamos los conceptos asociados a la representación de dioses con atributos animales” (Vadell y Roldán 1). Sin embargo, el animal ha sido una preocupación del hombre desde la prehistoria, basta con mencionar el protagonismo de la fauna en las representaciones pictóricas paleolíticas, donde se demuestra que incluso antes de plasmarse a sí mismo, el humano refería a la bestia por ser algo ajeno a él, motivo de temor y respeto. Mediante la imagen animal, el hombre buscaba extraer el espíritu de estas criaturas que le resultaban fascinantes (Silva-Cañaveral 40-41).

La conjugación pintura-literatura cobra un mayor auge durante la Edad Media. Los manuscritos ilustrados con temática animal se convirtieron en bestiarios fantásticos que conservaban fines moralizantes de acuerdo con la ortodoxia de la religión cristiana. Pero las caracterizaciones del animal son extraídas, con anterioridad a la cristiandad, de la tradición grecolatina. Uno de los textos más representativos es el *Fisiólogo*, cuya escritura se remonta del siglo II al siglo IV de nuestra era según José Julio García (27).

El tema de la animalidad ha sido, por lo tanto, área de exploración de diferentes disciplinas, una de ellas es precisamente la de carácter literario. El escritor se ha interesado por estos seres en mayor medida a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo y ello se ve reflejado en sus crónicas.

Francisco Javier Hernández apunta que quien escribe: “[está] desprendido [...] detalla las características de lo desconocido [...], no sin antes ampararse en los anatemas del discurso bíblico maravilloso e idear un registro monológico que traduzca las claves exóticas que se acaban de descubrir” (15).²⁴

Así pues, los cronistas continúan impregnando este carácter didáctico encaminado en reflejar la extrañeza de los recientes descubrimientos en sus escritos. Esperanza López Parada los identifica como “mediadores” entre el bestiario medieval y el contemporáneo (12). No es hasta el siglo XVII cuando los discursos comienzan a fundamentarse en la razón y con ello los animales adquieren rasgos que los definen como objetos científicos, sin embargo, durante el Renacimiento artistas como Leonardo da Vinci o Alberto Durero ya mostraban un gusto por la exacta representación de las cualidades fáunicas.

Estudiosos de la animalidad como Pasuree Luesakul proponen que el bestiario a partir de la década de 1950 toma mayor fuerza en Hispanoamérica, respecto a *Los animales prodigiosos* de Rene Avilés Fabila plantea cuatro ejes en los que se desarrolla dicho texto: la degradación o exotismo del animal, reflejo del ser humano, recreación de la mitología y reivindicación de la animalidad. Por otra parte, Francisco Javier Hernández con relación al *Bestiario* de Juan José Arreola plantea, además, las siguientes vertientes de la temática animal:

sintetiza la violencia genética de los seres vivos [...], invoca al erotismo [...], acentúa la idea del individualismo [...], revela las características de la fisonomía [...], potencia la imaginación [...], intensifica el nexo paisaje animal [...], intertextualiza e hipertextualiza [...], cuestiona el papel de la humanidad [...], suscita la comicidad [...],

²⁴ Como ejemplo de estas creaciones que aluden a la flora y fauna y conservan una naturaleza de tipo histórico se encuentran las *Cartas de Colón*, *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano* de Gonzalo Fernández de Oviedo, misma que también fue ilustrada; *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara e *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, entre otras.

celebra el vitalismo animal[...], culturiza a los entes “no racionales”[...], invoca el dinamismo[...] y antepone la diferencia como rasgo animal (189-190).

En cuanto a la narrativa hispanoamericana, Alejandro Lámbarry reconoce tres formas en que el animal ha sido provisto de voz: el animal satírico, el animal político y el animal posmoderno. Dentro de la primera categoría se distinguen aquellos intentos por aludir al hombre a través de la figura animal, siempre y cuando la crítica sea de tipo moral y social. En la segunda categoría se incluyen aquellos textos que ponen en evidencia la desigualdad entre humano y animal. Mientras que “El animal satírico compara, argumenta y critica; el posmoderno se describe y se construye” (16), de tal manera que “El animal puede ser todo lo que desee, en tanto que su selección se justifique dentro de la trama, y no tanto en relación con su supuesta naturaleza animal o su estereotipo histórico” (17).

Es en estas funciones atribuidas a la animalidad donde no solo se observan ideas direccionadas a los estudios literarios, sino que confluyen filosofía y política, que según Julieta Yelin, han sido disciplinas interesadas en determinar el papel que el animal ha desempeñado a partir de la segunda posguerra. Filósofos como Giorgio Agamben —*Lo abierto. El hombre y el animal*—, Gilles Deleuze y Félix Guattari —*Mil mesetas*— y Jacques Derrida —*El animal que luego estoy si(gui)endo*— se han interrogado acerca de cuestiones como el surgimiento de la mascota, el animal concebido como materia prima, la creación de zoológicos y la experimentación científica con estos seres vivos (“Kafka y el ocaso de la metáfora animal” 82), por lo que sus propuestas ayudan a esbozar hipótesis acerca del tratamiento de la animalidad en general.

Las categorías del significado secundario, o los símbolos que subyacen en poemas e ilustraciones, y del significado intrínseco se plantean como motivos de estudio en correspondencia con la temática de la animalidad en *Álbum de zoología*, pues la representación animal se sitúa

como uno de los tópicos interdisciplinarios de mayor trascendencia para no solo tratar de entender el comportamiento de dicho ser, sino que también esbozar las ideas que el hombre ha conservado en torno a este.

3.1 Poemario animal

3.1.1. Animales acuáticos

El agua es uno de los elementos que atraen en mayor medida a José Emilio Pacheco. El mar, el río, la lluvia, el espejo, la nube corresponden con las evocaciones de este, siempre presente en su poesía. Desde su primer poemario, *Los elementos de la noche*, y el primer poema que lo integra: “Árbol entre dos muros” se vislumbran ya las señales de las cuatro raíces que conforman la materia según Empédocles: “Eres el agua, eres el sol, la tierra y el viento que la sigue como una sombra” (15).

Más allá de que estos elementos se describan como estímulos del sentimiento poético o de la configuración de la materia, son espacios que el animal define sustancialmente: “Un caracol eterno son el mar y su nombre” (14) o que la fauna habita: “En los abismos de una gota de agua el pez creciente sueña con detenerse encadenado” (39), lugares que, a su vez, logran reflejar la pugna de las fuerzas naturales:

En las olas del tiempo el mar se agolpa
y proyecta sus horas
en el óxido muerto, se disuelve en la playa
donde forma el cangrejo
húmedas galerías que la marea destruye (14).

El fluir del agua también es una referencia al cambio, pensamiento en relación con el río de Heráclito, tan presente en la poética de Pacheco. Es a través de animales como la tortuga, la ballena, el erizo, el elefante marino y la sirena que José Emilio Pacheco logra referir a temáticas como la vida humana, la semejanza hombre-animal, estos a su vez funcionan como instrumento de desmitificación.

En *Álbum de zoología*, en el poema “La tortuga” se representa algo distinto a la perseverancia que, según Esopo, se encarna en este animal. Como gran parte de los textos de Pacheco, esta composición se introduce mediante un epígrafe de Ambrosio Ortega Paredes, personaje que parece obra de la inventiva pachequiana; sobre todo cuando se comprueba que los poetas Julián Hernández y Fernando Tejada, a quienes da voz por primera vez en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* figuran como parte de su creación. La justificación para apropiarse de sus escritos se resume en que “La poesía no es de nadie/ se hace entre todos” (Pacheco, *Irás y no volverás* 59).

En los primeros versos de “La tortuga”, se integra al lector en el poema mediante una superposición de campos semánticos que involucran al sujeto lírico y a un yacimiento de agua: “Quizá en el fondo estábamos tratando/ de fingir que fingíamos/ —pero dijimos la verdad” (Pacheco, *Álbum de zoología* 17). Así, se entiende que la mención del “pozo” líneas más adelante podría ser una alegoría de la vida del ser humano. Para el poeta, esta última no debe considerarse como algo ya terminado, sino como la integración en el instante de lo pasado y futuro, equiparable con la piedra:

En efecto, la vida
no es la resonancia, es la piedra
que antes de dibujar ecos en el agua
despierta círculos

de penumbra y de moho en las paredes (17).

En la siguiente estrofa aparece de nuevo esta necesidad de implicar a quien lee en el poema a través de la primera persona del plural y, la piedra toma el lugar de la tortuga, ambos considerados como símbolos de longevidad.

Por otro lado, la concepción de la tortuga como depuradora proviene, quizá, de la tribu norteamericana iroquesa; el mito establece que la Gran Madre que cae del cielo al mar es extraída del océano por la Gran Tortuga (Chevalier 1008); de esta forma se percibe que cualquier vestigio de tierra es un agente de contaminación. En el poema, el animal funge como un instrumento con que el hombre se engaña a sí mismo, cuyas acciones resultan opuestas a su propósito de purificarse: “Claro está, la tortuga/ no limpia, contamina” (Pacheco 18).

En “Elefantes marinos” se realiza una comparación del animal con el reino mineral, de manera similar a “La tortuga”. La descripción de las “rocas negruzcas” ubica al poema como una entrada enciclopédica de carácter objetivo, respecto a este rasgo en Juan José Arreola, Esperanza López Parada expresa:

El escritor se comporta como un entomólogo, diseccionando su pieza y ciñéndose a su anatomía. Sus conclusiones las enmarca en cuadros, las estructura con el rigor de la Enciclopedia. El estilo es eminentemente descriptivo y su pretensión es obtener la similitud, la copia perfecta de un animal sin valor simbólico, inmóvil para siempre en la jaula de la representación (28).

En el poema, como ya se explicó con anterioridad, se utiliza un lenguaje propio de las ciencias biológicas, lo que crea cierto distanciamiento en el lector, pues las palabras empleadas corresponden con términos que caracterizan al elefante marino en su fisonomía y hábitat: “pinnípedos”, “fócidos” y, su nombre científico: “*Mirounga angustirostris*”. Sin embargo, en

alguna de las líneas se percibe también la parte subjetiva del sujeto lírico, explícita a través de una comparación: “Tienen los ojos grandes y brillantes, / dulces como los ojos de un animal nocturno” (Pacheco 26).

El sesgo pesimista presente en “La tortuga” se configura como un rasgo visible en la mayor parte de la creación del escritor. Por ejemplo, este asume su culpabilidad por pertenecer a la especie humana ante la destrucción de su entorno, pues “José Emilio Pacheco no sólo forma parte del conjunto del hombre sino que se siente horriblemente responsable [...] del hambre, la miseria, Vietnam, Biafra, el Medio Oriente, la masacre en la Plaza de las Tres Culturas” (Poniatowska 32). Así, el caso del maltrato hacia los seres vivos por parte del hombre como resultado de su consumismo se evidencia en “Ballenas”. Las referencias al sufrimiento del animal figuran en varios de los versos, estas son “islas dolientes” en las que “se encarniza [...] la crueldad/ del arpón explosivo”, cuya vida termina cuando:

todo el mar se vuelve
un mar de sangre
mientras las llevan al destazadero
para hacerlas lipstick
jabón aceite
alimento de perros (28).

Además, en otra de las estrofas surge un aspecto importante, estos animales marinos han logrado habitar la tierra por millones de años, han sido “Sobrevivientes de otro fin de mundo”; la pregunta que surge a raíz del verso es ¿actualmente vivimos, entonces, un fin del mundo? La respuesta podría ser afirmativa, el poeta denuncia la situación “Subrayando el caos generado por la sociedad, y manifestando— trágicamente— un cuestionamiento a los principios que rigen la existencia en el orbe occidental” (Hernández 91).

Una posible conexión se podría establecer entre el poema de José Emilio Pacheco y la Biblia, pues ambas conservan un diálogo similar. En esta última, Yavé habla con Job: “¿Habrás gente para hacer dinero de su carne y venderla a los comerciantes? ¿Acribillarás su piel con flechas, y clavarás un arpón en su cabeza? (Job.40.11-12).

La hipótesis que describe que los poemas de Pacheco acerca de los animales refieren a la condición humana se confirma en el texto titulado “El erizo”, cuyos versos están dedicados al también poeta Vicente Quirarte. Uno de los rasgos de dicho escrito es que existe una conjugación de términos opuestos que remiten a lo paradójico de la existencia del hombre; el animal, a pesar de pertenecer al orden de lo marino, posee rasgos que lo definen como “ardiente” y su sangre se encuentra “derruida en su fuego muerto”; además, “Es una flor armada de indefensión” (30). La fisonomía misma del erizo lo mantiene preso de sí: “Es una isla/ asediada de lanzas por todas partes” (31).

Una de las cuestiones que diferencian al hombre del animal es que el primero puede tomar el lugar de otro, según la postura de Heidegger en *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud y soledad* (Muñoz). Así, en el poema, el erizo, figura bajo la que subyace el hombre, solo se percibe a sí a través de los otros:

El erizo nunca se ha visto
no se conoce a sí mismo.
Tan sólo puede imaginarse a partir
de los otros erizos:
su áspero prójimo,
su semejante rechazante (Pacheco 31).

El contenido de la última estrofa empata con la representación de la muerte: “Se dirige sin pausa hacia la arena/ en donde está la fuente del silencio” y el paso del hombre por el tiempo: “Bajo el mar que no vuelve avanza el erizo/ con temerosos pies invisibles” (31).

Otro tanto se puede decir de la representación de los animales acuáticos fantásticos. En sus inicios el mito de la sirena aludía a un animal monstruoso, sin embargo, esta impresión ha variado hasta alcanzar la versión contemporánea que predica de su gran belleza. En “La sirena”, poema de Pacheco, se evidencia que el hombre ha tratado de recrearlas, aunque sus intentos resultan fallidos: “Pero el relato se equivoca: De cuando acá/ las sirenas son monstruos/ o están así por castigo divino”, solo la poesía puede lograr esta transformación: “Son libres/ son instrumento de poesía” (29).

Como en el poema denominado “El búho”, en “La sirena”, el poeta cuestiona los simbolismos que se le atribuyen en Occidente a ciertas figuras animales y el proceso de transformación que ha atravesado el mito. El escritor percibe que ha ocurrido una degradación, incluso los seres fantásticos se han plastificado: “En el domingo de la plaza, la feria/ y la barraca y el acuario con tristes/ algas de plástico, fraudulentos corales” (29). Respecto a ello, María Rosa Olivera-Williams escribe: “Ni siquiera el poema de Pacheco puede sacudir la “plastificación” del mito, y la sirena sin poder se convierte en ‘la hermana’ del poeta, quien puede solamente por medio de la poesía mantener vivo el recuerdo de un pasado ahora degradado” (149).

