

<http://www.reneavilesfabila.com.mx>

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**INSTITUTO INTERUNIVERSITARIO DE ESTUDIOS
DE IBEROAMÉRICA Y PORTUGAL**



MAESTRÍA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Bienio 2002-2004

El bestiario en *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila

Por Pasuree Luesakul

Directora: Dra. Francisca Nogueroles Jiménez

Índice

- I. Introducción
- II. El bestiario: del canon a la evolución del género
 - II.1. El bestiario medieval como modelo
 - II.2. El bestiario en las crónicas de Indias: la evolución del género en el Nuevo Mundo
 - II.3. El bestiario en el siglo XX en Hispanoamérica: una tradición continuada
- III. Análisis de *Los animales prodigiosos*
 - III.1. René Avilés Fabila: escritor de cuentos fantásticos
 - III.1.1. Datos biográficos
 - III. 1.2. Trayectoria literaria
 - III. 1.3. La literatura fantástica, “mi veta preferida”
 - III. 2. *Los animales prodigiosos*: un bestiario de ruptura
 - III.3. Presencia de autores canónicos
 - III.3.1. Gustave Flaubert
 - III.3.2. Franz Kafka
 - III.3.3. Jorge Luis Borges
 - III.3.4. Juan José Arreola
 - III.4. Rasgos definitorios de *Los animales prodigiosos*
 - III.4.1. Un zoológico degradado
 - III.4.2. El reflejo de la condición humana
 - III.4.2.1. La insatisfacción humana
 - III.4.2.2. Instinto de destrucción
 - III.4.2.3. La sobrevaloración del dinero

III.4.3. Nueva interpretación de seres mitológicos

III.4.4. Reescritura de *La Odisea*

III.4.5. Reivindicación de la mexicanidad

IV. Conclusión

V. Bibliografía

VI. Apéndice

VI.I. Entrevista con René Avilés Fabila

I. Introducción

Hay infinidad de “explicaciones”, pero lo que debe interesarnos en el fondo es el resultado que tenemos a la vista: el texto literario, su atracción y su perdurabilidad.
Martha Paley de Francescato: *Bestiario y otras jaulas*

La existencia de criaturas fantásticas siempre ha maravillado a los lectores de todas las épocas y culturas. Aunque hoy no creamos en ellos, los seres irreales y su encanto nunca han desaparecido del mundo literario. A lo largo de mi infancia disfrutaba, al igual que otros muchos niños, con la lectura de cuentos de hadas, leyendas y mitologías en un principio tailandeses, en los que conocí por primera vez a personajes que pertenecen a la fauna imaginaria. Al crecer, mi fascinación por estos seres me animó a conocer los de otras culturas tanto occidentales como orientales. Después, me di cuenta de que la imaginación humana no tiene fronteras. Aparecen los mismos seres en varios lugares aunque con diferentes argumentos y simbologías. Los mejores ejemplos son los dragones y las sirenas. Mientras los dragones chinos simbolizan la prosperidad, los occidentales son villanos que aterrorizan a todo el pueblo. Mientras las sirenas de *La Odisea* son seductoras y malignas cantantes, las tailandesas en *Pra-apaima-nee* son hermosas salvadoras de los náufragos.

Mi fascinación por la fauna fantástica junto con la recomendación de mi directora me llevó a descubrir *Los animales prodigiosos* del autor mexicano René Avilés Fabila, que me resultó muy interesante y que finalmente elegí como tema de mi trabajo de investigación por tres razones.

En principio, en esta obra, gracias a la disolución de fronteras culturales y a la intertextualidad, desfilan animales fantásticos de varios orígenes -los grecolatinos, que constituyen el mayor número, conviven sin discriminación con los mexicanos, los orientales e incluso con los inventados por Avilés y otros autores- para transmitir mensajes variados, lo que produce una obra de gran diversidad temática y cultural. Además, en el libro destaca el afán innovador de su autor. Con la estructura del bestiario medieval y en un espacio literario absolutamente contemporáneo, se describen seres irreales arcaicos y de reciente invención con una nueva función como reflejo de la condición y la mentalidad de los hombres actuales. 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.

Por último, a pesar de su interés, *Los animales prodigiosos* no ha obtenido el reconocimiento que merece por parte de la crítica; los estudios sobre el libro que existen se ocupan sólo de la aparición de los personajes grecolatinos y su función, sin mencionar a seres de otros orígenes que desempeñan un papel fundamental en el libro.

En esta tesina me propongo analizar *Los animales prodigiosos* a través de tres ejes: la obra como último eslabón de la evolución del bestiario en el siglo XX, sus relaciones intertextuales y sus

vinculaciones a la poética de Avilés. Para lograrlo, he dividido el trabajo en dos partes: la teórica, titulada “El bestiario: del canon a la evolución del género”, y la práctica, correspondiente al “Análisis de *Los animales prodigiosos*”.

En “El bestiario: del canon a la evolución del género” trato el desarrollo del bestiario desde su comienzo en la Edad Media y su primera aparición en la Hispanoamérica colonial hasta su “renacimiento” en el siglo XX. El análisis de cada época abarca las características de estos textos en ellas, su finalidad, los valores que defienden y su relación con otras producciones de su época. En esta parte presto especial atención al bestiario hispanoamericano en el siglo XX -punto de llegada de una larga tradición y de partida de una gran variedad de obras-, al que pertenece *Los animales prodigiosos*.

En “Análisis de *Los animales prodigiosos*” comento la obra en relación tanto con su modelo medieval como con los bestiarios de Hispanoamérica en el siglo XX. Se reflejarán también las preferencias literarias de Avilés en *Los animales prodigiosos* y el papel fundamental de la intertextualidad en el libro, al que provee de elementos extraídos de bestiarios de muy variado origen. Las huellas más obvias de esas vinculaciones se encuentran en los personajes que Avilés recrea.

Debido a que el bestiario hispanoamericano es un tema aún poco estudiado, las fuentes fundamentales de información para elaborar esta tesina provienen de tesis doctorales como *El Bestiario* de Julio Cortázar, *Enriquecimiento de un género*, de Martha Paley de Francescato y *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, de Esperanza López Parada. Al mismo tiempo, me di cuenta del papel de la intertextualidad como motor de la continuidad del género y como generador de la red de significación y la simbología de los animales descritos en distintos bestiarios. Así, considero importante leer *La intertextualidad literaria* de José Enrique Martínez Fernández para entender el concepto que aplico para comentar textos de *Los animales prodigiosos*. Al ser consciente de la importancia de esta estrategia retórica, me he dedicado también a leer varios bestiarios contemporáneos (además de los canónicos hispanoamericanos *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y *Bestiario* de Juan José Arreola) para complementar mi visión acerca de la producción del género en Hispanoamérica.

Aunque la mayor parte de este trabajo se elaboró en España, realicé la parte más importante de mi investigación bibliográfica en México durante el mes de agosto de 2003. La biblioteca del Colegio de México es el primer espacio que me introdujo en el mundo fascinante del bestiario occidental. También contacté con el profesor Lauro Zavala, quien me ofreció una visión global del bestiario en los cuentos brevísimos, nuevo espacio del género en el siglo XX, y que me dio consejos e información acerca del tema de mi tesina. Además, aproveché mi estancia en este país para entrevistar a Avilés, encuentro que aportó datos relevantes a mi conocimiento de *Los animales prodigiosos*. Aparte de hacerme entender mucho mejor su trayectoria literaria y su fascinación por el mundo zoológico imaginario, el encuentro con el autor en su Fundación -donde se ubican tanto su biblioteca como su galería pictórica (varias obras de José Luis Cuevas, el artista que ilustró *Los animales prodigiosos*)-, también me hizo descubrir la importancia de las referencias a pinturas y obras literarias en el libro.

Cabe resaltar también que mis viajes por México me hicieron conocer mejor la simbología de los animales aztecas. A través de la figura de un águila posada sobre un nopal y devorando una serpiente como símbolo del país, o del dios Quetzalcóatl como la serpiente emplumada, pude comprender la importante presencia de serpientes mexicanas en *Los animales prodigiosos*, reflejo de la reivindicación de lo propio en este volumen que suele ser valorado únicamente como bestiario de fauna imaginaria europea.

La metodología ecléctica que utilizo en esta tesina -intertextualidad, narratología y mitocrítica- me proporcionó una visión global en el estudio de la zoología imaginaria. De una niña fascinada por la fauna irreal, he pasado a convertirme en una investigadora del tema y en el futuro querría seguir

siéndolo porque me doy cuenta de que en este universo tan fascinante aún queda mucho por descubrir.

Esta tesina es el resultado de una investigación difícil y ardua que requirió de gran esfuerzo y dedicación, y que habría sido imposible finalizar sin el apoyo de varias personas. Así, querría dar las sinceras gracias a la Dra. Ana Rosa Domenella por sus sugerencias durante mi investigación en el Colegio de México; a Lauro Zavala por su amabilidad y su información tanto de los textos brevísimos como de los bestiarios hispanoamericanos; a René Avilés Fabila por su tiempo y la entrevista; a Sukij Poopuang, mi profesor de español en Tailandia y mi gran amigo en España; y especialmente a mi directora, la Dra. Francisca Noguerol Jiménez, por su orientación, sus consejos, su lectura y corrección de esta tesina.

II. El bestiario: del canon a la evolución del género

II.1 El bestiario medieval como modelo

El bestiario es un género literario que se ubica dentro de la tradición animalística medieval.¹ Alcanza su auge durante la Edad Media para perder popularidad en el Renacimiento. El bestiario medieval se caracteriza por la descripción de animales tanto existentes como fantásticos, abarcando desde sus características, sus costumbres, sus hábitats y sus comidas hasta su reproducción y todo ello en textos cortos, en prosa o en verso.

En el contexto occidental, el tipo de textos que se ocupan de historias de animales no se inaugura con el bestiario medieval. Aparecen mucho antes en la tradición oral, la mitología clásica y libros de Historia Natural como la *Historia de los animales* de Aristóteles² y la *Historia Natural* de Plinio.³ Sin embargo, el bestiario medieval y su precedente el *Fisiólogo* crean el canon del género. A diferencia de los clásicos, los nuevos textos no ofrecen simplemente una descripción de los animales porque su finalidad verdadera no es informar sino moralizar. Las características y las costumbres de estos seres sirven para revelar la doctrina cristiana, una de las más importantes preocupaciones de la época.

El bestiario medieval deriva directamente por tanto del *Fisiólogo*, del que hereda su descripción pseudo-científica y su valor moral, que descubre la mentalidad medieval en relación con la religión cristiana.

La palabra “fisiólogo” proviene de la griega “Physiologus” o naturalista. Según Francescato, “probablemente se usó al principio para designar al autor de un trabajo en el cual se describían las características de varios animales. Más adelante, el nombre pasó a ser el título de la obra.”⁴ El *Fisiólogo*, tal como reza su título, trata de los animales, las plantas y los minerales. Se supone que el texto original griego fue escrito en Alejandría entre el siglo II y el siglo V. Aunque existe una lista de posibles autores como Salomón, Aristóteles, San Ambrosio, San Jerónimo, San Crisóstomo, San Basilio o San Epifanio, no hay datos fiables al respecto. Por eso, en la actualidad, se le considera una obra anónima.

No se sabe con exactitud cuándo aparecieron por primera vez las versiones latinas. Se supone que la obra existía ya en latín alrededor de los años 386-388.⁵ Estas versiones latinas gozaron de gran popularidad en toda la Europa medieval. Por el gran éxito de estos textos, aparecieron varias traducciones a lenguas vernáculas, para que el público que no leyera latín pudiera disfrutarlos. Así,

desde el siglo XII hubo traducciones del *Fisiólogo* a casi todos los idiomas europeos.

Sin embargo, al traducirse el texto experimenta grandes cambios. Uno de ellos es el de nombre: de *Fisiólogo* pasa a denominarse *Bestiario*, el que a diferencia de la versión primitiva porque ahora trata sólo de animales.

Como ya he señalado, en el bestiario medieval conviven dos valores: el moralizante y el científico. Ambos tienen relación e influencia entre sí, aunque el objetivo didáctico de la doctrina cristiana desempeña el papel más importante. Nilda Guglielmi explica en *El fisiólogo: bestiario medieval* que, para la gente en la Edad Media, la naturaleza tenía una relación estrecha con Dios, su Creador y Ordenador. El conocimiento sobre la naturaleza no terminaba en sí, sino que era un camino para acceder al Hacedor. La ciencia no valía nada si no estaba acompañada por el Conocimiento Divino. Así, en el contexto medieval, ciencia y naturaleza no podían separarse de la Divinidad. El mundo era obra de Dios y al mismo tiempo servía como espejo de su Creación. Partiendo de este concepto, la descripción del mundo animal en el bestiario sirve para revelar la doctrina cristiana.⁶

Los animales tratados en los bestiarios medievales no son considerados por sí mismos, sino como símbolos cargados del valor alegórico de la doctrina. La función simbólica de los seres descritos juega con ideas antagónicas. Primero, se considera que los animales son inferiores a los hombres. Por eso se identifican con los pecados y vicios que los seres humanos deben evitar para alcanzar un verdadero nivel humano. Al mismo tiempo, según la creencia cristiana los animales mantienen “fidelidad a la Naturaleza, a las normas naturales, a una suerte de sabiduría primordial y secreta que el ser humano perdió con el Pecado Original y la expulsión del Paraíso Terrenal”. Por eso, son capaces de revelar tanto vicios humanos como profundas enseñanzas morales.⁷

En la Edad Media, el bestiario se consideró además como tratado científico. En esta época, la ciencia se identifica con la erudición repetitiva de textos anteriores. Con muy poca frecuencia se escribe algo novedoso. La escritura se basa en las fuentes clásicas del mundo antiguo, por lo que casi todos los escritores importantes de la Edad Media beben de las fuentes clásicas de Aristóteles, Plinio y Ptolomeo, entre otros,⁸ y también de otras culturas entre las cuales destaca la judeo-cristiana, que, según Acosta, recoge referencias a bestias imaginarias de otras culturas y las reformula para que la gente las lea en clave religiosa. Los seres que tienen vinculación con dicha cultura son, entre otros, los dragones, las serpientes demonizadas e incluso el unicornio.⁹

Desde al principio, este género permite libertad de expresión; así, “como residuo del proceso de adaptación y selección de fuentes diversas se entromete inadvertidamente la personalidad del que cita”.¹⁰ Para describir un animal, el escritor recurre a varias fuentes entre las cuales elige los que le interesan y que corresponden a la finalidad de su bestiario. De este modo, el *Fisiólogo*, punto de partida de los bestiarios medievales, es también:

(...) punto de llegada de una larga tradición en la que confluyen, en lo relativo al mundo e imaginario animal, de un lado, la cultura clásica greco-romana y helenística (con todas sus influencias orientales: egipcias, babilónicas, persas, indias), y del otro, la cultura cristiana en formación, con toda su influencia judía y con todas sus relaciones con el mundo místico y simbólico egipcio y oriental (gnosis, hermetismo, esoterismo, alquimia, disidencias tempranas del judaísmo y del cristianismo, etc.)¹¹

El bestiario medieval hereda esta característica del *Fisiólogo*. Además de esta referencia central, los textos también se enriquecen con otras fuentes clásicas como las *Etimologías* de San Isidoro¹², la *Historia natural* de Plinio o el *Liber Monstrorum*.¹³

Con una posición científica centrada en el aporte de culturas heredadas e inseparable de la glorificación de Dios, el resultado es la mezcla de lo imaginario y lo real con la doctrina cristiana. Así, actualmente muchos estudiosos consideran los bestiarios medievales como obras pseudo-

científicas.

Los bestiarios, siguiendo la tradición del *Fisiólogo*, tratan de los animales en un orden absolutamente arbitrario: “al león sigue el autolopo o antílope, a la pantera la ballena, a la salamandra la paloma o el elefante”.¹⁴ Además, asumen otras características estructurales en común. La obra se divide en capítulos en los que se trata un sólo animal. Cada uno empieza por la descripción del ser y termina con los dogmas cristianos. Muchos de los textos incluyen además dibujos con valor tanto decorativo como didáctico.

