

De centauros y otras criaturas en el fantástico rioplatense

Alice Favaro

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

ABSTRACT

The centaur, which is the most harmonious being of fantastic zoology symbolizing a rustic barbarity and the ire, according to the definition given in the *Book of Imaginary Beings* by Borges and Guerrero (1957) is a figure that hasn't received the right attention. In this analysis I propose some *Rioplatense* writers' tales in which there is this myth. In particular: "Los caballos de Abdera" by Lugones, "El alambre de púa" by Quiroga, "El centauro" by Wilcock, "Aballay" by Di Benedetto y "Díptico del centauro" by Campra.

Keywords: Myth, centaur, comic, literature, Rioplatense Fantastic.

El centauro es, según la definición que ofrecen Borges y Guerrero en el *Manual de zoología fantástica* (1957), la criatura más armoniosa de la zoología fantástica en la que están simbolizadas la rústica barbarie y la ira. El análisis comparado que propongo entre algunos cuentos en que aparece el centauro permite ver cómo, en cambio, suscitó el interés por parte de algunos autores rioplatenses que escribieron relatos sobre su figura, adaptando y modificando el mito. En particular, se fijará la atención en "Los caballos de Abdera" de Lugones, "El alambre de púa" de Quiroga, "El centauro" de Wilcock, "Aballay" de Di Benedetto y "Díptico del centauro" de Campra.

Palabras claves: Mito, centauro, literatura, historieta, fantástico rioplatense.

La figura del centauro a lo largo de la historia de la literatura no ha recibido suficiente atención y ha sido oscurecida por el mayor interés que suscitaron otras figuras mitológicas. Criaturas vigorosas y salvajes, caracterizadas por una naturaleza dual, los centauros aparecieron a partir del 900 a. C. y están enraizados en la tradición mítica de la época de Homero y de Hesíodo (Grimal, 1984, p. 96). La descripción que ofrece Homero de estas criaturas, mediante el personaje de Quirón en la *Iliada* (XI), es de fieras que vagan por los montes, divididas entre buenas y malas. Personificando la antítesis entre naturaleza y civilización (*physis* y *nomos*), simbolizada por el torso humano y la parte posterior equina, su ambivalencia deriva de la posible asociación entre el elemento cerebral con lo humano, y el elemento sexual con lo animal (Kirk, 1984). Entre las múltiples posibilidades de interpretación que ofrece el centauro sobresale aquella de la evocación del hombre a caballo. De hecho, el caballo, introducido en 1700 a. C. desde Asia Menor, en el siglo VII seguía considerándose, en la cultura occidental, un animal raro y monstruoso (Kirk, 1984, pp. 216-217), y es precisamente como les pareció a las poblaciones autóctonas americanas cuando lo vieron por primera vez.

Si en las letras clásicas abunda la figura del centauro (Kirk, 1984), también en los siglos XIX y XX se encuentran diversas reescrituras del mito en las literaturas europeas: por ejemplo, el poema *Le Centaure* (1835) de Maurice de Guérin, “*Quaestio de Centauris*” (*Storie naturali*, 1966) de Primo Levi y *Objecto Quase* (1978) de José Saramago. En particular, Gabriele D'Annunzio, en *La resurrezione del centauro* (1907), lo definió como la metáfora del hombre moderno en una continua dicotomía entre los impulsos de la naturaleza salvaje y la disciplina de la razón (Scarsella, 2016, pp. 190-203). En las literaturas hispanoamericanas ya en el siglo XIX autores como Ruben Darío, escritor fundamental que influyó en la poética de muchos autores a él posteriores, dedicó su atención al centauro escribiendo “El coloquio de los centauros” (1896) y “Las lágrimas del centauro” (1896). Posteriormente, en los años 40, también Leopoldo Marechal escribió un largo poema titulado “El Centauro” (Difabio, 2002) en que bien sintetizaba la naturaleza dual del animal:

Todavía recuerdo
la hermosura tremenda
del antiguo animal
que dormía en la selva,
[...] y flores que peleaban
su luminosa guerra:
[...] parecía el Centauro
la figura secreta
de algún viaje que andaba

sin viajero ni estrella,
 [...] Y como el alma entrase
 ya toda en la pelea
 de su tormento vivo
 con su dulzura muerta. (Marechal, 1950, p. 100)

