



Decadencia, deconstrucción y revigorización de la fauna fantástica. Caracterización del monstruo mitológico en la narrativa mexicana reciente.

Decline, deconstruction and reinvigoration of fantastic fauna. Characterization of the mythological monster in recent Mexican narrative.

DOI: 10.32870/sincronia.axxv.n80.19b21

Juan Carlos Gallegos Rivera

Universidad de Guadalajara (MÉXICO)

CE: jcgallegos.email@gmail.com / ORCID: 0000-0003-2148-1969

Esta obra está bajo una *Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

Recibido: 31/03/2021

Revisado: 21/05/2021

Aprobado: 16/06/2021

RESUMEN

El presente artículo aborda las diversas maneras en cómo se construye la figura del monstruo mitológico en la reciente narrativa breve de tres autores: René Avilés Fabila, Cecilia Eudave, Fernando de León. Lo anterior tiene como base la representación original de estas criaturas en los bestiarios antiguos y medievales, y se centra, sobre todo, en el cambio medular en su caracterización en los textos actuales, lo cual deriva en escenarios de decadencia, deconstrucción o revigorización de la fauna imaginaria, explicado esto a raíz del agotamiento del pensamiento mágico ante el científico.

Palabras claves: Bestiario. Monstruo mitológico. Narrativa breve. René Avilés Fabila. Cecilia Eudave. Fernando de León.



ABSTRACT

This article addresses the various ways in which the figure of the mythological monster is constructed in the recent short narrative by three authors: René Avilés Fabila, Cecilia Eudave, Fernando de León. The above is based on the original representation of these creatures in ancient and medieval bestiaries, and focuses, above all, on the core change in their characterization in current texts, which leads to scenarios of decadence, deconstruction or reinvigoration of the imaginary fauna, explained this as a result of the exhaustion of magical thinking before the scientific one.

Keywords: Bestiaries. Mythological monster. Short narrative. René Avilés Fabila. Cecilia Eudave. Fernando de León.

Introducción

Los monstruos mitológicos, ese conjunto de seres que componen la zoología fantástica más antigua, entre los cuales se encuentran el dragón, la anfisbena, la quimera, el grifo y bastantes criaturas más, fruto de la combinación de animales existentes, han poblado la literatura casi desde el principio. Tales monstruos no representan lo mismo en las obras de la Antigüedad que en las actuales, ni se nos presentan del mismo modo. Originalmente constituían una fauna temible, dotada de poderes sobrenaturales y ligada a la maravilla y lo divino, sin embargo, en tiempos recientes ha menguado su figura, y se les ha banalizado, impregnado de puerilidad, o bien, relegado al olvido. De emblemas militares y depositarios de la furia de los dioses, han pasado a las publicaciones infantiles, en el mejor de los casos. En el presente artículo se aborda manera breve la historia de estos seres, así como también, por medio del análisis de algunos textos aparecidos en los últimos años, de autores mexicanos, se pretende mostrar cómo son representados y qué cambio de significado conlleva esto.

La narrativa analizada en este artículo se relaciona de manera necesaria con el género del bestiario, que ha sido por razones obvias el tipo de obra en la cual se incluye con mayor frecuencia la zoología fantástica. Por esta razón se abordada *Los animales prodigiosos* (1989), de René Avilés Fabila, bestiario en toda regla. También se estudia, parcialmente, *Para viajeros improbables* (2012), de Cecilia Eudave, en su carácter de recopilación de textos cuyos protagonistas son, sobre todo en la segunda sección del libro, animales y seres propios de la mitología grecolatina. Del mismo modo,



se trabaja con dos narraciones de Fernando de León, “Manual del comportamiento fantástico” (2006) y “Un rastro de animales muertos” (2015), en las cuales los monstruos antiguos son centrales en la trama. Cabe mencionar que, a manera de criterios de selección, en el presente artículo se abordan, en un primer plano, textos que tratan de criaturas de configuración zoomórfica, ya sea en su totalidad o en mayor grado; así pues, se excluyen humanoides y transformaciones del ser humano.

I. Sobre los bestiarios

Los bestiarios, libros caracterizados por dividirse en apartados dedicados a la descripción tanto de la fauna real como imaginaria, aunque tienen origen en la Antigüedad, con autores como Aristóteles y Plinio —obras cuyas son *Historia de los animales* e *Historia natural*, respectivamente— tienen su auge en la Edad Media. Su popularidad llegó a ser tanta en esta época, que, como material didáctico, fueron “superados solamente por la Biblia” (Luesakul, 2008, p. 144). Hay un contraste entre los bestiarios antiguos y los medievales. Los primeros ofrecían información sobre las criaturas, a manera de tratado científico. Los segundos, si bien se basaban en fuentes clásicas, entre éstas Ptolomeo y el par de autores arriba mencionados, hacían hincapié en elementos morales religiosos: cada apartado “empieza por la descripción del ser y termina con enseñanzas cristianas [...] Los animales tratados en los bestiarios no eran considerados por sí mismos, sino como símbolos cargados del valor alegórico de la doctrina” (p. 144). Más tarde surgieron los bestiarios americanos, durante el proceso de colonización, a finales del siglo XV. Estos retomaban las características de los antiguos, pues su finalidad era informar sobre los descubrimientos hechos en las tierras recién exploradas.

El bestiario europeo, por otro lado, resulta de importancia en el resurgimiento del género en el siglo XX: “Su presencia en los textos contemporáneos subraya dos puntos interesantes: la valoración del bestiario medieval como canon y la reconsideración del género” (p. 145). Los bestiarios actuales no pretenden tener la misma función que los medievales, pues si bien de estos toman la estructura —se otorga un apartado para cada animal, del cual se apunta su descripción,



costumbres, alimentación, y demás rasgos identificativos—, ignoran la función religiosa o moralizante. Su aspecto informativo también se retoma, aunque modificado, pues, como lo menciona Zavala, “los bestiarios literarios producidos en Hispanoamérica consisten en la *poetización* alegórica de bestias naturales o imaginarias”¹ (Zavala, 2003, p. 14), de modo que las características de cada criatura resultan polisémicas, como en caso paradigmático de *Bestiario*, de Juan José Arreola. Aún el *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, obra dedicada sobre todo a la descripción de seres mitológicos, y por tanto de configuración muy similar al bestiario medieval, toma el factor informativo de modo diferente: cabe apuntar que si bien los autores abrevan en las fuentes clásicas², también toman distancia de éstas, no sólo por la obvia razón de que se considera en todo momento, como el mismo título lo anuncia, fantástica a la fauna abordada, sino porque el tema general del libro llega a ser tratado de manera lúdica en diversos momentos³. Respecto al descreimiento en la realidad de la bestia fantástica, así como a la falta de seriedad al describirla, Deriee Sariols expresa:

La distancia intelectual moderna reconvierte así los bestiarios y las fábulas animales para adaptarlas a una mentalidad escéptica y lúdica. Al final, el sentido de todo ello es la elaboración de bestiarios individuales como marca de fábrica del artista (cómo no olvidar al tigre borgiano y al axolotl de Cortázar). De esta manera, el concepto mismo del género ha ido

¹ Zavala consigna también el peculiar caso “del escritor toluqueño Marco Antonio Urdapilleta, quien ha creado la voz de un autor ficcional, Fray Rodrigo de Macuspana, en cuya escritura se condensan las diversas voces de los cronistas”, para crear una obra con ecos de otros siglos: *Bestiario de indias* (2003, p. 15).

² Tal como lo señala Nogueroles (2012, p.29), Fernández Porta enuncia las diferencias entre las tradiciones grecolatina y medieval del bestiario (distribuidas en cinco incisos), y cómo es que algunas de las características de la primera se aplican sin problema alguno al *Manual de zoología fantástica*: en efecto, de manera condensada pueden mencionarse “1) [...] la conformación de un archivo, de una serie de conocimientos transmitidos. El animal es construido a partir de la información, y no concentrado en una alegoría ahistórica. 2) Este archivo es un conjunto de saberes que pasan de un autor a otro, con o sin acreditación de fuente. La historia del animal es colectiva. 3) El impulso científico-experimental del género es inseparable de la anécdota, la invención y el chisme.” (Fernández, 2002, p. 2).

³ Un ejemplo lo constituye el apartado dedicado a la “Chancha con cadenas”, texto extraído casi en su totalidad del *Diccionario folklórico argentino*, publicación de 1950 (aparecido apenas siete años antes de la publicación del *Manual*), y de naturaleza marcadamente lúdica —finalidad no contemplada en bestiarios de otras épocas—: por esta razón, así como por su novedad, este apartado contrasta con la manera informativa de abordar las características de los seres mitológicos descritos.



cambiando con el tiempo, y expresa, más que el glosario medieval, el imaginario animal o mitología de un escritor. (Sariols, 2012, p. 47).

