

## LOS ANIMALES Y SUS SÍMBOLOS EN LA NARRATIVA DE ENRIQUE VILA-MATAS

Sorina-Dora Simion

Universidad de Bucarest  
Rumanía

*sorinadora.simion@lts.unibuc.ro*

**Resumen.** En este artículo se analiza la obra del escritor contemporáneo Enrique Vila-Matas, con ejemplos de la novela *Hijos sin hijos*, utilizándose los métodos de la Retórica General propuesta por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico y enfocándose el tema de los animales literarios presentes en su narrativa. Más que la presencia concreta de los animales, sobresalen los símbolos del reino animal. Los animales pueden pertenecer al decorado, pero sirven, a veces, como recursos macroestructurales en el complicado entramado de las estructuras narrativas fluidas y polimorfas. Asimismo, lo animal es un importante respaldo en la construcción de los personajes y de sus retratos.

**Palabras clave.** Enrique Vila-Matas. Animales literarios. Lo animal. Análisis retórico-general. *Hijos sin hijos*. Símbolos.

**Abstract. Animals and their Symbols in Enrique Vila-Matas' Novel.** This article analyzes the work of the contemporary writer Enrique Vila-Matas, providing examples from his novel *Hijos sin hijos*, by using methods from General Rhetoric constructed by Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo and Francisco Chico Rico and by focusing on the theme of literary animals present in the narrative. More than their presence in itself, the symbols of the animal kingdom arise. The animals may belong to the scenery, but they sometimes serve as macrostructural resources in the entangled framework of the fluid and polymorphic narrative structures. Additionally, the animal symbols are an important support in the characters' construction and in their portrayals.

**Keywords.** Enrique Vila-Matas. Literary animals. The animal traits. General rhetorical analysis. *Hijos sin hijos*. Symbols.

## Introducción

Siempre un lema o un sintagma que sintetice un análisis de un aspecto o algunos aspectos de una obra literaria o de un conjunto de obras literarias nos parece útil, ya que puede sorprender lo esencial. Nos referimos, sobre todo, a las redes de símbolos, a las constelaciones semánticas y a los sistemas semánticos en que se basa cualquier obra literaria. En este caso concreto, dado el tema, *uroboros* o *uróboros*, símbolo alquímico, más antiguo de 3000 años y presente en muchas culturas, es la imagen que rige el conjunto de los animales y lo animal en la narrativa del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas. Este símbolo del círculo del eterno retorno que impone orden, pero que también sugiere el esfuerzo continuo, la lucha permanente y la inutilidad de cualquier esfuerzo se muestra a través del animal serpentiforme que muerde su propia cola. Un dragón, una serpiente, un pez. El ciclo del eterno retorno vuelve a empezar a pesar de cualquier intento o de cualquier acción emprendida para poner fin al sinfín de las etapas repetitivas. La oración «Un pez que se muerde la cola» (Vila-Matas, 1993: 168) es un símbolo de las estructuras cíclicas, circulares y de la red compleja de redundancias de la novela *Hijos sin hijos*. Resume los movimientos de la poeticidad imaginaria, a través de los cuales se construye el mundo imaginario global. Es la representación simbólica del discurso y de sus recursos retóricos, constitutivos, macroestructurales y constructivos, micro-estructurales. Además, hay que añadir que el texto literario es una construcción que se inserta en la realidad y rompe la continuidad del tiempo lineal, suspende el paso del tiempo y se centra en él mismo. Es un fenómeno puro de espejismo y circularidad cerrada, autorreflexiva y autosuficiente cuya imagen se puede sobreponer sobre aquella de *uróboros*, principio y fin del mundo, del tiempo. Incluso este símbolo central, un *leitmotiv*, refiere a lo animal, a un animal mítico y representativo para el universo imaginario del escritor.

## El análisis retórico-general

Los métodos utilizados para analizar estos aspectos de la narrativa de Enrique Vila-Matas son los de la Retórica General propuesta por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, ya que el análisis retórico-general es una crítica lingüístico-textual de base pragmática. La Retórica General recupera la Antigua Retórica y se vale, también, de las herramientas de la Lingüística Textual, Sintaxis, Semántica y Pragmática del Imaginario, según las definen Durand (1982), Burgos (1989) y García Berrio (1994). Establece correspondencias entre los esquemas lingüísticos y las pulsiones imaginarias, ya que las proyecciones del yo en el universo creado ofrecen una imagen de un mundo que refleja al sujeto. La Retórica General no desatiende ninguna de las operaciones retóricas, tanto poéticas como noéticas, es decir, *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio/pronuntiatio*. Además, compensa la descomposición con la síntesis y ofrece un panorama abarcador, una interpretación global después del proceso de la descodificación y análisis.