A diferencia de Jorge Luis Borges y su *Manual de zoología fantástica*, Pacheco rechaza la idea de continuar mitificando algunas figuras como la sirena, aunque también se apropia del planteamiento de reescribir y en gran parte de su creación cultiva la noción de infinitud textual a través de la alusión a otros escritores.

3.1.2 Animales aéreos

El orden de los cielos pertenece por definición a aquellos seres superiores que pueden abandonar lo mundano representado por la tierra. Es también sinónimo de lo que no permanece, de la libertad y de lo ligero que “el viento borra” (Pacheco, *Los elementos de la noche* 41). Así, por ejemplo, en uno de los poemas de *Irás y no volverás*, el poeta alude a lo espiritual a través de este elemento: “¿Habrá muerto tu alma allá en ti mismo? / O a lo mejor de pronto cuando mueras/ saldrá volando de entre tu carroña/ como una palomita” (33). Asimismo, el viento se configura como un causante de la vivacidad del fuego, pues “Los motivos del Fuego y el Aire se enlazan en una suerte de danza mortal que propaga el desastre por todas partes mientras la conciencia poética lo contempla derrotada y perpleja” (Oviedo 47).

Desde el antiguo Egipto el halcón encarnaba al dios Horus, cuyo dominio era el cielo, por lo tanto, se configura como un “símbolo ascensional, en todos los planos, físico, intelectual y moral” (Chevalier 552). A su vez, representa la victoria o la superioridad y ello lo relaciona con una posición privilegiada de poder.

En “Biología del halcón”, poema de *Álbum de zoología*, se hace referencia de manera directa a las figuras de autoridad:

Los halcones: —verdugos, policías—
con su sadismo y servilismo ganan
una triste bazofia compensando
nuestra impotente envidia por las alas (41).

Pero más que ser una referencia positiva acerca de esta forma de poder, el escrito se adquiere un tono crítico en contra del trabajo de esos funcionarios “superiores”, pues estos definen su posición

en detrimento de otros. Además, también existe una descripción de las funciones de la figura animal en la sociedad mexicana:

Viven para la muerte.
 Su vocación es dar la muerte.
 Son los preservadores de la muerte
 y la inmovilidad (41).

Esta misma jerarquización del poder se presenta en el *Bestiario* de Juan José Arreola. En “Aves de rapiña” el escritor establece una escala social entre los animales enjaulados: “En el escalafón de las perchas nocturnas, cada quien ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo” (Arreola 16).

La libertad inherente a la naturaleza, simbolizada por las aves, es amenazada por el hombre. En “Un gorrión” se hace referencia al sexto sentido del ave para detectar el peligro que supone el contacto humano. El pajarillo encuentra en la sola mirada del hombre algo que le produce temor, por lo que “Alza su libertad amenazada” (36). La idea del hombre como un ser que hace peligrar cuanto le rodea no solo se encuentra reflejada en este poema, sino que también en algunos otros, específicamente en “Ballenas” y “Antipostal de Río de Janeiro”. Sin embargo, a diferencia de estos dos últimos, en “Un gorrión”, el animal puede sortear la amenaza gracias a sus instintos y a su destreza para el vuelo.

El pesimismo, característico de poemas como “Ballenas” y “La tortuga”, se percibe también en “Antipostal de Río de Janeiro”. En este escrito se alude a Río de Janeiro, lugar en que las polillas han perecido no solo a causa de las condiciones climatológicas extremas, sino que también a raíz de “el hambre, el horror y la tortura”. De esta manera, el animal se configura como un ser que sufre, en el que ha recaído indirectamente la maldad. A partir del verso se entiende que,

además, las polillas han sido testigos del derrumbe de la civilización humana: “Tan solo ven la piedra calcinante/ —y este mundo que acaba” (52).

Otra lectura que puede hacerse del poema es que el mismo hombre es víctima de sí mismo. Las favelas bien podrían representar a estas polillas, pues las primeras se asientan generalmente en la periferia, estableciendo una relación “parasitaria” con el centro de Río de Janeiro. Entonces los pobladores marginados, las personas “enemigas de lo establecido” por las reglas de la gran urbe, “planetas errantes en redor/ de un sol hipnótico de incandescencias mortales” (52) se asemejan a esas “polillas más grandes” que el poeta ha visto.

“Cocuyos”, además de evocar la majestuosidad animal, podría actuar como un referente de la niñez del sujeto lírico. Tal es la maravilla que el poeta percibe en las luciérnagas que se asume como el primero que experimenta esa sensación al verlas. Este poema se aleja de la entrada enciclopédica que define a “Elefantes marinos”, las metáforas ocupan gran parte de la composición y lo distancian de cualquier huella de objetividad, ejemplo de ello es la estrofa que menciona:

¿A qué analogo lo desconocido?
Las llamo estrellas verdes a ras de tierra,
lámparas que se mueven, faros errantes,
hierba que al encenderse levanta el vuelo (56).

Por otro lado, Pacheco les atribuye un rasgo propio del hombre, la soberbia también reconocida en la figura del gato en el poema “El fantasma”.

Esta admiración por el reino animal, presente en “Cocuyos”, podría referirse en el haikú titulado “Colibrí”: “El colibrí es el sol, / la flor del aire/ entre las dos tinieblas” (46). Esta idea es muy similar a la de la cosmogonía maya, según la cual el colibrí es creador de la luz emanada del

sol. El último de los versos podría ser una alusión al orden de lo espiritual y de lo material, pues para esta cultura el colibrí también representa las almas de los guerreros.

Por otra parte, el zopilote o buitre no siempre ha sido considerado como un animal perjudicial para el hombre por su condición de carroñero. La cosmogonía maya percibe en esta ave a un purificador de los campos de cultivo: “el zopilote elimina la carne podrida de la superficie de la tierra, transformándola en brillo, osea [sic] limpieza” (MacKinnon 1). Asimismo, es un símbolo del fuego y, por lo tanto, del renacer.

Para el poeta de *Álbum de zoología* la belleza es relativa, pues “está en los ojos de quien la contempla”. Ello aplica también para el ave que se alimenta de sobras. En “Zopilotes” ironiza la fisonomía de este: “aun sin la papada, se diría/ un guajolote incomedible”. Incluso la visión generalizada de su condición de carroñero se revierte y termina por convertirse en un sujeto pasivo: “Es común apedrearlos; he visto niños/ que se adiestraban para ser verdugos” (44).

Este poema guarda semejanzas con el texto titulado “Horas contadas”, ambos precisan que cada ser vivo conserva una funcionalidad dentro de un ecosistema. A pesar de que Pacheco reconoce al animal como parte de un todo superior a las especies, lo confina porque explica la existencia del zopilote en función del hombre, es decir, la postura mantiene un carácter antropocéntrico que se emparenta con la cosmogonía maya. Ello es visible particularmente en los versos finales del escrito:

Los zopilotes
fueron nuestras brigadas de reciclaje.
Ahora se han acabado los zopilotes.
La basura está a punto de ahogar al mundo (44).

En este sentido, en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Jacques Derrida critica el hecho de que el animal haya sido reducido “no solamente a la producción y a la reproducción sobreactiva [...] de carne alimenticia sino a toda suerte de otras finalidades al servicio de cierto ser y supuesto bienestar humano del hombre” (42).

3.1.3. Animales terrestres

La tierra como elemento que conforma la materia está provista de significaciones de carácter negativo. Para José Emilio Pacheco, la tierra es una referencia al polvo, símbolo de lo efímero de la existencia del hombre: “El polvo es tiempo. / Es la tierra que da su fruto amargo” (*Tarde o temprano* 41). Pero, a su vez, es un espacio en el que determinados seres vivos subsisten. El principio de lo terrestre no se configura con la misma fuerza que el agua y el fuego, sin embargo, la mayor parte de los animales por los que el poeta muestra interés habitan la tierra y son, por lo tanto, entes temporales.

Uno de los animales terrestres considerados por Pacheco en *Álbum de zoología* es el león, que al igual que el halcón, representa el poder. Según Francisco de Asís García, en la Biblia dicho felino se simboliza en dos sentidos, por una parte, es alusión al peligro y al mal y, por otra, una referencia a Cristo. El *Fisiólogo*, base de los bestiarios medievales, también le atribuye características propias de las enseñanzas cristianas. En cambio, en la literatura enciclopédica, el león “reflejará esta concepción ‘monárquica’ del animal” (36). Esta última postura es la que retoma Pacheco en su poema “Leones” cuando menciona a Luis XV y las clases acomodadas cuya finalidad era buscar el placer: “Como los cortesanos de Luis XV/ huelen mal/ y veneran la apariencia”. Respecto a este escrito César Antonio Sotelo explica:

El león, figura simbólica por excelencia, no es sino el explotador del proletariado, caduco, retrógrado, que vive de sus pasadas glorias mientras una masa de seres débiles le proporciona sustento; en su retrato se crea una atmósfera decadente, como presagio del no lejano día en que ocurrirá su caída (204).

Luis XV estuvo rodeado por este ambiente decadentista, las políticas de su gobierno fueron aceptadas por el pueblo al principio de su mandato, pero posteriormente estas se convirtieron en motivo de repudio hacia su persona. Es por ello que Sotelo menciona la inevitable caída. Además, Pacheco deja ver los sacrificios de esa clase proletaria: “Otra vida de esfuerzos que termina/ arrojada a los leones”. Asimismo, el cine acaba por degradar la imagen del león, como sucede en el caso de la plastificación de las sirenas. El rey de la selva se convierte en “un símbolo vacío adoptado por una empresa cinematográfica norteamericana” (Olivera 150), de cuyos versos se enuncia:

Viven de su pasada gloria
el estruendo
que en pantallas crecientes
les dio el cine (Pacheco 68).

Los felinos están presentes en algunos otros poemas de Pacheco además de los incluidos en *Álbum de zoología*. Es el caso de “Las jaulas”, donde a diferencia del distanciamiento que se observa en las descripciones en tercera persona de los animales, en este se percibe una inclusión de toda la especie humana: “En la arena del mundo somos tigres y leones” (*El silencio de la luna* 182). El poema refiere al egoísmo del hombre y a su condición de actante en el circo de la vida:

El zarpazo bestial es tan humano
como la dentellada.

El heroísmo auténtico sería
 entender las razones diferentes,
 respetar la otredad insalvable,
 vivir hasta cierto punto en concordia,
 sin opresión ni miedo ni injusticia (183).

También en “El tigre” se realiza una descripción de las características del animal que asemejan a las del hombre: “su altiva pose de vanidad satisfecha”, “estatua erigida a la soberbia” (63). Esta misma figura animal es referida, a su vez, en “El mar sigue adelante”, el vaivén del agua nunca cesa, por lo tanto, guarda parecido con un “Tigre entre la olarasca/ de su absoluta impermanencia” (Pacheco, *Islas a la deriva* 12). Otro de los poemas en que se menciona a este animal es “Inscripciones”. El tiempo, una de las principales preocupaciones del poeta, consume incluso a la fauna más feroz:

Ya devorado por la tarde el tigre
 se hunde en sus manchas,
 sus feroces marcas,
 legión perpetua que lo asedia, hierba,
 hojarasca, prisión
 que lo hace tigre (*Tarde o temprano* 30)

Los animales, motivo de espectáculo, se muestran también en “Las pulgas”. En el poema Pacheco describe el trabajo de los insectos quienes, aunque se esfuercen en la representación, siempre terminan por ser aplastados. Pero el papel que desempeñan estos diminutos animales puede compararse con el del hombre, este es observado por un ente superior al igual que ellos: “Las Pulgas no contamos ante El Señor/ que sin embargo vive de nuestra sangre” (90). El hecho de que se les denomine “Las Pulgas” y no “las pulgas” favorece la comparación entre ambos: hombre y

animal pueden ser permutados. Además, la estancia pasajera del humano en la tierra sugiere similitudes: “La estrella de este Circo en vidrio de aumento/ dura lo que otras Pulgas —y siempre, siempre/ consume su destino” (90). El “Circo” se configura como un símbolo del mundo y la inclusión del sujeto lírico en un plural insinúa una colectividad que pudiera aludir a la misma humanidad.

Generalmente la hormiga es símbolo de productividad y de organización en sociedad. No obstante, en el caso de *Álbum de zoología*, el texto titulado “Hormigas” podría figurar como un enmascaramiento de la condición humana. Sin embargo, más que acentuar las semejanzas entre los animales y el humano, el poema se enfoca en las diferencias. Los primeros, por ejemplo, “no se preguntan para qué han nacido cuál es el/ objeto de sus afanes la justificación de su fátiga”, también “son libres porque no tienen yo carecen de ambiciones individuales y no les importa mucho el peso del tiempo” (86), en contraste con el hombre. Estas ideas se emparentan con aquellas que Derrida trata de cuestionar, para Kant:

el que dice yo se muestra él mismo en el presente de su enunciación o, al menos, de su manifestación. Al no ser capaz de esa autotelia autodeíctica o autorrefencial, el animal, privado del ‘Yo’, carecería a la vez de ‘yo pienso’, de entendimiento y de razón, de respuesta y de responsabilidad (115).

“Recuerdos entomológicos” se aproxima también a la condición de las hormigas, percibe en ellas a un todo organizado, cuyo instinto rebasa al del hombre, los intentos de este por exterminarla siempre serán fallidos. Esta reflexión subvierte en cierta medida al discurso antropocéntrico, pues ubica al animal en una posición privilegiada: “Desprécialas si quieres, o exterminálas:/ No las acabarás. / Han demostrado ser sin duda alguna/ mucho más previsoras que nosotros”(88).

Por otra parte, además de ser abordadas en *Álbum de zoología*, las hormigas también son motivo de escritura en *Desde entonces*. La idea final de “Hormigas” concuerda con la del texto “Vida de las hormigas”. En ambos, estos animales minúsculos prolongan su vida hasta que llega el “pisoteo”, la humillación que causa el ser humano. Pero en el segundo poema se evidencia de manera más directa la forma en que se relaciona el hombre con sus semejantes, un individuo “Conoce todos los secretos, lee todas las cartas, escucha todas las conversaciones telefónicas. Para él la ciudad es un formicario. Puede aplastar a todos como hormigas” (62).