Entre los bestiarios hispanoamericanos resultan canónicos *Manual de zoología fantástica y Bestiario* —el cual opta por el zoológico en vez de la mitología—, el primero por la novedad de su formato y el segundo por su —pronta— ruptura con este modelo⁴. La escritura de este tipo de obras en Hispanoamérica se ha convertido en una tradición literaria desarrollada con amplitud, como puede observarse en los listados de libros mostrados por Noguero (2014, p. 75) y Luesakul (2008, p. 146). “Este fenómeno de *resurrección* de un molde arcaico ha tenido gran repercusión en la literatura iberoamericana” (Noguero, 2012, p. 127), no sólo en relación con la minificción⁵, sino que, por otra parte, contrario a lo que pudiera esperarse, pueden considerarse diversos formatos del género, tal como lo argumenta Fernández Porta, quien en su artículo “Bestiarios del porvenir. Guía del animal en la literatura posmoderna”, describe una muy diversa tipología, nutrida con derivaciones posmodernas, entre ellas textos narrativos en los cuales se encuentra “la temática de la animalidad como representación de las relaciones sentimentales y sexuales, en lo que puede considerarse como la derivación contemporánea del subgénero medieval del bestiario de amor” (Fernández, 2002, p. 6), las “posibilidades monstruosas”, las “animetáforas”, y la vertiente extincionaria⁶. Cabe mencionar que resultan escasas las obras, entre las referenciadas en dicho artículo, en las cuales

⁴ Noguero corrobora y documenta lo referente a ambos casos (2012, p. 130 y p. 136).

⁵ Tal aumento en la cantidad de obras que abordan el formato del bestiario, en gran medida aparecidas en el siglo XX, tiene relación con la proliferación paralela de la minificción. Esto resulta evidente, pues tanto ésta como los apartados dedicados a cada animal coinciden en brevedad. Al respecto, Noguero comenta: “La eclosión minificcional de las últimas décadas ha potenciado la recuperación del bestiario por diversas razones: su brevedad —las creaciones no superan la página de extensión—, hibridez genérica —se trata de textos proteicos que combinan ensayo, poema en prosa y narración— y rescate de fórmulas de escritura antigua”. (Noguero, 2012, pp. 127-128). A lo anterior, con respecto a la reaparición del bestiario, puede agregarse lo mencionado por Sariols: “La forma fragmentaria de estos textos [los bestiarios] admite una lectura particular, no lineal, que se adapta perfectamente al modo de vida actual. La velocidad, la información ilimitada, la sensación de ubicuidad que nos dan las nuevas tecnologías piden una aproximación en contrapunto, efímera y rápida, como se lee un diccionario o se consulta internet.” (2012, p. 48).

⁶ Fernández Porta, en relación a la diversidad de bestiarios que consigna, añade: “la Enciclopedia como forma ficcional (Queneau) y [...] la lectura retrospectiva como re-creación (Borges) están en el origen de una serie de revisitaciones irónicas de un género que, precisamente por su carácter arqueológico, invita a una reconsideración en términos de fabulismo o de literatura fantástica” (2002, p. 2).



aparece la fauna mitológica. Las excepciones notables: *Manual de zoología fantástica* y *Los animales prodigiosos*⁷.

II. Degradación de los animales mitológicos

Las criaturas de los bestiarios antiguos y medievales permanecen como motivo literario, aunque con el paso del tiempo su simbolismo y finalidad ha cambiado. Es la Antigüedad tenían un papel muy necesario e importante. “Desde la noche de los tiempos, el monstruo ha ocupado un lugar relevante en las sociedades humanas, vinculado con los miedos, con los temores, con las proyecciones que en cada contexto histórico representaron amenazas” (Orsanic, 2019, p. 1). Con respecto a esto, puede abordarse el caso del dragón, el cual en Occidente “siempre fue concebido como malvado [...] Una de las hazañas clásicas de los héroes (Hércules, Sigurd, San Miguel, San Jorge) era vencerlo y matarlo.” (Borges y Guerrero, 2009, p. 64). En el *Manual de zoología fantástica* se lee además cómo esta bestia aparece representada en las proas de los barcos y escudos de los piratas escandinavos, en la insignia de la cohorte romana, y que los reyes germánicos de Inglaterra la empleaban en los estandartes: en estos casos se relacionaba a la criatura con el poder militar, político y belicoso, es decir, era parte de los elementos a los cuales los adversarios debían temer. Aunado a lo anterior, es necesario recordar que se creía en la existencia tangible de las criaturas fantásticas. Así, Borges apunta que “La gente creyó en la realidad del dragón. Al promediar el siglo XVI, lo registra la *Historia animalium* de Conrad Gesner, obra de carácter científico.” (Borges y Guerrero, 2009, p. 65).

Sin embargo, si bien en el pasado la figura del dragón era temible y formidable, ligada a la maldad y la fortaleza en diversos sentidos, así como además también se le adjudicaba el papel de antagonista en diversas historias míticas y religiosas, “El tiempo ha desgastado notablemente [su] prestigio [...] es acaso el más conocido, pero también el menos afortunado de los animales fantásticos”, (Borges y Guerrero, 2009, p. 65). Este infortunio se constituye no sólo por saberlo un

⁷ Justamente Zavala menciona que en México “también se ha jugado con la mitología de origen europeo, como puede observarse en las versiones irónicas elaboradas por Augusto Monterroso, René Avilés Fabila y Raúl Renán.” (2003, p. 15).



ser imaginario, desprovisto de realidad biológica, sino porque también a nivel simbólico ha sido degradado, pues ya no se le vincula con el poder o las armas —Avilés Fabila hace una relación entre el dragón y lo bélico, en una de sus minificciones, abordada más adelante—: “Nos parece pueril y suele contaminar de puerilidad las historias en que figura. [...] prejuicio moderno, quizá provocado por el exceso de dragones que hay en los cuentos de hadas” (Borges y Guerrero, 2009, p. 65). No sólo el concepto de este animal, así como el resto de la fauna fantástica, han sufrido una decadencia, sino que, junto con ellos, todo el mundo del cual formaban parte (entiéndase el conformado por elementos mágicos, transformaciones del ser humano en otras criaturas, o lugares fantásticos, por ejemplo) ha sufrido la misma suerte. En coincidencia con Borges, William Ospina enuncia

Quienes persisten en la invención de universos semejantes a los de la mitología clásica, en tejer variaciones sobre el viejo mundo de los dragones, los gnomos, y los objetos mágicos, como Tolkien en *El señor de los anillos*, tienden a ser relegados al ámbito subalterno de los autores para niños, y la suya tiende a verse como una literatura ingenua y pueril (Ospina, 2002, p. 210).

A partir de lo arriba expuesto puede hacerse la pregunta, ¿qué es lo que ha propiciado este cambio de significado que han sufrido los animales mitológicos? La respuesta tiene relación con las creencias del ser humano. Ospina comenta cómo las grandes mitologías eran creaciones colectivas, así como colectivo era también el destino de quienes eran parte de las civilizaciones antiguas. Conforme avanzó el tiempo, se rebasaron los mitos, y el individualismo se impuso ante la colectividad⁸. “Los grandes creadores contemporáneos” son figuras distinguibles, con nombre y apellido, y pueden identificarse con “hombres de mentalidad filosófica”, incluido entre ellos el mismo Borges. Así, la imaginación, expresada a través de las obras de estos creadores, dejó de ser espontánea, para volverse más intelectual. Ya no era como en las épocas antiguas, cuando se

⁸ También lo individual se impuso ante lo colectivo en los bestiarios: cómo puede leerse en la segunda nota a pie de este artículo, Fernández Porta señala que en la tradición clásica del bestiario “La historia del animal es colectiva”, en contraste con las obras de autores como Arreola o Avilés Fabila.



procuraba “soñar con libertad, haciendo uso de eso que Borges llamaba, no como una censura, sino como una cómplice descripción, la imaginación irresponsable” (Ospina, 2002, p. 214).

Además del hecho de que la imaginación se haya intelectualizado, también es necesario tomar en cuenta otro factor muy importante: el arribo de la era de la ciencia y el raciocinio. Cuando en la Antigüedad diversas situaciones se explicaban por medio de la mitología o la magia, el saber científico relegó poco a poco esas creencias y creó, a partir de sus descubrimientos, explicaciones nuevas para todo tipo de fenómenos. De este modo, Ospina menciona: “Chesterton escribió que la diferencia que hay entre la edad antigua y la moderna, es la diferencia entre una edad que lucha con dragones y una edad que lucha con microbios” (2002, p. 209). Más aún, la ciencia, y su extensión práctica, la tecnología, llegaron para instalarse de modo definitivo en la imaginación. Ospina, además de enumerar diversos ejemplos con los cuales este argumento puede comprobarse en ciertos pasajes literarios de los últimos doscientos años, agrega que “Es como si ya nos resultara difícil soñar sin la ayuda del pensamiento, de la ciencia, de la información [...] la imaginación es dócil al influjo de las circunstancias” (p. 210). Todo tipo de aparatos y creaciones tecnológicas sustituyó a la magia en las obras de arte, y también en la imaginación.

De este modo, “En la época de la tecnología y la ciencia, los habitantes de los bestiarios no poseen ninguna función, [...] han perdido su valor cósmico, por lo que [...] sufren un tratamiento desmitificador” (Luesakul, 2008, p. 149). La fauna mitológica dejó de formar parte de las explicaciones del mundo, aunque el bagaje cultural en el cual se albergaba se mantuvo y, por tanto, pervivió en las historias y simbología. Si bien aún en la actualidad persisten, “Estos animales de distintos orígenes y de imagen reconocida ya no revelan la situación específica de la sociedad donde surgieron, sino la de todos nosotros que pensamos, vivimos y sufrimos en el mundo contemporáneo”. (p. 144). Así pues, los animales mitológicos permanecen para hablar ahora de nuestra sociedad, de acuerdo con los diseños de cada autor en particular, aunque aparecerían en las obras actuales bajo el parámetro de la razón, filtrados por el pensamiento científico o sujetos a la tecnología.