En fin, es una crítica de base pragmática que abarca el texto literario como proceso y producto, proporcionando un tipo de interpretación que tiene en cuenta todos los aspectos y las fases u operaciones retóricas mencionadas.

En cuanto a la *intellectio*, la operación retórica previa y que infunde todo el proceso de la producción del discurso, podemos contar con las entrevistas, las afirmaciones directas del autor que nos desvelan sus intenciones. En las entrevistas no hemos encontrado referencias explícitas a los animales, a la afición a los animales, a lo mejor porque a nadie se le ocurrió preguntar al escritor algo al respecto. Solo hay referencia a lo animal como respuesta que el escritor dio a una lectora que le preguntó que si dejáramos de leer regresaríamos a lo animal. En el contexto de esta entrevista, es evidente que la relación entre lo animal y la ausencia de la lectura en la vida de los humanos significaría la involución de la raza misma. Siguiendo, podríamos afirmar que la relación entre el arte y las luces es importante y que la preocupación por la literatura, las artes, la creación y la lectura son causas de la falta de los animales como personajes de primer plano. Al mismo tiempo, podríamos deducir que la amenaza de las tinieblas, de lo animal y lo monstruoso existe y los dos regímenes del imaginario, diurno y nocturno, se enfrentan en el círculo del eterno retorno (la imagen de *uróboros* bosqueja los movimientos o las pulsiones imaginarias). Asimismo, la ausencia de las declaraciones o afirmaciones directas sobre este aspecto concreto de los animales literarios no significa su ausencia en las novelas, sino, al contrario, la existencia de una zona aún inexplorada de la proteica, compleja y polimorfa narrativa de Enrique Vila-Matas.

Los temas de la obra de Enrique Vila-Matas no son numerosos, pero se repiten: arte, literatura, fantasía o imaginación, realidad, vida, amor, naturaleza, historia, límites de la condición humana, cotidianidad, rutina. Se retoman en una red de elementos semánticos redundantes que construyen un universo típico para la poética de la transmodernidad que asimila la postmodernidad, después de haber vivido las experiencias de las vanguardias desde el punto de vista sabio y centrado de la modernidad.

Lo monstruoso, lo malo, lo nimio o lo gris, lo de abajo y los de abajo son *leitmotifs* de toda su obra, y en la novela *Hijos sin hijos* (en que nos vamos a centrar, principalmente, para restringir el campo de nuestra investigación) son dominantes. Definen el mundo cotidiano, la segunda plana de la historia de España de los últimos 41 años, una historia vivida y percibida por estos seres insignificantes, un tipo de historia de la cotidianidad. No es la historia de primera plana, sino que es lo que nunca se ve y se lee en los libros que tratan solo los sucesos importantes y la evolución de las grandes personalidades históricas. Todas estas historias se asocian, según podríamos ver más adelante, con los animales y, sobre todo, con lo animal, con símbolos que pertenecen al reino animal y que se vinculan con el reino humano, con los personajillos grises, nimios, representados por imágenes simbólicas de los animales. Asimismo, los dos regímenes, nocturno y diurno, del Imaginario se apoyan en estos temas y en los símbolos mencionados, y los símbolos animales pertenecen más a lo subterráneo, nocturno, fúnebre (topos, murciélagos, cuervos) que a lo solar, a lo diurno (el león).