En el bestiario medieval, los animales existentes conviven junto a los imaginarios sin discriminación. En la mentalidad medieval no había diferencia entre ellos, pues todos eran símbolos de la divinidad.¹⁵ Era normal que apareciera el unicornio, el ave fénix y el dragón al lado del león, el tigre o la hormiga.¹⁶

Obviamente, los animales fantásticos son los que atraían más a los lectores por su rareza, sus hábitats exóticos y sus peculiaridades. Según López Parada

(...) para Aldhelmus de Malmesbury el monstruo medieval padecía de timidez incurable y *gustaba de ocultarse*. En los lugares más recónditos de la tierra -“*de occulto orbis terrarum*”-, en regiones alejadas -“*in abditis mundi partibus*”-, por desiertos e islas -“*per deserta et Oceani insulas*”-, en el interior de los montes -“*in ultimorum montium latebris nutrita*”- refugiaba su soledad y escapaba de las miradas curiosas e indiscretas; y esto le confería la característica de ser *nunca* visto.¹⁷

Los textos de viajeros también fueron fuentes importantes para conocer a los seres imaginarios. Acosta señala la importancia de los relatos de viajeros, especialmente de los localizados en Oriente porque describen “el mundo distante y prodigioso” donde viven estos animales peculiares, con detalles teñidos con frecuencia de fantasía.¹⁸ Se produce así la influencia de libros de viajes a lugares lejanos sobre los bestiarios, y viceversa. Los viajeros escriben textos sobre seres curiosos que habitan en lugares exóticos, los que animan a otros hombres a emprender largos periplos para vivir las mismas experiencias o para encontrar los seres descritos en los bestiarios. Como López Parada apunta, “los libros de viajes son completísimos manuales que prescriben la conducta más aconsejable en caso de toparnos, al doblar un cabo o una montaña, con lo inesperado.”¹⁹ Viajar a lugares lejanos parecía ser el reto de los viajeros en aquella época: “el encuentro con lo monstruoso era la cima de cualquier aventura y la prueba definitiva que medía su autenticidad: quien no ha visto al unicornio o a la quimera, no ha viajado”.²⁰

En cuanto a los animales reales incluidos en el bestiario medieval, aparecen asimismo con características peculiares o sobrenaturales. Por ejemplo el águila: “al envejecer el águila, (...) busca una fuente de agua, vuela por los aires hacia el sol, quema en él sus alas y la oscuridad de sus ojos, baja luego a la fuente, se baña tres veces en ella y queda rejuvenecida y renovada.”²¹

De este modo, en los bestiarios medievales tanto los animales reales como los fabulosos poseían características peculiares, raras, y en consecuencia, interesantes. En el caso del bestiario medieval, la maravilla de los animales en la descripción despierta la curiosidad de la gente. Con la alegoría inscrita en los animales fantásticos o reales se consigue predicar la doctrina cristiana de manera atractiva. Indudablemente, durante la época medieval los bestiarios fueron los libros didácticos más populares, superados solamente por la Biblia.

En esta época, el concepto de ciencia sufrió muchas modificaciones. Al mismo tiempo que los bestiarios religiosos-didácticos prevalecen, se desarrolla una nueva base científica. Es un cambio lento que abarca desde el siglo XIII hasta el XVIII. En los últimos siglos de la Edad Media hay una evolución del género hacia obras más laicas, objetivas y científicas, que dejan de lado la dimensión fantástica y moralizadora. Así, en el siglo XIII el monje inglés Bartholomaeus Anglicus escribe *De*

Proprietatibus Rerum, que representa un gran cambio del género hacia una base más científica. En 1646 el inglés Sir Thomas Brown escribe *Pseudodoxia Epidemica* donde, por primera vez desde la *Historia de los animales* de Aristóteles, se trata el tema de la biología a un nivel casi totalmente científico. La descripción racional reemplaza lentamente a la alegórica. De este modo, decrece la popularidad del género. Según Francescato, “(...) al elevarse a un plano científico, ya no pueden atraer a la gente que no comprende muchos términos que se emplean en estas obras y que en general se aburre con su lectura tan especializada. (...) Desde esa época, los bestiarios van cayendo en el olvido.”

22

11.2 El bestiario en las crónicas de Indias: la evolución del género en el Nuevo Mundo

Los primeros rastros del bestiario medieval aparecen en América Latina en el siglo XV, al mismo tiempo que se produce el “descubrimiento” y colonización del Nuevo Mundo. Sin embargo, durante esa época la presencia de este género no es tan importante como en Europa, porque las historias de animales no se presentan como libro unitario sino que forman parte de las crónicas de Indias.

Las crónicas fueron escritas principalmente para informar a los españoles sobre el Nuevo Mundo. Además, los cronistas tenían como objetivo “justificar el viaje y el dinero gastado y que al mismo tiempo pudiera resultar en alguna recompensa personal”²³; querían describir sus experiencias, descubrimientos y a los habitantes de América, con sus costumbres, culturas y religiones. Por ello, no pudieron dejar de maravillarse ante la fauna desconocida del continente.

Estos nuevos bestiarios no trataban de seguir la estructura ni poseían la finalidad de los medievales; por una parte, debido a la cantidad de animales desconocidos que se debían catalogar y por otra, porque su finalidad ya no era moralizar, sino informar a los europeos sobre las cosas nuevas de América.

Normalmente, el bestiario no poseía estructura fija, y el número de los capítulos variaba arbitrariamente.²⁴ En general, el bestiario en las crónicas no cita fuentes antiguas, como ocurría en el medieval. La descripción de los animales americanos provenía de lo que los naturales contaban a los cronistas o lo que ellos veían por sí mismos. Así, la descripción de los animales americanos, a diferencia de la del bestiario tradicional en Europa, procedía de una experiencia más o menos directa. En el Nuevo Mundo los españoles encuentran tanto animales ya conocidos como otros totalmente novedosos para ellos. Cuando escriben sobre la fauna americana, su descripción es el resultado de la observación de la naturaleza con ojos europeos, apareciendo así textos que se basan “en la oposición, (...) en <animales como los nuestros> y <animales diferentes de los nuestros>”.²⁵ Surgieron así denominaciones equívocas de la fauna americana: el puma se hizo león; el pavo, gallina; y el manatí, sirena.²⁶

En la descripción que los textos coloniales hacen de los animales locales aparece otro fenómeno destacado del género: la poetización de los textos. Ésta se produjo, por una parte, por el deseo de los cronistas de atraer a los lectores y de ser “el único en haber visto un determinado animal. Por este motivo, no es difícil hallar innumerables exageraciones (...)”.²⁷ Por otra parte, la fauna desconocida en este continente maravilla a los españoles “a tal punto que nos encontramos ante nuevos Plinios”.²⁸ Según Kerr, como los animales americanos son diferentes de los de España en muchos sentidos, a los españoles les parecen “fantásticos”. A pesar de que los cronistas los describen según las referencias de los indígenas e incluso los ven por sí mismos, siempre está presente en su descripción la incredulidad. En los bestiarios medievales los escritores aceptaban la existencia de criaturas fantásticas. En cambio, los cronistas siempre expresan dudas sobre la existencia de animales inverosímiles. Por eso, para Kerr la palabra “fantástico” en las crónicas es un término que tiene

sentido relativo:

That when these reporters use the word “fantastic” to portray the fauna of the New World this term is only relative to their European experience. “Fantastic” might just be another word for that which did not exist in Europe and had never been described in the natural histories and bestiaries known to the chroniclers while in Spain.²⁹

Lauro Zavala explica en *Minificción mexicana* que los bestiarios hispanoamericanos son producto de la poetización alegórica de los animales.³⁰ En consecuencia, la descripción en las crónicas de Indias “está preñada de una imaginación alegórica de naturaleza literaria.”³¹

Aunque la descripción de los animales en las crónicas poseía un objetivo informativo, en los primeros textos era inevitable la influencia de las fuentes clásicas del bestiario medieval e incluso de la doctrina cristiana, con las cuales estos historiadores crecieron. Además, debemos tener en cuenta que algunos de los cronistas no eran conquistadores sino sacerdotes evangelizadores. Así, en la descripción de los animales aparecen referencias a la doctrina cristiana, aunque el valor moral no está al mismo nivel que en los bestiarios de la Edad Media.

Pongamos un ejemplo de este hecho. En la *Historia de las Indias*, Fray Bartolomé de las Casas narró la sorpresa de Colón frente a la abundancia de ostras en las costas del Caribe que exploró el 10 de agosto de 1498. A pesar de que su finalidad era escribir solamente las “palabras formales del Almirante”, en la descripción sobre el origen de las perlas en las ostras, que de las Casas describía como formadas por el rocío, está presente la erudición de las fuentes clásicas: las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla o la *Historia Natural* de Plinio y el *Fisiólogo*. Esta leyenda también simboliza la concepción de Jesús por intervención divina, representados respectivamente en la historia por la perla y el rocío.³²

Por su parte, el Padre José de Acosta expresa en *Historia natural y moral de la Indias* su preocupación por el origen de los animales en América. Al final, llega a una conclusión basándose en el Antiguo Testamento y apoyado también en fuentes clásicas como Aristóteles y Plinio. Para Acosta, el origen de los animales de todo el mundo está en los salvados en el Arca de Noé, que después se extendieron. De este modo, algunos animales americanos se hallan en España mientras que otros son totalmente desconocidos para los habitantes de la Península Ibérica.³³

Para Fischer, los bestiarios americanos enfrentan un cambio radical al lograr la finalidad puramente informativa por primera vez a partir de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún.³⁴ La crónica de este sacerdote, redactada durante cincuenta años, funciona como una enciclopedia de historia natural de México. La curiosidad por conocer el mundo indígena es su motor principal. Sahagún dedica el libro undécimo de su *Historia*, “De las propiedades de los animales, aves, peces, árboles, hierbas, metales y piedras y de las colores”, a los animales naturales e imaginarios de Nueva España. Es interesante su descripción de los animales extraños porque, a diferencia de otros cronistas, Sahagún les confiere el mismo tratamiento que a otros más comunes. Los animales de su crónica, con sus características peculiares, llaman la atención de los autores de los bestiarios en América Latina en el siglo XX, continuando así una tradición que refleja claramente sus eslabones hasta el día de hoy.

11.3 El bestiario en el siglo XX en Hispanoamérica: una tradición continuada

En el contexto hispanoamericano ya hemos comentado cómo el bestiario aparece por vez primera en los textos escritos por cronistas españoles en el siglo XV. Sin embargo, estos textos no tuvieron un papel relevante en la literatura, como ya hemos visto en el capítulo anterior. El género cobra vitalidad en América y continúa la tradición en el siglo XX, cinco siglos después de su aparición en las

crónicas de Indias.

Los bestiarios escritos en Hispanoamérica en el siglo XX presentan una gran originalidad respecto a sus antecedentes. Según Herz, en nuestra época el género presenta el reto del racionalismo y el materialismo.³⁵

Es decir, desde la primera aparición del bestiario todo ha cambiado en muchos aspectos. Valoramos lo concreto en vez de lo abstracto. En lugar de lo imaginario, creemos en lo que se puede comprobar con los sentidos. Ya no creemos en la existencia de seres fantásticos y los animales han perdido su valor espiritual. En el siglo XX, debido a avances científicos y tecnológicos, hemos establecido una clara distinción entre lo real y lo fantástico. Además, en esta época la preocupación principal ya no es la religión sino el hombre en situaciones sociales totalmente diferentes de las medievales. En consecuencia, en este siglo el bestiario sufre cambios radicales.

Según López Parada, en Hispanoamérica el bestiario recupera su vigencia y popularidad a partir de los años 50, hecho confirmado por la lista de libros publicados que pertenecen a esta tradición: *Bestiario* de Julio Cortázar (1951), *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto (1953), *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1957), “Bestiario” en *Estravagario* de Pablo Neruda (1958), *Punta de Plata* de Juan José Arreola (1959), *Historia Natural das Laranjeiras* de Alfonso Reyes (1959), *Nuevo diario de Noé* de Germán Arciniegas (1963), “Parque de diversiones” de José Emilio Pacheco (1963), “Bestiario” de Enrique Anderson Imbert (1965) y *El gran zoo* de Nicolás Guillén (1967).³⁶

Podemos observar que, al igual que los bestiarios medievales, los citados están escritos tanto en prosa como en verso. A pesar de esta similitud, ninguno de ellos sigue la tradición. Cada uno, a través de la reinterpretación de sus autores, ofrece una nueva visión de los animales tratados, que en el siglo XX ya no funcionan como símbolos morales.

En el *Bestiario* de Julio Cortázar, animales como el conejo o el axolotl funcionan como personajes fantásticos en sus cuentos, mientras que los animales en *El Gran zoo* de Nicolás Guillén encubren una crítica político-social profunda y los del *Bestiario* de Pablo Neruda reflejan el amor del autor por los seres pequeños y corrientes, como era propio de su poesía en esa época. Los bestiarios maestros de Hispanoamérica, como el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y el *Bestiario* de Juan José Arreola, también se distinguen de manera destacable de sus antecedentes. Mientras que el *Manual de zoología fantástica* trata de animales fantásticos, el *Bestiario* de Arreola describe seres reales. Borges hace su recopilación de seres imaginarios acumulando información de numerosas fuentes y varias culturas del mundo, mientras que Arreola describe los animales del Zoológico de Chapultepec para criticar las conductas humanas. Además, el *Bestiario* de Arreola también destaca por su tono irónico y misógino, que, según Concepción del Valle Pedrosa, está presente en “Insectiada”, “La boa”, “Topos”, “El rinoceronte”, “El avestruz” y “El ajolote”.³⁷

Así, los bestiarios en el siglo XX conservan las formas estructurales de los medievales mientras que sus contenidos son radicalmente diferentes. Es muy común, por ejemplo, incluir la palabra “Bestiario” en el título, la división de la obra en capítulos donde se trata un sólo animal indicado en su título y los dibujos acompañando a los textos, que ya no tienen la finalidad de moralizar sino de entretener a los lectores. Kerr confirma este hecho en *The Beast and the double: a study of the short stories of Julio Cortázar*: “It can be said that although the most modern bestiaries (or works which are derived from that genre) might differ greatly from the original bestiaries, the tradition as a whole is greatly enriched through the new and original interpretations given in more recent works. The newer works are of course made possible by the earlier existence of the older bestiaries.”³⁸

En cuanto a los animales fantásticos tratados, los de bestiarios medievales e incluso los de la mitología griega siguen presentes, especialmente los unicornios, los dragones, los minotauros y las sirenas. Además, se da la presencia de seres imaginarios de las crónicas de Indias. El “axólotl”, de *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernadino de Sahagún, puede servirnos como

ejemplo más destacado, que reaparece en los textos contemporáneos tanto en el contexto mexicano como en el argentino. Así, el “axólotl” da título al cuento homónimo de Juan José Arreola (con caligrafía mexicana) y a los textos de José Emilio Pacheco, Octavio Paz y Julio Cortázar (según la adscripción prehispánica). Indudablemente, la función de este animal es diferente en cada texto.³⁹

Por su parte, Alberto Salas y José Durand se inspiran en los textos coloniales. Mientras que *Para un bestiario de Indias* de Salas presenta una recopilación de los animales descritos por cronistas en el siglo XVI⁴⁰, José Durand narra en su libro *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI* que los mamíferos que vio Colón no eran sirenas sino deformes hembras de manatíes⁴¹.

En los años 50, el bestiario que dio verdadero ímpetu al género fue el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Este libro se publicó por primera vez en 1957 en México, por el Fondo de Cultura Económica. En él, los autores siguen la tradición medieval de la erudición y la recopilación de materiales anteriores. Recurren a fuentes de varias culturas, tanto occidentales como orientales. A diferencia del bestiario medieval, en el cual desfilan los animales reales e imaginarios en un orden confuso y arbitrario, en el *Manual* se tratan sólo los seres fantásticos, organizados por orden alfabético.

El *Manual* suele ser criticado por estar basado en fuentes clásicas europeas y no contar con referencias a las crónicas de Indias. Así, Francescato comenta cómo, en “Sirenas”, los autores se refieren sólo a la sirena de Ovidio, Homero, Apolodoro, Platón y la de las historias del norte de Gales, sin ninguna alusión a las que vieron los conquistadores.⁴² Sin embargo, la ausencia de referencias a las crónicas no quiere decir que en el *Manual* estén totalmente ausentes los animales americanos. Algunos capítulos están dedicados también a la fauna del continente. Por ejemplo, “La Anfisbena” se refiere a serpientes en “las Antillas y en ciertas regiones de América (...) que comúnmente se conoce por <doble andadora>, por <serpiente de dos cabezas> y por <madre de las hormigas> (...)”⁴³; y en “Chancha con Cadenas”, los autores relatan que en el norte de Córdoba hay una serpiente que, por la noche, produce ruidos infernales con sus “cadenas”, citando el *Diccionario folklórico argentino*.⁴⁴

En el prólogo al *Manual*, los dos indican que el libro es tal vez el primero en su género. Sin embargo, Francescato demuestra cómo este juicio vale tan sólo para la literatura en español, porque un poco antes se habían publicado libros con intención parecida en inglés: *Curious Creatures in Zoology* de John Ashton, *Fabulous beasts* (1951) de Peter Lum y *The World of Animals* (1961) de Joseph Wood Krutch. De todas maneras, el *Manual de zoología fantástica* merece un homenaje por iniciar el verdadero renacimiento del género en el continente. Del Valle Pedrosa lo explica en su tesis doctoral:

(...) a partir de esa fecha comienzan a prodigarse los bestiarios hispanoamericanos que, o bien recopilan a la manera de Borges testimonios remotos sobre seres fantásticos, o bien adoptan el mundo animal -fingido o real- como soporte y vehículo de idearios sobre el amor, las relaciones sociales o condición humana.⁴⁵

Entre las recopilaciones a la manera borgiana posteriores destacarán después el ya mencionado *Para un bestiario de Indias* (1968) de Alberto M. Salas, y el catálogo de seres fabulosos prehispánicos *Bestiario mexicano* (1987) de Roldán Peniche B.