Los centauros que aparecen en la literatura fantástica del siglo XX reflejan la rebelión del animal al hombre, la energía vital, la encarnación del deseo y del afán posesivo, que se sintetiza en su naturaleza doble y monstruosa. Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, en el *Manual de zoología fantástica* (1957), definieron el centauro como el emblema de esta contradicción:

El centauro es la criatura más armoniosa de la zoología fantástica. Biforme lo llaman las *Metamorfosis* de Ovidio, pero nada cuesta olvidar su índole heterogénea y pensar que en el mundo platónico de las formas hay un arquetipo del centauro, como del caballo o del hombre. El descubrimiento de ese arquetipo requirió siglos; los monumentos primitivos y arcaicos exhiben un hombre desnudo, al que se adapta incómodamente la grupa de un caballo. [...] Como los griegos de la época homérica desconocían la equitación, se conjetura que el primer nómada que vieron les pareció todo uno con su caballo y se alega que los soldados de Pizarro o de Hernán Cortés también fueron centauros para los indios. [...] La rústica barbarie y la ira están simbolizadas en el centauro (Borges – Guerrero, 1957, pp. 51-52).

Aunque esté definido como la criatura más armoniosa de la zoología fantástica, la índole heterogénea del centauro y la dualidad de su aspecto físico lo llevan a ser símbolo permanente del contraste entre dos naturalezas en conflicto. El análisis de unos cuentos pertenecientes a la literatura rioplatense permite destacar algunas de las posibles interpretaciones de este mito realizadas en el siglo XX y XXI. En el fantástico rioplatense la reinterpretación de algunos mitos, considerando el mito según la definición de Eliade, es decir que “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». [...] En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo” (Eliade, 1991, p. 6), ofrece una nueva perspectiva sobre el personaje mitológico que podría considerarse como el emblema de la dicotomía entre civilización y barbarie.

La apropiación de la figura mitológica y de su ya existente simbología (Barthes, 1999) permite ver cómo esta dicotomía se resemantiza en los relatos propuestos, es decir: “Los caballos de Abdera” de Lugones, “El alambre de púa” de Quiroga, “El centauro” de Wilcock, “Aballay” de Di Benedetto y “Díptico del centauro” de Campra. Aunque se trate de autores que pertenecen a distintas

épocas y hayan tenido trayectorias literarias y difusiones diferentes, es posible identificar en ellos la tentativa de emplear los motivos de lo fantástico para ofrecer otra interpretación del mito. De hecho, sabemos que Lugones y Quiroga son casi coetáneos y nacieron respectivamente en 1874 y 1878, así como Wilcock y Di Benedetto nacieron en 1919 y 1922; Campra en cambio es de 1940. Aunque el fantástico practicado por estos autores sea muy complejo y heterogéneo, en todos se puede ver como la reescritura del mito del centauro ha dado lugar a nuevas interpretaciones y perspectivas sobre el mito mismo, en la sociedad moderna: “Se sabe que el relato épico y la novela, como los demás géneros literarios, prolongan en otro plano y con otros fines la narración mitológica. [...] Lo que hay que subrayar es que la prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares” (Eliade, 1991, p. 81).

En “Los caballos de Abdera”, publicado en *Las fuerzas extrañas* en 1906, Leopoldo Lugones describe, mediante un relato alegórico-paródico, una sociedad cuyo refinamiento y delicado trato ha logrado la humanización de la conducta de sus caballos. En la ciudad tracia de Abdera, célebre por sus caballos, los habitantes se han dedicado a la educación de los animales obteniendo resultados notables, hasta llegar a un punto de no retorno en que los equinos se antropomorfizan y se asocian para rebelarse inevitablemente en contra del hombre. Las bestias no logran convivir de forma civilizada con los humanos y por eso los atacan. En la versión tradicional del mito, la historia de los caballos y de la ciudad de Abdera están conectadas con el octavo trabajo de Hércules, que consistía en llevar a Micenas las yeguas antropófagas de Diomedes, el rey de Tracia, alimentadas con los cuerpos de los huéspedes del tirano (Ruiz Sánchez – Moya del Baño, 1996, p. 354). En el cuento fantástico que aquí se analiza, el autor denuncia y critica algunas de las costumbres negativas de la conducta humana ya difundidas en su tiempo. Objeto de crítica del relato son tanto el materialismo y el mercantilismo burgués, que se manifiestan a través de la vida inauténtica y artificiosa y que han llevado a la deshumanización del hombre, como la frivolidad y el hedonismo, que se desarrollan mediante la preocupación por la belleza personal, la indiferencia, los deseos de placer y de riqueza de los caballos (García Ramos, 1996). La tensión narrativa del cuento que estalla al final en el que aparece la figura de Hércules, temido por los caballos, que salva a los hombres del asedio de la ciudad por parte de los equinos, se desarrolla en un crescendo de horror en que se describe la inquietante semejanza entre los caballos y los hombres que se dedican a la lujuria, abusando de las mujeres y saqueando la ciudad:

Una especie de terremoto incesante hacía vibrar el suelo con el trote de la masa rebelde, exaltado a ratos como en ráfaga huracanada por frenéticos tropeles sin

dirección y sin objeto; pues habiendo saqueado todos los plantíos de cáñamo, y hasta algunas bodegas que codiciaban aquellos corceles pervertidos por los refinamientos de la mesa, grupos de animales ebrios aceleraban la obra de destrucción. [...] Otros hablaban de monstruosos amores, de mujeres asaltadas y aplastadas en sus propios lechos con ímpetu bestial (Lugones, 1906, pp. 130-132).

Al final del relato los humanos, acosados por las bestias civilizadas, son salvados por un hombre descrito como un animal:

Dominando la arboleda negra, espantosa sobre el cielo de la tarde, una colosal cabeza de león miraba hacia la ciudad. Era una de esas fieras antediluvianas cuyos ejemplares, cada vez más raros, devastaban de tiempo en tiempo los montes Ródopes. Mas nunca se había visto nada tan monstruoso, pues aquella cabeza dominaba los más altos árboles, mezclando a las hojas teñidas de crepúsculo las greñas de su melena. Brillaban claramente sus enormes colmillos, percibíase sus ojos fruncidos ante la luz, llegaba en el hálito de la brisa su olor bravío, inmóvil entre la palpitación del follaje, herrumbrada por el sol casi hasta dorarse su gigantesca crin, alzábase ante el horizonte como uno de esos bloques en que el pelago, contemporáneo de las montañas, esculpió sus bárbaras divinidades. [...] cuando el monstruo salió de la alameda. [...] Bajo la cabeza del felino, irradiaba luz superior el rostro de un numen; y mezclados soberbiamente con la flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos (*ivi*, pp. 134-136).

Hércules es el hombre bestia que representa la contrafigura de los caballos humanizados. De hecho:

[...] la polaridad naturaleza-cultura constituye, dentro de la mitología, una de las matrices temáticas más importantes de la serie de mitos relacionados con Hércules. Hércules es a la vez héroe cultural y civilizador, fundador de ciudades y ritos y mediador entre el hombre y el mundo de la naturaleza, apartado de las leyes y convenciones humanas (Ruiz Sánchez – Moya del Baño, 1996, p. 357).

Para Hércules no existen restricciones sociales, ya que no está sometido a las leyes del hombre para vivir en sociedad y su aspecto físico tiene muchos puntos en común con el mundo animal. Hércules representa una intervención sobrenatural e irracional pero cargada de sacralidad, que puede vencer a una fuerza bruta (Llanes García, 2013).

En el cuento fantástico, que adopta la forma narrativa del mito, la importancia que los hombres dan a los caballos se les vuelve en contra y la humanización de la raza equina los lleva a la revuelta organizada. Como se lee en el relato:

Aquella educación persistente, aquel forzado despliegue de condiciones, y para decirlo todo en una palabra, aquella *humanización* de la raza equina, iban engendrando un fenómeno que los bistones festejaban como otra gloria nacional: la inteligencia de los caballos comenzaba a desarrollarse pareja con su conciencia, produciendo casos anormales que daban pábulo al comentario general (Lugones, 1906, p. 183).

El cuento plantea además una reflexión sobre los posibles riesgos catastróficos que puede sufrir el Estado a causa de una ampliación excesiva y descontrolada de los límites de la ciudadanía. Si al principio los caballos están descritos como nobles, en el momento de la revuelta, se convierten en fieras:

[...] un potro negro que respingaba de placer el belfo enseñando su dentadura asquerosa; su grito de pavor ante aquella bestia convertida en fiera, con el resplandor humano y malévolos de sus ojos incendiados de lubricidad. [...] Mencionábase varios asesinatos en que las yeguas se habían divertido con saña femenil, despachurrando a mordiscos a las víctimas. Los asnos habían sido exterminados, y las mulas subleváronse también, pero con torpeza inconsciente, destruyendo por destruir, y particularmente encarnizadas contra los perros. El tronar de las carreras locas seguía estremeciendo la ciudad, y el fragor de los derrumbes iba aumentando (*ibidem*).