El topo es un *leitmotiv* de toda su narrativa, pero, sobre todo, es el centro semántico de la novela *El mal de Montano*; es el símbolo de lo subterráneo, de la gente que cava los

cimientos de la literatura y representa los ciclos de creación y destrucción y las relaciones que se establecen entre literatura y crítica, al dibujarse el mapa universal de los que subterráneamente cavan y destruyen el edificio del arte. Además, la metaliteratura, como tema dominante tanto de la postmodernidad como también de la transmodernidad, se relaciona con el mapa de los topos y con el rey de los topos, símbolos de la muerte del arte, del subterráneo amenazador y que se traga todo: «Lo he dibujado hace un rato y he situado en su interior galerías subterráneas donde trabajarían silenciosos e invisibles topos que se estarían dedicando a conspirar contra lo literario» (Vila-Matas, 2002: 74). Hasta la revista o el folleto en que publica Fermín, el médico de cabecera de *Hijos sin hijos*, el amigo de la infancia del escritor, bajo el seudónimo de Azorín de la Selva, se llama *El topo gigante*, y el tema del artículo es la relación entre mundos, entre la irrealidad y la realidad.

El cuervo, igualmente, es un símbolo omnipresente, simboliza el mundo del más allá, es una señal para *memento mori*, y en la novela *Dublínesea*, los graznidos de los cuervos llegan a ser el trazo de unión entre el cementerio, los funerales, la muerte, el *pub*, la vida, la literatura, los límites de la condición humana, la polaridad del ser humano, la antítesis entre el cuerpo y el alma. En Dublín, el centro sería el cementerio Glasnevin, al lado está la capilla donde se celebran los funerales por los caballeros del Finnegans y cerca se encuentra el extraño *pub* de los enterradores, una gruta de cuervos, una metáfora aposición en la cual se sustituye a los humanos por los cuervos (Vila-Matas, 2010: 254).

El murciélago y el vampiro tienen un rasgo común, los dientes menudos y afilados, signos de lo malo, de la parte negativa de la humanidad, de lo escondido, oculto, ya que la cueva es su hábitat. La cueva, símbolo de la reclusión, del repliegue, de la noche, de las tinieblas y de lo más oscuro del subconsciente, es, al lado de la madriguera, de lo subterráneo, del cementerio, es decir, al lado de lo cerrado y de lo fúnebre, un espacio típico para la vida de los animales mencionados. De todos estos niveles comunicantes (subterráneo, terrestre y aéreo), los seres humanos prestan las características de los animales que viven allí y llegan a ser cuervos (el hijo del farmacéutico Espoz), topos (el especialista en esa risoterapia, Texeira), murciélagos (José Ferrato, el solterón jorobado, o Dantito, el monstruo mudo). La pérdida de la humanidad, la deshumanización como proceso se apoya siempre en estos rasgos del reino animal, en las características del medio de vida de los personajes, en una clase de animalización. La insensibilidad a las necesidades de los demás, al arte, a las emociones de los próximos refleja este regreso a una fase inferior en la pirámide de la evolución de los reinos, a una caída en las tinieblas de la existencia sobre la Tierra.

El ritmo repetitivo, la estructura circular y repetitiva, el puzzle, la novela como conjunto de cuentos cortos, son los elementos definitorios de las macroestructuras narrativas de la *dispositio*. En estas redes macroestructurales narrativas se insertan las historias que componen este tipo de novela transmoderna novedosa. A veces, el motivo de un animal se utiliza como recurso macroestructural en el nivel de uno de los relatos: el loro llega a ser, a través de sus estribillos, el que estructura el capítulo de *Hijos sin hijos*, “Mandando todo al diablo”. De este modo, las repeticiones establecen una estructura circular y repetitiva como si se tratara de un disco rayado que retoca la misma canción.

Los recursos retóricos elocutivos empleados son comunes en toda su narrativa: la enumeración (de los animales domésticos del escritor y de los animales silvestres de Arive), la repetición (insecto, mosca, murciélago, vampiro, cuervo, pez), el símil («Es que sois como moscas [...] pegajosos y metiendo siempre la nariz donde no os llama» (Vila-Matas, 1993: 192); Paz Carballo, la prometida de Leiriñas, (con su dentadura de caballo), la antítesis (Bien/ Mal, abierto/ cerrado, etc.), la metáfora («Queridas moscas: le dais a mi madre un fuerte beso de mi parte») (Vila-Matas, 1993: 193), el símbolo (el murciélago y la cueva, el topo y el subterráneo, el loro y el repertorio rutinario, el cuervo y el mundo del más allá, los insectos y las tinieblas, la dentadura universal y la agresividad, todo esto perteneciendo al régimen nocturno; y el león solar). En este caso concreto, la enumeración o la lista de los animales, como en la novela *Hijos sin hijos*, la repetición, la antítesis y la construcción de los retratos de los personajes son los más importantes recursos microestructurales. La lista o la enumeración son relevantes porque de ellas se extraen algunos elementos que llegan a ser redundantes y dibujan la red de significaciones. El loro, por ejemplo, o el motivo de que los animales no crean problemas, sino que los hijos, los humanos, sí lo hacen. Pero, también, aquí se da otro juego, típico de Vila-Matas, porque los hijos son los cuentos que acaba de escribir el personaje, un *hijo sin hijos*, uno de los personajillos grises sacado del universo kafkiano y que no se inmuta ante los eventos como el estallido de la Primera Guerra Mundial. Y solo hemos proporcionado dos ejemplos de símiles extendidos de la novela citada.