III. *Los animales prodigiosos: un zoológico de seres degradados*

Los animales prodigiosos, de René Avilés Fabila, se inscribe en la tradición del bestiario. En esta obra aparecen diversos seres, tanto reales como mitológicos, de diversos orígenes, cautivos en las jaulas de un zoológico. Hay que resaltar que, en cuanto a fauna imaginaria, no se conforma con la grecolatina, pues también incorpora la americana, de modo que en sus páginas se encuentran textos dedicados a la cenocatl y otros tipos de serpientes, y, por otra parte, se incluyen por igual creaciones originales del autor, tales como el vandak o ponzoñini. Es necesario aclarar que no todas las criaturas aparecen tras los barrotes, esto se debe a que las minificciones incluidas en esta obra —como lo señala Luesakul— habían aparecido previamente en la bibliografía de Avilés Fabila: “*Hacia el fin del mundo* (1969), *Alegorías* (1969), *Fantasías en carrusel* (1978), *Los oficios perdidos* (1983) y *Cuentos y descuentos* (1986)” (Luesakul, 2008, p. 148). Por tanto, algunos textos presentan a sus protagonistas en libertad, o incluso, en breves historias o reflexiones en las cuales aparecen tan sólo de manera parcial.

Los animales prodigiosos se dividen en tres partes: “Perversiones de la naturaleza”, “Serpentario” y “Breviario mitológico”. La primera muestra la decadencia en que se encuentran los integrantes de la fauna nacida en la Antigüedad. La segunda, como su nombre lo indica, trata sólo de seres ofidiomórficos; la última se constituye por consideraciones prácticas, artísticas, comerciales o sociales —de modo lúdico, claro está— con respecto a los animales mitológicos en nuestra época, por ejemplo, cuidar a la Esfinge gracias a un equipo conjunto entre arqueólogos y gerontólogos, o el desarrollo del gorgonismo, una corriente escultórica con base en la conversión de seres vivos a roca por medio de la tecnología. A grandes rasgos, puede apreciarse en la descripción del libro lo que ya se argumentaba al final del anterior apartado: las criaturas aparecen degradadas (encerradas), representadas como algo viejo, achacoso, o bien, sustituidas por completo por la ciencia, como en el caso de “Las gorgonas o del vanguardismo en el arte”, historia en la cual el factor tecnológico es fundamental. Todo lo anterior muestra un escenario pesimista, condensado en la siguiente frase, correspondiente al apartado del grifo: “el hombre ha exterminado varias especies



animales mediante la caza, la persecución o [...] mediante el olvido. [...] ignora el remedio para detener la destrucción de miles de años de fantasía”. (Avilés, 1995, p. 217).

La degradación en esta obra se puede observar, en primer lugar, en el hecho de que varios de estos animales sean mostrados como prisioneros en las parcelas acotadas de un zoológico: se les muestra en un espacio y un orden contrario a la naturaleza, con límites marcados por los hombres⁹. Están cautivos (ya no libres, feroces: amenazantes, en referencia a Orsanic) en un lugar creado por una empresa racional: la de preservar, y mostrar, al ser confinado. Podría decirse que se exhibe la bestia mítica: no se cree en ella, pero se le muestra como una diversión, como algo con lo cual entretenerse. Además, debe mencionarse que son bastantes los casos en los cuales los visitantes no muestran el más mínimo respeto: le lanzan comida a los animales, los cuales aparecen cansados, achacosos y son depositarios de burlas, despojados de sus maravillosos y letales poderes sobrenaturales. Al respecto, Luesakul señala que el bestiario actual “posee finalidades diversas, lo que abarca desde hacer chistes y satirizar tradiciones hasta reflejar pensamientos filosóficos o el deterioro humano en la sociedad contemporánea”, (Luesakul, 2008, p. 147). Del mismo modo, Fernández Porta comenta que Avilés Fabila oficia “una leve pero consistente banalización de los efectos de impresión, muy especialmente en la sección *Perversiones de la naturaleza*”, (Fernández, 2002, p. 10). En efecto, en dicha sección aparecen textos tales como “El grifo”, “El mirmecolón”, “De dragones”, “Aviso en la jaula del ave fénix” o “Los nisanas”. En todos ellos la burla a la criatura fantástica es constante, así como su representación es relacionada con la ancianidad o la sumisión al ser humano, como se detalla a continuación —para el presente análisis se toman, salvo una excepción, sólo los textos situados en el zoológico—.

1) “El grifo” (p. 217 - 218). De este, “cuerpo de león, cabeza y alas de águila”, se dice que está casi extinto por causa de la codicia humana; “ese único ejemplar viejo y aburrido”, el cual pierde plumas gradualmente, sobrevivió a sus pares, acechados para saquear sus nidos, hechos de joyas y piedras preciosas obtenidas por el animal. Otro elemento de decadencia lo constituyen las

⁹ El bestiario mismo, como género, es un esfuerzo precedente al del parque zoológico: el estudio de la naturaleza, el fijarla, presentarla, darla a conocer al lector, al menos, como información.



piezas de la fortuna sobre la cual descansa el ejemplar exhibido: son “excelentes falsificaciones”. Los curiosos envejecen ante la jaula del “pobre y achacoso grifo”, en espera de verlo poner una joya (como si de un huevo se tratara).

2) “El Mirmecoleón” (p. 218). Es descrito “con la parte delantera de león y la trasera de hormiga, más que terrible es cómico”. La parte de mamífero insiste en ser carnicera mientras la de insecto en “trabajar sin descanso”, por lo cual la bestia, desesperada, incluso sufre de convulsiones: el público, diríase que, de manera sádica, goza al verla sufrir. De esta criatura Borges comentó en el *Manual* que surgió de una traducción errónea, “un animal inconcebible”.

3) “De dragones” (p. 220). Enjaulados, “pasean su aburrimiento, recorren durante horas [...] los límites de su prisión”. No sólo están reclusos, sino que no poseen fuego. La frase “La literatura ya no utiliza sus servicios” los cosifica, al volverlos tema de escritura caído en desuso. Ocurre lo mismo en la última frase del texto, al compararlos con armas de guerra: “Ah, si alguna potencia —de esas muy belicosas— sustituyera blindados y lanzallamas por dragones”: la tecnología aparece como superior al dragón.

4) “Aviso en la jaula del ave Fénix” (p. 221). No aparece en el texto, y es sustituida por un letrero, en el cual se informa que cada cien años, “aproximadamente a las 12:30 del día”, inicia el rito tras el cual renace. Así, el hecho fabuloso queda reducido a mero espectáculo.

5) “La hidra de Lerna” (p. 216 - 217). Se muestra ridiculizada, pues los visitantes se divierten al lanzarle golosinas para ver cómo las atrapa con sus nueve cabezas. Reptil policéfalo, aparece despojado de los poderes mortales apuntados por Borges: “Hasta cuando dormía, el aire ponzoñoso que la rodeaba podía ser la muerte de un hombre” (Borges y Guerrero, 2009, p. 87).

6) “La esfinge de Tebas” (p. 215). “La otrora cruel [...] se aburre y permanece casi silenciosa [...] un tanto acomplejada”, esto porque el acertijo que resolvió Edipo era “el único inteligente de su repertorio”, por lo cual los niños, “entre risas y burlas” resuelven las sencillas adivinanzas que les propone.

7) “Los sátiros” (p. 215 - 216). Constituyen un caso excepcional, pues dentro de su jaula viven en una bacanal continua, por lo cual “no extrañan su libertad, mejor aún, se diría que nunca la



conocieron”, motivo por el cual despiertan la envidia de los visitantes, quienes observan “la jaula por semanas, cada vez más tristes de no estar en ella, languidecen y ahí mismo mueren”. Por lo anterior, los sátiros son de los pocos seres no degradados en este zoológico. Quienes los observan quisieran estar encerrados con ellos, pero hay guardias y un letrero que prohíben tal interacción: se invierte así la relación observador/diversión, residente/abatimiento.

8) “Las quimeras del siglo XXI”. Si bien no es un texto descriptivo como los anteriores, sino una reflexión, pues se ensaya sobre el hecho de poder crear seres similares a los mitológicos en laboratorio, se aborda en este punto por la relación entre tecnología y fauna imaginaria. Primero, por quimera se entiende no sólo este animal fantástico, sino en realidad todos los similares: “Grifos, minotauros, esfinges, gorgonas y otras aberraciones pueden salir del laboratorio” (p. 273). Después se argumenta que criaturas con tal origen no causarían impacto alguno, sino que serían humillados: “a la gente no le causarían espanto. Monstruos fabricados con un bisturí láser a lo sumo conseguirían alguna tarea circense de poca responsabilidad, nada más” (p. 273). Esto se debe a que estos monstruos nacidos de la tecnología carecerían de un origen místico, no serían “producto de dioses indignados o de maleficios y conjuras de brujos y demonios” (p. 273 - 274), estarían privados de “su maravillosa capacidad de aterrorizar”. Avilés Fabila cierra este texto con esta frase: “El miedo a lo desconocido, a lo sobrenatural, por desgracia ha sido desterrado en este siglo en que todo es posible merced a la ciencia” (p. 274). Este texto parece ser un ejemplo perfecto de lo sostenido por Ospina, citado antes, respecto a cómo la ciencia y la tecnología se han hecho omnipresentes en la imaginación.