La mayoría de los caballos son incapaces de adaptarse a las convenciones sociales y se inclinan decididamente hacia el componente animal de su naturaleza que se manifiesta en el comportamiento brutal, la incontinencia sexual y la incapacidad de soportar los alimentos que consumen los hombres. Como destacan Ruiz Sánchez y Moya del Baño:

También el caballo tiene siempre en la mitología griega un carácter ambiguo: es un ser domesticado que conserva en la imaginación helena algo de monstruoso y salvaje. No falta, sin embargo, en la mitología la figura opuesta del centauro cerebral y civilizado, conocedor y amante de la música, educador de héroes, como Quirón lo fue de Aquiles, dotado de una sabiduría beneficiosa, cuyo origen se halla probablemente en su íntima relación con la naturaleza (Ruiz Sánchez – Moya del Baño, 1996, p. 358).

La matriz poética del texto es, en efecto, la dualidad entre hombre y animal y las indistinguibles fronteras entre lo salvaje y lo civilizado, pero dicha dualidad va más allá del mito, porque el caballo “se convierte” en hombre. En la narración, entonces, el autor ha transformado profundamente el subtexto mitológico al que se refiere y alude a la figura ambivalente del centauro que encierra la polaridad naturaleza-cultura.

En cambio, “El centauro” de Rodolfo Wilcock, perteneciente a la colección *El estereoscopio de los solitarios* (publicado primero en italiano en 1972 y luego traducido al castellano), trata sobre Oligor, un centauro eremita que nunca vio a otros centauros y que se dedica a pintar naturalezas muertas de carácter onírico y caballos monstruosos. En el cuento de Wilcock, Oligor sufre particularmente por su doble naturaleza porque, siendo omnívoro, en invierno no puede alimentarse bien ya que donde vive encuentra sólo vegetales “y una dieta basada únicamente en manzanas termina siempre por provocarle una especie de disentería acompañada de alucinaciones” (Wilcock, 1998, p. 11). Además, a causa de su aspecto físico, está demasiado expuesto al frío porque no encuentra una vestimenta adecuada a sus cuatro patas y a la conformidad de su cuerpo irregular en que “no está claro dónde comienza la panza y dónde termina el pecho. Su parte trasera es más apropiada para la vida al aire libre; puede estar todo el día bajo la lluvia como si nada pasara; es la parte delantera la que sufre” (*ivi*, p. 12). Pero para no comprometer su masculinidad, tampoco quiere ponerse ropa femenina que lo haga parecer ridículo o indecoroso.

El cuento de Wilcock no sólo hace hincapié en el aspecto más problemático en la representación del centauro, es decir, la línea de demarcación entre cuerpo animal y humano, aquella zona híbrida e indefinida que establece la contraposición entre las dos naturalezas, sino que además permite establecer un paralelo con la biografía del autor. De hecho, el autor utiliza el mito del centauro como una alegoría de su misma condición; su doble naturaleza podría considerarse paralela y similar al bilingüismo italo-castellano del autor argentino que en los años 50 fue a vivir a Italia y empezó a escribir en italiano (Balderston, 1983, p. 744). La referencia a la dicotomía interior que hace sentir al protagonista inadecuado y en el lugar equivocado, se puede encontrar también en su odio por la estación invernal que, “por estos lados”, como se lee en el texto –es decir, en Italia–, no le permite hallar alimento nutricio y padece el frío. El relato exhibe marcados rasgos irónico-paródicos y Oligor aparece como un centauro humanizado y degradado, muy diferente de la criatura salvaje del mito:

Como no puede abotonarse el sobre todo hasta el final, hizo la prueba de ponerse debajo del saco una pollerita escocesa de llana, pero con esa especie de delantal se sentía ridículo, poco masculino, así que tuvo que sacársela. No es que frecuente a otros centauros, es una raza muy poco sociable, y por otra parte está prácticamente extinguida, pero para Oligor el decoro es un valor en sí mismo y un centauro con delantal es indecoroso (Wilcock, 1998, p. 12).

De hecho, el autor hace referencia a la masculinidad amenazada del protagonista y a su vanidad en la imposibilidad de encontrar la ropa adecuada y en tener frío para no sentirse indecoroso.