### Los animales y lo animal

Por lo visto más arriba, los animales que aparecen en toda su narrativa como *leitmotifs* son: el topo, los topos, el cuervo o los cuervos, el murciélago. En la novela *Hijos sin hijos*, la lista de los animales citados desde el principio es más amplia: el gato, el pez, el loro, la perra Laika, el galgo, el asno, el coleóptero, el león, el murciélago, el cuervo. De toda esta lista destacan el pez, el loro, el coleóptero y el león, porque tienen relevancia en el nivel inventivo o en el dispositivo, ya que cada símbolo se dispara en alguna dirección semántica, coagulándose, de esta manera, redes temáticas (la síntesis o la *coincidentia oppositorum* del Mal y del Bien, de la luz y de las tinieblas, la comunicación directa entre niveles distintos del espacio) o estructuras narrativas circulares (que se basan en redundancias) o musicales (que requieren el dominio de la técnica musical de las alternancias y de los estribillos).

Se nota una diferencia entre los animales, como presencia física o concreta o sencillos elementos del decorado, solamente meras menciones o unas partes de la multitud del reino animal, y lo animal.

Los animales ayudan a la descripción o configuración del mundo novelesco, *amueblan* este mundo. Por una parte, se sugiere un ambiente doméstico por la enumeración que abre la novela y da la dimensión concreta de la presencia de los animales:

Tengo once hijos, dos gatos, un perro, tres peces, dos conejos y un loro. Con los niños las cosas van muy bien, pero con los animales —un capricho de mi santa esposa— tengo problemas (Vila-Matas, 1993: 11).

Por otra parte, la selva de Arive es una selva poblada y aquí viven animales salvajes desde hace mucho tiempo, desde la época de los romanos. La selva navarra representa otro plano, opuesto al espacio cerrado y protector e íntimo de la casa: «[...] pues hay corzos, ciervos, águilas reales, nutrias, quebrantahuesos, urogallos, halcones peregrinos [...], buitres, tritones pirenaicos» (Vila-Matas, 1993: 71). Se establece una antítesis entre los espacios cerrados, delimitados, civilizados y los espacios abiertos, infinitos, pero salvajes y naturales, entre la época actual y el pasado remoto. Es un modo escueto y sugerente de crear mundos y de amueblarlos sencillamente, dejando huecos y abriendo solo sugerencias para que el lector activo aproveche y rellene lo que apenas se está vislumbrando.

Lo animal abarca los elementos del reino empleados con otros fines, sobre todo para constituir redes semánticas, para convertirse en recursos constructivos.

La presencia concreta del loro y de sus escasas réplicas son importantes para crearse el estribillo de *Mandando todo al diablo*, como lo hemos dicho ya, confirmando una estructura circular, cerrada. El loro aparece desde el principio, algo de su repertorio se retoma en posiciones medianas y con el loro se cierra esta historia, en una clase de espejismo muy típico del escritor. Es un artificio macroestructural, dispositivo: se construye todo yéndose desde lo explícito y concreto hacia lo implícito, lo probable o lo posible de una fugaz nota.

Al principio:

En la cocina el loro, como todos los días a esta hora, vuela inquieto de un palo a otro, lanzando chillidos, graznidos de lo más variado, raros crujidos. De vez en cuando se le oye decir: “Te quiero, Rita.” A veces también dice: “Sí. Puedes comprarme y llevarme a casa”. Hace años le oí decir esto último en aquella tienda tan bonita de Aguadulce y me enterneció, lo compré y me lo llevé a casa, lo instalé ahí en la cocina, donde le enseñé a quererme (Vila-Matas, 1993: 15).