Los bestiarios que adoptan figuras de animales para reflejar la sociedad contemporánea y las conductas humanas están presentes en textos breves a medio camino entre el cuento y el ensayo.

Si en los años cincuenta se produjo el renacimiento del bestiario en el espacio literario tradicional de prosa y poesía, a partir de los años sesenta podemos hablar de la aparición del género en textos cuyo origen corresponde a la disolución de fronteras entre géneros literarios.⁴⁶ Este nuevo espacio literario del bestiario es una forma de narrativa breve en la que destaca la intención ensayística del autor. Por sus elementos narrativos, estos textos se parecen a los cuentos. Al mismo tiempo, se acercan al poema en prosa por la participación del lirismo. Y, también aparecen elementos que revelan características

del ensayo más que de la ficción en ellos. De este modo los autores no quieren comunicar sólo un mundo imaginado sino reflejar su opinión.⁴⁷ Como estos textos se aproximan a varios géneros a la vez sin pertenecer verdaderamente a ninguno, característica que se corresponde con el concepto de la posmodernidad,⁴⁸ se los ha denominado en más de una ocasión con el calificativo de híbridos.

Como propuso Borges, debe realizarse una lectura fragmentada de los textos: “Como todas las misceláneas (...) *El libro de los seres imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un caleidoscopio.”⁴⁹

El bestiario en esta última etapa, según del Valle, “es un ejercicio de imaginación en el que se ensayan algunas combinaciones que todavía no se le han ocurrido a la vieja, sabia Madre Naturaleza.”⁵⁰ Aparece así la descripción de los animales con finalidades diversas, que abarca desde hacer chistes y satirizar las tradiciones hasta reflejar pensamientos filosóficos o la realidad de la sociedad actual. Además, en muchos casos, también se revela un valor radicalmente opuesto al medieval. Es el caso de *Bestiario* de Arreola que, según del Valle Pedrosa, además de misoginia, también presenta una clara simbología sexual:

(...) en “Topos” el agujero es el sexo de la mujer y el topo, el sexo masculino; en “El rinoceronte” asistimos al poder debilitante de la mujer sobre el cuerno/falo del animal; en “El avestruz” se muestra su “liviandad de criterio”, su falta de pudor y de vergüenza; en “El ajolote” es comparada, en catástrofes menstruales, a la hembra del murciélago, la ajolota y cierta mona antropoide (...) ⁵¹

En estos bestiarios también destaca el papel de los lectores. En la época contemporánea, en la que no se valora al autor como creador absoluto, es el lector el que tiene la última palabra. ⁵² Por la característica caleidoscópica de estos textos breves, cada lector puede “adoptar diversas aproximaciones al texto y reconsiderar algún aspecto particular de su visión del mundo cada vez que haga una relectura.”⁵³ A diferencia del bestiario medieval, en el que se presenta claramente un mensaje religioso al final de cada descripción de los animales, estos nuevos bestiarios requieren un lector activo, conocedor de la tradición, que reconozca elementos de lo ya escrito y descubra entre líneas lo que el autor quiere comunicar.

El género puede aparecer como uno de los temas tratados por el autor y también como motivo para el libro entero. En cuanto al primer caso, encontramos ejemplos en “Los unicornios” de Julio Torri, “La hormiga” y “La cigarra en el hormiguero” de Marco Denevi, o “Bestiario” de Enrique Anderson Imbert. Se observa más contacto con el modelo medieval en el segundo caso, en el que los autores usan la misma estructura formal de la Edad Media: la división de los animales en capítulos, acompañados de dibujos, como se ve en el *Bestiario* de Juan José Arreola, en *El arca de Caralampio* de Roberto López Moreno, en *Doscientas ballenas azules... y ...cuatro caballos* de Margo Glantz, y en *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila.

Los animales de los bestiarios actuales son despojados de su valor simbólico, parodiados y degradados. Como Fernández Porta apunta: “la defundamentación del sistema simbólico heredado que tiene lugar en el arte *kitsch* como *vistoso erial del significado* adquiere un ejemplo muy notorio en la temática de la banalización del animal en la sociedad de consumo”.⁵⁴ Así, encontramos seres mitológicos temibles por sus poderes sobrenaturales convertidos en animales patéticos y cómicos, como veremos en *Los animales prodigiosos* de Avilés; del mismo modo, algunos animales reales resultan degradados por su realidad (conviven en jaulas) en el *Bestiario* de Arreola.

La aparición del tratamiento desmitificador no significa que desaparezcan elementos fantásticos de estos bestiarios. Aún está presente la fantasía, un elemento propio del género que nunca desaparece, como Francescato apunta: “son precisamente las 'maravillas' que atraen al lector en todas las épocas y que han hecho que el género de los bestiarios continúe interesando hasta el presente.”⁵⁵

La aparición de lo fantástico es lógicamente más destacable en los bestiarios de la imaginación. Sin embargo, al igual que los textos medievales, los que tratan de animales reales tampoco carecen de fantasía. Así, en “El rinoceronte” de Arreola, aunque su autor se declara en el prólogo del volumen en contra del bestiario tradicional porque para él “equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos.”⁵⁶, podemos encontrar lo que López Parada llama *la encarnación de la leyenda*, una “asociación casi imposible del animal inventado y su vertiente tangible”⁵⁷: “Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.”⁵⁸ Asimismo, en *El arca de Caralampio (El extraño mundo zoológico de Chiapas)*, el escritor mexicano Roberto López Moreno ofrece un recorrido imaginativo por el Parque Zoológico de Chiapas, y a pesar de tratar seres reales, rescata mitos indígenas y creencias populares.

Según del Valle Pedrosa, los bestiarios en nuestra época nacen de la fascinación por otros textos literarios; el *Bestiario* de Arreola surge de la lectura del *Bestiario espiritual* de Paul Claudel, las ballenas de Margo Glantz provienen de Melville y los seres mitológicos de Avilés Fabila de su lectura de la mitología griega.⁵⁹ De este modo, destaca el papel que la intertextualidad desempeña en la continuación del género hasta hoy. Así, se rinde homenaje especial al *Manual de zoología fantástica*, donde se halla el punto de llegada de una larga tradición animalística que se originó en la Edad Media y llega con plena vitalidad a nuestra época.

III Análisis de *Los animales prodigiosos*

III.1 René Avilés Fabila: escritor de cuentos fantásticos

III.1.1 Datos biográficos

René Avilés Fabila nació el 15 de noviembre de 1940 en Ciudad de México. Se licenció en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y realizó estudios de post grado en la Sorbona de París.

Avilés empezó a escribir en los años 60. En 1967 se publicó su primera novela, *Los juegos*, que tuvo un gran éxito. Entre sus novelas y cuentos destacan las novelas *Los juegos* (1967), *El gran solitario de Palacio* (1971), *Tantadel* (1975), *La canción de Odette* (1982) Y los cuentos *Hacia el fin del mundo* (1969), *Cuentos y descuentos* (1986) y *Los animales prodigiosos* (1989).

Además de ser uno de los escritores más prolíficos y conocidos de México, Avilés también trabaja como profesor y periodista. Desde los años 70 es profesor de la Facultad de Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco) y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Actualmente es, además, maestro de la Escuela de Escritores *Sogem*. En el ámbito periodístico, ha sido colaborador de varios diarios mexicanos como *El Día*, *El Universal*, *El Nacional*, *Diario de México* y *Unomásuno*. Fue director de *El Búho*, el suplemento cultural de *Excelsior*, periódico en el que también trabajaba como editorialista. En 1999 creó la Fundación René Avilés Fabila y fundó la revista cultural *El Búho*.

Avilés ha recibido varios premios tanto por sus obras literarias como por su labor periodística, entre los cuales destacan el Premio Colima a la mejor obra publicada en 1998 por *Los animales prodigiosos*⁶⁰, el Premio Nacional de Periodismo del Club de Periodistas de México en 1990 por *El Búho* como el mejor suplemento cultural, y el Premio Nacional de Periodismo otorgado por el Gobierno de la República Mexicana en 1991 por su labor de divulgación cultural.⁶¹

III.1.2 Trayectoria literaria

Avilés empezó a escribir en los años 60 junto con César H. Espinoza, José Agustín, Andrés González Pagés, Gerardo de la Torre y Alejandro Aura, entre otros, con los cuales fundó la revista literaria *Búsqueda*. Según el autor, su generación estaba compuesta por escritores, básicamente novelistas y cuentistas, que nacieron entre los años 38-40.⁶²

Su grupo estuvo marcado por la presencia de Juan José Arreola, de cuyo taller literario salieron los escritores mexicanos de finales de los años 60 y principios de los años 70. Además de este taller, Arreola fundó la revista *Mester* (de 1964 a 1966) en la cual colaboraron muchos de sus discípulos, como Avilés, José Agustín, Gerardo de la Torre, Jorge Arturo Ojeda y Juan Tovar.⁶³ En esa época, los críticos clasificaron a los escritores jóvenes mexicanos en dos grupos: los arreolistas y los rulfianos. Indudablemente, Avilés y sus amigos de taller fueron denominados arreolistas a pesar de la gran diferencia en la producción literaria de cada uno de ellos. Como el propio autor apunta; “José Agustín estaba terminando *La tumba*, yo escribía fábulas y Gerardo confeccionaba poemas de contenido social (...)”⁶⁴

A pesar del gran número de escritores discípulos de Arreola, en la actualidad Avilés, que aceptó claramente la influencia del maestro en su producción literaria⁶⁵, es el único cuyas obras aún reflejan el parentesco con la literatura de su maestro, especialmente por la presencia de la sátira.⁶⁶

En 1964, el escritor presentó el proyecto de su primer libro de cuentos *Hacia el fin del mundo* para solicitar la beca del Centro Mexicano de Escritores, que consiguió al año siguiente.⁶⁷ Por ser becario del Centro, el autor tuvo la oportunidad de prolongar su amistad con Arreola y conocer a Juan Rulfo y Francisco Monterde, los tres profesores de literatura en su vida.⁶⁸ Así pues, el taller de Arreola junto con el Centro Mexicano de Escritores fueron su gran escuela literaria.⁶⁹

En 1966, cuando se acabó la beca del Centro Mexicano de Escritores, Avilés terminó la redacción de *Hacia el fin del mundo*. Sin embargo, por la preferencia de las editoriales por las novelas y la situación política en esa época, este libro no fue su primer texto publicado, puesto que ocupa la novela *Los juegos*, que apareció en 1967. El autor tuvo que esperar dos años más para la publicación de *Hacia el fin del mundo*, en el cual aparecen “cuentos no realistas, humorísticos, de temas clásicos, que me han abierto algunas puertas. Pero sobre todo me han permitido meterme en el reino de la creación pura, en la literatura fantástica, mi veta preferida”.⁷⁰

En 1969, la generación de Arreola fue denominada de “la Onda”. Este término apareció por primera vez en *Narrativa joven de México*, una antología de escritores de esta generación seleccionada por Xorge del Campo y prologada por Margo Glantz. Desde entonces se consideró a todos los escritores de esta antología, editada por Siglo XXI Editores, como los “onderos”.⁷¹ Según Avilés, “ahí andábamos los onderos, los que sí y los que no, los que nos conocíamos y éramos amigos, los que nunca nos habíamos visto.”⁷² Aunque ninguno de los escritores que pertenecieron a “la Onda” estaban de acuerdo con la denominación, el término ha tenido mucho éxito tanto en México como en Estados Unidos.⁷³

Aunque Avilés es valorado como novelista y cuentista, ha recibido más aceptación por sus novelas. Por ejemplo, *Los juegos*, su primera obra publicada, se agotó en un mes y la segunda edición de 3.000 ejemplares en menos de setenta días⁷⁴ y de *El gran solitario de Palacio* se publicaron ya catorce ediciones.⁷⁵ La aceptación de sus obras es contraria a lo que él esperaba: “Jamás me propuse ser novelista (...) Mi idea original era escribir cuentos.(...) A mí me resulta extraño que mis novelas hayan tenido mejor aceptación que mis cuentos (...)”⁷⁶ A pesar de su afición por los relatos, se vio obligado a escribir novelas porque en la época en que empezó a crear los cuentos no estaban de moda y las editoriales siempre le pedían novelas. Sin embargo, para él, la parte más importante de su producción literaria “definitivamente está en mis cuentos breves, que yo he cultivado con mucho cuidado.”⁷⁷

Tanto en sus novelas como en los cuentos, Avilés usa un lenguaje sencillo, directo, sin mucho adorno, hasta el punto de que muchos críticos comentan que sus obras son una fusión entre literatura y periodismo. El autor siempre rechaza la influencia del periodismo en su literatura porque en realidad escribió cuentos y novelas mucho antes de trabajar como reportero. Además, señala que entre la literatura y el periodismo existe una división muy clara. Mientras el lenguaje literario dispone de libertad total en la imaginación del autor, el lenguaje periodístico es objetivo, basado en la veracidad y la seriedad de las fuentes.⁷⁸ No obstante, para el autor la prosa narrativa debe ser directa y no usar muchas imágenes o metáforas porque, “las considero como parte del reino de la poesía y yo trabajo prosa narrativa”.⁷⁹ Por otra parte, preocupa siempre por la brevedad, la exactitud y la economía verbal para conseguir una “prosa poderosa”.

Las obras de Avilés se agrupan en torno a tres temas: la política, en novelas voluminosas como *Los juegos* o *El gran solitario de Palacio*; el amor, en cuentos y novelas como *La lluvia no mata las flores*, *Tantadel* y *La canción de Odette*; y la fantasía, en cuentos como en *Hacia el fin del mundo*, *Cuentos y descuentos* y *Los animales prodigiosos*.⁸⁰

Actualmente, ha abandonado el tema político porque no cree ya en los principios socialistas que lo cautivaron durante 20 años.⁸¹ A pesar de que ha trabajado con asiduidad el tema amoroso en los últimos años, su preferido es el fantástico. Como apunta: “el amor se encuentra en varios libros pero no presenta la dignidad de la fantástica. A veces sí he logrado cuentos de amor, pero siempre cuando entran en ellos elementos fantásticos e irreales.”⁸²

Es curioso que Avilés sea valorado como autor por sus obras realistas. Él mismo se da cuenta de que en su literatura preferida, la fantástica, es difícil avanzar en México: “México no es como Argentina, por ejemplo, país que ha llevado a tal rigor el cuento de animales de ficción (...)”⁸³ Sin embargo, asegura que “a mí me gustaría ser valorado por mi literatura fantástica, no por la otra”⁸⁴, porque “es más René Avilés Fabila.”⁸⁵

III.1.3 La literatura fantástica. “mi veta preferida”

En un país con tradición literaria realista como México, Avilés es uno de los pocos escritores de literatura fantástica, su “veta preferida”.⁸⁶ Así, en *Recordanzas* revela ya su especial inclinación por el mundo fantástico en la infancia.