En “Mercado libre” se alude a una idea similar a la contenida en “Ballenas”, el gallo permanece a la espera de su transformación en alimento para el hombre. El animal, al igual que el segundo, posee un tiempo límite en esa “estación de paso”, la tierra. La sobreproducción de animales es uno de los hechos que se cuestiona en dicho poema, pues se percibe en él a un:

peón en el siniestro ajedrez,
simple eslabón en la cadena infinita
que proporciona huevos para el desayuno
y Kentucky Fried Chicken (72).

El poeta se vale de un gesto irónico para manifestar su desacuerdo con la explotación animal y el consumismo.

Otro tanto se puede decir de poemas como “Claro del bosque”, donde el ciervo figura como el origen de un rito, de una “ceremonia sagrada” relacionada con la unión sexual, misma que no se repite por causa del hombre:

No vuelven nunca
a este claro del bosque.
Porque su más allá recibe el nombre de muerte
y para ellos significa flechas, jaurías,

rifles de alta potencia (69).

El escritor desmitifica, es por ello que la referencia a la fecundidad y ardor sexual simbolizado en el ciervo por los mitos grecolatinos toma sentido cuando se sabe que, una vez que el culto se lleve a cabo, el animal se conducirá a su muerte a manos del humano. Extraña que el tema del tiempo, uno de los motivos más recurrentes en Pacheco, no se halle como en el *Bestiario* de Arreola implicado. En “Cérvidos”, Arreola conjuga los opuestos que también suelen atribuirse a los ciervos, velocidad y lentitud: “Fuera del espacio y del tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud y nadie sabe dónde se ubican mejor, si en la inmovilidad o en el movimiento que ellos combinan de tal modo que nos vemos obligados a situarlos en lo eterno” (35). Para Arreola, la complementación de los factores velocidad y lentitud pueden vencer el transcurso del tiempo. Sin embargo, para Pacheco el tiempo es lo que logra perdurar.

A lo largo de la representación animal, el cerdo ha figurado, la mayor parte del tiempo, como un ser con características negativas. Se le atribuye la glotonería, la avaricia, la suciedad, además es condenado por “por su aspecto risible, su lujuria” (97) indica Pacheco en “Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones sobre los mismos”. Ajenas a estas conceptualizaciones, se encuentran aquellos discursos que se oponen a la sobreproducción de estos animales para el consumo humano. La visión de José Emilio Pacheco se acerca a esta última vertiente en “Cerdo ante Dios”. El poeta personifica a un niño de siete años que atestigua el sacrificio animal, a pesar de no querer presenciarlo: “No quiero ver el espectáculo. / Casi humanos escucho/ alaridos premonitorios” (98). El verso anterior sugiere que el humano proyecta sus características en el animal para verlo como su semejante y de esa manera sentir cierta apatía por este.

Por otro lado, la doble moral del hombre también se evidencia en los últimos versos:

¿Dios creó a los cerdos para ser devorados?
 ¿A quién responde: a la plegaria del cerdo
 o al que se persignó para degollarlo?
 Si Dios existe ¿por qué sufre este cerdo? (98).

Es así que, de acuerdo con el discurso bíblico, los animales fueron dispuestos para que el hombre decidiera por ellos: “Dijo Dios: ‘Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que tenga autoridad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los animales del campo, las fieras salvajes y los reptiles que se arrastran por el suelo’” (Gén. 1.26). El hombre, entonces, supone que la finalidad de los animales es servirle y que se encuentran privados de sufrimiento. No solo el antropocentrismo es cuestionado en dicho poema, sino que incluso se pone en duda la idea de un ser superior. El narrador decide tomar una postura crítica sobre lo que atestigua y decide: “Dentro de poco, tragaré como un cerdo. / Pero no voy a persignarme en la mesa” (98).

Otro aspecto que aborda Pacheco en *Álbum de zoología* es el del papel mitológico del cerdo, en “A Circe, de uno de sus cerdos” se personifica la hechicera, quien tiene por costumbre convertir en animales a sus enemigos y a los que la pretenden. Estos hombres toman forma del animal al que corresponda su naturaleza, de esta manera escribe el poeta: “De entre todas las bestias/ que en mi cuerpo lucharon contra mi alma/ acabó por triunfar el cerdo” (99). Los versos anteriores encierran la premisa de que hay algo de animal en el humano y algo de humano en el animal.

Al igual que sucede con la figura del cerdo, en Occidente la araña conserva generalmente un sentido negativo. En Oriente gran parte de las culturas perciben en ella a una creadora: “Algunos mitos de la Micronesia (islas Gilbert) presentan a Naró, el Señor araña, como el primero de todos los seres, como un dios creador” (Chevalier 116). En este mismo sentido se construye el texto “La araña del Holiday House Motel” de Pacheco, para el escritor la tejedura de la araña supone un acto de creación y conforme esta avanza así lo hace también el poema. Una tercera persona descrita en

el texto se transforma en animal: “Subió a la cama, / leyó algo en el libro abierto/ y se llevó un renglón en las patas” (80). El poeta deja ver que la tela de la araña, así como el poema, son “necesarios—para que exista el mundo”, aunque solo algunos puedan acercarse y vislumbrar lo que subyace en ella. Esta alegoría se comprueba en los versos finales:

Envuelta en su arrogancia pasa de nuevo
 Borra una línea más.
 Arruina el sentido.
 Es la miniaturización del terror la araña.
 Aléjala si quieres pero no la mates.
 Tú qué sabes qué intenta decir la araña (81).

La idea de la telaraña como obra creativa se confirma en el poema titulado “Obra de arte”, en este el hombre resulta un remedo triste en el que el poeta encuentra motivo de mofa:

Por su luz invisible baja la araña
 y deslumbrado ante su perfección artística
 respondes
 con un hilo de baba
 que no es flexible ni tampoco sirve
 para subir al cielo (78).

Sin embargo, otro de los textos que también refiere a lo arácnido, “Máquina de matar”, conserva rasgos antropocentristas, pues se interpreta que es el animal quien invade el espacio habitado por el hombre: “Cuando te abres paso entre lo que cediste a su dominio, encuentras el fruto de su acecho” y, finalmente Pacheco compara el trabajo de la araña con el de los verdugos: “La araña [...] ofrece el despojo para atemorizar a sus vasallos. También los señores de horca y cuchillo exhibían en la plaza los restos del insumiso” (79). De esta manera, se evidencia que en *Álbum de*

zoología se le atribuye un sentido ambivalente a la araña, por una parte, la creación y, por la otra, la muerte y la destrucción.

La cucaracha es uno de los animales que simbolizan la pervivencia. En este sentido Pacheco la menciona en su texto “Vindicación de la cucaracha”. En el texto, el discurso de superioridad del hombre se ve afectado, pues según el escritor: “En su vida somos un episodio molesto, [...] un martirio que pronto se disipará [...]. Están aquí desde hace por lo menos 345 millones de años” (50). Con base en estas ideas, el animal puede asumir una superioridad conferida por su permanencia en la tierra, más allá de que se acentúen sus propiedades negativas como su impureza y las enfermedades que porta consigo.

Este poema también posee ciertos rasgos que lo relacionan con la escritura enciclopédica, aunque la postura que se defiende lo transforma en un texto de naturaleza valorativa. Términos como *Ramapithecus* y datos cuantitativos como el tiempo de existencia de cada una de las especies objetivan el texto y crean cierto distanciamiento en el lector.

En *Álbum de zoología*, específicamente en “Indulto”, el sujeto lírico reconoce haber combatido contra su instinto animal: “Acabo de vencer el instinto y resistir a la bestia que llevo a todas partes encadenada” (77). De esta manera, el hombre se coloca en una posición privilegiada de poder respecto a los animales, en este caso los segundos pueden continuar con su existencia. Sin embargo, al inicio mismo del texto, quien se encuentra tras la enunciación no perjudica a la cucaracha para llamarse a sí mismo “magnánimo”.

Los roedores poseen con frecuencia características que los emparentan con la miseria, las enfermedades y la sobrepoblación. Los poemas de José Emilio Pacheco, “*Rattus norvegicus*” y “Fragmento de un poema devorado por los ratones”, en cambio, refieren a la astucia de estos animales, quienes permanecen “Siempre al acecho de quien los acecha...” (107). Ideas similares

a las de “Vindicación de la cucaracha” se manifiestan en el primero de los textos. El sujeto lírico duda de la superioridad de la especie humana, por lo que evoca un diálogo con una rata, quien dice:

‘También tengo hambre y me gusta aparearme y no
me consultaron antes de hacerme rata y soy más fuerte
(comparativamente) y más lista. ¿Puedes negarlo?
Además las ratas somos mayoría: por cada uno de ustedes
hay cinco de nosotras. En esta tierra
las ratas somos los nativos; ustedes
los indeseables inmigrantes’ (108).

Pacheco le da voz a la rata para cuestionar las teorías que el hombre ha creado alrededor de la fauna, estas ideas han sido concebidas como certeras desde la percepción del ser humano, pero ¿quién puede negar que los animales tengan una forma distinta de razonar, de concebirse a sí mismos y de responder? Así, de manera similar a Jacques Derrida, el poeta deconstruye el discurso antropocéntrico, el primero expresa: “Montaigne se mofa del ‘cinismo humano respecto de las bestias’, de la ‘presunción’ y la ‘imaginación’ del hombre [...] cuando pretende asignarles o rehusarles facultades” (21).

José Emilio Pacheco puntualiza en la particularidad de los animales, para el poeta no existe el concepto de “el Animal”, mismo que, según Derrida, borra las diferencias entre las especies, es un término bajo el que pueden encajonarse todos los seres vivos que el hombre no reconoce como sus iguales. Así, por ejemplo, en el poema titulado “Fisiología de la babosa”, el poeta considera la diferencia y la similitud con aquellos moluscos de caparazón: “Es apenas/ un frágil/ caracol en proyecto,/ como anuncio/ de algo que aún no existe” (114).

De igual modo, en “Caracol” se aborda la peculiaridad de esta clase de fauna. En su exterior radica lo característico porque, expresa el sujeto lírico: “En principio te pareces a los demás: la

babosa” (103). En este poema no solo se refiere a su fragilidad, sino también a las propiedades que lo vuelven un ser digno de admiración: “Asombra que tú sin fuerzas hayas podido urdir/ una estructura milagrosa insondable” (103). A diferencia de la mayor parte de los textos de *Álbum de zoología*, este se encuentra dirigido al animal mismo, lo que le concede un carácter más próximo y lo hace distinto de las entradas enciclopédicas que reconoce Esperanza López Parada en el *Bestiario* de Arreola.

Ahora bien, el caracol, de acuerdo con Chevalier, simboliza la permanencia de los seres a través del cambio (250), en un sentido opuesto, Pacheco escribe: “La concha que fue su obra durará un poco más/ y al fin también se hará polvo” (105) pues para el poeta el tiempo no puede ser vencido por nadie, es algo que excede al hombre y a los animales.

3.1.4. Animales de fuego

Definitivamente el fuego es uno de los mayores intereses de José Emilio Pacheco, ya que es un elemento que le permite unificar los contrarios, el cambio y la permanencia, a su vez este refiere a la regeneración de la materia. Además “El fuego puede [...] identificarse con el poder de la palabra y con la experiencia del conocimiento que brinda la poesía” (Oviedo 48). A pesar de que la mayor parte de los poemas de Pacheco aluden a este elemento, solo son dos los textos que describen a los animales de fuego: “El ave fénix” y “La salamandra”.

El simbolismo que encierra “El ave fénix” concuerda con el de la tradición, misma que enuncia el renacimiento de este ser a partir de sus cenizas: “entre lo deshecho se rehace/ Toma fuerzas del caos” (120). Esta misma paradoja se conforma como una de las características de *El reposo del fuego*. Para Thomas Hoeksema, este elemento conduce a la muerte y destrucción, pero posterior a ello desemboca en una regeneración. Igualmente, el fénix pertenece al orden de los

animales aéreos, lo que le confiere cierta supremacía sobre los animales terrestres, así en él se unifican aire y fuego: “Arde en la hoguera de su propio vuelo” (120). Asimismo, el ave podría figurar como el poema mismo, que constantemente se recrea a través de las diferentes lecturas que se hacen en torno a él.

3.2. Poemas y dibujos animales

3.2.1. Animales acuáticos

Según la simbología medieval, la figura del cangrejo encarna al alma pecadora, es como quien se mueve hacia adelante y atrás, debatiéndose entre el bien y el mal (Morales 240). En un contexto más cercano, en los poemas de *Álbum de zoología*, el crustáceo también se utiliza para representar el descuido del hombre de su propia circunstancia o como se percibe en “Inmortalidad del cangrejo”, se podría aludir de manera indirecta al propio mexicano, quien a pesar de la “represión y la tortura” se mantiene (Olivera 147). En el epígrafe mismo se direcciona al lector hacia esta interpretación: “— ¿En qué piensas? / —En nada, en la inmortalidad del cangrejo. / Anónimo: *Los mexicanos pintados por sí mismos*” (Pacheco 13). Por su parte, *Dibujo 4* muestra un cangrejo aparentemente trepando una superficie. La relación imagen-texto, por lo tanto, es de ejemplificación pues mientras el poema expone la circunstancia del mexicano a través de la figura animal, la imagen únicamente apunta a un cangrejo.

Por otro lado, en “Discurso sobre los cangrejos” con un tono irónico se remite a la palabra cáncer para referir a la enfermedad, misma que toma el nombre por su característica de engancharse y con ello conducir a la muerte. Además, anterior a estas líneas, se sugiere que la existencia del hombre en cualquier momento se puede ver interrumpida y se insinúa la intervención

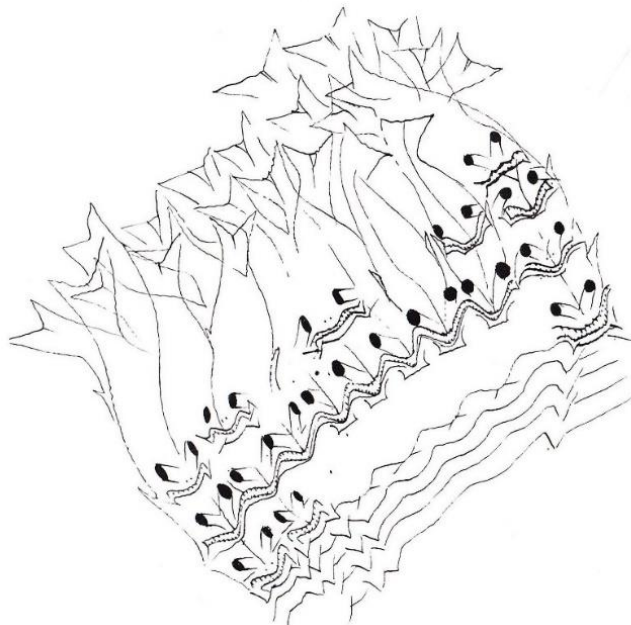
de una extremidad, que no solo es alusión al hecho físico de aplastar, sino también al de la humillación moral: “Su frágil caparazón/ incita al quebrantamiento, / al pisoteo” (16).