En posiciones intermedias: «“Te quiero Rita”, vuelve a decir el animal mientras comienzo a hervir agua para el café.» (Vila-Matas, 1993: 15); «“Te quiero Rita”, me dice el loro de repertorio escaso pero intenso.» (Vila-Matas, 1993: 16); «en presencia del maldito loro que, totalmente frenético a esta hora, según su necia costumbre de crepúsculo, vuela de un palo a otro y dice que me quiere» (Vila-Matas, 1993: 18); «sólo faltaba ya que me dijera que me quiere para que me recordara al loro de casa» (Vila-Matas, 1993: 22).

Y el final cuenta con la imagen visual del fuego del hogar y la imagen auditiva del chillido posible o probable del loro en un espacio de la más aburrida y parda rutina de un viejo matrimonio en el cual los dos cónyuges ya viven a fuego lento una vida sin horizontes, sin que sientan más la protección y el calor del hogar: «Entonces descubrirá la pálida luz del fuego lento. “Te quiero Rita”, es posible que se oiga en este momento, siempre tan oportuno el majadero loro» (Vila-Matas, 1993: 26). La rutina apacigua todo y este recurso constructivo, el estribillo, pone de relieve la desaparición de los sentimientos y al mismo tiempo, en directa correspondencia, el ritmo descendente, lento, apagado, pausado.

La diferencia entre los animales, como presencia concreta (a través de la enumeración o de la repetición) y lo animal es evidente. Lo animal es el segundo término en la asociación de lo humano y lo animal: se insertan símbolos del reino animal en los encuentros

cotidianos con personas, en los sueños; también en los sueños o en los espacios protectores sucede la metamorfosis del personaje antropomorfo en animal, en insecto.

El encuentro del personaje-narrador con el especialista en risoterapia, el criminal moderno, Teixeira, en las islas Azores, ocasiona una de estas posibilidades de recurrir a lo animal para construir un retrato sugestivo. Lo animal, como término simbólico, envía al Mal, a la destrucción y a la muerte:

Ya ni me acuerdo del arte [...] ha dicho abriendo mucho su boca y dejando ver ya con toda claridad los topos que trabajaban noche y día incansables contra lo literario. Y he confirmado así que Teixeira no era desde luego un artista sino un criminal moderno o, mejor dicho, el hombre por venir o tal vez el hombre nuevo con su indiferencia por el arte antiguo y actual, un hombre de risa amoral, deshumanizada. Un hombre de risa de plástico, de risa de la muerte (Vila-Matas, 2002: 91).

El retrato de los personajes malos se construye con el apoyo de los símbolos que pertenecen a lo animal, por ejemplo Dantito o Tito, de *Te manda saldos Dante*, el pez que se muerde la cola, es un «murciélagos estúpido y sin sentimientos» (Vila-Matas, 1993: 171) cuyo extraño animal de compañía era una gallina. Inclinado hacia la maldad, Tito no suelta ni una palabra, aunque tiene diez años de edad, es cruel y violento con su hermana, con su padre, con su madre. En una palabra, es un monstruo que emite chillidos de murciélagos y parpadea de su ojo como de lo profundo del Mal mismo. El impacto del sonido agudo y que no tiene nada que ver con lo humano en su madre es devastador:

[...] resonaba en mi oído derecho y me horadaba la cabeza, una nota increíblemente aguda, como un chillido de murciélagos, sólo que ligeramente más potente (Vila-Matas, 1993: 171).

Este grito espeluznante de murciélagos en antítesis con la mudez de Tito, también la antítesis entre la inocencia y la bondad de la infancia y la maldad que encarnaba el niño chocan, como impresiona la imagen auditiva anterior. El recurso a lo animal da fuerza al retrato literario y por cierto lo animal se asimila a lo monstruoso, a la incapacidad de experimentar sentimientos humanos positivos.

La metamorfosis de los humanos en animales es otro aspecto que llama la atención, y las circunstancias de estas transformaciones pueden ser diferentes, unas veces el cambio se produce después de la muerte, como en el caso del hijo del farmacéutico Espoz de Zaragoza, o antes de que el personaje se duerma (al solterón le parece que toma la forma de un coleóptero), o durante los sueños de los personajes como José Ferrato (que sueña con un asno que se parecía a un galgo) o Longplay (que sueña que era un león).