Entre las expresiones artísticas pertenecientes al siglo XXI sobre la figura del centauro, como la película de Hugo Santiago *El cielo del centauro* (2015) y *Centauro* (2016) y el cortometraje de Nicolás Suárez, cabe destacar el “Díptico del centauro” de Rosalba Campra. Contenido en *Ficciones desmedidas* (2015) el “Díptico del centauro” se divide en dos relatos. El primero, “Tuve un sueño”, trata sobre una mujer que cuenta sus sueños raros y recurrentes al hermano para que él los interprete. La mujer sueña a menudo con centauros que galopan en grupo en una llanura, armados de arco y flechas, mientras ella cabalga desnuda sobre uno de ellos, al que nunca logra verle los ojos. El recuerdo de los sueños es confuso porque se suman, irónicamente, la miopía de la mujer y la falta de lentes. Los centauros soñados por la protagonista están descritos como hombres de pelo largo de la cintura para arriba y con cuerpo de caballo, de acuerdo con la tradicional iconografía de los centauros. La protagonista se representa como una especie de amazona, figura mitológica que simboliza la barbarie: “Porque todos sus sueños eran variaciones de un único sueño en el que ella, montando un centauro, galopaba hacia un horizonte de montañas” (Campra, 2015, p. 39). En el texto hay una referencia a la forma de cabalgar de las otras mujeres, a sentadillas, en contraposición con la de la protagonista: “Me puse a soñar de nuevo con los centauros, pero ya no eran tan numerosos, y había otras mujeres, pocas, que los cabalgaban a sentadillas, o sea no como yo, sino con las dos piernas del mismo lado” (*ivi*, p. 37). La autora además establece una referencia entre el pelo de las mujeres y las crines de los centauros: “También el pelo de ellas flota en el viento del mismo modo que las crines de los centauros y las faldas de muselina” (*ibidem*).

En el segundo cuento, “Hoy, mi hermana”, se relata la misma historia, pero esta vez desde el punto de vista del hermano de la mujer cuando ella ya ha muerto. Solo al final del relato se descubre que el centauro que la mujer estaba cabalgando en el sueño era el hermano, y que se miraron a los ojos en el momento en que él se dio vuelta para pasarle el arco y las flechas: “al pasarle el arco di vuelta la cabeza y la miré a los ojos. La miraba, y ella por fin me reconoció, pero nunca lo dijo. Nunca lo dijo, y ahora, de todos modos, ya no hay quien emprenda esas cabalgatas, y es demasiado tarde para preguntas” (*ivi*, p. 46). Además, se plantea una reflexión sobre la relación ambigua que tienen los dos hermanos –no solo la mujer cabalga el centauro que descubre que es su hermano, sino que al despertar del sueño está embarazada– y el motivo de la vista: en ambos cuentos la protagonista no ve bien debido a su miopía y tiene un recuerdo confuso de la realidad vivida en el sueño. En los dos relatos los centauros representarían no sólo el acceso a un mundo onírico y fantástico sino también el espíritu salvaje y la transgresión. Los últimos dos relatos que se proponen, “El alambre de púa” de Horacio Quiroga y “Aballay” de Antonio Di

Benedetto, se revelan particularmente interesantes si se considera la representación de la figura del centauro a través del lenguaje de la historieta.

En “El alambre de púa” de Quiroga, contenido en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, libro publicado en 1917, se narra la historia de dos caballos que quieren escaparse del recinto. Los protagonistas quieren rebelarse al hombre que los controla, como en el cuento de Lugones, porque les quedan estrechos los confines en los que han sido relegados para controlar su naturaleza salvaje, como se lee en el texto: “Los dos caballos, vueltos ya a su pacífica condición de animales a que un solo hilo contiene, se sintieron ingenuamente deslumbrados por aquel héroe capaz de afrontar el alambre de púa, la cosa más terrible que puede hallar el deseo de pasar adelante” (Quiroga, 2007, p. 52). Aquí también los caballos están antropomorfizados: piensan, hablan con las vacas y se organizan para huir.

Aunque en el cuento no se haga referencia a descripciones físicas de los animales ni a los centauros directamente, cabe señalar la figura del caballo en la transposición en historieta. La representación del animal con rasgos antropomorfos enfatiza el aspecto de ambivalencia y puede también relacionarse con la fábula en tanto subgénero literario. En la historieta, con guión de Luciano Saracino y dibujos de Abril Barrado, publicada en el volumen *De amor de locura y de muerte* (Pictus, 2011), se representan a los protagonistas dibujados como hombres con cabeza de caballos.