La obra pictórica que acompaña a este poema muestra a un cangrejo combatiendo con sus alargadas tenazas en contra de una serpiente que parece ser infinita —*Dibujo 1*—. Se puede entender que los animales se encuentran en pugna por la distorsión de ambos. Aunque no existe una relación directa texto-imagen debido a que ambas coinciden únicamente en que aluden a la categoría de “el cangrejo”, el dibujo de Toledo podría guardar relación con el poema en cierto sentido, ya que Hércules combatió contra el gran cangrejo enviado por Juno, pero también luchó con la Hidra de Lerna, monstruo con cabezas de serpiente: “Hércules vengó así la mordedura,/ y Juno que lo envió contra el más fuerte,/ para retribuirlo situó a Cáncer/ entre los doce signos del Zodiaco” (16).

Otro de los animales que tiene gran fuerza en el bestiario de Pacheco es el pez. En *Álbum de zoología* son tres los poemas referentes a este ser acuático: “Tratado de la desesperación”, “Los ojos de los peces” y “Ecuación de primer grado con una incógnita”. Los peces muertos constituyen una imagen recurrente en su poética, ejemplo de ello es el segundo de los escritos mencionados, donde estos aparecen como un motivo que alude indirectamente a la negligencia del ser humano sobre los espacios. La vida se muestra como un instante que resulta superado por la muerte inmanente a los seres vivos, los peces son: “Joyas pulidas por el mar, sarcófagos/ que encerraban su propia muerte” (20). Entonces el mar y su reflujo reclaman lo propio, como la muerte: “Y cuando muere el pez en la arena/ los ojos se evaporan y al reflujo/ recobra el mar lo que le pertenece” (21).

Por su parte, la imagen de Toledo que corresponde a dicho poema— *Dibujo 11*— muestra gran cantidad de peces apilados a la orilla del mar, las líneas que dibujan a unos y otros se

confunden, ello podría guardar relación con la uniformidad de los seres vivos ante la muerte. Lo más impactante en el boceto son esos grandes círculos que remiten al poema de Pacheco: “Había un rasgo fantasmal en aquellos peces:/ ninguno tenía ojos, / doble oquedad en sus cabezas” (20). Sin embargo, como sucede respecto del cangrejo, se presenta un tipo de elaboración. La ejemplificación es la relación texto-imagen que se descubre entre ambos, pues el dibujo corresponde con versos específicos del poema, es decir, la imagen es general, mientras que el poema es de carácter más particular.



Dibujo 11 (F. Toledo en Pacheco 21).

“Tratado de la desesperación” remite a la semejanza entre el agua del acuario en que nada el pez y el aire. A diferencia de la mayor parte de los poemas, se describe la existencia del animal acuático a través de la perspectiva del elemento: “Siempre medita el agua del acuario. / Piensa en el pez salobre” (19). La idea del cambio de Heráclito es invertida a través de la tranquilidad evocada en la pecera, de “su condena/ a claridad perpetua en el río inmóvil” (19).

En “Ecuación de primer grado con una incógnita” se deja saber que la incógnita de la muerte no puede ser despejada, la muerte animal es causada por el humano al igual que en “Los ojos de los peces”. En este poema, el escritor anuncia que el ser vivo inevitablemente tendrá que desaparecer: “Para él no había salvación/ sino escoger entre dos formas de asfixia” (22), la de morir ahogado por el agua envenenada o por el aire, igualmente tóxico; aquí destaca cómo estos elementos constitutivos de la vida causan también la muerte. La agonía del pez representa la agonía del hombre, pues este es consciente de su finitud, pero no puede aceptar del todo el mensaje porque no ha experimentado en sí mismo la muerte: “Nunca sabré lo que intentaba decirme/ el pez sin voz que solo hablaba el idioma/omnipotente de nuestra madre la muerte” (23).



Dibujo 12 (23).

Por su parte, en la obra de Francisco Toledo —*Dibujo 12*— se observan dos peces con grandes huecos como bocas, sobre ambos hay un par de círculos, lo que remite a los siguientes

versos: “Qué frenesí/ el de sus labios redondos/ el cero móvil de su boca” (22). No obstante, no es la única imagen en la que se observan peces en agonía, en *La red/ the net* (fig. 27) estos animales se encuentran en una posición similar a la de la imagen de *Álbum de zoología*.



Fig. 27. *La red/ the net* (F. Toledo).

“Live Bait” es otro de los poemas que aborda la figura del pez. A diferencia de los poemas anteriores, en este se relaciona a dicho animal con los gusanos. Ambas son especies “incapaces de mentir y engañar” (93), además “no traicionan a nadie/ ni se creen nada” como los hombres. Sin embargo, líneas más adelante, el poema se convierte en una sátira de la condición humana, de la obediencia a las instituciones de poder, de la gran historia: “Los primitivos modernos llamamos dioses/ a los gigantes invisibles (destino, historia) / que se divierten pescándonos (95).

Gran parte de la simbología percibe al pulpo como un animal monstruoso. Sin embargo, existen también aquellas representaciones que elaboran una desmitificación de dicho ser marino, por ejemplo, para José Emilio Pacheco el pulpo constituye un motivo de inspiración poética, cuya existencia se puede explicar a través de la conjunción con otros elementos naturales, como lo

expresa en su poema homónimo: “baja la noche al fondo del mar y el pulpo le sorbe/ con las ventosas de sus tentáculos tinta sombría” (24). Esta unidad natural se ve alterada por la intervención del hombre:

Pero en la playa que infestó la basura plástica
 esa joya carnal del viscoso vértigo
 parece un monstruo; y están matando
 a garrotazos
 al indefenso encallado (24).

La imagen de Francisco Toledo—*Dibujo 7*— representa un pulpo de grandes dimensiones, su tamaño contrasta con el de la pequeña barca que sujeta con uno de sus tentáculos, misma en la que se percibe una figura humana. En este caso, el pintor ha invertido la relación hombre/animal para concederle al primero un papel de victimario, caso contrario de lo que sucede con el poema. Sin embargo, las grandes dimensiones del animal se vinculan con la denominación “dios de las profundidades”. Aunque no hay un completo desacuerdo entre poema e imagen en cuanto a la temática, se encuentra una inversión parcial del significado, misma que Unsworth califica como complementariedad por divergencia debido a que ambas manifestaciones contribuyen a crear un sentido global que no depende únicamente de una de ellas.

3.2.2. Animales aéreos

Como ya se mencionó en el breve análisis dedicado a los animales aéreos en el subcapítulo anterior, estos figuran como seres superiores por su capacidad de ascender a los cielos. En el caso de “Un gorrión”, por ejemplo, esta ave posee un instinto que le permite alejarse del peligro que supone el ser humano. Sin embargo, en otro de los textos, “3 y 5” el instinto se transforma en una

capacidad analítica acerca de la situación del hombre, pues el pájaro acude todas las tardes, sin aceptar alimento o pareja, el sujeto lírico considera que:

Tal vez por la simple inercia de contemplarnos
siempre sentados a la mesa a una misma hora,
poco a poco se ha vuelto como nosotros
animalito de costumbres (35).

Una idea similar se presenta en “Augurios”, los animales instintivamente huyen porque prevén el desastre: “tal vez los pájaros comprendieron que la ciudad de México se muere y levantaron el vuelo antes de nuestra ruina final” (37). De esta manera se encuentra otra forma de percibir la relación hombre-animal, el primero ya no es el ser racional que observa el comportamiento del segundo, sino lo contrario. A pesar de que se cuestiona la postura antropocéntrica, el poeta enuncia su discurso desde su situación como ser humano.

La relación imagen-texto es también de ejemplificación: el *Dibujo 10* es de mayor abstracción que el texto. Sin embargo, se pueden establecer un par de semejanzas entre ambos debido a que los ojos del ave parecen un tanto inquisidores y la posición del cuerpo al acecho sugiere, al igual que en el poema, su cualidad de animal racional.

Por otro lado, el ave también figura en otro de los poemas titulado “Los pájaros”, aquí la referencia a la infancia se encuentra presente al igual que en “Los cocuyos”. En dicho texto los animales forman parte del pasado del sujeto lírico. De manera gradual se introduce otro sentido que apunta al caos que suponen ciertos fenómenos naturales: “Bajaban como aerolitos de las cornisas y los cables eléctricos, / inerte multitud que intenta en vano rechazar la catástrofe” (39). En la estrofa final se hace visible el desastre, comparable con el caos producido por el ser humano:

Mi abuelo
compró el periódico de México
y me leyó noticias de aquella bomba,
de aquel lugar de extraño nombre remoto,
de aquella muerte que descendió como la noche y los pájaros,
de aquellos cuerpos vivos arrasados en llamas (39-40).

Lo que destaca en la pintura de Toledo—*Dibujo 13*— es el contraste del fondo blanco con el color oscuro de los pájaros, mismos que parecen sostenerse en delgadas líneas que podrían aludir a los cables eléctricos que Pacheco menciona en el poema, además de la composición caótica de la imagen, correspondiente con los versos ya citados.



Dibujo 13 (38).

Por otro lado, con base a la simbología occidental, la lechuza y el búho se presentan como referentes del conocimiento, pues en la Antigua Grecia se le atribuían a Atenea, diosa de la sabiduría. Como se evidencia en algunos de los poemas ya analizados, para Pacheco esta idea ya no es vigente, en “El búho” cuestiona: “¿De cuál sabiduría puede ser símbolo/ sino de la rapiña, el crimen, el desprecio:/ Todo lo que hizo tu venerada gloria, Occidente?” (42). Las características

que describe el poeta también son consideradas en la obra pictórica de Francisco Toledo—*Dibujo 2*—, en ella se muestran dos parejas de liebres con las patas delanteras al frente y dos búhos con círculos concéntricos como ojos y con largas garras, lo que precisamente remite a los versos:

El ojo inmóvil, pez de tierra firme
que se enciende de noche en su fijeza.
La garra desasida para el vuelo.
Las uñas que se adentran en la carne.
El pico en punta para el desgarramiento (42).

A su vez, las líneas triples que componen las figuras de estos animales nocturnos poseen cierto grado de violencia debido a que se disparan hacia el exterior.

La ironía es uno de los recursos más recurrentes en la obra de José Emilio Pacheco y en *Álbum de zoología* se presenta de manera singular en el poema titulado “Indagación en torno al murciélago”, en sus primeras líneas se menciona: “Los murciélagos no saben una palabra de su prestigio literario” (47) y efectivamente no están enterados de ello. De manera similar al poema analizado anteriormente, en este texto se desmitifica el sentido negativo que suele atribuírsele.

Para el poeta este animal es, además, un “ratón alado” que se ha quedado suspendido en el tiempo—tema por el que Pacheco muestra una fuerte predilección—, pues vuela y no tiene plumas como las aves; sin embargo: “lo confinamos en el mal porque comparte la fealdad viscosa, el egoísmo y vampirismo humanos. Recuerda nuestro origen cavernario y tiene una espantosa sed de sangre” (49). Como el hombre moderno, es un “monstruo anónimo en la masa”, pues la colectividad lo invisibiliza. El yo lírico reconoce parte de estas cualidades del murciélago en sí mismo: “ignoro todo lo referente a los murciélagos. (La pereza me impide comprobar su renombre en cualquier diccionario)” (48), este mecanismo irónico es una forma de subvertir el discurso

antropocéntrico reconociendo no solo los defectos en el otro, sino atribuyéndolos a toda la especie humana.

Uno de los símbolos que retoma Pacheco corresponde con la cosmogonía maya, pues esta percibe en el murciélago un animal “destructor de vida, devorador de luz” (Chevalier 736), además de ser un referente del fuego: “No quiere ver la luz: sabe que un día hará arder en cenizas la caverna” (49). Otra de las cuestiones que se retoman en dicho texto es la Tebaida, sitio en el que los monjes cristianos se retiraban para lograr la comunión con Dios; para el poeta el murciélago equivale a uno de estos ermitaños: “gasta sus mañanas meditando en la profunda vacuidad del mundo” (48).

La imagen del murciélago de Francisco Toledo—*Dibujo 14*— responde casi de manera fiel a uno de los versos del poema: “los dueños del ganado se divierten crucificando al bebedor como si fuera una huraña mariposa excesiva” (47), pues muestra a un “ratón alado” sujetado con dos clavos a una superficie, la imagen resulta violenta: el hocico abierto del animal sugiere un grito ahogado. Este sufrimiento, no solo se refleja en dicha imagen, fuera de *Álbum de zoología*, Toledo ha elaborado varias obras en torno al murciélago cuyo rasgo principal es el dolor que sugieren, una de ellas es la titulada *Bat and germinación* (fig. 28).



Dibujo 14 (49).



Fig. 28. *Bat and germinación* (F. Toledo).

En algunos textos de *Álbum de zoología* se exalta la capacidad reproductiva de los animales, tal es el caso de “Las moscas”, poema en que se utiliza la palabra sagrada y con tono irónico se acepta su deformación agregando una nota al pie: “Con disculpas a Salomón: *Cantares* 2:2. 7:1 y 6:10”. Así, mientras que en la Biblia se expresa: “Como el lirio entre los espinos/Así es mi amiga entre las doncellas [...] Los contornos de tus muslos son como joyas” (Cant. 2.2), Pacheco escribe:

Para él sin duda no eres la más hermosa y deseable
 (Tal un lirio entre las espinas
 es su mosca entre muladares.
 Los contornos de su trompa son como joyas (50).

Ello responde a la necesidad del poeta por apropiarse de los textos que le preceden dotándolos de un significado que él puede relacionar con su experiencia. Además, la alusión al acto sexual es muy clara en los primeros versos: “Mientras yo sobre ti, tú sobre mí” (50).