En síntesis, en esta obra se muestra una lejanía con respecto al esplendor original de estos animales, cuyo poderío simbólico está mermado, reliquias de otra época que han perdido su vínculo con lo divino y su función en el imaginario colectivo (de acuerdo con Luesakul). Como ya se mencionó, son constantes las referencias a la ancianidad, fragilidad o simpleza de los cautivos. A la par, en más de una ocasión aparece la tecnología, la cual es representada como superior a lo sobrenatural. El zoológico también muestra a los visitantes, la civilización actual, representada por personajes sin rostro, ignorantes de su pasado, al cual tratan sin respeto y, por añadidura, esta



misma actitud es la que esgrimen en contra de la bestia cautiva, sea real o imaginaria, la cual es sólo una diversión, un prisionero del cual burlarse, o que representa, en el mejor de los casos, un entretenimiento visual (con excepción hecha de los sátiros, último reducto del pasado: imagen de una libertad de acción perdida en la actualidad).

IV. “Apócrifamente hablando”, pervivir en la deconstrucción

Para viajeros improbables es —en similitud con *Los animales prodigiosos*—, una “recopilación de todos los cuentos breves o brevísimos que he escrito en el último decenio” (Eudave, 2012, p. 7). Dividido en cuatro partes, “Países que debo visitar algún día”, “Apócrifamente hablando”, “Animales y prodigios para algún jardín...” y “Un epílogo menos breve, pero con luna de cocodrilos”, es la segunda sección la que incluye a la fauna mitológica: sirenas, cíclopes, centauros, basiliscos, arpías, dragones, la esfinge, el minotauro, la quimera, e incluso, seres de invención propia, tales como los agripianos y los astomos. La tercera parte no está libre de animales, pues en ella aparecen un mono invisible aficionado a la tinta, un ciempiés, serpientes, hormigas, una variación del insecto kafkiano y una mascota imaginaria, la cual, como es obvio, sólo la protagonista puede ver. En el epílogo aparecen algunos cocodrilos de naturaleza onírica.

“Apócrifamente hablando” resulta un bestiario mitológico no ortodoxo, de acuerdo con las características del género, ya mencionadas con anterioridad en este artículo¹⁰, pues:

[...] en el bestiario el 'es' predomina sobre el 'hace' o, lo que es lo mismo, la trama pierde peso en favor del retrato, hecho que lo acerca al poema en prosa y al ensayo, y lo aleja de la narración [...] (Noguerol, 2012, p. 128).

Desde luego, algunos de estos textos de Eudave resultan narraciones, como se verá más adelante. Noguerol también comenta, con respecto a la creación minificcional, que no sólo el bestiario es un formato recurrente, sino también “otras versiones posibles de algunos mitos grecolatinos [...] la revisión de estas tramas y personajes constituye un recurso fundamental en la modalidad del

¹⁰ Aunque un bestiario en toda regla, de acuerdo con lo postulado por Fernández Porta.



microrrelato” (Noguerol, 2014, p. 70). De este modo, los microrrelatistas al “actualizar” tales tramas se constituyen como creadores de “nuevas mitologías”. Ejemplos de lo anterior se abordarán a continuación, a los cuales puede agregarse “Minotauro sin laberinto”, en el cual este personaje, sapientísimo, sale de su morada para compartir sus conocimientos con los seres humanos. Éstos, “Al verlo, lejos de respetarlo, de tratarle como a un ser mítico, lo mataron de un solo golpe. Era, sin más, una malformación genética o un clon”¹¹ (Eudave, 2012, p. 50). Esta trama es otro ejemplo claro de la decadencia de la criatura mitológica: representación simbólica muy adecuada para mostrar cómo el pensamiento científico se ha impuesto al mágico: se rechaza el conocimiento de un ser semidivino, y a éste se le confunde con un mero producto de la tecnología, poderosa y capaz de borrar el pasado.

A continuación, para profundizar, se analizan seis textos de “Apócrifamente hablando”.

1) “La mirada antigua”. En el texto se habla de un libro —el polémico *La genealogía ancestral*— en el cual se establece que “ciertos humanos poseen rasgos que no son de naturaleza humana”, en específico, algunas madres “son portadoras de un rasgo antiquísimo y macabro propio de un ser llamado basilisco. Este rasgo es la mirada que paraliza, la mirada que mata” (p. 41). Después de tal argumento, queda claro que no aparece algún basilisco en esta minificción, sino que de éstos tan sólo se menciona la característica ya descrita. Esta analogía señala el poder intimidatorio de la mirada ya sea de la madre o del padre. Tal como los progenitores se identifican con la criatura mitológica, pasa lo mismo con el espejo y el hijo o hija:

El texto hace una breve referencia a los espejos como un arma poderosa para aniquilarlos, pues sólo su propia imagen los fulmina. / Sin embargo, no puede ser cualquier espejo, sino uno justo a su imagen y semejanza [...] el texto arroja una frase milenaria tal vez mal traducida: de tal madre (o padre) tal hijo. (Eudave, 2012, p. 42).

¹¹ Este ejemplo ya es referido por Noguerol, quien agrega: “Eudave se acerca de este modo a autores que, como [...] Avilés Fabila —en el ya mencionado *Los animales prodigiosos*—, denuncian la falta de conciencia de nuestra época. (Noguerol, 2014, p. 72).



El basilisco (“este antiguo y respetado monstruo”, dice la voz narrativa), resulta reducido a su mirada, elemento importante en torno al cual gira el texto, como se demuestra desde el título y en la mención final a los espejos. De manera significativa, Borges, con quien coincide Avilés Fabila al decir que la fauna imaginaria se extingue por descuido, enuncia que “En el curso de las edades, el basilisco se modifica hacia la fealdad y el horror y ahora se lo olvida [...] Lo que no cambia es la virtud mortífera de su mirada”¹² (Borges y Guerrero, 2009, p. 36). Así pues, de esta cruce de serpiente con gallo, Eudave toma su elemento más característico para desarrollar una analogía. Además, invierte el procedimiento recurrente en libros como *Bestiario*, en el cual un animal es revestido con características humanas para hablar de ciertos arquetipos de personas, pues en “La mirada antigua” son cierto tipo de personajes, los progenitores, quienes adquieren una característica del basilisco para explicar uno de sus rasgos (la dureza de su mirada y carácter).

2) “Habladurías”. El texto otorga la voz a las Arpías, las cuales también resultan humanizadas, pues no hay indicios de su apariencia zoomórfica (alas, garras). La única mención en cuanto a elementos corporales es la relativa al “vientre inmundo”¹³, descrito en el *Manual* borgeano: “nos dimos tremendo atracón, y nos gustó comer en los festines, por esta razón [...] tenemos no un vientre inmundo, sino voluminoso [...] Fuera de esta panza troglodita somos muy agradecidas” (Eudave, 2012, p. 43). De nueva cuenta aparece el mismo proceso descrito en “La mirada antigua”: se humaniza a la bestia, o, mejor dicho, de ésta sólo se mantiene un rasgo relativo a su fisiología, con el cual se caracteriza a ciertos personajes humanos. También, del mismo modo, el título remite a ese vínculo entre las protagonistas y la criatura mitológica en cuestión: las habladurías surgidas en los banquetes a los cuales acudían, acabaron por mostrarlas como seres despreciables, causantes de la desgracia de otros personajes, como Edipo: “¡Y de los chismes no

¹² El autor argentino menciona, además, al final del apartado referente al basilisco: “Los enciclopedistas cristianos rechazaron las fábulas mitológicas de la *Farsalia* y pretendieron una explicación racional del origen del basilisco [...] La hipótesis que logró más favor fue la de un huevo contrahecho y deforme, puesto por un gallo e incubado por una serpiente o un sapo” (Borges, p. 37); ya desde los tiempos de la Enciclopedia el monstruo comenzaba a ser filtrado a través de la razón.

¹³ También se menciona la “larga y bella cabellera”, en correspondencia con la “larga y suelta cabellera” del *Manual*, pero este elemento no resulta de relevancia en el desarrollo del texto.



culpan a nosotras! [...] Esto nos pasa por tragonas, porque nos gusta comer y beber, porque somos comunicativas, sociables y atentas” (pp. 43-44). Así pues, la autora deconstruye la historia de las arpias, tal como en el caso de su texto del basilisco: las protagonistas resultan, de manera lúdica, espejo de los monstruos alados.