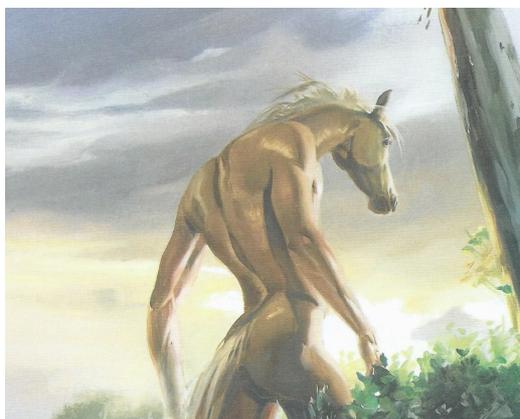


Ilustración 1: "El alambre de púa", 2011, p. 75.

Este elemento añade algo al hipotexto donde, en cambio, nunca se hace referencia al cuerpo de los animales. En la historieta hay una contraposición evidente entre personajes masculinos y femeninos. Las vacas, dibujadas en grupo con los hijos, tienen expresiones de ternura en los ojos, como figuras femeninas

dóciles y sometidas, mientras que los dos caballos simbolizan la fuerza, el espíritu salvaje, el coraje, la voluntad de rebelarse y tienen rasgos masculinos. La representación del toro en la transposición en cómic, dibujado exaltando su fuerza y bestialidad, remite claramente al Minotauro.



Ilustración 2: "El alambre de púa", 2011, p. 79.

El toro es el único que tiene el coraje de saltar el alambre, aunque encuentre la muerte. Cuando los caballos se dan cuenta de que el toro se escapó del corral tienen la esperanza de poder escaparse ellos también, como se lee en el texto: "Seguían así, solos y gloriosos de libertad en el camino encendido de luz [...]. Y con las narices dilatadas de gula, los caballos se acercaron al alambrado. ¡Sí, pasto fino, pasto admirable! ¡Y entrarían, ellos, los caballos libres!" (ivi, p. 50). Pero al final del cuento el toro que huye termina gravemente herido y el dueño, que comprende que no puede curarlo, lo mata para carnearlo.

El lenguaje historietístico del hipertexto amplifica, de esa manera, el mito y multiplica las posibilidades interpretativas: en la transposición propuesta el centauro está representado al revés, como hombre con cabeza de caballo, y establece pues una relación con la figura clásica, pero reinterpretándola y resemantizándola.

El último ejemplo emblemático utilizado es el relato "Aballay" de Di Benedetto. El cuento, publicado en 1978 en la colección *Absurdos*, ofrece otra interpretación más del mito del centauro. El protagonista es un gaucho que busca la redención porque ha matado al padre de un niño y se autoinflige una forma de punición para purificarse. Después de haber escuchado el sermón de un fraile sobre la vida de los estilistas – anacoretas que intentaban acercarse místicamente al cielo subiéndose encima de una columna o de un pilar para alejarse de las tentaciones y despegarse de la tierra donde habían pecado – toma una decisión

extrema. Él también decide despegarse de la tierra para siempre y huir de su culpa pero, como se encuentra en la llanura, le resulta difícil hallar una columna o una estatua, y por eso decide montar su caballo y cumplir su penitencia desde allí. Aballay imita una práctica antigua y perteneciente a la cultura griega, adaptándola a un contexto geográfico, histórico y cultural totalmente distinto, aún manteniendo el elemento cristiano que lo relaciona con la tradición. Se transforma en hombre-caballo porque el hombre que ha matado crea una proyección de sí mismo para ser diferente y se convierte en su doble, el hombre que tiene culpa y quiere purificarse. Como se lee en el texto: “Él, Aballay, es hombre de a caballo. Tempranito, a los primeros colores del día, Aballay monta en su alazán. [...] «Mirá que no es por un día... Es por siempre»” (Di Benedetto, 2010, p. 13). Aquí la referencia al mito del centauro surge en el momento en que el protagonista encuentra un grupo de indígenas que definen hombre-caballo y que remite a la llegada de los conquistadores. El encuentro de Aballay con los indígenas, que lo invitan a comer junto a ellos, marca un momento crucial en la narración porque el protagonista tendría la posibilidad de bajarse del caballo pero, una vez más, decide no hacerlo. Desde la perspectiva de los indígenas la conducta del hombre es incomprensible ya que no logran entender porqué es indivisible del caballo: “Uno lo observa de reajo [...]. Deduce que no es que el blanco no quiera, sino que no puede despegarse de los lomos del animal, y traslada a su clan está preocupada conclusión: «hombre-caballo»” (ivi, p. 20).