Realidad y Fantasía en mi vida

¿Dónde está la realidad dónde la fantasía? Hay quienes pueden distinguirlas y poner a cada una en su correcta dimensión. Existen los incapaces que jamás se toparon con la fantasía, los que nacieron adultos y sentaron cabeza desde la cuna.⁸⁷

Su afición por la literatura fantástica empezó por las lecturas clásicas recomendadas por su madre. En mi entrevista con el autor, éste afirmó sobre ellos: “para mí también resulta esencial. Indudablemente, de niño fue lo primero que leí. Mi mamá me la dio a leer desde muy pequeño.”⁸⁸ El escritor explica en *Recordanzas* que la mayoría de sus cuentos nacen de estas lecturas. Aclaró que de *El libro de oro de los niños*, en el que leyó por primera vez sobre la mitología griega, “surge el amor por los pegajos, los sátiros, las gorgonas, el Minotauro y toda la fauna fabulosa que luego se instalaría en mi obra, especialmente en *Los animales prodigiosos*.”⁸⁹ También se observa la influencia muy clara de *La Iliada* y *La Odisea* en “Mitología publicitaria” y “El banquete de Ulises”, que escribió veinticinco años después.⁹⁰ Su fascinación por la fantasía aumentó al conocer la obra de su maestro Juan José Arreola, “un hombre de formación clásica y muy francesa.”⁹¹

A pesar de su inclinación por la fantasía, Avilés sintió la necesidad de cultivar la otra línea de

escritura de “la Onda” en los años 60 debido a los movimientos estudiantiles, la revolución cubana y la importancia del Partido Comunista en México. Por su afiliación al Partido Obrero Campesino y después a la Juventud Comunista, de la cual también fue militante, le influyeron abundantes lecturas soviéticas. Su posición política izquierdista lo llevó a escribir novelas políticas como *El Gran solitario de Palacio*, que trata de la tragedia de Tlatelolco en 1968. Pero, aunque haya seguido estas otras tendencias, el escritor asegura en *Spanish American Authors: The twentieth century*: “years later, I can bear witness to the fact that, although I have followed other literary currents, I have remained surprisingly faithful to the fantastic.”⁹²

Para Avilés, la literatura de irrealidades no es para pasar el rato. Considera que “dentro de la literatura fantástica de calidad hay mayores mensajes, menos obvios y con frecuencia más profundos que los que posee la literatura realista”⁹³ La mayor parte de la obra fantástica de Avilés Fabila está en sus cuentos, reunidos en *Fantasías en carrusel I-II*,⁹⁴ en los que desfilan fantasmas, vampiros, seres mitológicos como esfinges, minotauros o sirenas, animales inventados, héroes mitológicos, personajes bíblicos y de cuentos de hadas.

III.2 Los animales prodigiosos: un bestiario de ruptura

Los animales prodigiosos es un libro de textos breves donde desfilan personajes que, según Avilés, “no sólo son un zoológico inverosímil, sino también una faceta destacada de mi trabajo literario: la que yo prefiero. En donde domina el reino de lo increíble.”⁹⁵

Los cuentos en *Los animales prodigiosos*, al igual que otros textos fantásticos del autor, nacen de su lectura de clásicos griegos, la que lo introdujo en el mundo fascinante de la imaginación y después le inspira la invención de una fauna propia e irreal como el ponzoñini, el vandak, la serpiente faló o el animal de las transformaciones en “La metamorfosis permanente”. Según el autor,

Este libro es el resultado de muchos años de fantasías. He vivido apasionado por los animales y seres fabulosos. Desde muy niño gozaba con la lectura de la mitología griega: gorgonas, esfinges, sirenas y minotauros poblaron mis sueños infantiles. Al crecer, tuve necesidad de recrearlos y al serme insuficiente esa paráfrasis, me vi obligado a inventar nuevas figuras prodigiosas.⁹⁶

Avilés afirma la importancia de *Los animales prodigiosos* en *Recordanzas*. Para él, “este libro encierra mi vida: comencé escribiendo sobre seres imaginarios y con ellos sigo poblando mis sueños. (...) Sé perfectamente que mi zoológico aún tiene jaulas vacías: habrá que llenarlas con los animales que vaya yo encontrando o imaginando.”⁹⁷

Sin embargo, en el volumen no conviven sólo seres de la mitología griega y de la invención de Avilés. Aparecen también los creados por otros autores, de la cultura indostaní e incluso de las leyendas mexicanas.

Como expresa el autor, en su literatura fantástica siempre hay una crítica profunda; los seres irreales de *Los animales prodigiosos* “no son, de ninguna manera, una forma de evasión. Interpretan la terrible realidad que nos abrumba y en momentos sofoca con su peso,”⁹⁸ Así, estas bestias, además de maravillar a los lectores con su imagen fantástica, recobran vitalidad en nuestra época por reflejar la realidad de los hombres contemporáneos.

Los animales prodigiosos se publicó por primera vez en 1989. Fue ampliado en 1994 para celebrar los treinta años de vida literaria del autor.⁹⁹ En 1998, el libro recibió el Premio Colima, tres años después, Ediciones Eneida lo publicó en España bajo el título *Bestiario de seres prodigiosos*, en el cual Avilés añadió cuatro textos más: “El Ave Buscón”, “¿Cómo y con quién se reproducen las sirenas?”, “El más hermoso de los seres prodigiosos” y “Penélope y Aracne”.

En *Los animales prodigiosos*, por su estructura y por la inclusión de ilustraciones de José Luis Cuevas, se observa el vínculo directo con el bestiario medieval. Sin embargo, Avilés no lo escribió con la intención inicial de seguir esta tradición. Como apunta, “No era la idea preconcebida. No pensé 'ahora voy a escribir un bestiario', sino que al principio empecé a escribir cuentos donde aparecían animales irreales y después los publiqué.”¹⁰⁰

Anteriormente, los cuentos de tema zoológico de este libro se habían incluido en otros volúmenes de relatos fantásticos del autor: *Hacia el fin del mundo* (1969), *Alegorías* (1969), *Fantasías en carrusel* (1978), *Los oficios perdidos* (1983) y *Cuentos y descuentos* (1986). En 1989 el escritor Bernardo Ruiz los reunió en un sólo libro denominado *Los animales prodigiosos*. Como Avilés apunta, “fue él quien tomó todos los animales y los ordenó, incluso puso el título de cada capítulo.”¹⁰¹, hecho que vincula estrechamente estos textos con el modelo medieval.

Los animales prodigiosos, como otros bestiarios en el siglo XX, aunque no tiene la misma finalidad del bestiario original se sirve de la tradición como fundamento para su recreación.

Indudablemente, uno de los aspectos destacables en el volumen es su estructura. Aunque en este bestiario los animales pierden su valor como símbolos morales, aún se conserva su interpretación alegórica, que revela la dualidad entre “lo visible” y lo interpretable. Sin embargo, mientras que en la Edad Media se utilizó a las bestias para que los hombres se mantuvieran en su nivel humano, Avilés las presenta para revelar la perversión espiritual del hombre actual.¹⁰²

A diferencia de los bestiarios medievales, que percibieron la divinidad encarnada en animales existentes o fantásticos pero siempre en libertad, en *Los animales prodigiosos* Avilés subraya la corrupción de nuestro mundo a través de seres irreales encerrados en el zoológico, un universo “creado” por los hombres. Este espacio limitado, en el que cada animal tiene su lugar, al mismo tiempo que representa la destrucción de la armonía y el equilibrio de la naturaleza por parte de los seres humanos,¹⁰³ simboliza también su búsqueda de orden y racionalidad. A través de este microcosmos, Avilés muestra nuestra existencia en sociedad. Como Koch apunta:

Esta posición no deja de ser ética. A diferencia de los bestiarios medievales, la maldad prevalece. (...) En el bestiario moderno, a decir de Michel Foucault, las relaciones con la animalidad se invierten: la bestia se escapa de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir (¿o recuperar?) algo fantástico que le es propio. Ahora es el animal el que acecha al hombre revelándole su propia verdad.¹⁰⁴

El zoológico artificial en *Los animales prodigiosos* no presenta la obra perfecta de Dios, sino obviamente un “paraíso perdido”, “another zoo inhabited by 'wild' men who are invisibly constrained, dangerous and dehumanized.”¹⁰⁵

En este bestiario los seres no se presentan como una reproducción fiel de su versión original, sino que son recreados. Como Avilés explica:

I have never, on the other hand, figured out how to create anything new (...) I have limited myself to creating literature from literature. I have recreated vampires and ghosts, sphinxes, and minotaurs, reconstructed loves and hates, worked with religions and mythologies, changed gold to lead and transformed science into mere alchemy.¹⁰⁶

A diferencia del tono objetivo-documental del bestiario medieval, en *Los animales prodigiosos* aparece la descripción con “una visión cómica y vulgarizadora del motivo, desvirtuando su alcance y su jerarquía, desvaneciendo en él su tinte más trágico y secreto”¹⁰⁷ por la inversión, “la institucionalización del *reverso*, la tendencia a conservar mitos y motivos dándoles la vuelta, narrándolos por su otra cara.”¹⁰⁸ Según López Parada, la versión invertida de la tradición se hace

posible por el uso de la ironía “ya que ésta no es otra cosa que el efecto de expresar exactamente lo contrario de lo que en realidad se está diciendo”.¹⁰⁹ Por ello, en *Los animales prodigiosos* podemos destacar también otras estrategias vinculadas a la ironía como el sarcasmo, la parodia y la sátira. Aludamos ejemplos destacados: en “Recompensa” las sirenas, al contrario de la versión mitológica, tienen “piernas femeninas” y “enormes cabezas de pez”¹¹⁰; también a propósito de “Minotauromaquia”, donde los toreros mueren ante los cuernos del Minotauro, López Parada subraya la presencia de la inversión: “La veíamos actuar en aquellas recreaciones del monstruo Minotauro que lo trocaban de verdugo en víctima, que lo transformaban de toreado en torero.”¹¹¹

Como en otros bestiarios de la segunda mitad del siglo XX, la intertextualidad juega un papel fundamental en *Los animales prodigiosos*. Se observa la presencia entre líneas de gran variedad de obras de diferentes países y épocas. El uso de la intertextualidad es tanto directo como indirecto.

Así, Avilés recurre a las comillas o letras en cursiva para introducir fragmentos de otras obras en sus cuentos en forma de citas y epígrafes, como vemos en el uso del fragmento del *Manual de zoología fantástica* de Borges, el bestiario modelo del siglo XX, que abre *Los animales prodigiosos*; de los versos de *Sensemayá*, poema de Guillén dedicado a la muerte de una culebra, como epígrafe a “Los reptantes”; de la descripción de la anfisbena de Brunetto Latini en “La Anfisbena”; de algunas líneas de *La deshumanización del arte*, obra filosófica fundamental sobre las vanguardias artísticas de Ortega y Gasset, para “Las gorgonas o del vanguardismo en el arte”; y de un fragmento de *La Odisea* de Homero para “El banquete de Ulises”.

Sin embargo, en este bestiario destaca más la alusión indirecta, en la que, como explica López Parada, un autor “menciona el original sin mantener con él una lealtad absoluta, sino recomponiéndolo y trabajando con su paráfrasis”.¹¹² Avilés presenta tanto seres fantásticos, transformados en personajes que reflejan su mensaje, como ideas de otros textos, que le sirven como germen para desarrollar una cuestión. En el primer caso, por ejemplo, el cancerbero, las sirenas y las arpías revelan la crítica al capitalismo en “Mitología publicitaria”; los sátiros en el cuento homónimo muestran la condición reprimida de los seres humanos, y el animal mitad cordero-mitad gato de Kafka refleja la soledad de los hombres contemporáneos. En el segundo caso destaca la presencia de “El Minotauro” y “La casa de Asterión” de Borges en “El Minotauro de carne y hueso” de Avilés, que analizaré más adelante.

Gracias a la intertextualidad, en *Los animales prodigiosos* aparecen seres irreales de orígenes diversos. En un espacio plenamente contemporáneo, donde los textos aúnan la intención literaria con la crítica, también se recurre al anuncio publicitario en el caso de “Aviso en la jaula del Ave Fénix”; conviven incongruentemente los seres medievales con los recientemente inventados, los grecolatinos con los de la leyenda mexicana y los occidentales con los orientales, hecho que permite la amalgama de lo fantástico con lo real, lo hiperbólico con lo ordinario y lo antiguo con lo moderno.

Los animales prodigiosos se divide en 3 capítulos: “Perversiones de la naturaleza”, “Serpentario” y “Breviario mitológico”.

“Perversiones de la naturaleza” representa un zoológico de seres irreales que ahora viven en su etapa decadente. Se muestran a la curiosidad y a la risa del público monstruos descritos en los bestiarios medievales.

En este capítulo desfilan seres híbridos de la mitología griega como las sirenas, el grifo, el mirmecoleón (un animal con la parte delantera de león y la trasera de hormiga) o el Briareo. Además, aparecen animales inventados tanto de Avilés —el ponzoñini (araña con veneno mortal) y el vandak (animal que vive en constante movimiento)— como de otros autores: el gato-cordero de Kafka o los nisanas (seres con medio cuerpo) y el martikhoras (león rojo con tres filas de dientes) de Gustave Flaubert. Estos seres, con sus rasgos degradados, son reflejos de la naturaleza malvada y el instinto destructor de “sus superiores”, los hombres en la época contemporánea.

En “Serpentario”, Avilés presenta crótalos imaginarios de tres ámbitos geográficos muy diferentes la anfisbena y La Hidra de Lerna en Europa, la serpiente con pelo, la falo, la alada y la cencóatl de

México, y las Nagas, únicos seres orientales en *Los animales prodigiosos*. Indudablemente esta parte resulta, desde el punto de vista cultural, la más variada. Sin embargo, la mayoría de las bestias de este capítulo son mexicanas. Su descripción se da en un ambiente húmedo-caluroso, que contrasta con el hábitat del resto de los animales. Como Avilés cuenta en su *Recordanzas*, “cuando le mostré el material del libro a Luis Ortiz Macedo, me dijo: Estás escribiendo un bestiario tropical. Y tenía razón.”¹¹³ Además, a pesar de la presencia destacable de seres mitológicos -el mismo autor afirma que este bestiario nace de sus lecturas clásicas- es curioso que, para Avilés, el cuento más significativo de *Los animales prodigiosos* sea “La Cencóatl”, que trata de una serpiente mexicana.¹¹⁴ En “Breviario mitológico” predominan de nuevo los textos clásicos, lo que se observa no sólo a través de seres de la mitología griega como las sirenas, la Esfinge de Tebas o el Minotauro (estos cobran un nuevo impulso por su interpretación desde una perspectiva contemporánea), sino también de fragmentos *renovados* de *La Odisea*.

A diferencia de los dos capítulos anteriores, la mayoría de los textos en “Breviario mitológico” posee una extensión que permite un desarrollo más profundo de sus seres y la reflexión sobre la condición humana. Además, en varios textos también se observa la presencia de elementos extraliterarios como la cita y la lista bibliográfica, lo que refleja su carácter de ensayo.

Además de ser una interpretación de la realidad contemporánea, *Los animales prodigiosos* también representa, según el autor, “parte sustantiva de mi vida, mi mejor autobiografía”¹¹⁵. Así, “Breviario mitológico” incluye dos cuentos que muestran filias y fobias personales. Asimismo en “Minotauromaquia”, el autor reflejó “mi aversión por los toros. No soporto ver la muerte de un toro. Me parece un crimen lo que se hace con él. Entonces escribo 'Minotauromaquia', donde un torero muere a los cuernos del Minotauro”.¹¹⁶ En “Las gorgonas o del vanguardismo en el arte”, según el autor, “me estoy burlando un poco del arte abstracto, que a mí me gusta mucho.”¹¹⁷

III.3 La presencia de autores canónicos

Como hemos visto en el capítulo anterior, la mitología griega tiene una presencia dominante, aunque no es la única fuente literaria de *Los animales prodigiosos*. Aparte de los textos clásicos, Avilés alude a obras de autores de distintos países y diferentes épocas, entre los que destacan cuatro escritores canónicos: Gustave Flaubert, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Juan José Arreola, cuya presencia en este libro abarca desde personajes, ideas, y tono de descripción hasta forma y estructura del bestiario.

III.3.1 Gustave Flaubert

La Tentación de San Antonio de Gustave Flaubert es una obra que se refleja en *Los animales prodigiosos* como fuente de dos seres extraños: los nisnas y el martikhoras. Como Avilés apunta, “Flaubert es una de mis pasiones, (...) y he bordado algunas variaciones sobre sus monstruos de *Las tentaciones de San Antonio*, en especial el martikhoras y los nisnas”.¹¹⁸

En esta biblioteca fantástica desfilan numerosísimos monstruos, por lo cual Borges apunta: “Flaubert ha congregado, en las últimas páginas de la *Tentación*, todos los monstruos medievales y clásicos”.¹¹⁹ Por eso, no es sorprendente que tanto Borges como Avilés la consulten como manual para redactar sus libros. Los seres de Flaubert que aparecen en *Los animales prodigiosos* también están presentes en el *Manual de zoología fantástica* de Borges aunque, además de una leve diferencia ortográfica en la transcripción del nombre entre ambos, desempeñan un papel diferente.