3) “Sobre dragones”. En este texto tiene lugar una conferencia sobre la inexistencia de estos seres, “protagonistas de cantidad de historias, [...] de supercherías y de: conferencias” (p. 46): tal descripción los muestra como mero tema narrativo (no un ser corporeizado), lo cual coincide con la frase “La literatura ya no utiliza sus servicios”, en “De dragones”, de Avilés Fabila —si bien esta última resulta mucho más pesimista—. El ponente es un “especialista en *dragonería y otras faunas*”: las cursivas, de la autora, equiparan así a otro tipo de criaturas: corren con la misma suerte del dragón. La abrumadora cantidad de información presentada en el evento “confirmaba la existencia del monstruo, no lo contrario” (p. 47), además de hablar de su universalidad, al estar presente en varias culturas, y poderío físico. Posterior a la petición de que salieran de la sala quienes aún creyeran en dragones aparece uno, enorme, “que echaba fuego poderosamente sobre la carpa”. Es necesario notar que la invitación a salir la pone a salvo, y denota que el ponente estaba al tanto de la pronta aparición de la bestia, cuya realidad, en efecto, quedaba confirmada, tras la larga exposición previa. Desde fuera observa la narradora, junto con otro personaje. Ella menciona, durante el ataque, que aquello era “un espectáculo de luces y sonidos estereofónicos que salían del animal e inundaban el cielo” (p. 47): esta frase lo cosifica, al equiparlo, curiosamente, con aparatos, con tecnología vinculada al entretenimiento (concepto ya observado en la obra de Avilés: el ser mítico como diversión). Casi al final, el acompañante de la narradora le dice: “Hizo bien en no menospreciar el poder de lo imaginario”. Si bien al inicio el dragón es descrito como tema narrativo, mero concepto, su aparición se torna real: al transgredir la barrera entre niveles de ficcionalidad (aparecer como un ser tangible ante los ojos de la protagonista, luego de habersele considerado sólo personaje de las historias referidas en la conferencia), muestra su realidad como ser literario y como ser simbólico.



4) “El verdadero origen de la esfinge” (pp. 48 - 49). Gran parte de lo enunciado en el título, una versión apócrifa del origen del monstruo, es una historia referida por el abuelo de la voz narrativa. La esfinge, “una mujer muy hermosa”, convoca dioses de diversas religiones a un banquete, para preguntarles sobre su belleza, la cual considera una maldición, pues los hombres “sólo veían su apariencia y no su interior”. Ellos deciden ayudarla y, ajenos a la sensibilidad humana, la transforman¹⁴. Un dios rezagado de escasa importancia, tras la partida de los demás, al no entender su tristeza la considera un enigma, y entonces, le dice que “de ahora en adelante para que lleguen a ti tendrán que descifrarte”. Al finalizar la historia, el abuelo “lanzó una carcajada burlona que no supe dónde poner”. El título resulta irónico, pues el “verdadero origen” resulta una historia contada por un narrador burlesco. La historia referida toma como eje la inconformidad con el aspecto físico: la esfinge se humaniza, se acerca a un tema que resulta casi frívolo, y queda despojada del aura de peligrosidad que se le atribuía: “desolaba el país de Tebas, proponiendo enigmas a los hombres (pues tenía voz humana) y devorando a quienes no sabían resolverlos” (Borges y Guerrero, 2009, p. 70). El texto viene a ser una renovación sui generis del mito, a manera de relato nocturno, en parte lúdico, en parte universal en cuanto al tema de fondo elegido. En esta ocasión, a diferencia de los dos primeros textos de la autora abordados líneas arriba, no hay un elemento del monstruo con el cual caracterizar a algún personaje humano de manera que se cree una alegoría inversa: se trata, pues, de una versión apócrifa del mito en su totalidad.

5) “Una quimera es una quimera” (p. 51). Este texto es por completo una progresión de lo corpóreo a lo incorpóreo, y luego a lo conceptual. Así, con respecto a las criaturas referidas, se habla de tratar de extinguirlas (corpóreo), desaparecer (corpóreo), no poder encontrarlas (corpóreo-incorpóreo), comprobar “que era uno de los tantos imposibles creados por el hombre” (incorpóreo-conceptual), aparecer triunfante (conceptual), lograr su cometido, pues “se volvió inmortal y más real que nunca” (conceptual). De animal al cual se busca, al no encontrarse, la quimera pasa a ser reconocida como una creación imaginaria, que perdura como concepto. De ahí

¹⁴ Su nueva imagen corresponde con la de “La esfinge griega [que] tiene cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, y cuerpo y pies de león”, (Borges, p. 70).



que Eudave cierre el texto con que, a las quimeras, “si se les define, son”. Así, “Ahora, habitan en los diccionarios del mundo denominadas como: *idea falsa o vana imaginación*”¹⁵. Esta progresión corpóreo-incorpóreo-conceptual señala el proceso sufrido por las criaturas mitológicas: de considerárseles reales, como en el bestiario medieval, pasan a ser meros conceptos, de los cuales, el de la quimera resulta paradigmático, entre toda la fauna imaginaria antigua: “Con el tiempo, la Quimera tiende a ser 'lo quimérico' [...] La incoherente forma [animal] desaparece y la palabra queda, para significar lo imposible. *Idea falsa, vana imaginación*, es la definición de quimera que ahora da el diccionario”, (Borges y Guerrero, 2009, p. 124)¹⁶.

6) “Sobre la inspiración a base de tintas” (p. 57). Este texto se encuentra en la tercera sección de *Para viajeros improbables*, “Animales y prodigios para algún jardín...” Hay que hacer notar su relación con el *Manual de zoología fantástica*: aparece en éste un apartado dedicado a “El mono de la tinta”, el cual consiste en una muestra de escritura atribuida a Wang Ta-Hai: presenta a una criatura de Extremo Oriente, “suave como una almohada. Es muy aficionado a la tinta china” (Borges y Guerrero, 2009, p. 106), la cual bebe después de que alguien ha dejado de escribir. Eudave, por su parte, escribe sobre un comerciante chino vendedor de monos invisibles: al ejemplar adquirido se le permite el fácil acceso a la tinta, la cual bebe por las noches, y si le gusta, “retirá suavemente la almohada de su cabeza y se pondrá en su lugar [...] Su latido pausado dicta a nuestra imaginación [...] las historias más fascinantes”. Como puede verse, la referencia es evidente. No obstante, la autora invierte el proceso que ocurre con el animal y la tinta, pues el primero no espera a que alguien deje de escribir para beber, sino que, tras realizar esta acción, otorga el que se genere la escritura de la mano de quien le ha ofrecido la tinta. Presentado así, el mono resulta más sobrenatural que el del *Manual*. Sin embargo, dos factores demeritan y degradan esta situación: la primera es que se trata de monos invisibles, con lo cual surge la siguiente pregunta: ¿si no se ve,

¹⁵ Pasa algo similar en otro texto de la autora, “Doble naturaleza”, en el cual los centauros “dejaron de existir en el movimiento, condenados a ser tristes representaciones en cuadros, grabados o esculturas [...] guardados celosamente en libros, ilustraciones o museos” (p. 40).

¹⁶ Nótese, como dato curioso, que tanto la definición del monstruo dada por Eudave como la del autor argentino es casi la misma, incluso en cursivas en los originales.



existirá?¹⁷ Por otra parte, el texto termina con la frase: “Éxito garantizado que ahora viene en certificados de papiro *made in China*”. Tal como en “Las quimeras del siglo XXI”, de Avilés Fabila, lo maravilloso se produce en serie, y en este caso, con el agregado de que viene de China. Esto es así por seguir con la referencia original, pero también señala un elemento comercial actual: si viene de ese país, es de poca calidad. La maravilla queda eclipsada ante la duda de su existencia y el hecho de que se trate de un producto hecho en serie, y de posible mala factura, por añadidura. Lo antiguo se mezcla con lo reciente en el mono, así como también en la garantía: “certificados de papiro”.

La fauna mitológica abordada por Eudave aparece representada en diversas circunstancias: los basiliscos y arpías son humanizados, las quimeras (al igual que los centauros) aparecen como una mera representación simbólica, la esfinge como una metáfora de la inconformidad femenina en una historia contada por un anciano, y el mono de la tinta como un producto de posible dudosa efectividad comercializado y exportado desde China. Así pues, no aparece degradada de manera explícita, como ocurre en la obra de Avilés Fabila, sino que se reutiliza en diversas maneras, como motivo literario: mitos deconstruidos, además de criaturas que se transmutan y reconocen sólo como símbolo son la constante, si bien en algunos casos aparecen subordinadas al comercialismo o al ámbito doméstico. Sólo en “Sobre dragones” hay una permanencia del poder de este ser en el ámbito de lo textual, sin alteraciones. Todo lo anterior quiere decir que los monstruos míticos perviven, en este libro, no corporeizados (como en el caso de *Los animales prodigiosos*) en su mayoría, sino como deconstrucción alegórica de sí misma, lo cual es un proceso inverso en sí con respecto a la configuración del animal mitológico.

¹⁷ Con respecto a la invisibilidad, Nogueroles argumenta que “En los bestiarios actuales aparecen con frecuencia animales paradójicamente invisibles, que niegan en su esencia el carácter ‘científico’ del molde genérico al que se adscriben. Borges y Guerrero abrieron la veda para analizar lo imposible al describir el ‘A Bao A Qu’, minificción de visos idealistas que presenta a un animal con capacidad de aparecer o desaparecer según sea observado o no (1977: 17). Así ocurre también con ‘El Vandak’, de René Avilés Fabila (1994: 182), y en Eudave con ‘La mascota imaginaria’, muerta porque su dueña dejó de atenderla por miedo a la opinión de los demás” (Nogueroles, 2014, p. 75).



V. Dos cuentos de Fernando De León: la revigorización científica del monstruo

1) *Manual del comportamiento fantástico*.