Al igual que en “Zopilotes”, en “Horas contadas” se puntualiza en la funcionalidad de cada especie animal, a diferencia de que la expresión es tomada aparentemente por Pacheco del Padre Antonio Olivera, que bien podría ser un personaje inventado por el poeta. El epígrafe enuncia respecto de la mosca: “Sin ella, sin su labor que roe todas las vanidades, la tierra sería un inmenso pudridero, agobiado por la carroña de quienes nos han precedido” (53). La corta existencia del insecto corresponde con lo efímero de la vida humana, cuyo ciclo se completa una vez que logra dejar prueba de sí: “Han cumplido con el deber/ de perpetuar la existencia absurda” (54). A pesar de que su estancia en la tierra sea muy breve, también define a la especie como “eterna”. En *Dibujo 6*, la colectividad, que en el caso del poema permite la perpetuación de las moscas, se encuentra presente.

3.2.3. Animales terrestres

El análisis de los animales terrestres podría comenzar con una de las especies más parecidas al hombre, el mono. La figura de este animal en Occidente tiende a relacionarse con el desdoblamiento de alguna de las cualidades del ser humano, pero también se vincula con un estado evolutivo inferior al del hombre. Otra variante del mono se presenta en el *Bestiario* de Juan José Arreola, pues “por más inteligente que el hombre sea jamás será superior al resto de los animales; [se conserva] la idea de que, incluso, jamás los *someterá*” (Hernández 179).

Es esta misma premisa la que José Emilio Pacheco retoma de Arreola, el mono, “espejo depresivo [del hombre]” nos observa “con sarcasmo y pena, porque seguimos observando su

conducta animal” (Arreola 42). Este rebasa los límites de lo racional-humano en “El espejo de los enigmas”: “Cuando el mono te clava la mirada/ estremece pensar si no seremos/ su espejito irrisorio y sus bufones (61)”.

Pero el humano—nótese aquí la inversión del papel imitado/imitador— no solo es un reflejo del mono, sino que Pacheco en otro de los poemas: “Monólogo del mono”, provee al animal de cualidades humanas que implican un razonamiento, de un lenguaje que le ha sido privado para que exteriorice su sentir ante su aprisionamiento. Este poema constituye una singularidad en cuanto a la forma en que se focalizan los textos de *Álbum de zoología* porque el poeta ya no habla en nombre del animal, sino que él mismo es narrador de su situación, al igual que en “*Rattus norvegicus*”:

Nacido aquí en la jaula, yo el babuino
lo primero que supe fue: este mundo
por dondequiera que lo mire tiene
rejas y rejas (62).

Aunque el mono pueda expresarse, el título del poema podría implicar, sin embargo, que nadie escucha su “monólogo” o que está condenado a no obtener respuesta.

La imagen de Francisco Toledo relativa al mono —*Dibujo 15*— corresponde con la anáfora de las rejas que utiliza José Emilio Pacheco en cada una de las estrofas del poema recién mencionado. Lo antropomorfo de la figura dibujada podría direccionar al lector-espectador a preguntarse: ¿es en realidad al animal al que hace referencia el poema de Pacheco? o ¿el mono es un motivo para aludir a la tan ansiada libertad del ser humano? Estas preguntas cobran un mayor sentido cuando se transgreden los límites de *Álbum de zoología* y se culturiza al animal a través artefactos como la pipa o la bicicleta en *Mono con bicicleta* (fig. 29).



Dibujo 15 (60).



Fig. 29. Mono con bicicleta (F. Toledo).

El gato constituye un lugar común en la representación artística, llámese literatura o pintura. Ello se debe principalmente al contacto que el ser humano ha mantenido con esta especie. El hombre del antiguo Egipto comienza a tener simpatía por el felino cuando se percata de su utilidad: el animal protegía los alimentos de plagas de roedores. Posterior a su domesticación, según Luis Fernando de Juan, este llega a España por influencia musulmana y, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, arriba a tierras desconocidas gracias a las exploraciones de Cristóbal Colón. A partir de ese momento, el gato comienza a ser motivo de veneración, y ello se evidencia en la decoración de algunos palacios e iglesias de la Nueva España (5-6).

En *Álbum de zoología*, específicamente en “El fantasma”, José Emilio Pacheco narra el ritual de un gato para tumbarse sobre la cama de una mujer. La descripción del animal coincide con la altivez que suele caracterizar al hombre, a la vez que es evocación de la sensualidad no pronunciada de la mujer desnuda; palabras provistas de texturas como “sedas ariscas”, “erizada suavidad acariciante” introducen al lector en escena. La obra de Pacheco es también una oda de del animal, de su independencia y egocentrismo: “deja su harén [...] con elegancia suprema” (64).

Sin embargo, el gato no es solo un desdoblamiento de la soberbia, independencia, sensualidad o altivez del ser humano, José Emilio Pacheco lo utiliza en otro de sus poemas titulado “Gato” para establecer un diálogo intertextual con “El gato”, uno de los poemas de Charles Baudelaire que, al igual que en “El fantasma”, conjuga al felino con la feminidad:

Cuando mis dedos acarician sin prisa
tu cabeza y tu elástico lomo,
y mi mano se embriaga con el placer
de palpar tu eléctrico cuerpo,

veo a mi mujer con la imaginación. Su mirada,
como la tuya, amable animal,

profunda y fría, corta y hiere como un dardo, (118)

Otro de los poemas de Baudelaire alusivo al gato es el titulado “Los gatos”, en este se exaltan las mismas características que Pacheco alaba en “El fantasma”, además del sedentarismo y lo singular de sus pupilas. Para Arreola, en cambio, el gato ocupa la posición de un felino con el que el hombre puede lidiar: “Nos hemos conformado con el gato, que come poco y que de vez en cuando se acuerda de su origen y nos da un leve arañazo” (21).

Dibujo 9, obra del pintor oaxaqueño, conserva cierta semejanza narrativa con el poema de Pacheco, nos muestra una fase final de lo que acontece en el escrito: “se echa en la cama donde yaces desnuda” (64). Existe, pues, un caso de ejemplificación del poema a través de la imagen no solo en cuanto al verso anterior, sino que también a partir de la figura del pecho del gato, muy parecida al exterior del órgano sexual femenino. Aquí cabe mencionar que en la obra de Toledo es constante la atribución de órganos sexuales humanos a los animales, posiblemente como símbolo del instinto de ambos o como un elemento a través del cual se transita entre la frontera hombre-animal (consultar, por ejemplo, *Dibujo 21* y *Bat and germinación*).

Además de las figuras del mono y del gato, otro de los animales con que el hombre ha mantenido gran contacto y que rescata Pacheco en su bestiario es el perro. La caracterización de esta especie en “Perra vida” no corresponde, por ejemplo, con los ritos de adoración practicados en su nombre en las culturas prehispánicas. En el poema, el canino ha sido denigrado por su lealtad hacia el humano, es precisamente una cualidad que el hombre reconoce en sí mismo y, por lo tanto, le resulta molesto en el otro. A pesar de no poder comunicarse:

los perros miran y escuchan
lo que no vemos ni escuchamos.
A falta de lenguaje

(o eso creemos)
 poseen un don que ciertamente nos falta.
 Y sin duda piensan y saben (110).

El poema comienza siendo una exposición de los detalles del porqué se tiende a despreciar al perro, pero termina como una explicación del motivo por el que quizá esta raza odia al humano, es decir, los papeles se invierten. La reflexión de Pacheco da lugar a la pregunta: ¿Qué designa, entonces, lo animal? Respecto a esta interrogante, Jacques Derrida menciona que, según la Biblia, el animal fue creado mucho antes que el hombre, sin embargo, es al segundo a quien Dios le confiere el poder de nombrar y cuando interroga de alguna forma al primero a través de su mirada:

Es como si el gato se acordase, como si el me recordara sin decir palabra el relato terrible del Génesis. ¿Quién nació antes que los nombres? ¿Quién ha visto venir al otro en esos lugares desde hace tanto tiempo? ¿Quién habrá sido el primer ocupante y, por lo tanto, el amo? ¿El sujeto? ¿Quién sigue siendo el déspota desde hace tanto tiempo? [...] Al encontrarse [*sic*] privado de lenguaje, se pierde el poder de nombrar, de nombrarse, incluso de *responder* de su nombre (34-35).

La imagen de Toledo muestra el acecho del animal, mismo que se puede inferir por la posición de sus patas delanteras, las garras afiladas y el hocico abierto; alrededor del canino se encuentran algunos pares de huesos en forma de cruz —*Dibujo 16*—.

A diferencia de algunos otros casos de dicho álbum, no hay una correspondencia explícita entre texto e imagen. Pero si se revisa más a fondo la obra del artista juchiteco se pueden encontrar algunas otras pinturas que refieren a la maternidad de la perra (fig. 30), al igual que en “Perra en la tierra”, poema de *Álbum de zoología* en donde se puede percibir la evocación de la tierra madre:

La perra-diosa,

la hembra eterna que lleva
en su ajetreado lomo las galaxias, el peso
del universo que se expande sin tregua.

Por un segundo ella es el centro de todo (113).



Dibujo 16 (111).

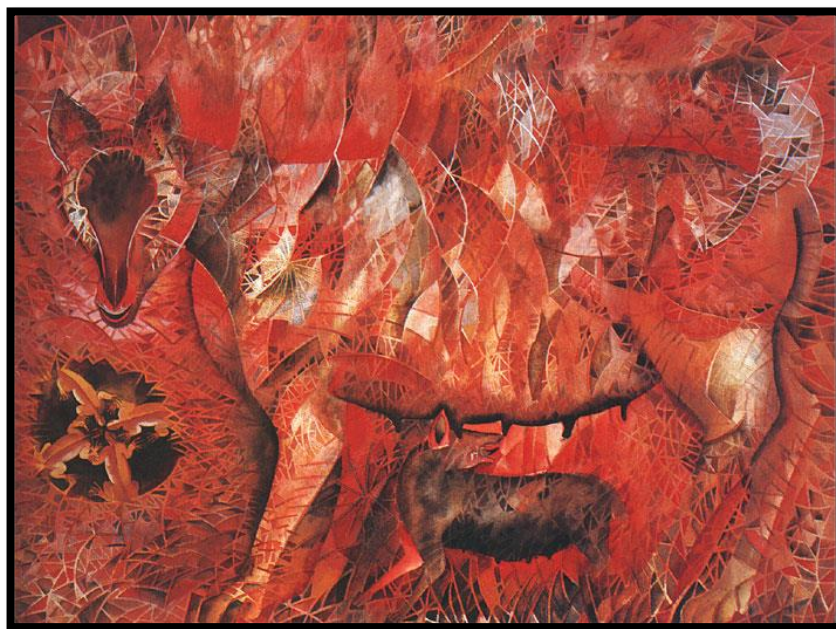


Fig. 30. El perro de Olga (F. Toledo).

Otro de los animales fuertemente relacionados con concepciones míticas es el elefante. Quizá una de las ideas más generales que se conservan acerca de lo que este simboliza es aquella del paquidermo como uno de los pilares que sostienen la tierra, junto con la Gran Tortuga. Lejos de esta concepción, José Emilio Pacheco en “Siempre que veo elefantes pienso en las guerras púnicas y especialmente en la batalla de Zama”, proporciona una imagen del animal en relación con un episodio histórico. El título por sí mismo facilita gran parte de la información necesaria para interpretar el texto: las guerras púnicas se libraron entre Roma y Cartago entre el 264 y 146 a.C., estas suelen agruparse en tres etapas. La batalla de Zama hace referencia a la segunda guerra púnica que abarca del 218 al 201 a.C. Las tropas romanas dirigidas por Escipión obtuvieron la victoria sobre los cartagineses, comandados por Aníbal. El soldado romano utilizó a su favor las trompetas para causar el caos entre los elefantes, mismos que le conferían ventaja al ejército de Cartago.

Además de que el poeta refiere a la majestuosidad de dichos animales, puntualiza en su temperamento de forma irónica:

Su dignidad ofendida estalla de pronto.
Pregúntaselo a Aníbal
los elefantes,
los propios elefantes cartagineses,
vencieron a Cartago (66).

Para Pacheco los hechos se vuelven causales, el temperamento del animal origina al poema con todas sus implicaciones, su tradición cultural y su idioma: “de no ser por los elefantes/ no existiría esta página (tampoco/la lengua castellana ni Occidente)” (66). Este vínculo animal-historia podría ser un influjo del *Bestiario* de Arreola, en cuyas líneas se lee: “Viene desde el fondo de las edades”. Así describe la función del paquidermo en la literatura arreoliana Francisco Javier Hernández: “Tal

concepción histórica supone entender—en fin— que para Arreola hablar de los paquidermos es hablar del pasado, del trascurso del tiempo, de su presencia constante, encarnada en una fisonomía singular” (156).

Respecto a la imagen de Francisco Toledo—*Dibujo 3*—, la característica que sobresale es la majestuosidad del paquidermo, su “estructura casi de templo” (66) que menciona Pacheco en el poema. Esta majestuosidad se encuentra fundada en las dimensiones del elefante, que contrasta con la pequeñez de una planta a sus pies.