El maestro de la amistad, el farmacéutico Espoz, cuenta a Massimo (*La familia suspendida*) su encuentro en medio del campo con Cuervo, su hijo en hipóstasis animal después de la muerte reciente y del suicidarse al intentar volar desde lo más alto de la Fonda del Portillo. La transformación o la metamorfosis se apoyan en los rasgos físicos, en el



parecido en cuanto al aspecto, así que todos los defectos del hijo de Espoz pasan al cuervo que vigila la farmacia cuando no está su padre y que se ha convertido en ángel de la guarda, en el sexto sentido de su padre:

De repente vino volando un cuervo y se paró cerca de mí. Lo miré bien, lo miré muy bien porque me recordaba a alguien. De pronto lo vi claro. Era mi propio hijo. Tenía la cabeza ladeada, un ala más corta que la otra y la pata izquierda torcida. Le pregunté qué hacía allí. ¿Y sabes qué me respondió? Volando no hay cojos, dijo. Y se fue por encima de los árboles en vuelo muy correcto, sin atisbo alguno de cojera (Vila-Matas, 1993: 52–53).

La muerte borra los defectos y el vuelo suicida transforma al joven con defecto físico pero ingenuo en cuervo, libre y capaz de volar sin problemas. El vuelo representa la salvación del joven, enterrado extramuros, pero capaz ahora de superar sus disformidades y sentirse por completo humano, aunque ya es un pájaro fúnebre que sale de las tinieblas y de la noche.

La metamorfosis del solterón empedernido en coleóptero recuerda la metamorfosis de Kafka; además, la presencia de los insectos es algo normal. Dante relaciona al insecto de Kafka con el grupo musical de los Beatles, que significaría, traducido al español, insectos; «Kafka y los Beatles son lo más grande del siglo. El siglo de los insectos [...]» (Vila-Matas, 1993: 175), afirma él, relacionando lo humano y lo animal, de una manera insólita. El solterón del valle se transforma en coleóptero al acostarse y así, agazapado como en el vientre materno, rehace la línea curva del círculo del eterno retorno, recludo en una concavidad que le da sosiego, paz, armonía, la sensación de regreso a una etapa de la vida prenatal. Es la imagen de la reclusión, que alimenta la ausencia del miedo ante los obstáculos o los sucesos inesperados de la vida cotidiana. El solterón se queda inmóvil en los límites estrechos del círculo que él mismo está plasmando porque tiene miedo a cualquier cambio y a las mujeres, sobre todo a Dora, sugiriéndose de esta forma la existencia de los seres que se alimentan de su propia sustancia, dibujando una curva inútil, perfectamente cerrada. La transformación se construye a través de una compleja red de imágenes visuales, olfativas, táctiles, que se entremezclan y dan la sensación del perfecto bienestar.

Al llegar a mi casa he vuelto a respirar en el zaguán el inconfundible olor de las piedras húmedas, he encendido el fuego en la segunda planta, he colocado el edredón junto a la chimenea y allí me he acostado y no ha tardado en llegarme la impresión de que tengo el cuerpo de un coleóptero, pero esto no me preocupa demasiado porque sé que no tardaré en dormirme, felizmente agazapado en el vientre de la madre que parió este valle (Vila-Matas, 1993: 166).

Y hay que citar, también, la inserción de una fábula muy conocida que concentra el mensaje de la historia de Rita, personaje nimio ahogado por la rutina de su trabajo sin satisfacciones. El comentario de la fábula vuelve a los cambios que se produjeron en la interpretación del papel que desempeñan las cigarras y las hormigas. Es un modo de hacer



justicia a las cigarras y a las hormigas, igualmente, y de utilizar el recurso a una fábula tan conocida, a partir de cuya moraleja se puede reinterpretar la situación narrativa:

He salido a la calle y me he puesto a pensar en eso en lo que llevo todo el día pensando. En las cigarras. Me digo que las cigarras están muy bien y que no sé quién fue el estúpido que un día dijo lo contrario, no sé quién tuvo la ocurrencia de proponer que las cigarras cambiaran. Menuda tontería. Son las hormigas que deberían cambiar, pues son algo más que necias las pobres. Decir que una cigarra debe trabajar ha sido una tontería repetida durante siglos. Las hormigas sí deberían ser cigarras, les sentaría muy bien el ocio, ninguna hormiga debería privarse de una sensación tan maravillosa como la de saber decir no, mandar de una vez por todas al infierno su dichoso y cargante nido laborioso (Vila-Matas, 1993: 23).