Este cuento apareció por primera vez en la revista Luvina en su número de otoño del 2006. Luego fue incluido en la antología *Sólo cuento I* (2009) publicada por la UNAM, en el libro *Mudo espío* (2011), de su autor, Fernando De León, y en *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico* (2013). Llama la atención el título, muy similar al del bestiario de Borges y Guerrero. En la narración aparece una obra titulada precisamente *Manual del comportamiento fantástico*, del cual se hablará un poco más adelante. La historia se sitúa en el año 2121, cuando, además de existir coches de marcas ficticias, y la enfermedad del marre, “o mal del retrato” (consistente en que quienes usaron en gran medida las cámaras gammagráficas –exponiéndose así a rayos gamma–, poco a poco van perdiendo movilidad, hasta quedar inmóviles y sufrir un colapso nervioso final), también hay presencia de fauna mitológica. Resulta notable en un primer momento que una historia en la cual aparecen este tipo de criaturas se sitúe en el futuro.

Durante un embotellamiento, el taxista Grisóstomo vio cómo “un ave gigantesca tomó entre sus garras el techo del Bostitch bermellón y se lo llevó al vuelo con todo y conductor” (De León, 2006, pp. 42-43). El protagonista resulta sorprendido cuando descubre que ningún otro de los conductores se percató de la presencia del animal. A pesar de lo anterior, no se ponía en duda su existencia: “ya entonces la genética podía realizar eso y mucho más. De hecho, después de la extinción masiva de 2077, los genetistas se propusieron volver a crear las especies desaparecidas” (p. 43). La narración nos dice que al carecer de un registro de la zoología que poblaba la realidad, los científicos recurrieron “a todos los libros: los de historia natural y los tratados de seres mitológicos por igual. Empezaron a crear tortugas, sirenas, gatos, dragones, búhos, unicornios, ranas, catoblepas, caballos, krakens, serpientes marinas, perros, grifos” (p. 43). Este hecho es similar al descrito por Avilés Fabila en “Quimeras del siglo XXI”: se crean seres mitológicos en laboratorio (en este caso en conjunción con los reales, tal como si se tratara de un bestiario medieval), lo cual trae como consecuencia que, de la misma manera que en el otro texto, carezcan de la maravilla de la



cual están revestidos los animales sobrenaturales antiguos: “ahora todo existía y una gigantesca ave Roc no tenía nada de asombroso” (p. 43).

Así pues, la sorpresa del protagonista no consiste en haber visto a un ser de ese tipo, sino que, precisamente por tener un tamaño enorme, nadie lo viera. Para informarse sobre el monstruo, el protagonista compra y lee “un antiquísimo manuscrito medieval que obtuvo en uno de los miles de expendios de antiquísimos manuscritos que tras el surgimiento de la nueva fauna abundaron en cada esquina de la ciudad” (p. 43). Esto coincide por completo con la producción de seres fantásticos en laboratorios, y también con un elemento de “Sobre la inspiración a base de tintas”, de Eudave, pues en esa minificción aparece también un híbrido de documento antiguo fusionado con elementos comerciales actuales: los “certificados de papiro” resultan pares de los “expendios de antiquísimos manuscritos”, que, además, en ambos casos, se producen en serie. El *Manual del comportamiento fantástico* adquirido por el taxista, además de ser un manuscrito antiguo, cuenta con un título actual. Dicho sea de paso, la existencia de una publicación como esta indica que a final de cuentas se sabía cuáles seres eran mitológicos: información no disponible en los laboratorios, pero sí, irónicamente, en el puesto de un voceador. Todo lo consignado líneas arriba muestra que no sólo la fauna imaginaria se equipara en la narración de De León con la real, sino que también la sabiduría antigua se populariza, con lo cual lo sobrenatural se vuelve cotidiano.

El protagonista al leer descubre que el ave Roc actúa en el tiempo que dura un parpadeo, y además, sólo la puede ver la última de sus presas, lo cual explica que sólo él se percatara de su aparición. Es entonces cuando el título del cuento se explica: Grisóstomo comprende cómo se comporta el monstruo aéreo. Éste es portentoso: cuando hace presa de un segundo automóvil, un Adanada color uva, el protagonista “vio pasar el negro chasis apresado por una garra imponente. La sombra que proyectó tardó en pasar dando prueba de lo grande que era el cuerpo que la generaba” (p. 45). El hombre, entusiasmado, compra una daga para defenderse de posibles polluelos si es llevado hasta el nido, varios metros de cuerda, un paracaídas, pone un quemacocos para salir por ahí en caso necesario y adquiere también un chaleco blindado, para protegerse de las garras enormes en el momento de ser alzado por los aires. Su existencia hasta entonces simple, aburrida y



monótona, descrita al inicio del texto, toma como eje el encuentro con el ave Roc, que ha roto su cotidianidad.

Grisóstomo se desespera de que no llegue el día anunciado: “Comenzaba a temer que moriría sin haber sido presa del ave Roc” (p. 45). Se expone entonces a la soledad que ofrece una loma, fuera de la ciudad, para facilitar la tarea del monstruo. Cuando por fin pasa lo inevitable, el entusiasmo por saber cumplido su destino se manifiesta: “por el quemacocos vio la escamosa piel de la pata del ave. Lleno de una extraña alegría la tocó” (p. 45). Finalmente, ya en el nido, el ave Roc muere, pues tal como lo anunciaba el *Manual*, sólo su última presa puede mirarla. Sin embargo, el final para el hombre también llegó, pues “El huevo se agrietó con un sonoro crujido y el taxista experimentó el secreto placer de saberse alimento de una nueva maravilla” (p. 45), ya que, víctima del marre justo el día del encuentro, pierde la movilidad del cuerpo.

El ave Roc es imponente, se muestra efectiva en sus cacerías al hacer presa de los conductores, se reproduce, y a pesar de tener origen en laboratorio, aparece revestida de cierta aura sobrenatural, al ser sólo vista por la última persona a la que dará caza. Si bien es producto de la tecnología, su comportamiento es, como el título lo anuncia, fantástico. Vive, además, en un desierto, en una cumbre, tal como lo consigna Borges en su bestiario, pues se trata de una criatura con origen en la tradición árabe. Así pues, si bien un animal de laboratorio no debería resultar temible, como ya se mencionó antes, por carecer de un origen sobrenatural, el ave Roc resulta formidable, digna heredera de las que surcaban el cielo en las historias de la Antigüedad. Su aparición además rompe la cotidianidad del protagonista: se impone la maravilla ante lo normal.

2) *Un rastro de animales muertos*

En este texto aparece un basilisco, representación simbólica del mismo demonio, según la referencia bíblica: es mitad gallo, mitad serpiente¹⁸. En el segundo párrafo la protagonista, Julia, lo

¹⁸ Hay que recordar que el demonio se metamorfosea en serpiente en la Biblia. En el pormenorizado artículo de Lucía Orsanic, “El basilisco, del bestiario al libro de caballerías castellano. El caso del *Palmerín de Olivia* (Salamanca, Juan de Porras, 1511)”, se aborda el origen, historia, evolución y significados de la criatura en cuestión.



describe como “un insecto enorme, del tamaño de un perro [...] Era como una tripa con cuatro patas de rama y pequeñas pezuñas”, (2015, p. 122). Al ser molestado por la mujer con una pala, emite un sonido entre gruñido y graznido. Ella no logra verlo a los ojos, y lo observa huir por una ventana. Luego, lo persigue, para darse cuenta de que “Aquel raro animal había dejado a su paso un claro rastro de muerte: pájaros, lagartijas, ratas, ardillas y —lo más triste— su querido perro Tuca”. (p. 123). Esta es la explicación del título, la mortandad dejada al paso de la criatura. Julia también cae en el mismo estado emocional que Grisóstomo, pues tras el encuentro, no sólo la persigue por revancha: “muy pronto se sintió emocionada de haber visto algo que nunca antes, en su considerablemente larga vida, había visto” (p. 123). Armada con una pistola, decide ir a campo traviesa en pos del asesino de sus gallinas y su mascota, aún sin saber qué es, sin consultar los libros de su difunto marido, los cuales, estaba convencida, lo explicaban todo. A pesar de lo difícil que podría resultar tal persecución, la mujer no pierde el rastro por el reguero de animales muertos. En este punto es necesario señalar que, de manera similar al otro texto de De León, en el que la fauna mitológica se equipara al inicio con la real, al ser por igual recreados en laboratorio —aunque luego el ave Roc destaca, al resultar cazador de humanos—, en esta historia el basilisco se impone a las otras criaturas (desde el mismo título), las cuales no resisten el poder letal de su mirada.