Borges, con mentalidad erudita en su *Manual de zoología fantástica*, se refiere a estos seres como una de sus numerosas fuentes. El Nisnas de Flaubert se presenta como una variedad del Nésnas que aparece en *Las Mil y Una Noches* y en varios lugares del mundo como Hadramut, Yemen, isla de Raij y confines de China.¹²⁰ Por el contrario, Avilés presenta sus Nisnas con un humor que hace

reflexionar sobre la feliz vida de estos seres de “solamente un ojo, una mano, una pierna, una mitad del cuerpo y medio corazón”.¹²¹

Borges cita la Mantícora de Flaubert, entre comillas, junto a la información sobre que el animal proviene de la obra de Plinio, mientras que Avilés Fabila presenta su Martikhoras con un rasgo gracioso que lo disminuye. Un ser que Flaubert describe como un monstruo cruel, como vemos en la *Tentación* –“me como los ejércitos, cuando se aventuran en el desierto.”– y –“mis uñas tienen forma de tijeras, mis dientes están tallados en forma de sierra; y mi cola (...) está erizada de dardos que lanzo a la derecha, a la izquierda, hacia delante, hacia atrás (...)”,¹²²–, se convierte, por sus “tres filas de dientes”, en un ser cuyo “estómago recibe todo el alimento perfectamente molido. Así su organismo jamás enferma por dura e indigesta que haya sido su presa. (...). Algo equivalente al niño que por horas se entretiene con un chicle.”¹²³

III.3.2 Franz Kafka

Franz Kafka es la primera influencia reconocida de Avilés. Según el propio autor, leyó cuentos de Kafka antes de conocer a Borges y a Arreola.¹²⁴ En consecuencia, los primeros textos que escribió son una serie de variaciones de los cuentos de Kafka, de los cuales sobrevive sólo uno, “El extraño visitante”¹²⁵, con el subtítulo “una variación sobre un tema de Kafka”, que rinde homenaje al escritor checo. En *Los animales prodigiosos* encontramos la presencia de Kafka en dos de los textos del checo: “Una cruz” y “El silencio de las sirenas”.

Empecemos con “Una cruz”, modelo de “El extraño visitante”, el primer cuento de *Los animales prodigiosos* en cuanto a fecha de composición. Según Avilés, “cuando leí ‘Una cruz’, me impresioné a tal grado que de inmediato escribí mi versión.”¹²⁶ Los dos cuentos, “El extraño visitante” y “Una cruz”, comparten dos personajes: un hombre y el animal mitad gato mitad cordero, pero la relación entre ellos en cada texto es totalmente diferente. En el cuento de Kafka el animal es herencia paterna del protagonista, por lo que a lo largo de la historia vemos una relación cariñosa entre éste y su dueño. Sin embargo, en el texto de Avilés la criatura aparece en la casa del protagonista como un visitante nocturno del que nos aclara: “nunca supe de dónde ni cómo llegó”¹²⁷, lo que después revela un mensaje del autor: la soledad de hombres contemporáneos.

A diferencia de “Una cruz” que presta a Avilés el personaje gato-cordero para su cuento, “El silencio de las sirenas” le presta una estrategia retórica: la reescritura irónica de *La Odisea* que encontramos en “El banquete de Ulises” y “Penélope y Aracne”.

En “El silencio de las sirenas”, donde Kafka reescribe la aventura de Ulises con las sirenas, además de atarse al mástil como en la versión homérica, el valeroso Ulises, para protegerse, también “se tapó los oídos con cera”¹²⁸. Sin embargo, Ulises, que “confiaba por completo en los trocitos de cera y en la atadura de las cadenas”¹²⁹, se salva de las canciones de las sirenas no por esa “estratagema” sino porque “al llegar Ulises, no cantaron las cantantes poderosas (...)”.¹³⁰

Este uso de la ironía para recomponer una versión de Kafka reaparece en “El banquete de Ulises” y “Penélope y Aracne” de Avilés, en los que se produce una idéntica degradación de Ulises que en “El silencio de las sirenas”. En consecuencia, en los tres relatos, con la *nueva* máscara caricaturesca que le colocan estos autores, el héroe griego se convierte en un personaje cómico y despreciable.

A pesar de la importante presencia de Kafka en estos relatos de Avilés, encontramos una diferencia destacable en cuanto al mensaje de los textos de ambos autores. Por un lado, la función de los personajes kafkianos en los textos de Avilés es reflejar sus “afueras”, es decir, la condición de los hombres en la sociedad contemporánea: su soledad en “El extraño visitante” y su aprovechamiento de lo “preexistente” en los textos adaptados de *La Odisea* como veremos en III.4.2 y III.4.4, respectivamente. Por otro, tanto el animal gato-cordero de “Una cruz” como el Ulises de “El silencio de las sirenas” tienen un valor autobiográfico, revelando un “verdadero” Kafka. Según Llovet, de la

descripción del animal mitad gato-mitad cordero en “Una cruz” –“el recto instinto de un animal que en la tierra tiene innumerables parientes políticos pero quizá ni un sólo consanguíneo”– resulta la idea que Kafka tiene de sí, comprobado con la cita de una carta de julio de 1913 que el escritor dirige a su prometida Felice Bauer: “Yo no soy un ser humano (...); según mi manera de sentir las cosas yo no tengo ni parientes ni amigos, no puedo tenerlos y no quiero tenerlos.”¹³¹ En cuanto a “El silencio de las sirenas”, Llovet interpreta que el canto de las sirenas son, para Kafka, formas de “seducción”: una llama desde lo exterior que podía distraerle de escribir, lo único que le importaba en la vida. Por eso, Ulises “enormemente feliz con la soledad a que le obliga (...) el hecho de haberse tapado los oídos y atado al mástil de la nave”¹³² sería Kafka mismo que, según sus datos biográficos, no podía soportar el menor ruido mientras trabajaba.

III.3.3 Jorge Luis Borges

A diferencia de los bestiarios medievales, *Los animales prodigiosos*, como el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, trata sólo de animales fantásticos, describiendo la fascinación de sus autores por estos seres irreales. Los dos bestiarios comparten una serie de seres: la Anfisbena, las Arpías, el ave Fénix, el Cancerbero, el gato-cordero de Kafka, el Dragón, la Esfinge, el Grifo, la Hidra de Lerna, la Mánticora, el Minotauro, el Mirmecoleón, los Nagas, el Nesnás, la Quimera, los Sátiros y las Sirenas, hecho que revela el vínculo literario entre el bestiario que despierta el interés del género en América en el siglo XX y *Los animales prodigiosos*.

Aunque la admiración de Avilés por las bestias imaginarias, especialmente de la mitología griega, empezó, como el autor reitera, en su niñez, acepta la influencia relevante de Borges en su bestiario irreal, donde utiliza estos seres para interpretar la realidad contemporánea: “Borges me haría –bajo la presión de su interés por la zoología fantástica– comenzar mis paráfrasis de seres sobrenaturales”.¹³³

La presencia del *Manual* en *Los animales prodigiosos* está patente desde la primera página del libro. Para abrir la obra, Avilés Fabila utiliza un fragmento del prólogo de Borges como epígrafe: “Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros.”¹³⁴

Además del tratamiento de los mismos seres, en “La Anfisbena” y “el Minotauro” se observa una relación más estrecha entre los bestiarios. En “La Anfisbena” tanto del *Manual* como de *Los animales prodigiosos* se ve una coincidencia intertextual con *El Tesoro* de Brunetto Latini, autor de un bestiario medieval. El epígrafe de Avilés –“La anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola y con las dos puede morder...”¹³⁵–, proviene del mismo fragmento de Latini que Borges cita en su *Manual de zoología fantástica*.

En “Minotauro de carne y hueso”, además de “El Minotauro” del *Manual de zoología fantástica* encontramos la presencia de “La casa de Asterión”, otro texto que trata de este monstruo y que Borges incluye en *El Aleph*. Estos dos textos borgianos prestan las ideas y la interpretación que Avilés utiliza como “germen” para desarrollar su visión acerca del monstruo, y que analizaré ampliamente más adelante.

Es interesante también destacar un fragmento del prólogo del *Manual de zoología fantástica* que influye en Avilés.

(...) un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. (...) Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios. Flaubert ha congregado, en las últimas páginas de la *Tentación*, todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentadores nos dicen, fabricar alguno; la cifra total no es considerable y son pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente. Quien recorra nuestro manual comprobará que

Avilés está de acuerdo con esta idea y añade: “Son muy pocos los escritores que han inventado nuevos seres fantásticos. Son muy limitados. Es curioso que la imaginación siendo tan amplia y tan poderosa no haya podido crear tantos animales como la naturaleza, donde conviven millones de especies.”¹³⁷ Esta idea de Borges “ha movido”¹³⁸ a Avilés hasta el punto de que la incluye en “el Martikhoras” de *Los animales prodigiosos*: “(...) la zoología de la realidad, la que, por cierto, ha señalado Borges, es la más abundante y rica. Parece ser que la naturaleza es más prodigiosa que la fantasía, pues hasta ha podido configurar una fauna más variada que la confeccionada por la imaginación.”¹³⁹

Sin embargo, podemos equivocarnos al considerar *Los animales prodigiosos* como directamente influido por el *Manual de zoología fantástica*. En realidad, existe una diferencia radical entre los dos libros. En el *Manual de zoología fantástica* se pretende recopilar animales fantásticos, exponiéndolos como tales. Sin embargo, cada ser fantástico de Avilés “tiene un nuevo argumento, una versión distinta, una rectificación, un enfoque diferente.”¹⁴⁰ Los animales mitológicos del autor mexicano son recreados y convertidos en personajes para comunicar el mensaje del autor a los lectores. Herz explica la diferencia entre ambos bestiarios:

Instead of transmitting a reference guide, Avilés F. espouses the medieval duality of descriptive “science” and interpretative ethics. Nonetheless, the medieval “gentleness of manner,” “hopeful goodness” and reverence for the “wonders of life” give way to biting sarcasm, inevitability of evil and contempt for human conduct.¹⁴¹

Además, destaca la diferente identidad cultural entre estos dos libros. Aunque en el *Manual de zoología fantástica* conviven animales fantásticos de numerosas culturas, tanto occidentales como orientales, la presencia de la fauna americana es muy escasa y la que está presente tampoco es muy interesante. Por el contrario, en *Los animales prodigiosos* se equilibra la presencia de seres mitológicos europeos con animales legendarios mexicanos: se presentan los monstruos europeos en “Perversiones de la Naturaleza” y “Breviario mitológico”, y las serpientes mexicanas en “Serpentario”.

III.3.4 Juan José Arreola

Entre el *Bestiario* de Arreola y *Los animales prodigiosos* de Avilés existe una diferencia evidente; mientras que Arreola trata de animales del Zoológico de Chapultepec de Ciudad de México, Avilés presenta los que brotan de la imaginación en su zoológico artificial.

Sin embargo, tanto en *Bestiario* como en *Los animales prodigiosos* se usa la misma estructura que en el bestiario medieval; la descripción de los animales se divide en capítulos en los que se trata de un sólo animal y se completa con dibujos.¹⁴² Además, Arreola y su discípulo utilizan la misma forma narrativa muy breve, que vacila entre cuento y ensayo, para describir sus animales como seres degradados, un elemento característico de los bestiarios en la segunda mitad de siglo XX. La influencia de Arreola tanto en este bestiario como en otras obras de Avilés es patente en el uso de la sátira y la ironía; los dos escritores logran de este modo condenar la conducta de los seres humanos, invirtiendo sutilmente el modelo tradicional.

En el *Bestiario* de Arreola, además de la descripción irónica, se inscribe en la naturaleza circense de los animales como modo de desmitificar los símbolos sagrados de los bestiarios medievales, que se transforman en figuras *kitsch* con significación grotesca. Así, para Fernández Porta el animal *kitsch* en la época contemporánea tiene su primera figuración consistente en este texto:

El itinerario sarcástico por los espacios de la feria, el zoo y el circo configura aquí una lógica espectacular del animal *qua* rata sabia, del amaestramiento como significación grotesca, como en “Las focas” que “dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez”, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo”, en las “Aves acuáticas” que “atravesan el estanque con vulgaridad fastuosa de frases hechas” o en “El elefante”, “ese abuelo pueril que se bambolea al compás de una polka.”¹⁴³

El mismo tratamiento circense recibe *Los animales prodigiosos* y con la misma finalidad. Pero, a diferencia de *Bestiario*, donde los animales reales pueden actuar no por su habilidad natural sino por el entrenamiento de los hombres, en *Los animales prodigiosos* los seres fantásticos lo hacen según la naturaleza. Avilés degrada a sus animales a través de la metamorfosis, la que ya no es para estos seres un evento sagrado sino un espectáculo para divertir a los espectadores. Es el caso de “La metamorfosis permanente” y “Las Nagas”, que analizaré más adelante.

Aunque en *Los animales prodigiosos* aparece la influencia tanto de autores europeos como latinoamericanos, se observa la presencia más relevante de los últimos porque, como ya hemos visto, Franz Kafka y Gustave Flaubert simplemente prestan sus seres fantásticos como personajes en los textos. Por ser un bestiario imaginario, en *Los animales prodigiosos* se observa como presencia principal la del *Manual de zoología fantástica*. Al mismo tiempo, aunque trata sólo de seres reales, el *Bestiario* de Arreola adquiere importancia en el de su discípulo. Mientras Avilés comparte la fauna irreal con el escritor argentino, con Arreola descubre la función del bestiario como reflejo de la condición humana.

III.4 Rasgos definitorios de *Los animales prodigiosos*

III.4.1 Un zoológico degradado

A mí no me gustaban los circos. Nunca fui a ningún circo
porque había algo trágico en ellos. No me gusta ver animales
enjaulados ni los payasos. Me parecen conmovedores. Me parece
terrible que tengan que hacer payasadas para vivir.
René Avilés Fabila

Los seres fantásticos en *Los animales prodigiosos*, al igual que los de otros bestiarios del siglo XX, sufren un tratamiento desmitificador. Como hemos visto en el capítulo III.2, conviven en un zoológico ficticio, que, de alguna manera, representa la degradación de estos seres al convertirlos en prisioneros, sujetos a un espacio que imposibilita el disfrute de su dignidad y gloria pasadas. Además, por el papel principal que juega la invención, en *Los animales prodigiosos* estos seres son descritos a través de la ironía y estrategias vinculadas como la sátira, la parodia o el sarcasmo. Algunos son degradados y otros resultan objeto de burla. En consecuencia, los monstruos temibles y poderosos de la tradición se convierten en seres patéticos y cómicos. De este modo, la degradación muestra la “crisis existencial” del mito y la fantasía en la sociedad contemporánea.

Actualmente, nadie cree que estos seres existan. En la época de la tecnología y la ciencia, estas criaturas se consideran arcaicas y no tienen ninguna función en la sociedad “desarrollada”, donde la preocupación principal son los problemas políticos y económico-sociales. Aunque logran sobrevivir hasta nuestros días gracias a la reedición de textos antiguos y a su reaparición en otros contemporáneos, los animales fantásticos ya han perdido su valor cósmico. Por eso, hoy estos seres son sólo personajes que divierten a los lectores por su imagen fascinante, poco a poco reemplazados

por personajes más “contemporáneos”. Como Herz apunta, “reality has become so brutal that it replaces the function of ancient monsters, relegating them to the list of endangered species.”¹⁴⁴

Según Herz Avilés, al igual que los escritores de los bestiarios medievales, querría que los hombres tomaran a sus criaturas fantásticas en serio, no que las ignoraran o jugaran con ellas sin respeto.¹⁴⁵

Para el autor, los hombres son culpables de la vulgarización de los mismos. Lamenta la extinción de seres fantásticos como muestra de la perversión humana. Así, leemos en “El grifo”: “El hombre ha exterminado varias especies animales mediante la caza, el persecución o, por qué no, mediante el olvido. No sabe conservar el patrimonio que la Naturaleza le entregó, así como ignora el remedio para detener la destrucción de miles de años de fantasía.”¹⁴⁶

Los seres irreales encuentran en este zoológico ficticio su último refugio pero, a cambio de su “supervivencia”, deben sacrificar su dignidad. Mientras algunos son tratados irreverentemente por los hombres, otros tienen que actuar en el circo del zoológico. Como Herz apunta, “Avilés laments the vulgarization of the ideal. His zoo is filled with refugees-antiquated mythological creatures who languish in disrespect”.¹⁴⁷

En el zoológico de *Los animales prodigiosos* los monstruos, que en el bestiario medieval son descritos por los viajeros, “y por tanto invisibles para la sociedad en que se escribe el bestiario”¹⁴⁸, son extraídos de libros para mostrar su particularidad y rareza a la curiosidad del público. Así, pierden el encanto que han poseído durante mil años, como vemos en “El mirmecolón”:

El zoológico adquirió hace poco un mirmecolón. Las personas suelen aglomerarse ante la jaula, observándolo detenidamente: con la parte delantera de león y la trasera de hormiga, más que terrible es cómico. El público se divierte cuando el ser fantástico quiere realizar a un tiempo las tareas naturales de sus padres (...).¹⁴⁹

En las jaulas, estos animales irreales viven en una condición degradante. Los seres poderosos y temibles de siglos anteriores ahora son cautivos. Sufren la nostalgia de su dignidad y gloria pasadas. Varios de ellos son descritos de forma humorística y ofensiva a la vez. En “De Dragones”, estos animales ahora “sin fuego en las fauces parecen mansas bestias de aspecto desagradable”, que pasean con gran aburrimiento en “los límites de su prisión”. Como “la literatura ya no utiliza sus servicios”, a ellos les resta vivir en “recuerdos de villano olvidado”, “de pasadas glorias, cuando con oleadas de fuego y humo ahuyentaban poblaciones enteras, provocando la desolación y la muerte, (...)”¹⁵⁰ En “El Briareo” se describe este pobre gigante que posee cincuenta cabezas y cien brazos pero, “tal hecho no le concede una suma de inteligencias, tampoco mayor habilidad manual. Simplemente lo hace una figura atractiva para el público.”¹⁵¹

Según Alazraki, en nuestra época los seres fantásticos, que recuperan su vitalidad a partir del *Manual de zoología fantástica*, “tienen un gran problema: ya no existe en el mundo un lugar para ellos. Nuestro mundo los ha expulsado. Son objetos de curiosidad o diversión, (...) ya no parecen tener lugar sino como diversión.”¹⁵² En *Los animales prodigiosos*, estos animales sufren el entretenimiento malvado de los hombres que van a visitarlos al zoológico. En “La Hidra de Lerna”, a la “serpiente de fealdad repugnante” los visitantes, “con tal de divertirse, le arrojan puñados de golosinas para mirar, insanos, cómo sus nueve cabezas logran atraparlas en pleno vuelo, sin dejar que algo se desperdicie.”¹⁵³ “La Esfinge de Tebas”, en su jaula, “se aburre y permanece casi silenciosa” y “ahora escasa de ingenio, (...) formula adivinanzas y acertijos que los niños resuelven fácilmente, entre risas y burlas, cuando el fin de semana van a visitarla.”¹⁵⁴

Además de la degradación de seres de la mitología griega, también aparece la de un dios náhuatl. En “La serpiente con pelo”, Avilés se refiere a dos seres aztecas, “sin duda recuerdan todavía que el México prehispánico poseía otras rarezas: abundaban los perros sin pelo y el gran dios Quetzalcóatl no era más que una serpiente emplumada.”¹⁵⁵ En este texto, el autor convierte a Quetzalcóatl o

serpiente emplumada, una de las deidades principales del México antiguo, en “una rareza” y la coloca al mismo nivel de los perros sin pelo, que en la época prehispánica los aztecas criaban para el consumo doméstico y el sacrificio.¹⁵⁶

En *Los animales prodigiosos* destaca también el aspecto circense que cobra la metamorfosis de animales legendarios, evento sagrado que ahora funciona sólo como un espectáculo del zoológico.