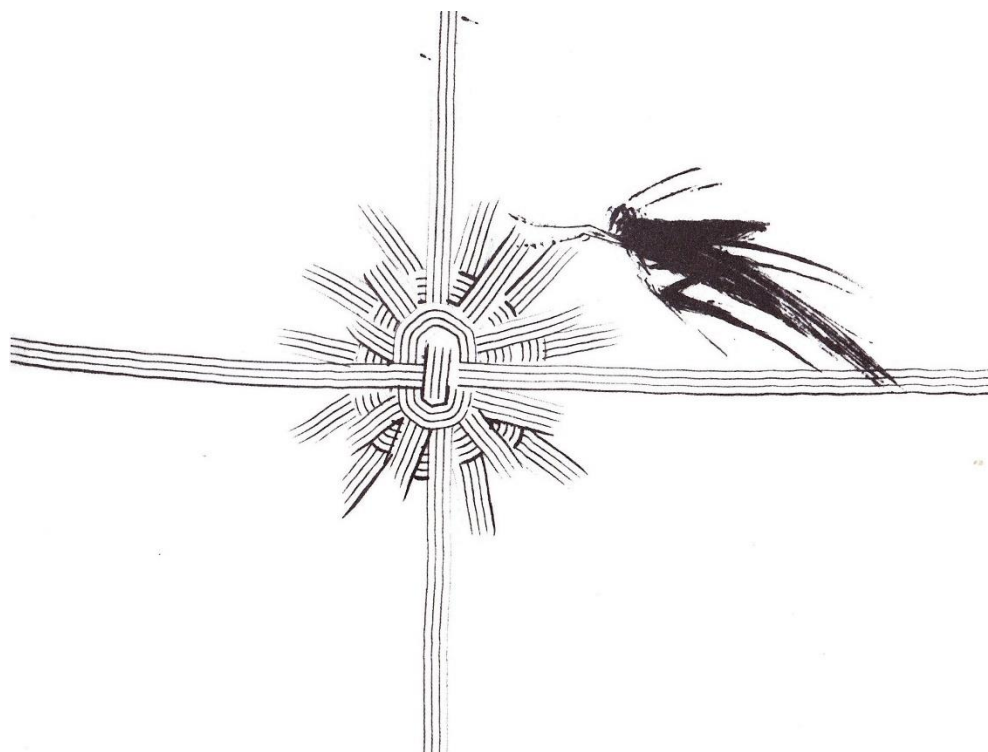
De acuerdo con Chevalier, el caballo es uno de los animales con mayor carga simbólica, en él se reconocen poderes mágicos, un desdoblamiento del ser humano, el sacrificio, conexiones con la conquista del Nuevo Mundo y se establece también una relación directa con las aguas, el deseo y la muerte. Es en este último sentido que Toledo y Pacheco elaboran su representación del caballo. Para el segundo, en el poema titulado “Caballo muerto”, el equino que se describe aparenta estar vivo de no ser por dos detalles: los grandes huecos en lugar de sus ojos y la boca abierta que quiere dejar salir un relincho. El animal toma el lugar de un artefacto: “De lejos su rancia animalidad parece más bien asunto de sastrería o mecánica” (71), se cosifica y a la vez se reconoce su fugacidad, en la que tanto ser humano como animal se igualan, pues “la muerte excluye toda ambigüedad” (71). Acerca de esta cosificación, respecto al *Bestiario* de Arreola, Julieta Yelin afirma: “La alusión a lo maquínico desarticulado y anacrónico puede pensarse en relación a un discurso crítico acerca de la modernidad” (“Escribir animales” 2).

Por otra parte, la última línea del poema es tomada por Toledo para la creación de su obra —*Dibujo 17*—: “Dentro de poco un animal nocturno vendrá inflexiblemente a descarnarlo” (2). La imagen muestra a un equino con las patas dobladas, cuencas vacías y tres cuervos alrededor de él. Podría pensarse incluso que relación dibujo-poema es de tipo complementaria por aumento,

debido a que el dibujo especifica información no proporcionada por el texto. El pintor vuelve más particular la categoría “animal nocturno”.



Dibujo 17 (F. Toledo en Pacheco 70).



Dibujo 18 (73).

La violencia animal se aborda en “Temas y variaciones: los insectos”, donde se detalla cómo algunos de ellos utilizan el cuerpo de otros para poder reproducirse, a su vez, cómo algunas especies de hembras asesinan a los machos en el acto sexual, temática también presente en “Escorpiones”: “A diferencia de Arreola [en su texto titulado “Insectiada”], Pacheco brinda una imagen *objetiva* de las relaciones insectiles en la que no hay lugar para la sorna ni la diversión”, el poeta de *Álbum de zoología* “describe los *procedimientos* del mundo natural” (Hernández 51).

La imagen que acompaña al poema —*Dibujo 18*— muestra un saltamontes cuyas patas se sostienen en un hilado en forma circular, lo que no hace evidente ningún tipo de agresión sobre este como se describe en el texto: “El esfex de las alas amarillas ataca al saltamontes” (74). Por lo tanto, la relación imagen-texto puede establecerse en cuanto a la categoría “saltamontes” ya que el dibujo se mueve en un plano más abstracto que el poema. Cirlot describe que el nudo sobre el que parece apoyarse el saltamontes ha representado con frecuencia la unión de las criaturas con el creador (269-270).

Como bien se explicaba respecto del poema titulado “Obra de arte”, los animales no solo son referentes de alguna cualidad humana, agentes pasivos de la negligencia del hombre ante los espacios que habita o seres que transgreden lo que el humano considera como animal; sino que también pueden configurarse como alusiones al arte mismo. Además de “La araña del Holiday House Motel” y “Obra de arte” otro ejemplo de ello es el texto “Los grillos (defensa e ilustración de la poesía)”, en él José Emilio Pacheco elabora una comparación del rumor de estos insectos con la poesía misma, pues ambas definen esencialmente la noche, por reducir este orden temporal a todo lo que se concibe bajo la lente del poeta. Y aunque la poesía, como el sonido producido por estos pequeños animales, no sea comprensible en el sentido de que nunca se logra descifrar lo que

el escritor imagina, la expresión poética acerca al poeta mismo a su propia definición de cuanto lo rodea y cuya realización es la escritura:

Pero sin la señal indescifrable
que se transmiten de uno a otro,
la noche no sería
(para los grillos) noche (75).

Además, los grillos no poseen propiamente alguna función, es decir, ninguno supone un provecho material, sino espiritual.

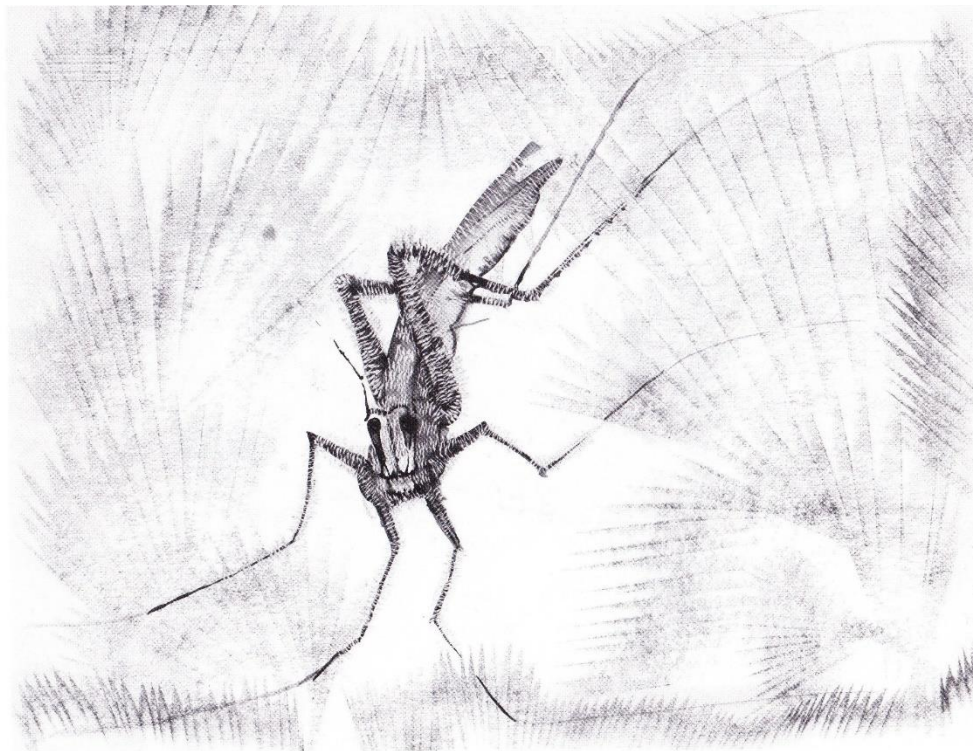


Dibujo 19 (76).

Para Toledo, el grillo es un referente laberíntico, en ambas imágenes, tanto la que ilustra “Temas y variaciones: los insectos” —*Dibujo 18*—, como aquella que acompaña a “Los grillos” —*Dibujo 19*— las líneas se entrecruzan dejando al insecto en medio del espacio que conforma la imagen, sin embargo, estas líneas se configuran en distintos planos y no limitan su figura, sino que se creería le permiten recorrer otros caminos y ello se funda en la posición en que se encuentra

dicho animal. Se puede concluir que no existe un referente explícito acerca de la relación entre imagen y poema, pero podría establecerse una conexión con el hecho de que la poesía ayuda al poeta a encontrarse a sí mismo, como ocurre con la superposición de líneas que conducen al grillo en la imagen.

Al igual que en el poema recién analizado, “Cigarras” define esencialmente al elemento nocturno. Gracias a estos insectos la noche existe: “Liman los pies de la noche/ que se desplomará cuando guarden silencio” (85). El sonido que emiten es sustancial para entender la noche. Asimismo, se les atribuye la capacidad de comunicarse con un orden natural que las trasciende, cuya representación es la tierra. Ya no se trata de que el animal la materialice, como se manifiesta en “Perra en la tierra”, sino que los insectos pueden sobrepasar las expresiones humanas que se encierran en sí mismas para situarse en un estado superior en el que no existen límites entre los elementos que conforman el todo.



Dibujo 20 (85).

Como sucede en gran parte de los poemas y dibujos, la relación imagen-texto se clasifica como ejemplificación. Sin embargo, el trabajo de Francisco Toledo podría remitir a la espacialización de los sonidos referidos en el poema. Las líneas que rodean a la cigarra poseen cierto parecido con las líneas de un espectrograma —*Dibujo 20*—. La imagen podría adquirir un carácter temporal, en la que los trazos conservan propiedades semejantes a las sonoras, aunque no se desprenden de su representación gráfica.

El instinto del animal se hace presente de nuevo en el poema titulado “Escorpiones”, en él se describe el momento del cortejo entre una hembra y un macho que termina siendo devorado. Pacheco utiliza las últimas líneas del texto para hacer alusión a la Biblia y adecua al escorpión hembra una caracterización compatible con la mujer: “Y hallé más amarga que la muerte a la mujer cuyo corazón es lazos y redes, cuyas manos son cadenas. El que agrada a Dios escapará de ella, pero el pecador será por ella apresado” (Ec. 7.26). Sin embargo, no se puede afirmar que el escrito conserve fines moralistas, sino que simplemente es una descripción del ritual previo y posterior al acto sexual. Esta asociación muerte-sexo en relación con el escorpión se conserva ya en la época medieval según explica Ma. Dolores-Carmen Morales.

En cambio, el *Dibujo 6* de Francisco Toledo que corresponde al poema remite a otro concepto que no se encuentra emparentado con el instinto y la violencia, sino que la espiral por la que los escorpiones se dispersan podría representar: “las formas cósmicas en movimiento; la relación entre la unidad y la multiplicidad” (Cirlot 195). Además, la figura posee ciertos elementos que le proporcionan profundidad, lo que aparenta la caída de los escorpiones precisamente en el hechizo de las hembras que los conduce hacia su muerte. Como anteriormente ya se había referido en el análisis dedicado al caballo, también los escorpiones ayudan a explicar las jerarquías

existentes entre los propios animales, aparentemente inofensivos de forma individual, no así cuando se aglutinan en grandes grupos.

Por su parte el poema titulado “El sapo” evidencia otra de las características del hombre: su afán por destruir cuanto le rodea. El texto es muy parecido al escrito homónimo de Juan José Arreola. Ambos coinciden en que este animal generalmente se asocia con la fealdad, en ello radica su particularidad. Además “Dentro del diccionario de animales mexicanos, el anfibio estará asociado a la humedad viva, a un fango que late o a un órgano de tierra” (López 268) como se expresa en la línea que alude a su “viscosidad palpitante” (Pacheco 101).

El hombre, sensible ante las apariencias, se justifica en lo molesto que resulta el sapo a sus ojos para disponer de su vida. Pero Pacheco alude a la relatividad de la belleza para puntualizar en lo absurdo de esta irracional conducta, que no solo lleva a cabo entre sus “desiguales”, sino también entre sus congéneres: “Trágico impulso humano: destruir/ lo mismo al semejante que al distinto” (101).

Toledo toma la primera estrofa del poema: “queremos aplastarlo”, para dibujar un sapo con ojos angustiados que permanece estático mientras un zapato está a punto de pisarlo —*Dibujo 8*—. Al fondo, en segundo plano, un sapo más observa el acto. No obstante, esta cualidad que el pintor juchiteco resalta no es exclusiva de dicha imagen, fuera de *Álbum de zoología* existe este motivo respecto de la humillación simbolizada por el pie humano —*Sapo y zapato* (fig. 31) —. Otra de las cualidades que Toledo rescata en esta especie son los falos masculinos (*Dibujo 21*), a través de los cuales posiblemente se destaca lo inestable de las categorías hombre y animal.

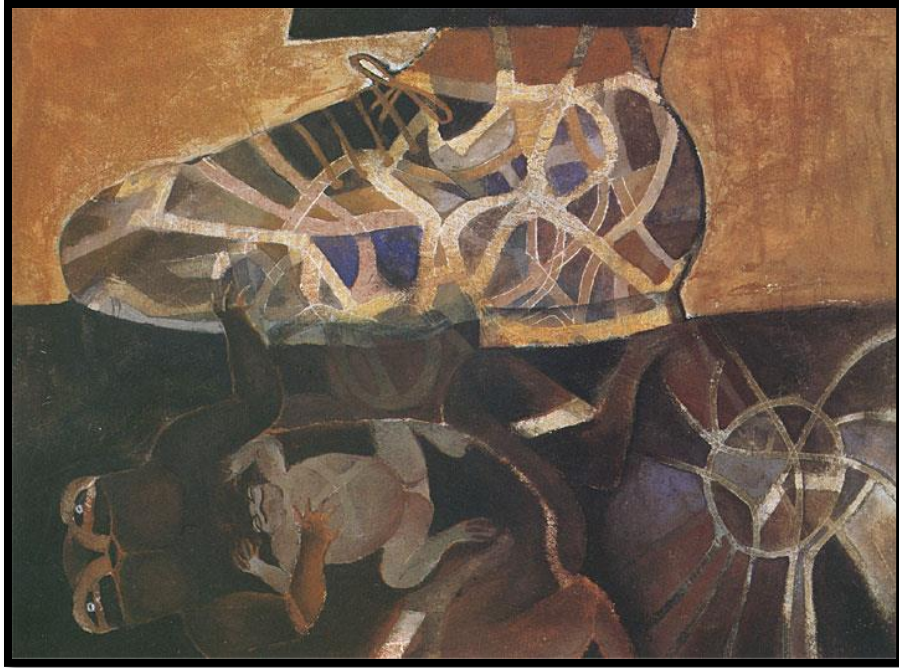


Fig. 31. *Sapo y zapato* (F. Toledo).



Dibujo 21 (F. Toledo en Pacheco 2).