La situación del basilisco le resulta penosa a Julia, pues tras reflexionar que mata sin desearlo, algo así le parece una maldición. Sin embargo, “se convenció de que un animal así de dañino debía ser cazado y se sintió emocionada de ser ella quien lo estuviera persiguiendo”, (p. 124). Junto con esta nueva muestra de entusiasmo de parte de la protagonista, se ofrece otra descripción: “mezcla de serpiente con gallo y patas de insecto gigante [...] no podía dejar de matar lo que encontraba a su paso”, (p. 124). Luego de una persecución por campo abierto, la cual consume el resto del día, ocurre en descampado el encuentro nocturno con el basilisco. Mientras intenta recolectar leña, Julia toca en la oscuridad “algo frío y escamoso, como una tripa gorda”, tras lo cual escucha “una especie de siseo carrasposo”, el cual ella jamás había escuchado, y se queda ahí, escuchando “ese ruido extraño que emitía, lastimero y terrible” (p. 125). De nuevo sola, la mujer reflexiona en que ese animal peligroso puede ser relacionado sólo con la locura, pues no es



normal, y nadie le hubiera creído si contaba lo sucedido. Esto constituye un paralelismo con el ave Roc del primer cuento de De León revisado: sólo los protagonistas pueden verlo, aún en el caso del ser volador, pese a su tamaño. Julia intenta convencerse de que “El animal que vio era *extraño*, sólo eso, *extraño*, y no iba a quedarse con la duda de lo que era”¹⁹ (p. 126), con lo cual trata de dotar de normalidad al basilisco.

Casi dormida por el cansancio, aunque demasiado intranquila, la protagonista escucha un ruido acercarse. Ocurre entonces el encuentro con el doctor Tario. Cuando la interroga sobre qué hace ahí, ella entra en un mutismo momentáneo, pues, piensa, no quiere parecer “una loca persiguiendo a un animal único y *extraño*”²⁰ (p. 126). Él, sin embargo, está al tanto de la presencia de la bestia, de la cual sabe todo, y cuando ésta reaparece, durante el diálogo de los personajes, protege a su interlocutora, lanzándose sobre ella y tapándole los ojos. “Disculpe que me comporte tan *extraño* pero confíe en mí”²¹ (p. 127), le dice. Si bien en el texto se hacen diversas menciones a la silueta o patas del basilisco, es en este nuevo contacto cuando se destaca el ruido que lo caracteriza: “El animal hacía un ruido raro, como un ronroneo metálico, explosivo, un crepitar alternado con un siseo grave, como el que hacen los árboles altos al ser estremecidos por el viento” (p. 127). Resultan importantes las menciones tanto de la apariencia de la criatura, como la del sonido que emite. Las primeras lo son porque ofrecen una descripción fragmentada, la cual poco a poco aparece a lo largo de la narración. Las referencias al sonido cobran importancia cuando, más adelante, Tario explica que no sólo la mirada del basilisco, por sí misma, resulta mortal. Tirados en el suelo, los personajes lo sienten sobre ellos, pero sobreviven al no mirarlo, hasta que se aleja. Posterior a ello, y ya rumbo a la cabaña del doctor, Julia sintió “un repentino consuelo: el de estar metida en una situación *extraña*, porque *extraño* había sido el comienzo, *extraño* el animal; pero luego la persecución se había tornado algo normal y lo normal es desconcertante cuando uno persigue algo extraordinario”²² (pp. 127-128). En este punto resulta necesario explicar las cursivas

¹⁹ Las cursivas son mías.

²⁰ Las cursivas son mías.

²¹ Las cursivas son mías.

²² Las cursivas son mías.



marcadas en las más recientes cuatro notas a pie de página: en los cuatro casos se resalta la palabra “extraño(a)” en relación al basilisco: él mismo, el comportamiento de Tario, y la situación derivada del encuentro con el ser. Es remarcable la insistencia de la voz narrativa en este adjetivo, pues éste señala el proceso que transita Julia de lo extraño a lo normal, tal como se expresa en la anterior cita: Julia intenta decirse que aquel animal no tiene una naturaleza definida, y con eso en mente, el adjetivo “extraño” se repite, aún en la voz de Tario, hasta el momento en el cual se acepta que lo extraño es normal. Sin embargo, la situación no se normaliza, sino que Julia acepta que sea extraordinaria²³: la cacería de algo sobrenatural se acerca a lo cotidiano, al integrar en la misma a otro personaje, conocedor de la realidad de la bestia y posee conocimientos sobre la misma.

Una vez bajo refugio, la mujer descubre que su anfitrión, al igual que su difunto esposo, tiene muchos libros (en este caso, cuatro librerías). Tario posee conocimiento, en ambas acepciones: no sólo sabe a qué monstruo se enfrentan, sino que también ese saber lo obtuvo gracias a las publicaciones que conserva. En esta narración, a diferencia de “Manual del comportamiento fantástico”, el libro no aparece popularizado, producido en serie y vendido en masa, fusión de lo antiguo con lo actual: es mostrado en su justa medida, como depósito de conocimientos, prácticos a la hora del enfrentamiento. De manera notable, al estar rodeados de libros, es cuando Tario comenta que “Eso mata todo lo que se encuentra a su paso. El basilisco vive en el desierto, crea el desierto” (p. 128), argumento presentado como una casi fiel cita borgeana: “El basilisco reside en el desierto; mejor dicho, crea el desierto”, (Borges y Guerrero, 2009, p. 37). Es entonces cuando de nueva cuenta lo extraordinario —o maravilloso— se aproxima a lo cotidiano, cuando el doctor, en su explicación sobre lo que es la bestia con la cual se encontraron, reflexiona sobre cómo su morfología no tiene por qué ser un problema para aceptar su realidad, y equipara así a la fauna real con la imaginaria, al mencionar que

Lo consideramos un animal mitológico porque toda noticia sobre él viene casi siempre de libros de mitología, pero dígame, en realidad, ¿por qué no habría de existir un animal

²³ Podría decirse que maravillosa, por recordar a Todorov: de extraña o “normal” pasa a ser maravillosa, o extraordinaria, así pues, se diría que Julia acepta la situación maravillosa en la cual está inmersa.



como el basilisco? ¿No es extraño el elefante? ¿No es formidable la jirafa? ¿Qué problema hay con una serpiente que tiene patas de ave y que se mueve como una mantis del tamaño de un lobo? (p. 128).

Estos argumentos parecen acercar lo maravilloso a lo cotidiano, al equiparar la morfología del basilisco a otras que podrían no resultar comunes. Por otro lado, tal como lo comenta Ospina, la ciencia ha llegado a nuestro imaginario para permanecer y manifestarse. Así, Tario agrega que el basilisco mata como lo hace gracias a su mirada en conjunción con el sonido que emite:

[...] vivir es [...] un patrón de comportamiento, el más arraigado que existe [...] un patrón antiquísimo, pero un patrón al fin; y la muerte también es otro patrón de comportamiento, uno que, cuando se activa, dejamos de vivir instantáneamente [...] la mayor parte de nuestro comportamiento, la más elemental y profunda, se efectúa en un *nivel neuronal* imposible de modificar. [...] el basilisco no es la muerte misma, pero casi, porque ese animal raro y bestial es en realidad el *interruptor* que activa nuestro *engrama neural* de la muerte: si lo vemos a los ojos y hace ese ruido extraño que escuchamos esta noche, la suma de imagen y sonido nos pone en “modo” sin vida. No podemos evitarlo, está *configurado así en la parte del cerebro más animal*, la que compartimos con los lagartos y que perdura en todo ser vivo. No importa si somos más reflexivos o inteligentes que un perro o una gallina, al ver al basilisco a los ojos caeremos muertos [...] ²⁴ (2002, p. 129).

El fragmento anterior resulta toda una explicación científica en torno a cómo mata el basilisco: en cursivas se resaltan todos los términos que así lo demuestran. Esto despoja a la criatura de elemento sobrenatural alguno. Así como el ave Roc de la anterior narración, ambos seres tienen una relación con la ciencia, en mayor o menor grado, pues uno es creado por ésta, y a otro se le dota de una explicación en función de la misma. Cabe mencionar que, si bien la mirada del basilisco es su principal característica, como ya se dijo antes, la forma de matar adjudicada al sonido que emite no es creación de De León. Borges refiere que en un pasaje del libro IX de la *Farsalia* se lee:

²⁴ Las cursivas son mías.



“La sangre de Medusa, pues en este / sitio produjo al basilisco armado / en lengua y ojos de insanable peste” (Borges y Guerrero, 2009, p. 37). Del mismo modo, el basilisco es descrito por Isidoro de Sevilla:

[...] es la reina de las serpientes, de tal manera que todas le huyen, porque las mata con su aliento y al hombre con su vista [...] *Sibilus* es el mismo basilisco, y se le da este nombre porque con su silbido mata antes que muerda [...] (De Sevilla, 1951, citado por Orsanic, 2019, pp. 7-8).