En “Las Nagas” las serpientes que, según la leyenda indostaní, pueden transformarse en seres humanos, demuestran su metamorfosis en la pista. Al principio, para realizarla, necesitan del látigo de su domador. Sin embargo, después de los aplausos de los espectadores, “entusiasmadas por el triunfo, ellas mismas repiten el número una y otra vez sin necesidad del látigo”.¹⁵⁷ Desaparece así en el texto el valor mantenido durante miles de años por el animal sagrado del mundo oriental.

El aspecto circense de la transfiguración como evento inspirado por la aspiración exhibicionista culmina en “La metamorfosis permanente”, donde aparece un ser inventado por Avilés, “un pequeño animal, parte de un inverosímil bestiario tropical”¹⁵⁸, cuya característica corresponde a la de los “nuevos monstruos” que López Parada señala:

(...) el nuevo espécimen recogido por los nuevos bestiarios, la variante de lo teratológico por ellos puesta en marcha: una naturaleza que no procede de la evolución darwinista, sino que ella es en sí evolución, rostro diverso, alteración continuada. Los monstruos contemporáneos se caracterizan por su inestabilidad, por su habilidad proteica para asimilarse a cualquier estructura, masa amorfa capaz de todas las formaciones posibles.¹⁵⁹

A diferencia de la metamorfosis de otros seres, en este texto se relata la existencia de este animal que “vive en permanente transformación y lo mismo se cambia a pesado mamífero que a ligera ave. No tenemos información sobre cuántos ejemplares existen de tan extraña variedad. Pasa de un estado a otro con placer, (...)”.¹⁶⁰ Según el autor, no se sabe la causa de la metamorfosis incesante de este animal: si ésta es “impulsada por alguna fuerza enigmática o por un irresistible afán protagónico y puro exhibicionismo”.¹⁶¹ Lo que sí queda claro es la alusión al espectador; “(...) luego de sucesivas transformaciones, convertido por último en una mezcla de panda y garza, agradeció con orgullo y se internó en la abundante vegetación, mientras que mi amigo, emocionado, aplaudía sin cesar, en espera del obligado encore”.¹⁶²

III.4.2 El reflejo de la condición humana

En él, un núcleo de criaturas milagrosas va revelando los poderes de un impulso espiritual, encaminado a condenar, por medio de un caos aparente, la evidencia enfermiza del caos real e innegable: el mundo que habitamos, el esencial desorden que somos.
Rubén Bonifaz Nuño: “Preliminares” de *Los animales prodigiosos*

Avilés señala en la “Advertencia” que la finalidad principal de *Los animales prodigiosos* es interpretar la situación de los hombres contemporáneos a través de sus seres, que funcionan como reflejo de nuestra “terrible realidad”¹⁶³. En este capítulo analizaré este rasgo del libro a partir de tres temas: la insatisfacción humana, el instinto de destrucción y la sobrevaloración del dinero.

III.4.2.1 La insatisfacción humana

En *Los animales prodigiosos*, dos textos destacables –“Los sátiros” y “El extraño visitante”– revelan la condición verdadera de los hombres contemporáneos: la insatisfacción como consecuencia del

fracaso de los ideales. Las normas creadas no pueden mejorar el mundo, sino privarlo de libertad. La sociedad desarrollada no nos da una “buena vida”, sino soledad. El resultado de nuestros anhelos no es otra cosa que “la miseria de lo humano, caracterizada por una superioridad imposible, autorizada por una soberbia ilusoria.”¹⁶⁴

Como ya hemos visto en el capítulo III.2, Avilés utiliza su zoológico para reflejar nuestra realidad contemporánea. En nuestra época, en la que se confía en la capacidad humana de controlar la naturaleza, “man no longer dreams of a divine state in some remote time; he assumes the role of a creator himself”.¹⁶⁵ El espacio limitado del zoológico, en el que cada animal tiene su lugar, revela una búsqueda de racionalidad y un esfuerzo de los hombres por imponer el orden artificial a la naturaleza. En “Los sátiros”, Avilés presenta una visión totalmente opuesta a esa aspiración humana a través de los personajes imaginarios enjaulados:

En esta jaula viven los antiguos compañeros de Baco. ¡Vaya festividad! Todo es danzar, beber y tocar instrumentos musicales (...). En ocasiones, a falta de ninfas, los sátiros gozan solitarios y ensimismados ante la multitud absorta.

Parece que no extrañan su libertad (...). Su constante bacanal produce envidias en cuantos la contemplan (...). Se ha dado el caso de entusiastas que, mirando los juegos eróticos, permanecen frente a la jaula por semanas. Cada vez más tristes a causa de no estar en ella, languidecen y ahí mismo mueren (...).

Los rígidos guardias que rodean la jaula tienen la misión de impedir que el público acepte invitaciones de los sátiros. (...) Vean ustedes el letrero puesto por la empresa del lugar (...):
ESTRICTAMENTE PROHIBIDO PARTICIPAR EN LA JUERGA Y EMBORRACHARSE CON LOS RESIDENTES DE ESTA JAULA.¹⁶⁶

A pesar de estar encerrados en una jaula, los sátiros no se sienten nostálgicos de la libertad como otros seres en *Los animales prodigiosos*. Al contrario, aún se mantienen “libres” y pueden disfrutar. Como Herz apunta, “since it was impossible to civilize them because they refused to recognise law and order, the satyrs remain 'free', that is, true to their nature although technically behind the bars.”¹⁶⁷

Sin embargo, son los hombres mismos los que, aunque están al otro lado de las rejas, se sienten cautivos.¹⁶⁸ El anhelo de “civilización” y “orden perfecto” deviene en el encarcelamiento de los seres humanos mismos. En este texto, a pesar del deseo de participar, los hombres sólo pueden observar fuera de la jaula. Avilés recurre a términos como “tristes” “envidias” “mueren” “languidecen” “permanecen” “rígidos” “obedecen”, “impedir”, “estrictamente” y “prohibido” para revelar la condición verdadera de los seres humanos, prisioneros inconscientes en una “jaula invisible”: cultura, ideología, instituciones sociales, tecnología e incluso moralidad mantienen a los hombres en un nivel “inferior” en relación a otros seres. Como Herz apunta, “Avilés F. suggests in 'Los sátiros' that human imprisonment dates from Christianity's triumph over paganism”.¹⁶⁹

En “El extraño visitante”, a través del animal mitad gato-mitad cordero, el ser inventado por Kafka en su cuento “Una cruz”, Avilés revela la soledad de los hombres, seres “racionales” que no son capaces de entenderse a sí mismos, lo que, en consecuencia, les imposibilita encontrar soluciones adecuadas a sus problemas.

A diferencia de los animales irreales en la Edad Media que se hallan en lugares lejanos y sólo los viajeros pueden encontrar, en “El extraño visitante” el gato-cordero aparece, como en el texto original de Kafka, en casa de un hombre. Según López Parada, la aparición del animal extraño de “Una cruz” precisamente en una residencia indica algo extraordinario: “El animal kafkiano surge de una grave amnesia (...). Viene a ser (...) lo íntimo desconocido, la genealogía puesta en duda, la región que ya no recordamos.”¹⁷⁰

Este animal aparece varias veces en casa del hombre durante la noche, cuando éste se encuentra

completamente solo. Sus apariciones comienzan en la sala, la parte menos privada de la casa, continúan en el estudio y, por último, en su dormitorio, la parte más íntima. Así, además del deseo de ofrecer su amistad al dueño de casa, el animal, con su presencia, en cierta manera advierte a este hombre de su “yo profundo, rehusado”¹⁷¹: la soledad que en realidad siente aunque, probablemente, no sea consciente de ello.

Hasta este momento, parece que el problema oculto del hombre se puede solucionar de manera positiva porque este animal extraño viene a ofrecerle amistad para aliviar su sufrimiento. Sin embargo, se genera un problema. A diferencia del animal, que se entiende a sí mismo y es capaz de reaccionar a partir de lo que “siente”, el hombre tiene que cruzar umbrales de conciencia para comprenderse o buscar por qué y cómo reaccionar.

El animal sabe perfectamente lo que quiere. Según el dueño de la casa, después de entrar en su hogar varias veces hasta comprobar que este hombre no le haría daño y podía confiar en él, “penetró lleno de una confianza (...). Ronroneando llegó a mí para restregar su gatuna cabeza contra mis piernas.”¹⁷² Sin embargo, el hombre, al ver su rareza, empieza a plantearse opciones convenientes: “no supe cómo reaccionar: echarlo fuera de la casa, aceptar sus caricias o, tal vez, venderlo a un espectáculo circense.”¹⁷³ La bestia no sólo se entiende a sí mismo sino al hombre, antes de ver su reacción: “retrocedía poco a poco, dando pasitos, (...). Luego desapareció.”¹⁷⁴ Después de largo rato dando vueltas, el hombre encuentra las respuestas; qué siente o qué quiere hacer.

Pero es demasiado tarde y va a la calle “en ansiosa búsqueda. Se había esfumado y ni rastros de él.” El texto termina con la descripción de la situación patética del dueño de la casa tras la desaparición del animal. Él mismo lo relata así: “ahora, sabiendo que el extraño no volverá a ofrecerme su amistad, por las noches alimento frágiles esperanzas y dejo abiertas puertas y ventanas.”¹⁷⁵

III.4.2.2 Instinto de destrucción

En *Los animales prodigiosos*, Avilés no sólo presenta al ser humano como “creador” fracasado sino también como destructor tanto de la naturaleza como de su propia raza, la humanidad. Esta idea se desarrolla en “El camaleón”, “Ponzoñini” y “El camino hacia el Yeti”.

“El camaleón” comienza con la comparación irónica de este animal con un político; “a primera vista podría parecer un político”.¹⁷⁶ No obstante, la finalidad de este texto no es criticar el mundo de la política. El autor utiliza este animal, que “tiene la virtud de aceptar el color del medio ambiente que lo rodea con el fin de proteger su vida y así la especie”¹⁷⁷, como reflejo de la destrucción de nuestro ecosistema a causa del “espíritu destructivo del ser humano”. Así, para evitar que su especie se encamine hacia la extinción, cuando desaparece su entorno natural, al camaleón sólo “le quedará un último recurso: utilizar su enorme capacidad de mimetismo para adoptar el triste tono del asfalto o de la casa donde buscó refugio o el color del automóvil debajo del cual se ha ocultado, todo con tal de sobrevivir.”¹⁷⁸

Esta idea continúa en “Ponzoñini”, donde aparece la araña homónima, inventada por el autor. Mientras que la hembra es inofensiva el macho como sugiere el título, segrega ponzoña, “sustancia capaz de producir la muerte o grave daño en la salud.”¹⁷⁹ Según Avilés, cuando es pequeño, el macho es alimentado por su madre hasta la edad adulta. Se abstiene de comer para buscar a la hembra durante la temporada de reproducción, después de la cual empieza su primera caza. Luego de matar a su víctima, se la come. Sin embargo, “la presa queda saturada por el brutal veneno y al pasar al estómago del victimario lo mata de inmediato.”¹⁸⁰ Superficialmente, el ponzoñoni es una especie animal que está condenada “a realizar un banquete único en su vida”. Sin embargo, el mensaje del autor es más profundo. Nuestra destrucción del medio ambiente tiene efecto de “boomerang”. Al contaminar el entorno en el que vivimos, es inevitable que la condición tóxica de la naturaleza se vuelva contra nosotros.

En “El camino hacia el Yeti”, a diferencia de los dos textos anteriores, la crítica no se centra sobre la degradación del medio ambiente sino en la crueldad y el belicismo del ser humano, que Avilés revela a través de la historia de un aventurero preparado para emprender el viaje en busca del Yeti, un ser imaginario que despierta la curiosidad de la gente en nuestra época.

En este texto el viajero relata, en primera persona, su opinión sobre el animal antes de su excursión al Everest para localizarlo. A diferencia de otros relatos en *Los animales prodigiosos*, el mensaje del autor no se encuentra en la descripción del animal sino en su hábitat. Por eso, en la primera parte, el narrador se refiere a varios testimonios “confiables” acerca del Yeti: los de aventureros que fueron a conquistar el Everest, los de indígenas, los del gobierno nepalí, las opiniones de investigadores e incluso pruebas como huellas de pies con cinco dedos de distintos tamaños, para justificar que en realidad existe. Así, el animal viviría en “algún lugar del inhóspito Himalaya, lejos de las miradas intrusas, donde el frío, muy por debajo de cero, y los monumentales picos escarpados impiden el acceso al hombre.”¹⁸² En la segunda parte, el autor se plantea la cuestión del hábitat y descubre el mensaje del texto:

(...) tras la apariencia temible de estos seres hay algo más que se oculta a los humanos, y el secreto es cubierto a su vez por una inmensa e impenetrable cortina de rocas, nieve y soledad. ¿Qué razones tan poderosas obligaron al Yeti a escoger como hábitat esas desolaciones heladas, donde ningún hombre o animal logra subsistir?¹⁸³

El narrador explica su opinión acerca de este problema recurriendo irónicamente a términos religiosos para condenar, como la causa del aislamiento del Yeti, la afición guerrera de “los hombres católicos”, que se comportan opuestamente a lo que dictan sus dogmas. Según su propia teoría que el viajero acepta “como un católico sus dogmas”¹⁸⁴:

Considero que el Yeti pudo prevenir lo que sucedería con la humanidad: conflictos bélicos en todos los niveles, un mundo dividido que ha coronado de infelicidad a la obra maestra de la naturaleza: el hombre. Se aisló para no participar en la lucha cotidiana para liquidar al prójimo. Los yetis quisieron formar una sociedad modesta, colectiva (...), donde todos los miembros participaran en igualdad de condiciones, sin riquezas, con la austeridad de las nieves invioladas y las rocas de su territorio, lo lograron y son felices.¹⁸⁵

“El camino hacia el Yeti” termina con el viaje del narrador, subrayando su teoría con sarcasmo: “Eso pienso mientras camino lentamente por las montañas Himalaya en busca del Yeti, y mientras me adentro menos siento la violencia de los elementos porque, estoy seguro, detrás de ese aspecto que nosotros, dueños de un orgulloso concepto de belleza, juzgamos espantable, hay intenciones fraternales.”¹⁸⁶

III.4.2.3 La sobrevaloración del dinero

En la época contemporánea, en la que la fantasía ya no tiene ninguna función, el valor de la imaginación es reemplazado por la sobrevaloración de lo material. En esta situación, los hombres están dispuestos a aprovecharse de cualquier cosa con el fin de conseguir lo deseado de la manera más fácil y rápida, sin importar normas o valores. Avilés refleja esta circunstancia en nuestra sociedad a través de sus seres mitológicos en contexto publicitario, que juega un papel fundamental en el mundo capitalista. En “Mitología publicitaria” y “Aviso en la jaula del ave fénix”, se convierte al Cancerbero, las sirenas, las arpías y el Ave Fénix en “víctimas de la moderna tecnología, de la publicidad, del *marketing*”.¹⁸⁷ Según del Valle Pedrosa, estos seres “son, como señala Rubén Bonifaz

Nuño, un 'llamado al remordimiento', una condena implícita del utilitarismo y del ánimo explotador.”¹⁸⁸

En “Mitología publicitaria” se presentan personajes de textos antiguos –el Cancerbero de Dante, las sirenas de Homero y las arpías de Virgilio– con la pretensión de criticar al capitalismo mediante la utilización de estos seres con fines mercantilistas. Como el autor afirma, “mi crítica del capitalismo está en el cuento que se llama 'Mitología publicitaria'.”¹⁸⁹ Este texto se divide en tres casos, en los que los seres son contratados por sus características con una finalidad publicitaria.