## Conclusiones

En fin, destacamos dos vertientes o dos planos en cuanto al tema enfocado: por una parte, la presencia concreta, física de los animales mencionados ya; por otra, lo simbólico basado en transformaciones o metamorfosis. Como lo hemos afirmado en otras ocasiones, los dos regímenes del imaginario —nocturno y diurno— coexisten, dado que hay tanto símbolos de las tinieblas —el topo, el murciélago, el cuervo— como solares —el león—. A los dos regímenes del imaginario les corresponden los movimientos del imaginario o las pulsiones imaginarias: la reclusión y flecha descendente (la caída, el subterráneo), la repetición y el movimiento circular de regreso al espacio protector, la lucha y flecha ascendente del león.

La narrativa de Enrique Vila-Matas pertenece a la transmodernidad, y en cuanto a los animales y lo animal podemos afirmar que se asume lo monstruoso, se hace doméstico, se está domesticando. Este proceso tiene sus raíces en la multiculturalidad, fenómeno que pone en contacto varias culturas y borra las diferencias entre lo asiático y lo mediterráneo, entre lo monstruoso y lo antropomorfo clásico. Se puede hablar de la recuperación del antiguo depósito o fondo del imaginario colectivo en su narrativa y el pez que se muerde la cola, recuperando los orígenes; es una imagen que representa precisamente este regreso a las más antiguas fuentes del imaginario.

Antes de cerrar, citamos las respuestas de Enrique Vila-Matas a nuestras preguntas “¿Qué representan para Usted los animales, en su vida y en su narrativa? ¿Y la fábula? ”: «Es posible que aparezcan animales en algunas de mis historias, pero no recuerdo cuándo y cómo. Mi pasión por los animales es mínima». Parafraseando a Enrique Vila-Matas, que habla de la novela y la define como «un tapiz que se dispara en muchas direcciones» (Vila-Matas, 2008: 73), concluimos diciendo que el imaginario tiene sus hilos complicados y que es un tapiz que se dispara en muchas direcciones, bebiendo de fuentes muy antiguas de la imaginación humana que juntaba lo antropomorfo y lo zoomorfo, entremezclando todo en una representación híbrida.

**Résumé. Zvířata a symboly zvířat v románech Enriqua Vila-Matase.** Článek analyzuje tvorbu současného spisovatele Enriqua Vila-Matase, a to na příkladech z jeho románu *Hijos sin hijos* [Bezdětné děti]. Autorka článku vychází z metod všeobecné rétoriky, které používají Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo a Francisco Chico Rico. Zaměřuje se na téma zvířat v literatuře, které Vila-Matas také zpracovává. Spíše než s reálnou přítomností zvířat pracuje autor se symboly živočišné říše. Zvířata mohou být součástí výpravy, ale někdy slouží jako makrostrukturní prvky pro složitou výstavbu plynulých a polymorfních narativních struktur. Animálnost je také významnou porou při budování postav a jejich charakteristik.

## Bibliografía

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene; CASAS, Ana (eds.) (2007). *Cuadernos de narrativa. Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2–3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco.
- ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1982). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- BURGOS, Jean (1989). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- CHICO RICO, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Júlia (2016). *Releyendo a Enrique Vila-Matas*. Barcelona: Anthropos.
- HEREDIA, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- OÑORO OTERO, Cristina (2015). *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor libros.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- SIMION, Sorina-Dora (2012). *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*. București: Editura Universității București.

- VILA-MATAS, Enrique (1993). *Hijos sin hijos*. Barcelona: Anagrama.  
— (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.  
— (2008). *El viento ligero en Parma*. Madrid/México: Sextopiso.  
— (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Anagrama.

Sorina-Dora Simion  
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine  
Universității București  
Str. Edgar Quinet 5-7 Sector 1  
70106 BUCUREȘTI  
Rumanía