Los protagonistas se quedan a dormir en la cabaña, en donde Julia “reconoció un sentimiento diferente: [...] una desazón que comenzaba a ponerla en lugar del animal y a sentir cierta misericordia por él. Hubiera soñado con el poderoso basilisco” (p. 130). Estas líneas resultan significativas, pues la mujer experimenta algo distinto al impulso de cazar al monstruo, y reconoce, por el contrario, empatía hacia el mismo. También que la voz narrativa utilice el adjetivo “poderoso” es notable. Unos disparos despiertan al anfitrión y su invitada. Afuera, un lugareño ha muerto, tras mirar los ojos letales. Apenas la criatura se pone por encima del ser humano al matar a uno de ellos, Tario idea un plan para capturarla, el cual tiene éxito, al emplear googles y gotas para dilatar la pupila: “Ver borroso nos permitirá que la imagen del basilisco sea incompleta y vaga. Esto debe bastar para que en nuestra mente no se active el engrama de la muerte” (p. 131), plan que apela a la racionalidad, de acuerdo con la explicación ofrecida por el doctor horas antes. Una vez capturado y con la cabeza dentro de una capucha, descubrieron que “lo amarillo de su piel eran plumas y no escamas” (p. 132), mientras Julia lo acariciaba para calmarlo. A la vez, “Ella no dejaba de pensar que nunca había visto algo tan extraño y en el fondo tan hermoso y terrible: la imagen de la muerte”²⁵. Por último, los captores llevan al animal al desierto, su hábitat natural, y al soltarlo, no sin antes ponerse gotas y goggles de nuevo, “El basilisco restregó el lomo contra Julia como un gato

²⁵ Orsanic cita “No obstante, es un bello animal, de hermoso color manchado de blanco. Pero otro tanto sucede con muchas cosas que son atractivas, pero malas” (Malaxecheverría, 1986, citado por Orsanic, 2019, p. 10). En el texto de De León, el basilisco aparece despojado del carácter moralizador, y es visto como un ser biológico: hermoso, pero peligroso, pues causa la muerte sin desearlo. Así, pues, “malo” es sustituido por “peligroso”, puesto que no hay un afán moralizador, sino que el monstruo aparece equiparado a la fauna real.



complaciente y luego se alejó” (p. 132). Así pues, el peligroso monstruo queda reducido a un ser zalamero, que mata sin el propósito de hacerlo, y que resulta por completo inofensivo, una vez neutralizada la situación de riesgo que activa el engrama de la muerte.

En las narraciones de De León, tanto el ave Roc como el basilisco aparecen en un primer momento como seres sobrenaturales, aunque posteriormente explicados a través de un discurso racional. Esto no mengua el poder físico de cada cual, amparado en su biología y no en un respaldo divino. Tanto uno como otro, sin embargo, resultan frágiles hasta cierto punto, pues el primero muere (y su polluelo sale del cascarón ante una presa indefensa, hecho fortuito que lo salva de la daga del taxista) mientras que el segundo es atrapado, al nulificar la manera en la cual puede resultar peligroso, y, antes de su liberación, se muestra incluso zalamero y nada salvaje. En otras palabras, ambas criaturas al mostrar fragilidad y ser explicadas por medio de la ciencia, se equiparan, en gran medida, a la fauna existente, sobre todo el ave Roc, la cual tiene el mismo origen que ésta (laboratorio), aunque también el doctor Tario ofrece argumentos de por qué el basilisco puede ser considerado tan común como el elefante o la jirafa, lo cual se confirma tras la explicación de sus poderes letales y su captura. Así pues, en este par de narraciones, los animales mitológicos se muestran como si fueran reales, con las consecuencias que ello podría tener, aunque el ave Roc conserva un elemento de lo sobrenatural: sólo puede verlo su última presa, hecho fantástico explicado en un manual. Si bien aparecen equiparados a la zoología no mitológica y explicados a partir de la ciencia, ambos monstruos son representados de la manera más positiva en los textos analizados: en libertad y tan mortales como en las leyendas antiguas o medievales, ambos resultan exitosos como seres biológicos, que es como se les muestra (a pesar de que su aura sobrenatural aún permanezca: destruyen la aburrida cotidianidad de los protagonistas). Situación que resulta más favorecedora con respecto a los deteriorados seres cautivos del zoológico de Avilés Fabila, y una manera muy distinta de sobrevivir al tiempo, con respecto a las deconstrucciones de Eudave: el ave Roc y el basilisco conservan su corporeidad, sus facultades y libertad.



Conclusiones

Los textos analizados en este artículo son, desde luego, sólo una muestra parcial de cómo es representada la fauna mitológica en la narrativa actual. Haría falta una muestra textual más extensa para determinar en qué manera general aparece representada en las obras literarias de nuestra época. Sin embargo, puede decirse que los tres autores presentan la sobrevivencia de estos monstruos, como motivo literario, de manera distinta, casi podría decirse que antitética: ahí donde hay un zoológico, por otra parte, hay animales en libertad, ahí donde unos son decadentes, por otro lado, perviven como símbolo o historia deconstruida, ahí donde continúan de manera abstracta, en otra vertiente se les muestra aún esplendorosos y peligrosos. Ocurre lo mismo con la manera en cómo se obtiene información sobre ellos: al ser expuestos tras las rejas del zoológico y letreros en el mismo (Avilés Fabila), a partir de diferentes narradores —autodiegéticos, extradiegéticos—, diccionarios, libros —polémicos, con título y referencias a su contenido—, conferencias, confesiones de comerciantes: en resumen, comunicación oral o escrita (Eudave) y antiquísimos manuscritos medievales —muy popularizados— y libros —mostrados como objetos discretos, en bloque, y como preservadores de saberes a los cuales se hace una alusión general— (De León). En todos los casos, el medio de información tiene relación con la manera en la cual se expone al monstruo: prisionero exhibido y degradado (*Los animales prodigiosos*), deconstrucción mitológica o permanencia conceptual (“Aprócrifamente hablando”) y ser biológico creado en masa en laboratorio o bien, tan natural como el elefante o la jirafa (los textos de De León). Así pues, puede concluirse que no hay una manera única en que estos seres sean representados, sino varias: como símbolo venido a menos (el monstruo mitológico sin propósito: Luesakul) por la sustitución del pensamiento mágico por el científico, como símbolo deconstruido a partir de la recreación de mitos antiguos (actualización de antiguas leyendas: Noguerol) o de la asimilación lingüística, y como símbolo revigorizado, precisamente, gracias al pensamiento científico. Es interesante notar cómo las representaciones de Avilés Fabila y De León resultan antitéticas: la criatura venida a menos por causa de la racionalidad, privada de sus poderes mágicos, y el monstruo revitalizado por causa de la



ciencia, dotado de poderes biológicos y aún, sobrenaturales —ambos casos ligados, de manera semiindirecta, a cómo es percibida la fauna real: algunos ejemplares cautivos en el zoológico, y la extinción masiva del 2077, contrarrestada por la recreación en laboratorio de las especies—, mientras que la representación de Eudave resulta alterna, al mostrarlo como ser meramente imaginario, simbólico, deconstruido. En todas, sin embargo, permea el pensamiento científico (Ospina), el agotamiento de la magia, o el símbolo sobre la realidad corporal —procedimiento alterno a la corporeización del monstruo: en vez de una reivindicación del mismo a partir de la tecnología, su aceptación como símbolo y reutilización y recodificación como concepto literario—, hechos todos que señalan modelos de pensamiento actuales, en contraste con los bestiarios antiguos o medievales, caracterizados por mostrar otras formas de pensar y concebir la realidad, en tiempos distintos al nuestro. La fauna mitológica, pues, persiste para mostrarnos, además de la manera general en cómo se concibe nuestra época, el pensamiento y mensaje de cada autor que los emplea en su literatura.

Referencias

- Avilés, R. (1995). *Fantasías en carrusel (1969 - 1994)*. México: FCE.
- Borges, J. L.; y Guerrero, M. (2009). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eudave, C. (2012). *Para viajeros improbables*. Guadalajara: Arlequín.
- De León, F. (2006). "Manual del comportamiento fantástico". *Luvina*, 44. pp. 41-45.
- De León, F. (2015). "Un rastro de animales muertos". *Crítica* 165. pp. 122-132.
- Fernández, E. (2002). "Bestiarios del porvenir. Guía del animal en la literatura posmoderna". *Caminos de Pakistán*, (4). pp. 1-16. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0B0zkRiYj21kASHB3c3Z6RGwwNnc/edit> (26/02/2021)
- Luesakul, P. (2008). "Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval". *Taller de Letras*, (42). pp. 143-158. Recuperado de



<https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA208985298&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07160798&p=IFME&sw=w> (24/02/2021)

Noguerol, F. (2012). "(Borges y Guerrero, 2009, p. y Arreola: bestiario, biblioteca y vida". *Variaciones (Borges y Guerrero, 2009, p., (33). pp. 127-148. Recuperado de [https://www.\(Borges_y_Guerrero,_2009,_p..pitt.edu/sites/default/files/Noguerol.pdf](https://www.(Borges_y_Guerrero,_2009,_p..pitt.edu/sites/default/files/Noguerol.pdf) (28/02/2021)*

Noguerol, F. (2014). "Heterocósmica en la minificción mexicana: El caso de Cecilia Eudave". En F. J. Ordiz. (Ed.). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (pp. 59-80). Oxford: Peter Lang AG. Recuperado de: <https://gredos.usal.es/handle/10366/136267> (28/02/2021)

Orsanic, L. (2019). "El basilisco, del bestiario al libro de caballerías castellano. El caso del *Palmerín de Olivia* (Salamanca, Juan de Porras, 1511)". *Rursuspicae*, (2). pp. 1-21. Recuperado de <https://journals.openedition.org/rursuspicae/1188> (26/02/2021)

Ospina, W. (2002). *La decadencia de los dragones*. Bogotá: Alfaguara.

Sariols, D. (2012). "Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis (Borges y Guerrero, 2009, p. y Julio Cortázar". *Cuadernos del CILHA*, 13. (16). pp. 43-59. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4166154.pdf> (26/02/2021)

Zavala, L. (Comp.). (2003). *Minificción mexicana*. México: UNAM.