En el primer caso, se recurre a Cancerbero para colocarlo a la entrada del lujoso cabaret *El Averno*: “no se escatimaron gastos para producir los efectos adecuados: Calor excesivo, aromas de azufre y rejalgos, aullidos y percusiones, lamentos y rechinos de dientes, etcétera.”¹⁹⁰ Gracias a esta estrategia, “El lugar es un éxito y en él se da cita la mejor sociedad. Por esa razón, se realizan ampliaciones (...)”.¹⁹¹

En el segundo caso, un balneario contrata a un “lote” de sirenas para distribuirlas por todas las piscinas “para fines estrictamente propagandísticos”. Gracias a su belleza y su canto, el lugar consigue mucho éxito: “la clientela, masculina en su totalidad, abarrota las piscinas desde entonces. Los balnearios cercanos, sin recursos económicos suficientes para contrarrestar la hábil propaganda, tuvieron que cerrar por quiebra (...)”.¹⁹²

Encontramos la crítica más fuerte en el último caso, donde un laboratorio de píldoras estimulantes del apetito contrata a las arpías por su imagen devoradora. La publicidad que presentan estos seres aparece en todos los medios de comunicación. Además de en la radio, televisión, periódicos o revistas, también se coloca el anuncio “por toda la ciudad –en edificios, en grandes y pequeñas avenidas, en zonas marginadas, sobre monumentos de hombres ilustres y héroes nacionales, en instituciones culturales y en otros sitios (...)”.¹⁹³ En consecuencia, el producto logra tanto éxito que lleva al agotamiento del alimento y, finalmente, a la aparición del canibalismo que, según el autor, “ayuda al control de la natalidad, frenando el excesivo número de nacimientos ocurridos en el planeta.”¹⁹⁴

“Aviso en la jaula del Ave Fénix”, a diferencia de otros textos de *Los animales prodigiosos*, aparece en un espacio no literario de difusión masiva: el cartel publicitario. Con el lenguaje propio de la publicidad, se anuncia el horario de los funerales y del renacimiento del animal como espectáculo.

Horario de los funerales y del nacimiento:

Cada cien años, aproximadamente a las 12:30 del día, se le prende fuego a la canela, el nardo y la mirra que conforman el nido del ave «que es –según palabras de Ovidio– su propia cuna y sepulcro de su padre». A las 13.30, luego de que las llamas aromáticas han cesado, el Fénix resurge triunfal, con un hermosísimo plumaje dorado y carmesí de sus propias cenizas.

Sea usted puntual.

Según. Koch, gracias al uso de un formato comunicativo moderno, Avilés, además de lograr la economía verbal comunicándose con los lectores con el menor número de palabras, también consigue añadir verosimilitud al evento.¹⁹⁵

III.4.3 Nueva interpretación de seres mitológicos

En *Los animales prodigiosos*, además de una revitalización de los seres fantásticos como reflejo de la condición humana, vemos también cómo los seres de la mitología griega cobran un nuevo impulso a través de la nueva interpretación que, desde una perspectiva contemporánea, Avilés presenta. Es el

caso de “Minotauro de carne y hueso”, “La verdadera Esfinge” y “Sobre sátiros, una precisión”.

En “Minotauro de carne y hueso” Avilés expone una descripción lógica, que abarca el aspecto físico, la conducta sexual y la muerte del monstruo como si el Minotauro fuera un ser que en realidad existe, siente y sufre.

El autor empieza el texto con el aspecto físico de la bestia. Al contrario de la idea general de que el Minotauro es “monstruo con cuerpo de hombre y cabeza, cuernos y cola de toro”¹⁹⁶, para el autor mexicano; “lo que ha puesto a los expertos a discutir es el hecho de precisar si Minotauro tenía cabeza humana sobre cuerpo de toro o era exactamente al revés.”¹⁹⁷

En este texto vemos la intertextualidad con “el Minotauro” del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, que presta a Avilés tanto la opinión de los autores acerca del monstruo como las citas que emplean de Ovidio y de Dante:

Para Jorge Luis Borges las cosas están claras: “Ovidio, (...) habla del *semivobenque vitum, semivurumque bovem*¹⁹⁸ (el hombre mitad toro y toro mitad hombre); Dante (...) imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro”. (...) Todos parecen aceptar, incluso el propio Borges, que la bestia comía carne humana y la conseguía de mancebos y doncellas proporcionados por la corona de Creta. De ser así, estaríamos en presencia de una doble atrocidad: aparte de una mezcla absurda, Minotauro comía carne. Esto es, no era vegetariano, como cualquier bovino, que suele alimentarse con paja, pasto y diversas hierbas.¹⁹⁹

Es obvio que la idea de Dante, que abre otra posibilidad a la existencia del monstruo, llama la atención del autor y que, por eso, le sirve como germen de su análisis. Así, en “Minotauro de carne y hueso” se proponen dos posibilidades: un Minotauro con cabeza de toro y cuerpo de hombre y un Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro. El autor analiza cada una de ellas basándose en la lógica “científica”, y concluye que es imposible que el monstruo tenga cabeza de toro y cuerpo de hombre porque “su dentadura de rumiante no está capacitada para desgarrar y masticar la carne, le faltan, pues, los incisivos de la mandíbula superior, los colmillos”²⁰⁰; tampoco es posible que el Minotauro tenga cabeza de hombre y cuerpo de toro porque el estómago del toro “sólo está destinado a las hierbas. Si este animal comiera carne, moriría de debilidad o de simple asco.”²⁰¹ Así, Avilés termina aceptando a la bestia como producto de la pura imaginación de los griegos: “el Minotauro como las Gorgonas y Pegaso rompieron la rutina de la Naturaleza, para beneficio del arte.”²⁰²

El autor continúa su análisis del monstruo planteando el problema de su conducta sexual: “¿le gustaban —en un caso— las vacas o —en otro— las mujeres?”²⁰³ Sin embargo, Avilés no desarrolla esta cuestión tanto como los otros dos temas por falta de información. Como el autor mismo comenta “sorprende que no haya información en este sentido, pues los antiguos griegos jamás rehuyeron el tema erótico, al contrario, les encantaba (...).”²⁰⁴ Por eso, Avilés concluye que “parece un acertijo imposible de aclarar (...). Nadie, ni el propio Teseo, lo vio hacer el amor”²⁰⁵, simplemente imaginando que el monstruo se enamoró posiblemente “una tras otra de las hermosas jovencitas que le eran enviadas por el rey Minos, antes de devorarlas (...).”²⁰⁶

Avilés termina “Minotauro de carne y hueso” con la cuestión de la muerte del monstruo, que, para el autor, es voluntad de la bestia: “Concluamos: fue el suicidio de una pobre bestia condenada a la soledad por su extraña apariencia, fuera la de un cuerpo humano con cabeza de toro o a la inversa.”²⁰⁷ Eso quiere decir que el asesinato de la bestia no significa “la liberación del cruel tributo de Minos”²⁰⁸ como en la versión griega, sino la del Minotauro de su Laberinto, al que, según el autor, la bestia “fue confinada hasta que Teseo, una superestrella de la Grecia clásica, lo liberara matándola.”²⁰⁹

Esta idea de Avilés que considera la muerte del Minotauro como un suicidio de la bestia para evitar la soledad, revela las huellas del relato de Borges, “La casa de Asterión”. Al final del relato, vemos al Minotauro como un ser patético, cuya única esperanza es la llegada de un “redentor” que le libere de

la vida “asignada por el aburrimiento, surgido de su propia soledad” en el Laberinto ²¹⁰, se trata de una interpretación idéntica a la de Avilés en “Minotauro de carne y hueso” como aparece en el diálogo entre Teseo y Ariadna: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. –¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo– El minotauro apenas se defendió.”²¹¹

Es interesante destacar que en “Minotauro de carne y hueso”, además de la intertextualidad con textos de Borges, encontramos también la intratextualidad con varios relatos en *Los animales prodigiosos*: “Minotauromaquia”, donde el Minotauro es contratado como toro matador, y otros relatos, en los que los seres imaginarios se encuentran humillados y son dignos de lástima, como he comentado en el capítulo II.4.1. Por su monstruosidad el Minotauro, que en la época arcaica está condenado a vivir en el Laberinto, tampoco puede escapar de un destino común a los seres mitológicos en la época contemporánea. Como Avilés comenta “el futuro la habría condenado a un zoológico, a ser una figura circense o a que algún empresario la contratara para ser lidiada.”²¹² La voluntad del Minotauro de ser asesinado por Teseo es la mejor salida no sólo para liberarse de su tremenda soledad sino también para salvarse de la humillación que soportaría en el futuro. Por eso, para el autor, el Minotauro “tuvo un notable sentido épico al preferir la muerte a manos de un héroe, (...) lo que le daría celebridad universal.”²¹³

A diferencia de “Minotauro de carne y hueso”, donde la vinculación con otros textos sirve al autor para desarrollar su descripción, en “La verdadera Esfinge” y “Sobre sátiros, una precisión”, la referencia de Avilés a obras artísticas anteriores pretende reflejar la interpretación *moderna* de seres mitológicos que aparece en el espacio artístico.

Avilés empieza “La verdadera Esfinge” rechazando rotundamente a la Esfinge de la versión original de la mitología griega: “por regla general imaginamos a la Esfinge como un ser horroroso, de aspecto temible. Es falso.”²¹⁴ Para él, este animal imaginario no tiene el aspecto terrorífico que describe Edipo:

Me enfrenté a la abominable hechicera, aunque sus fauces chorreaban sangre y el suelo, a sus pies, estaba cubierto de blancos huesos. Cuando se sentó en su elevado peñasco con las alas desplegadas dispuestas a agarrar su presa y sacudiendo la cola como un león, salvaje de furia, le pedí que me propusiera el enigma. Un ruido espantoso sonó en lo alto y el monstruo abrió sus fauces, removiendo las rocas, ansioso por arrancarme el corazón palpitante.²¹⁵

El autor alude a un cuadro del pintor Gustave Moreau que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, como “la versión más cercana a la realidad”.²¹⁶ Al contrario de la descripción degradante en “La Esfinge de Tebas”, el otro texto en el que aparece este ser mitológico en *Los animales prodigiosos*, en “La verdadera Esfinge” la encontramos descrita con “un bellissimo rostro femenino sobre un espléndido cuerpo de león. Añade alas de ave.”²¹⁷ En esta versión, el secreto del monstruo no se encuentra en sus enigmas, que en la época primitiva causaron la desolación del pueblo tebano, sino en su hermosura, “una combinación de apariencia imposible y que ha dado resultados maravillosos”, tanto así que Edipo mismo se queda “enamorado o al menos fascinado por tanta armonía”.²¹⁸

En “Sobre sátiros, una precisión”, el autor se refiere a “un pasmoso bronce que representa a una mujer sátiro cargando a su hijo”²¹⁹ que se encuentra en la Frick Collection de Nueva York. Negando la única existencia de los sátiros como “criaturas salvajes de sexo masculino, (...), caracterizadas por un apetito voraz de sexo y vino y una enorme afición a la música y los festejos.”²²⁰, el autor propone que en realidad existen también las sátiras. Por eso, no son animales condenados por la perversión de la naturaleza ya que actúan “cortejando con elegancia a seres de su misma especie, como Dios manda.”²²¹

III.4.4 Reescritura de *La Odisea*

La reescritura de *La Odisea* aparece en dos textos de Avilés: “El banquete de Ulises”, de *Los animales prodigiosos*, y “Penélope y Aracne”, que el autor añadió en la publicación del volumen en España bajo el título de *Bestiario de seres prodigiosos*.

En estos textos destaca el uso de la inversión como técnica para crear su versión *renovada*. En “El banquete de Ulises” y “Penélope y Aracne” encontramos las tres modalidades de esta estrategia narrativa que López Parada señala: “la que afecta a la dirección narrativa de un argumento, el cambio en su gravedad y empaque con la convivencia y mezcla de estilos y la alteración de una ideología o de una moral consuetudinarias.”²²², con las que se produce un argumento totalmente diferente al de *La Odisea*.

Es obvio que, a pesar de la diferencia provocada por la invención, somos conscientes de que la recreación de *La Odisea* se hace posible gracias a la obra original. Además, junto a personajes y sucesos propios de *La Odisea*, encontramos alusiones a otros de la mitología griega que originalmente no aparecen en los fragmentos tratados, hecho que revela claramente un buen conocimiento del mundo clásico por parte del autor.

En “El banquete de Ulises” Avilés reescribe el encuentro de Circe y Ulises, en el que el héroe pierde veintitrés de sus compañeros al ser transformados en cerdos por la hechicera Circe. Como López Parada señala, por el *cambio de dirección narrativa*, “no es sólo la argumentación la que se invierte, sino la consideración con que dicho argumento se contempla.”²²³ Así, vemos en “El banquete de Ulises”, que, por el nuevo marco de la historia, que arrastra a la vez un contexto adicional humorístico-degradante, el héroe se hace poner una máscara y el mito se convierte en un chiste.