Aquí también el caballo asume una simbología que se remonta a tiempos antiguos. Para Aballay la figura equina desempeña un papel fundamental; en la pampa no hay antropocentrismo y sin el caballo no hay la posibilidad de supervivencia, como escribe Saer: “Porque el caballo ocupó la pampa y únicamente después aparecieron los gauchos, en total dependencia respecto del caballo; y la expresión andar de pie para expresar el abandono más absoluto demuestra que sin caballo, el hombre estaba condenado a la inexistencia” (Saer, 2003, p. 73). Es como si el caballo tuviera un alma y el protagonista contaminara formas de animismo y fuera un doble mediador de la transculturación: hijo de la hibridación, utiliza un animal que viene de Europa en épocas de la conquista, adaptado además a una costumbre griega.

En la historieta, que es la transposición del guión cinematográfico de *Aballay* (2010) de Fernando Spiner, Javier Diment y Santiago Hadida, con dibujos de Cristian Mallea, y no del relato de Di Benedetto, el dibujante hace hincapié en algunos aspectos del cuento entre los cuales está la representación de Aballay como una especie de centauro, un ser único a mitad entre hombre y caballo.



Ilustración 3: "Aballay", 2010, p. 149.

Aunque se trate de dos productos muy diferentes entre ellos, ya que la transposición en historieta refleja la transposición cinematográfica que se distancia mucho del relato de Di Benedetto (Bocchino, 2014), es posible notar como el cómic aporta valores y contenidos adjuntos al hipotexto de Di Benedetto, y la imagen, junto con las potencialidades expresivas del medio del cómic, multiplica las posibilidades de interpretación y reescritura que ofrece el mito. Siendo un procedimiento caracterizado por una contaminación de lenguajes expresivos en que los dos componentes principales, verbal y visual, se interrelacionan uno con el otro, la historieta es un arte secuencial que prevé una participación activa del lector y un medio expresivo que bien dialoga con la literatura. La potencialidad que tiene el cómic en transmitir mensajes sociales, políticos y culturales explícitos e implícitos, las estrategias de reorganización del imaginario colectivo de los que dispone y la autonomía de su lenguaje, permiten a las transposiciones aportar un valor adjunto al texto de origen ya que ofrecen nuevos significados, crean un diálogo intertextual y permiten un nuevo mecanismo de recepción del texto. El hipertexto se considera como un nuevo producto cultural que hay que contextualizar en un tiempo y un espacio específicos y que permite activar contenidos y funciones que sin la imagen no se activarían (Favaro, 2017). En la historieta y en el cuento de Di Benedetto, la subversión de la representación de la imagen tradicional del centauro se manifiesta mediante la metamorfosis del centauro de criatura mitológica a criatura humana, o sea hombre-caballo.

Los cuentos propuestos en este análisis tienen un elemento común en la representación del medio ambiente que acaba antropomorfizándose, y en la elección del núcleo narrativo alrededor del cual se construye el texto, es decir, en la relación entre hombre y animal. En los relatos de Quiroga y Wilcock este vínculo se presenta desde la perspectiva del animal que sufre una antropomorfización: piensa, comunica, tiene sentimientos y, en el cuento de Quiroga, por tener atributos humanos, se convierte en incontrolable. En cambio,

las referencias a las transposiciones en historieta de los cuentos de Quiroga y Di Benedetto permiten plantear una reflexión sobre la fuerte sugestión iconográfica que surge de la imagen tradicional del centauro y la intención por parte de los dibujantes de subvertir esta representación.

Las obras de los autores seleccionados ofrecen pues diferentes interpretaciones del mito del centauro, pero en todas los motivos míticos y literarios remiten a una representación en que se hace hincapié en la esencia dual (al igual que la del sátiro) que encierra perfectamente todas las contradicciones entre hombre y animal. La figura monstruosa y mítica del centauro aquí simboliza la dicotomía entre civilización y barbarie, mito fundador de la literatura argentina. En las obras seleccionadas el caballo/centauro es el medio para el acceso a otros mundos y dimensiones (en Campra y en Di Benedetto), entraña en sí las contradicciones entre las dos naturalezas (en Wilcock), pero expresa también la voluntad de rebeldía de la naturaleza salvaje hacia el hombre (en Quiroga y en Lugones). En esta última interpretación la tentativa de subversión del orden y del control del hombre por parte de la bestia lleva al fracaso. Los caballos de Abdera del relato de Lugones serán vencidos por Hércules; los del cuento de Quiroga abandonan la voluntad de escaparse cuando notan que la rebelión del toro hacia su dueño lo conduce a la muerte.