3.2.4. Animales de fuego

En cuanto a los animales de fuego, “La salamandra” conserva características similares a las referidas en el poema “El ave fénix”. Pacheco conjuga los mismos elementos en ambos textos: la noche, el sol, el fuego, el renacer. Tanto en el escrito alusivo al ave, como en el que se analiza aquí, el animal que se cree imaginó Leonardo da Vinci remite al origen del sol. Es así que los animales se configuran como motivos míticos, gracias a los cuales existen fenómenos que pueden ser percibidos por el hombre. Cuando esto sucede, la fauna abandona su condición de victimaria y se posiciona en un estado que trasciende al humano, son causa de contemplación. Por otro lado, la imagen de Francisco Toledo solo refiere a esa condición de la salamandra de persistir en el fuego: “Nace del fuego o es el mismo fuego” (119); se muestra a este animal con el hocico abierto, dando paso al fuego alrededor de sí —*Dibujo 22*—.



Dibujo 22 (F. Toledo en Pacheco 118).

Conclusiones

La intermedialidad es un concepto que ayuda a explicar las relaciones entre diferentes formas de significar. En este caso, el término resulta útil para explorar en un primer momento las relaciones que literatura y pintura establecen en Hispanoamérica y México, para posteriormente lograr un acercamiento a la manera en que Francisco Toledo y José Emilio Pacheco han concebido estos intercambios a través de su creación artística. *Álbum de zoología* no es una obra intermedial aislada dentro de su universo creativo.

Si bien es cierto que Radan Martinec y Andrew Salway, así como Lens Unsworth proponen un sistema que facilita entender cómo imagen y texto se relacionan, no consideran la génesis de las obras. En sus investigaciones toman las creaciones como prácticas que serán interpretadas por el lector-espectador. Es por ello que el vínculo imagen-texto, de acuerdo con ellos, se explica únicamente en función de una lectura posterior a su producción. Los vacíos de este sistema pueden ser llenados precisamente con las aportaciones de las tipologías de Irina Rajewsky, Werner Wolf y Jens Schröter.

Así, en cuanto a *Álbum de zoología* se puede afirmar que no existe grado de dependencia para una lectura imagen-texto. Sin embargo, sí lo existe respecto de la creación de los dibujos de Francisco Toledo, pues su obra fue concebida con base en los poemas. Los dibujos son una especie de “traducción” que el artista elabora de los estímulos que le rodean, estímulos que en este caso son incentivados por los poemas. En algunas de las imágenes es evidente el influjo del texto, mientras que en otras no.

En terminología de Rajewsky este fenómeno intermedial se entendería como una transposición medial, donde un medio se “transforma” en otro medio, en este caso los poemas dan lugar a los dibujos. Como parte de este fenómeno, Wolf agrega otro aspecto importante para

entender la relación imagen-texto que se observa en *Álbum de zoología*. Para el teórico, el contenido de uno de los medios se transfiere a otro: Toledo rescata ciertas frases de los poemas para crear sus dibujos, por lo que una lectura basada en la propuesta de Martinec, Salway y Unsworth podría vincular al texto con la imagen mediante ejemplificación.

La designación del objeto de estudio como “álbum” únicamente refiere a que existen imágenes y texto que pueden ser leídos en conjunto, no necesariamente que haya tal grado de dependencia que uno no pueda leerse sin el otro. Ambas formas significantes aluden al animal de maneras distintas. Para Toledo, el animal es una forma de expresar su oscilación entre un mundo occidental y una cultura prehispánica, entre el pasado y el presente; aspecto que no solo es visible en *Álbum de zoología*, sino a lo largo de toda su obra, como se muestra en los dibujos citados. Por su parte, para Pacheco la fauna se convierte en una manera de cuestionar los grandes discursos modernos que asumen la supremacía del hombre sobre otras formas de vida.

Como se puede deducir del análisis formal de las imágenes de *Álbum de zoología*, estas apuntan esquemáticamente al animal. La mayor parte de los dibujos de Toledo conservan un carácter ciertamente abstracto que le permite moverse entre lo moderno y lo primitivo. Para el artista, el animal es un motivo mítico, por lo que rescata su majestuosidad o simplemente lo retrata como tal, como si de una entrada enciclopédica se tratara. Toledo también permite establecer una estrecha vinculación hombre-animal e imaginar un lugar donde las fronteras se atenúan. El pintor logra hacer saber al espectador que el animal es violento quizá por mera supervivencia y que también sufre a manos del hombre.

El animal de Pacheco es un ser más nítido. El verso libre le permite al poeta ofrecer un catálogo diverso. Este reconoce que a través de la fauna puede realizarse una sátira del hombre: 1) aludir a figuras relacionadas con el discurso de lo nacional, el mexicano, las injusticias que este

sufre y su apego a la superstición, por ejemplo; 2) apuntar a rasgos con un sentido negativo: pereza, egoísmo, vanidad, soberbia, lealtad ciega, miedo; 3) evidenciar las jerarquías sociales. Además, en los poemas se denuncia el maltrato y la sobreexplotación animal. En ellos se desmontan los argumentos del hombre para disponer de otras vidas, pues para Pacheco no es posible afirmar que los animales no poseen otra forma de razonar y, por lo tanto, de comunicarse, cualidad que incluso les permite conectarse con los demás elementos del mundo natural.

A pesar de ello, para Pacheco, hombre y animal no son tan diferentes, pues ambos pueden morir, aunque el primero tiene conciencia de esto, mientras que el segundo no parece saberlo. La fauna es también un motivo histórico, intertextual y metatextual a través de la cual se puede describir la mecánica de la causalidad y el proceso de creación artística. Solo al abordar al animal se pueden desmitificar símbolos como los del poder y la sabiduría. Y, por otro lado, en determinados poemas se destaca la belleza y particularidad de ciertas especies.

Aunque Pacheco suele reconocer que el hombre ha dispuesto de la vida animal de manera injusta, en algunos de sus poemas tratando de destacar lo útil que han sido ciertas especies, incurre en la explicación de la existencia de estos en función del hombre. Pero también habría que reconocer su intento por atenuar la frontera hombre-animal y su tentativa de diversificar esa categoría que suele designarse como “el animal”.

A través de este estudio se puede comprobar que la iconología de Erwin Panofsky funciona no solo a nivel plástico, lo hace también a nivel literario, pues permite descomponer las obras artísticas en estratos de significado para su mejor comprensión. A raíz de un análisis iconológico es posible observar la manera en que la noción del animal se ha modificado hasta concretarse en un bestiario contemporáneo como *Álbum de zoología*. Y, por otro lado, el modelo hace evidente

que en la obra se proyectan algunas de las ideas de una época: la crisis de los grandes discursos y con ella la necesidad de ver de otra forma a los animales.

Álbum de zoología constituye un diálogo entre el bestiario medieval, ilustrado y con animales como símbolos morales y, el bestiario contemporáneo, formato que generalmente no posee ilustraciones, donde el animal podría reconocer su potencial para actuar y escapar a la categoría de agente pasivo. Esta investigación motiva algunas otras preguntas: dentro del bestiario medieval, además de conservar un fin pedagógico, ¿la imagen mantiene otras funciones? Si es así, ¿hasta qué punto estas funciones se trasladan a bestiarios como *Álbum de zoología*? Además ¿por qué la mayor parte de los bestiarios contemporáneos prescinden de la imagen?

Bibliografía

- Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Buenos Aires, M.E. Editores, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Manual de Zoología Fantástica*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . *Zoología fantástica*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Artes de México/ Galería Arvil, 2013.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. España, Editorial Herder, 1986.
- Dantzig, Cynthia Maris. *Diseño visual: introducción a las artes visuales*. Mexico, Editorial Trillas, 1994.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1971.
- Debicki, Andrew P. “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, editado por Hugo J. Verani. México, Ediciones Era, 1993, pp. 62-80.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, Editorial Trotta, 2008.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.
- Elleström, Lars. “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.” *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, editado por Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 11-48.
- Hernández, Francisco Javier. *Fauna: un bestiario de la literatura mexicana*. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2014.
- Hoeksema, Thomas. “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, editado por Hugo J. Verani. México, Ediciones Era, 1993, pp. 81-101.
- La Biblia*. Edición pastoral, España, Editorial Verbo Divino, 1995.
- Lámbarry, Alejandro. *El otro radical: la voz animal en la literatura hispanoamericana*. Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla, 2015.
- Martin, J.R. “Macro-genres: The Ecology of the Page.” *Network 21*, 1994, pp. 29-52.
- Monsiváis, Carlos. “Toledo y Borges: las zoologías complementarias.” *Zoología fantástica*, por Jorge Luis Borges. Ilustrado por Francisco Toledo. México, Artes de México/ Galería Arvil, 2013, pp.15-23.
- Oviedo, José Miguel. “José Emilio Pacheco: la poesía como Ready-Made.” *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, editado por Hugo J. Verani, México, Difusión Cultural UNAM/ Ediciones Era, 1993, pp. 43-61.
- Pacheco, José Emilio. *Álbum de zoología*. Ilustrado por Francisco Toledo. México, Ediciones Era, 2010.
- . “Bioy, Borges, 'Biorges' y Reyes.” *Proceso*, núm 765, 29. jun. 1991, pp. 1-6.
- . *Circos*. Fotografía por Vicente Rojo, México, Ediciones Era /El Colegio Nacional, 2011.
- . *Desde entonces*. México, Ediciones Era, 2001.

- . “Diez años después: Pellicer, Tablada, el modernismo y la vanguardia In memoriam Diana Morán.” *Proceso*, núm. 539, 28 febr. 1987.
- . *El espejo de los ecos*. Ilustrado por Jesús Cisneros, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- . *El silencio de la luna*. México, Ediciones Era, 2007.
- . “Guillaume Apollinaire 1880-1918.” *Proceso*, núm.198, 16 ag. 1980, pp. 1-4.
- . “Historia personal de 'bestiario'.” *Proceso*, núm. 1310, 10 dic. 2001.
- . *Irás y no volverás*. México, Ediciones Era, 1985.
- . *Islas a la deriva*. México, Ediciones Era, 1985.
- . “José Emilio Pacheco.” *Vicente Rojo: diseño gráfico* por Vicente Rojo, México, Coordinación de difusión cultural UNAM/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Trama Visual/ Ediciones Era, 2007, pp. 52-53.
- . “La iniciación de Carlos Pellicer (1897-1977).” *Proceso*, núm. 1054, 11 en. 1997.
- . “La luz en el zoológico de las sombras.” *Zoología fantástica* por Jorge Luis Borges. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Artes de México/ Galería Arvil, 2013, pp. 7-14.
- . *Los elementos de la noche*. México, Ediciones Era, 1983.
- . *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México, Ediciones Era, 1984.
- . “Nuevamente el Haikú.” *Proceso*, núm. 595, 26 mzo. 1988, pp. 1-2.
- . “Pellicer y las vidas del poeta”. *Proceso*, núm. 1055, 18 en. 1997, pp. 1-6.
- . “Simpatías y diferencias: Mimesis y creación.” *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, dic. 1960, p. 32.
- . *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . “Vindicación de las cucarachas”. *Proceso*, núm. 548, 2 de mayo de 1987, pp. 50-51.
- Paz, Octavio. “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte.” *El signo y el garabato* por Octavio Paz, México, Joaquín Mortiz, 1975, pp. 31-45.
- Paz, Octavio. “Verso y prosa.” *El arco y la lira* por Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 68-97.
- Peppino, Ana María. “Ernesto Sabato: también pintor.” *Casa del Tiempo*, sep. 2001, pp. 49-53, *Difusión Cultural*, www.difusioncultural.uam.mx/revista/sep2001/peppino.html
- Poniatowska, Elena. “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto.” *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* editado por Hugo J. Verani, México: Ediciones Era, 1993. 18-34.
- Rippl, Gabriele. “Introduction.” *Handbook of Intermediality*, editado por Martin Middeke, Gabriele Rippl y Hubert Zapf, Alemania, De Gruyter, 2015, pp. 1-23.
- Rojo, Vicente. *Alas de papel*. México, Ediciones Era/ El Colegio Nacional, 2005.
- Tablada, José Juan. *José Juan Tablada. Obras: I. Poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Toledo, Francisco. “Francisco Toledo.” Entrevista por Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones: Entrevistas a diez artistas mexicanos* por Silvia Cherem, 2004.

- Toledo, Natalia. *Cuento del Conejo y el Coyote*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- . *El niño que no tuvo cama*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Secretaría de las Culturas y las Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca, 2012.
- . *La muerte pies ligeros*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, Fondo Editorial del Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2012.
- Vargas, Mario. “La poesía de José Emilio Pacheco.” *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica* editado por Hugo J. Verani, México, Universidad Autónoma de México/ Ediciones Era, 1993, pp. 39-42.
- Villaurrutia, Xavier. “Pintura sin mancha.” *Antología* editado por Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 176-182.
- . *Xavier Villaurrutia: obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Recursos en línea, E-books y páginas web

- Agrasar, Fernando. “Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia.” *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, editado por Eva Valcárcel. Universidad de La Coruña, 1995. pp. 53-68. *Repositorio Universidade Coruña*, ruc.udc.es/xmlui/bitstream/handle/2183/9360/CC-014_art_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Agudelo, Pedro Antonio. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria.” *Lingüística y Literatura*, núm. 60, 2011, pp. 75-92. *Hispadoc*, hispadoc.es/descarga/articulo/3943091.pdf
- Aguilar, Alonso. “Francisco Toledo renueva su labor editorial.” Editorial. *Fondo de Cultura Económica*, 30 de diciembre de 2008, www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=22013
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 1995, exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/libros/Helena-Beristain-Diccionario-retorica-y-poetica.pdf
- Barthes, Roland. “The Photographic Message.” Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Great Britain, Fontana Press, 1977. pp. 15-31, TheCharnelHouse.rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-image-music-text.pdf
- Bosch, Hyeronimus. *Christ carrying the cross*. Museum Voor Schone Kunsten Gent, *Hyeronimus Bosch*. 1510/1516, www.mskgent.be/en/collection/1500-hieronimus-bosch/hieronimus-bosch-christcarryingthecross
- Cáceres, Jorge. *Collage*, Jorge Cáceres, Memoria chilena, Santiago de Chile, 1923-1949, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83208.html
- Castillo, Mildred. “Octavio Paz. Ensayista, crítico de arte de la modernidad.” *Discurso visual. Revista de artes visuales*, núm. 35, 2014, pp. 10-17,