En todos los textos predomina entonces, tanto el deseo humano de control y de sometimiento del mundo animal como la voluntad de rebelarse de los oprimidos. En ambos casos el deseo de ir en contra de las leyes de la naturaleza, precisamente como la tentativa del centauro de armonizar dos instintos contrapuestos, lleva inevitablemente a la derrota. Las reescrituras en estos cuentos permiten pues una resemantización que plantea nuevas posibilidades interpretativas y nuevas lecturas del mito.

Bibliografía

- BALDERSTON, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, n. 125, 1983. (pp. 743-752).
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. México D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- BOCCHINO, Adriana A. "De «Aballay» (1978) de Antonio Di Benedetto a *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) de Fernando Spiner", en GIL GONZÁLEZ, Antonio (coord.). *Las sombras del novelista*. Binges, Orbis Tertius, 2014, pp. 95-106.
- BORGES, Jorge Luis – Margarita, GUERRERO. *Manual de zoología fantástica*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 51-52.
- CAMPRA, Rosalba. "Díptico del centauro". *Ficciones desmedidas*. Morón, Macedonia Ediciones, 2015.

- DARÍO, Ruben. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid, Espasa, 1998.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- DIFABIO, Elbia Haydée. “El Centauro de Leopoldo Marechal o el arte de actualizar símbolos ancestrales”. *Circe. De clásicos y modernos*, Instituto de Estudios Clásicos, Universidad Nacional de La Pampa, n. 7, 2002. (pp. 167-180).
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1991.
- FAVARO, Alice. *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*. Buenos Aires, Biblos, 2017.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. “Introducción”, en LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pp. 8-22.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1984.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Argos Vergara, 1984, pp. 159-172.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Paidós, Barcelona, 1985, pp. 161-170.
- LLANES GARCÍA, Manuel. “Religión secundaria en «Los caballos de Abdera»”, *El Catoblepas*, n. 142, 2013, pp. 3-13.
- LUGONES, Leopoldo. “Los caballos de Abdera”. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1906, pp. 123-136.
- MARECHAL, Leopoldo. “El Centauro”. *Antología poética*. Buenos Aires, Austral, 1950.
- SPINER, Fernando – Javier, DIMENT – Santiago, HADIDA (guión) – Cristian, MALLEA (dibujos). “Aballay. Versión gráfica” en DI BENEDETTO, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, pp. 143-153.
- QUIROGA, Horacio. “El alambre de púa”. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Guadal, 2007, pp. 111-121.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos – Francisca, MOYA DEL BAÑO. “Los caballos de Abdera de Leopoldo Lugones” en POLO GARCÍA, Victorino (coord.). *Conversaciones de famas y cronopios: Encuentros con Julio Cortázar*. Murcia, Cajamurcia, 1996, pp. 353-361.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- SANTIAGO, Hugo. *El cielo del centauro*, Francia, 2015 (película).
- SARACINO, Luciano (guión) – Abril, BARRADO (dibujos). *De amor de locura y de muerte*. Buenos Aires, Pictus, 2011.
- SCARSELLA, Alessandro. “Estetiche del fumetto”. *IF. Insolito & Fantastico*, Chieti, n. 8, 2011, pp. 5-9.

Scarsella, Alessandro. "Sirene e centauri del Novecento. Racconto fantastico e riscrittura del mito in Tomasi, Primo Levi e Saramago". *Del mondo, fuori. Ricerca del Fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*. Venezia, Amos Edizioni, 2016, pp. 190-203.

SUÁREZ, Nicolás. *Centauro*, Argentina, 2016 (cortometraje).

WILCOCK, Rodolfo. "El centauro". *El estereoscopio de los solitarios*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Alice Favaro es doctora de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Se ha licenciado en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas en la misma universidad. Su interés en investigación abarca la narrativa argentina contemporánea, el género fantástico, la transmedialidad, la teoría de la literatura y las intersecciones entre lenguajes. Es autora de la monografía *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Biblos, 2017). Actualmente es becaria en el Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales Comparados de la Universidad Ca' Foscari.

Contacto: alice.favaro@unive.it

Recibido: 18/09/2019

Aceptado: 10/12/2019