- www.discursovisual.net/dvweb35/PDF/03_Octavio%20Paz%20Ensayista%20critico%20de%20arte%20de%20la%20modernidad.pdf
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1992, *Scribd*, es.scribd.com/doc/115209468/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos
- Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Literatura Argentina Contemporánea, 1977, *Universidad Rafael Landívar*, biblio3.url.edu.gt/Libros/Cortazar/fantomas.pdf
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Biblioteca Virtual Universal, 2010, www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf
- De Juan, Luis Fernando. “El gato en la cultura de México.” *Imagen veterinaria*, vol. 2, núm. 4. 2002, pp. 4-9, *Facultad de Medicina y Zootecnia UNAM*, www.fmvz.unam.mx/fmvz/imavet/v2n4a02/ivv2n4a02.pdf
- De la Cruz, Víctor. “Mariano Xába.” Ilustrado por Francisco Toledo. *Guchachi' Reza*, núm. 12, sept. 1982, p. 32, *Lidxi Dxiiñado' Binnizá*, inculzajuchitan.org.mx/inicio/guchachi-reza/
- Díez, Cristina, Carlos Durá, Sonia Rico y Amparo Mattalía. “Justificación teórica.” *Parra: Artefactos visuales*. Colombina Parra, Hernán Edwards y Marcial Cortés, Chile, Universidad de Concepción, 2002, pp. 14-16, *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0013511.pdf
- Díez, Javier. “Crítica de arte y estética martiana: Contribuciones para una teoría del arte en José Martí”. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. 11, núm. 21, 2010, pp. 91-108, *Redalyc*, www.redalyc.org/articulo.oa?id=66620114009
- Ediciones Era. *El libro de las adivinanzas*. 2013-2016. 18 de noviembre de 2016, www.edicionesera.com.mx/infantil-y-juvenil-2013-11-14/el-libro-de-las-adivinanzas-versiones-de-jose-emilio-pacheco-info
- Fernández, Teodosio. “Pintores para literatura hispanoamericana de vanguardia”. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo y transformaciones*, coordinado por Manuel Fuentes y Paco Tovar, Tarragona, Publicacions URV, 2011, pp. 757-769, *Google Books*, books.google.com.mx/books?id=qdufAgAAQBAJ&pg=PA757&lpg=PA757&dq=Pintores+para+literatura+hispanoamericana+de+vanguardia&source=bl&ots=n8-w5e-1Ce&sig=ybuhp4cL5iVCihlQpnm4gFZDabE&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwii_IX-3MzQAUS5WMKHSzHCUMQ6AEINzAJ#v=onepage&q=Pintores%20para%20literatura%20hispanoamericana%20de%20vanguardia&f=false
- García, Francisco de Asís. “El león.” *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 1, núm.2, 2009, pp. 33-46, *Universidad Complutense de Madrid*, www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Le%C3%B3n.pdf
- García, José Julio. “Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado.” *Norba-Arte*, núm. 17, 1997, pp. 27-40, *Dialnet*, dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107542.pdf

- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires, 1922, *Figuras*, figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:anexos:girondo_oliveiro_-_veinte_poemas_para_ser_leidos_en_el_tranvia.pdf
- Gómez, Hermaine. “Francisco Toledo: el sortilegio de las raíces.” *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, mar. 2004, pp. 110-113, www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/res_francisco_toledo.pdf
- González, Adriana. “Borges y Toledo: zoología fantástica.” *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, núm. 1, 1996, pp. 151-162, Luz Aurora Pimentel, www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/1/08-poligrafias-1.pdf
- Gutiérrez, Rosana. “Oliverio Girondo: vanguardia de Las Pampas”. *Babab*, núm. 4, sept. 2000, www.babab.com/no04/oliverio_girondo.htm
- Halliday, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. Oxforshire, Routledge, 2014, *E-Disciplinas*, disciplinas.stoa.usp.br/.../v.%20Halliday%20%20Matthiessen%20-%20Hallidays%
- Lara, Hernán. “Juan García Ponce: el poder de una mirada”. *Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM*, www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/LaraZav3.html
- López, Esperanza. *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf
- Lotman, I.M. “El símbolo en el sistema de la cultura”. Traducido por Rubén Darío Flórez, *Forma y Función*, núm. 15, dic. 2002, pp. 89-101, *Redalyc*, www.redalyc.org/pdf/219/21901505.pdf
- Luesakul, Pasuree. “Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval”. *Taller de letras*, núm 42, 2008, pp. 143-158, *Facultad de Letras Pontificia Universidad Católica de Chile*, letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl42_9.pdf
- Machover, Jacobo. “El periplo cosmopolita de Severo Sarduy.” *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Universitat de València, 2001, *Google Books*, books.google.com.mx/books?id=iEXKAwAAQBAJ&pg=PT68&lpg=PT68&dq=El+periplo+cosmopolita+de+Severo+Sarduy&source=bl&ots=f-UvhQFWD0&sig=liNQRLlh5HHOgn4NNFvvhvHOFH2U&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjzGJSqxNHQAhVB_GMKHUj-CIQQ6AEIHDA#v=onepage&q=El%20periplo%20cosmopolita%20de%20Severo%20Sarduy&f=false
- MacKinnon, Bárbara. “Las aves en la cultura maya.” *Kóokay: Ciencia Social Alternativa A.C.*, 2005, p.1, www.kookay.org/Las%20aves%20en%20la%20cultura%20Maya.pdf
- Mahop, Romuald-Achille. *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, eprints.ucm.es/16474/1/T33856.pdf

- Huidobro, Vicente. *Paysage*. Memoria chilena, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100342.html>
- Martínez, Radan y Andrew Salway. "A system for image-text relations in new (and old media)." *Visual Communication*, 2005, pp. 336-371, Dr. Andrew Salway, www.bbrel.co.uk/pdfs/06Martinez-Salway.pdf
- Morales, Ma. Dolores-Carmen. "El simbolismo animal en la cultura medieval." *Espacio, tiempo y forma*, ser. 3, 1996, pp. 229-255, *Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFEE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78/Documento.pdf
- Moro, César. *Objetos*. Art Experts, www.artexpertswebsite.com/pages/artists/moro.php
- Muñoz, Enrique. "Ser humano, animal y animalidad. Novedad y alcance de los Conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, soledad 1929/30 de Martin Heidegger." *Veritas*, núm. 29, sept. 2013, *Scientific Electronic Library Online*, www.scielo.cl/pdf/veritas/n29/art04.pdf
- Navarro, Tomás. "En torno al verso libre." *Thesaurus*, tomo xxv, núm. 1, 1970, pp. 84-87, *Centro Virtual Cervantes*, cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/25/TH_25_001_084_0.pdf
- Olivera, María Rosa. "Sobre An Ark for the Next Millennium: un bestiario de José Emilio Pacheco." *Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM*, vol.9, núm. 1, 1995, revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/316/316
- Panofsky, Erwin. "Introducción." *Estudios sobre iconología* por Erwin Panofsky, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 13-44, *Terras Fundación*, www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf
- Parra, Colombina, Hernán Edwards y Marcial Cortés. *Parra: Artefactos visuales*. Chile, Universidad de Concepción, 2002, *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0013511.pdf
- Paz, Octavio. *Octavio Paz: Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Manuel Ulacia*. Entrevista por Manuel Ulacia, oct. 1989, *Revista Iberoamericana*, revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4614/4779
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías: Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4, 2003, pp. 281-295, www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf
- Quirarte, Vicente. "Ojos para mirar lo no mirado: poesía y pintura en Carlos Pellicer." *Modernidad, vanguardia y revolución: la poesía mexicana (1919-1930)*. Universidad de Chicago, 25-26 abr. 2008, pp. 1-23, *Center for Latin American Studies. The University of Chicago*, clas.uchicago.edu/sites/clas.uchicago.edu/files/uploads/Vicente%20Quirarte.pdf
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intérmedialités*, núm. 6, 2005, pp. 43-64, *Center for Research on Intermediality*, cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

- Sánchez, Nélida Jeanette. *Iconos femeninos en Espantapájaros de Oliverio Gironde*. Tesis de maestría, Universidad de Colima, 2009,
digeset.ucol.mx/tesis_posgrado/Pdf/SANCHEZ_RAMOS_NELIDA_JEANETTE.pdf
- Sandoval, Adriana. “José Juan Tablada y el arte.” *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas XI*. Centro Virtual Cervantes, 1992, pp. 156-164,
cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_020.pdf
- Sarduy, Severo. *Paysage*. Severo Sarduy: cultural foundation, www.severo-sarduy-foundation.com/pictorica.htm
- Schröter, Jens. “Discourses and Models of Intermediality.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3, vol. 13, 2011, pp. 1-7, *Purdue University*,
docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb
- Sefchovich, Sara. “José Emilio Pacheco, crítico.” *Revista de la Universidad de México*, núm. 468, en. 1990, pp. 58-62, www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10536.pdf
- Silva-Cañaveral, Sandra Johana. “Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa.” *Revista nodo*, vol. 5, núm. 10, en.-jun. 2011, pp. 39-54, *Dialnet*,
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3736306.pdf>
- Soriano, Juan. *Naturaleza muerta con vaso y calavera*. Fundación Juan Soriano y Marek Keller A.C., 1941-1942, www.juansoriano.net/obra/pintura/1941_42n.html
- Sotelo, César Antonio. “Los animales como recurso de distanciamiento e intertextualidad de José Emilio Pacheco.” *La palabra y el hombre*, 1991, pp. 202-205, *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*,
cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1652/2/199177P202.pdf
- Stanton, Anthony. “La poética plástica del primer Villaurrutia.” *Center for Latin American Studies: The University of Chicago*, pp. 1-21,
clas.uchicago.edu/sites/clas.uchicago.edu/files/uploads/Anthony%20Stanton.pdf
- Toledo, Francisco. *Bat and germinación*. Francisco Toledo, 2002, www.franciscotoledo.net/bat-and-germinacion/
- . *El perro de Olga*. Francisco Toledo, 1976, www.franciscotoledo.net/el-perro-de-olga/
- . “Francisco Toledo. El lenguaje de la serpiente.” Entrevista por José Gordon, *Revista de la Universidad de México*, núm. 27, my. 2006,
www.revistadelauniversidad.unam.mx/2706/pdfs/50_56.pdf
- . *La red/ the net*. Francisco Toledo, 1977, www.franciscotoledo.net/la-redthe-net/
- . *Mono con bicicleta*. Francisco Toledo, 2005, www.franciscotoledo.net/mono-con-bicicleta/
- . *Sapo y zapato*. Francisco Toledo, 1972, www.franciscotoledo.net/sapo-y-zapato/
- Unsworth, Lens. “Image/text relations and intersemiosis: Towards multimodal text description for Multiliteracies Education.” *33rd International Systemic Functional Congress*. Armidale, 2006, pp. 1165-1205, *Pontificia Universidade Católica de São Paulo*,
www.pucsp.br/isfc/proceedings/Artigos%20pdf/59pl_unsworth_1165a1205.pdf
- Vadell, María y Patricia Roldán. “Breve aproximación a la presencia de animales en la Historia del Arte.” *Museo de Artes Decorativas*, pp. 1-3,

- www.artdec.cl/621/articles-10202_archivo_03.pdf
- Van Leeuwen, Theo. "Conjunctive structure in documentary film and television." *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 5, núm.1, 1991, pp. 76-114, www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/5.1/vanLeeuwen.html
- Wolf, Werner. "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality." *Word and Music Studies*, 2002, pp. 13-34, *IngentaConnect*, www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00003?crawler=true
- Yelin, Julieta. "Escribir animales. Sobre las pequeñas prosas zoológicas de Juan José Arreola y João Guimarães Rosa." *Romanitas. Lenguas y literaturas romances*, vol. 5, núm. 1, 2010, romanitas.uprrp.edu/vol_5_num_1/yelin.html
- . "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'." *Anclajes*, vol. 15, núm.1, jul. 2011, pp. 81-93, *Scientific Electronic Library Online*, www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n1/v15n1a06.pdf

Anexo 1. Índice de imágenes

Figura 1. Sistema de relaciones intermediales ilustrado con ejemplos músico-literarios.....	4
Figura 2. Red de combinación del estado y la lógica-semántica.	7
Figura 3. Relaciones imagen-texto por expansión.	9
Figura 4. Página de <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i>	11
Figura 5. “Paysage”, poema ilustrado.	12
Figura 6. Obra perteneciente a la serie <i>Trabajos prácticos</i> (1969-2002).	13
Figura 7. <i>Objetos</i>	14
Figura 8. <i>Collage</i>	15
Figura 9 <i>Paysage</i>	16
Figura 10. Imagen de <i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	17
Figura 11. <i>¿Por qué gritará?</i>	17
Figura 12. Ilustración de <i>Un día...Poemas sintéticos</i>	18
Figura 13. Fragmento del poema “Li-Po”.	19
Figura 14. <i>Christ carrying the cross</i>	28
Figura 15. <i>Naturaleza muerta con vaso y calavera</i>	29
Figura 16. Página de <i>Jardín de niños</i>	32
Figura 17. Fotografía que corresponde al poema “El Domador”.	33
Figura 18. Ilustración y poema de <i>El espejo de los ecos</i>	34
Figura 19. Obras de <i>Escenarios</i>	35
Figura 20. Portada de <i>El libro de las adivinanzas</i>	35
Figura 21. Imagen que acompaña a “Mariano Xába”.	38
Figura 22. Ilustración de <i>La muerte pies ligeros</i>	39

Figura 23. Ilustración de <i>Cuento del Conejo y el Coyote</i> .	40
Figura 24. Ilustración de <i>El niño que no tuvo cama</i> .	41
Figura 25. Ilustración de “Baldanders”	42
Figura 26. Ilustración de “El mono de la tinta”.	42
Figura 27. <i>La red/ the net</i> .	91
Figura 28. <i>Bat and germinación</i> .	97
Figura 29. <i>Mono con bicicleta</i> .	100
Figura 30. <i>El perro de Olga</i> .	104
Figura 31. <i>Sapo y zapato</i> .	113
Dibujo 1.	54
Dibujo 2.	55
Dibujo 3.	56
Dibujo 4.	56
Dibujo 5.	57
Dibujo 6.	58
Dibujo 7.	59
Dibujo 8.	60
Dibujo 9.	60
Dibujo 10.	61
Dibujo 11.	89
Dibujo 12.	90
Dibujo 13.	94

Dibujo 14.	96
Dibujo 15.	100
Dibujo 16.	104
Dibujo 17.	107
Dibujo 18.	107
Dibujo 19.	109
Dibujo 20.	110
Dibujo 21.	113