A lo largo del texto, Avilés frecuenta la cita de *La Odisea* como recurso narrativo para reconstruir su versión, que posee una vinculación estrecha con su modelo. En “El banquete de Ulises”, aunque encontramos personajes y sucesos que corresponden cronológicamente a *La Odisea*, la acción se relata reformada, hecho que afecta directamente al argumento y que encuentra su desenlace en un final sorpresivo, mostrando técnica de recomposición explicada por López Parada:

(...) adoptando una apariencia inocua, adoptando las formas impuestas por la tradición, imitando las normas de la ortodoxia, de lo adecuado, actúa camaleónicamente. Simula obediencia, simula las maneras y los modos de las obras integradas e introduce, a la vez, un punto de disidencia, un principio satírico que trabaja como una bomba de relojería o una revolución a medio plazo.²²⁴

Avilés abre “El banquete de Ulises” poniendo en duda *La Odisea* de Homero y propone su versión como verdadera “El largo trayecto de Ulises hacia su natal Ítaca tuvo acontecimientos inesperados y asombrosos; muchos de ellos están narrados en *La Odisea*, otros no y de algunos hay versiones contradictorias. Acerca del encuentro entre Circe y del astuto Ulises hay razones para suponer que la más fidedigna es la siguiente (...).”²²⁵ Esta nueva versión del encuentro de Ulises y Circe comienza con la única referencia fiel a *La Odisea* de Homero: la partida de Eurícolo y veintidós compañeros más para buscar provisiones. Después, el autor empieza a recrear la historia rechazando un suceso descrito en el texto clásico: “según Homero, Euríloco retornó con Ulises, cosa inexacta, pues de haberlo hecho nadie hubiese podido reconocerlo, convertido como estaba en puerco”.²²⁶ Por eso, en este texto, todos los que partieron con Euríloco fueron convertidos en cerdos, incluso Euríloco mismo, lo que significa que nadie pudo regresar a avisar a Ulises de lo que ocurría con sus compañeros. Ante la prolongada ausencia de sus amigos, Ulises parte a buscarlos y se encuentra con el dios Hermes, que le ofrece ayuda. Como sabemos, en *La Odisea* destaca la intervención constante de los dioses, que se relacionan con los hombres sin ninguna distancia.²²⁷ Según Madsen estos dioses

griegos, por su complicidad en robos, adulterios, y decepciones, representan todos los vicios humanos, “all that is shame and blame for men”²²⁸, que el lector puede deducir a través de su lectura. Sin embargo, en “El banquete de Ulises” Avilés hace directamente su crítica del dios Hermes al introducir una anécdota sobre la relación anterior de este dios y Circe, que originalmente no aparece en la historia. Según Avilés, Hermes ofrece su apoyo a Ulises porque este dios “tenía viejas rencillas con Circe, lo que nos obliga a pensar en que las imperfecciones son también cualidades, o defectos, según se vea, de los dioses.”²²⁹ A diferencia de la versión homérica, en “El banquete de Ulises” Hermes no da a Ulises una planta que “tenía raíz y era blanca como la leche su flor, llamándola moly”²³⁰ para protegerse de los encantamientos de Circe; tampoco “tuvo la ocurrencia de advertirle que sus amigos ya carecían de forma humana”, sino que “sólo le proporcionó algunos consejos para evitar que la hermosa y cruel hechicera Circe le diera alguna maligna pócima.”²³¹ Avilés abre “El banquete de Ulises” poniendo en duda *La Odisea* de Hornero y propone su versión como la verdadera: “El largo trayecto de Ulises hacia su natal Ítaca tuvo acontecimientos inesperados y asombrosos; muchos de ellos están narrados en *La Odisea*, otros no y de algunos hay versiones contradictorias. Acerca del encuentro entre Circe y el astuto Ulises hay razones para suponer que la más fidedigna es la siguiente (...).”²²⁵ Esta nueva versión del encuentro de Ulises y Circe comienza con la única referencia fiel a *La Odisea* de Hornero: la partida de Euríloco y veintidós compañeros más para buscar provisiones. Después, el autor empieza a recrear la historia rechazando un suceso descrito en el texto clásico: “según Homero, Euríloco retornó con Ulises, cosa inexacta, pues de haberlo hecho nadie hubiese podido reconocerlo, convertido como estaba en puerco”.²²⁶ Por eso, en este texto, todos los que partieron con Euríloco fueron convertidos en cerdos, incluso Euríloco mismo, lo que significa que nadie hombres sin ninguna distancia.²²⁷ Según Madsen, estos dioses griegos, por su complicidad en robos, adulterios, y decepciones, representan todos los vicios humanos, “all that is shame and blame for men”²²⁸, que el lector puede deducir a través de su lectura. Sin embargo, en “El banquete de Ulises” Avilés hace directamente su crítica del dios Hermes al introducir una anécdota sobre la relación anterior de este dios y Circe, que originalmente no aparece en la historia. Según Avilés, Hermes ofrece su apoyo a Ulises porque este dios “tenía viejas rencillas con Circe, lo que nos obliga a pensar en que las imperfecciones son también cualidades, o defectos, según se vea, de los dioses.”²²⁹ A diferencia de la versión homérica, en “El banquete de Ulises” Hermes no da a Ulises una planta que “tenía raíz y era blanca como la leche su flor, llamándola moly”²³⁰ para protegerse de los encantamientos de Circe; tampoco “tuvo la ocurrencia de advertirle que sus amigos ya carecían de forma humana”, sino que “sólo le proporcionó algunos consejos para evitar que la hermosa y cruel hechicera Circe le diera alguna maligna pócima.”²³¹ En consecuencia, en la versión de Avilés, Ulises hasta este momento todavía no tiene idea de por qué desaparecieron sus amigos.

Aunque Avilés alude al diálogo original entre Hermes y Ulises, en “El banquete de Ulises” no aparece el consejo completo del dios. Para mantener la dirección deseada de la historia, el autor obvia el final de la conversación: “para que libre a tus amigos y te acoja benignamente, pero hazle prestar el solemne juramento de los bienaventurados dioses de que no maquinará contra ti ningún otro funesto daño, no sea que, cuando te desnudes las armas, te prive de tu valor y de tu fuerza.”²³² Por eso, en el texto encontramos sólo la primera mitad de la sugerencia del dios:

Te preparará una mixtura y te echará drogas en el manjar; mas, con todo eso, no podrá encantarte porque lo impedirá el excelente remedio que vas a recibir. Te diré ahora lo que ocurrirá después. Cuando Circe te hiera con su larguísima vara, tira de la aguda espada que llevas sobre el muslo, y acométela como si desearas matarla. Entonces, cobrándote algún temor, te invitará a que yazcas con ella; tú no te niegues a participar del lecho de la diosa...²³³

En consecuencia Ulises, que al final llega al palacio de Circe y se salva de la magia de la hechicera, siguiendo el consejo del dios “al pie de la letra” acepta la invitación de la diosa, sin recordar el objetivo que le ha traído hasta el palacio. Durante la estancia en la isla de Circe, se relata pasión entre el héroe y la diosa: “Ulises y Circe se hundieron en el hondo placer del amor. Para él la larga espera, cruzando mares desconocidos y enfrentándose a inmensos peligros había acabado por lo pronto. Ella, la diosa Circe, había encontrado en Ulises la pareja perfecta.” El héroe también disfruta de “vino y comida. La carne más fresca y las bebidas más añejas (...).”²³⁴

Pero llega el desenlace. Cuando Ulises ya estaba en la nave rumbo a su patria, uno de sus compañeros le preguntó: ¿Y los compañeros que iban bajo las órdenes de Euríloco?” y el héroe, que durante su maravillosa estancia “nunca los vio, tampoco pensó en ellos ocupado como estaba con la diosa.”²³⁵, recordó:

Mas en algún momento, entre sesiones casi interminables de amor, Circe habló y le dijo – ahora lo recordaba con precisión– que los había convertido en cerdos. ¡Cierto! ¡Ahora todo lo veía con diáfana claridad! Qué tragedia: entonces aquellos maravillosos platillos que la servidumbre de la diosa le ofrecía estaban confeccionados con la carne de sus amigos.²³⁶

En este texto, Avilés convierte a Ulises, “que con su astucia logró lo imposible: doblegar a Troya y borrarla del mapa.”²³⁷, en un caníbal que devora a sus amigos convertidos en cerdos por su amante. Además, en contra de lo que Luis Alberto de Cuenca describe –“el héroe siempre dice la verdad. (...) Odia la mentira como algo infamante y defiende la franqueza con entusiasmo. (...) Y es que (...) no puede equivocarse, pues equivocarse sería traicionar”²³⁸–, Ulises se convierte en un gran mentiroso al inventar una historia para salvar su honor, “explicó que Circe los había convertido en pájaros y así salieron volando con rumbo desconocido, tal vez al Olimpo o quizás al Averno, imposible saberlo. Es probable que los volvamos a ver (...).”²³⁹

Al igual que los otros relatos de Avilés, “El banquete de Ulises” tampoco carece de mensaje. Si en *La Odisea*, la aventura de su protagonista en el “mar de la vida” refleja “todas las situaciones de vida que nuestro mundo puede contener”²⁴⁰, en esta versión desmitificadora se revela la naturaleza malvada del ser humano. Al final del texto, en vez de sentir el remordimiento, “el héroe ya en su casa, rodeado por los suyos, recordaba sus grandes e inigualables hazañas (...). Y de cuando en cuando suspiraba por sus amigos que la bella diosa convirtió en cerdos: resultaron suculentos guisos.”²⁴¹, revelando así un mensaje en el que, como señala Rubén Bonifaz Nuño: “se advierte cómo el hombre, en su tendencia a sacar beneficio de lo existente, guarda en sí la facultad y el deseo de destruirse a sí mismo. (...) el héroe descubre la condición comestible de sus congéneres, y, aunque disimulándolo, utiliza en plenitud el descubrimiento.”²⁴²

En “Penélope y Aracne”, a diferencia de “El banquete de Ulises” en el que la referencia al texto original sirve como recurso narrativo, Avilés utiliza la técnica del *collage* para reescribir la historia de Penélope. En este relato, Avilés recrea la muerte de Penélope por la picadura venenosa de Aracne antes del regreso de Ulises a Ítaca. Además de Penélope, que tiene un papel central en el texto, participan dos personajes que no aparecen en el fragmento original: Aracne y Circe. En consecuencia, “Penélope y Aracne” supone una lectura que exige una doble mirada como producto de la intertextualidad²⁴³: hacia el texto original en el que aparece cada personaje, su vida, sus características y su relación con otros personajes, y hacia este nuevo texto del que forman parte y que revela una realidad totalmente diferente.

Avilés abre “Penélope y Aracne” con un rechazo de *La Odisea* original: “nada más falso que Ulises, luego de su penosa y complicada travesía de retorno a Ítaca, haya sido recibido por su fiel esposa. Había muerto”.²⁴⁴ El autor recrea la historia de Penélope a partir de su “tejer y destejer”, acción reconocida en la fiel esposa de Ulises, que logra así engañar a sus pretendientes durante cuatro años.

En esta versión, Penélope “se convirtió en una suprema artista. De sus manos brotaban prendas que se ajustaban a los cuerpos de modo mágico y tapices con las más bellas escenas sobre las deidades griegas.”²⁴⁵ Así se introduce otro personaje, Aracne, que según la mitología griega, tuvo el don de tejer y bordar. Según Avilés, la habilidad de Penélope desató el odio de Aracne, que “pudo llegar hasta las habitaciones de Penélope y picarla mortalmente en un brazo.”²⁴⁶

Al igual que en “El banquete de Ulises”, Avilés aprovecha el asesinato de Penélope para criticar defectos de la diosa Atenea. Al convertir a Aracne en araña “en su justificada ira para castigar a la irreverente muchacha”²⁴⁷, además de “un mortal veneno” la diosa dejaba intactos en el animal su egoísmo y envidia.

El autor termina “Penélope y Aracne” presentando a Ulises, el único personaje masculino del texto, convertido en un gran traidor. Al enterarse de la muerte de Penélope, el héroe recompensa a su esposa por su fidelidad y paciencia de esta manera: “Ulises lloró la muerte de su esposa, pero de inmediato, para hallar consuelo hizo traer a Circe, la hechicera que había amado durante su ruta de regreso a casa y cuya belleza aún lo subyugaba.”²⁴⁸

III.4.5 Reivindicación de la mexicanidad

En *Los animales prodigiosos*, aunque la mayoría de los seres imaginarios tratados son grecolatinos, podemos encontrar también criaturas mexicanas, tanto de la mitología azteca como de la leyenda local que reivindican sus espacios en cada capítulo. Así ocurre en “La metamorfosis permanente” en “Perversiones de la naturaleza”; “La serpiente con pelo”, “La serpiente falo”, “La serpiente alada” y “La Cencóatl” en “Serpentario”; y “Minotauromaquia” en “Breviario mitológico”.

Empecemos por “Serpentario” donde encontramos la reivindicación nacional más significativa del libro en los textos que tratan de crótales mexicanos: “La serpiente con pelo”, “La serpiente falo”, “La serpiente alada” y “La Cencóatl”. A diferencia de los animales europeos, estas serpientes, a pesar de su rareza, no se describen como seres que sólo los aventureros pueden encontrar, sino que casi conviven con los hombres.

Cabe destacar que, en el mundo zoológico irreal, los ofidios parecen los mejores representantes de la mexicanidad no sólo por el clima propio de algunas zonas del país, totalmente distinto del de Europa, sino también por su aparición destacable en la historia de México desde la época prehispánica.

La aparición de estos ofidios conlleva la recreación de un ambiente tropical, al que pertenecen algunas partes de México. Sin embargo, si leemos con cuidado estos textos, encontramos que cada serpiente vive en una zona distinta del país; la serpiente con pelo habita en “desiertos fronterizos”²⁴⁹, la falo en “las regiones selváticas del sureste”²⁵⁰, la alada en “zonas boscosas”²⁵¹ y la Cencóatl en “las tierras del altiplano nacional”²⁵². Su presencia en este bestiario, además de revelar la variedad de serpientes imaginarias halladas en esta tierra (como Avilés señala en “La Cencóatl”), también representa aspectos geográficos muy diversos de un país tan extenso como México.

En cuanto a su aparición histórica, pongamos dos ejemplos. En 1325 Tenochtitlán, la capital azteca, fue fundada en una isla donde se había encontrado “el águila posada sobre un nopal y devorando una serpiente”, siguiendo la indicación del dios Huitzilopochtli comunicada al sacerdote Cuauhcoatl (serpiente-águila).²⁵³ El suceso no cae en el olvido con el paso del tiempo, sino que se convierte en la imagen que aparece hoy en la bandera mexicana. Además, Quetzalcóatl, una deidad principal de la cultura náhuatl, es una serpiente emplumada, como reza su nombre (*quetzalli*: preciosas plumas del ave quetzal y *cóatl*: serpiente). Además de ser el dios creador, iniciador del autosacrificio²⁵⁴, se identificaba también con el dios de la lluvia y el del viento.²⁵⁵ Según Jacques Lafaye, el culto a Quetzalcóatl es uno de los aspectos más importantes de las creencias paganas prehispánicas de México, hecho comprobado por el gran número de sus santuarios convertidos en la actualidad en zonas arqueológicas del país.²⁵⁶

En “Serpentario” aparecen cuatro textos de serpientes mexicanas, aunque analizaremos sólo “La serpiente con pelo” y “La Cencóatl”, donde encontramos elementos que revelan los valores reivindicativos de la mexicanidad.

“La serpiente con pelo” es un crótalo con pelaje que “varía del café al rojizo, según la época”.²⁵⁷ A pesar de su extrañeza, que produce repugnancia entre los foráneos, los nativos “la aceptan sin que les parezca una aberración de la naturaleza (...). Los niños, aceptando su sociabilidad, la tienen como mascota y juegan con ella.”²⁵⁸ Por su condición “peluda”, se introducen en el texto dos personajes prehispánicos, el dios Quetzalcóatl y los “perros de una especie particular, sin pelo”²⁵⁹ que, según Soustelle, criaban los aztecas para el consumo doméstico y el sacrificio y que desapareció después de la introducción del ganado europeo y la prohibición de su sacrificio por las autoridades españolas.²⁶⁰ Así aparece en el texto la comparación irreverente de estas dos criaturas, como he comentado en el capítulo III.4.1: “sin duda recuerdan todavía que el México prehispánico poseía otras rarezas: abundaban los perros sin pelo y el gran dios Quetzalcóatl no era más que una serpiente emplumada.”²⁶¹

“La Cencóatl”, para Avilés el cuento más significativo de *Los animales prodigiosos*²⁶², se divide en dos partes: la que trata de varias de serpientes fantásticas en México y la dedicada a la Cencóatl.

El autor abre el texto señalando la abundancia de ofidios imaginarios en su tierra: “México es un territorio rico en serpientes: las hay con pelo y también existen con alas, del mismo modo que es posible encontrar una variedad emplumada”.²⁶³ Avilés continúa el texto poniendo el ejemplo de una serpiente descrita en una “especie de enciclopedia del antiguo México”²⁶⁴: “Fray Bernardino de Sahagún, en su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*, nos habla, por ejemplo, de la naquiscóatl: 'Hay una culebra en esta tierra que tiene dos cabezas: una en lugar de la cabeza, otra en lugar de la cola...’.”²⁶⁵ Avilés la relaciona con la anfisbena de *El Tesoro*, bestiario medieval que ya he mencionado anteriormente, de esta manera: “Ésta, sin duda, es familiar de la anfisbena europea de cuya existencia sabemos por Brunetto Latini. Cómo llegó a tierras americanas es un enigma”²⁶⁶, hecho del que se pueden extraer dos conclusiones interesantes. Primero, el autor plantea la misma cuestión que el Padre José Acosta, quien elucubró en su *Historia natural y moral de la Indias* sobre el origen de los animales en América y sus posibles relaciones con los europeos. Segundo, a través de la apariencia idéntica de los dos ofidios, se refleja su opinión acerca de los animales imaginarios tal como señala en la entrevista:

Finalmente me doy cuenta de que hay muchas afinidades en estos seres fantásticos. El hombre lobo no es algo que aparezca sólo en Europa. Aparece también en Argentina o Rusia, con distinto nombre. Lo mismo ocurre con el vampiro. Éste no es típicamente un producto europeo, porque también aparece en muchas otras culturas.²⁶⁷

En la segunda parte de “La Cencóatl” se trata del animal homónimo:

...una serpiente parecida a la pitón o a la anaconda: la Cencóatl: de gran tamaño, completamente inofensiva: ni colmillos, ni veneno, colores brillantes que van del anaranjado al amarillo, siempre con franjas negras. Busca las chozas de las familias campesinas y en ellas a las mujeres que amamantan a sus hijos. Adorrece a la madre (...) y en seguida se prende del seno para beberse la leche. Mientras se alimenta, la culebra ofrece la cola al niño.²⁶⁸

A diferencia de los animales europeos aparecidos en *Los animales prodigiosos* y conocidos a través de lecturas, la historia de la Cencóatl le llegó a Avilés a través de su abuela: “de niño mi abuela, que vivía en un campo aislado, contaba la historia (...). Esta serpiente evidentemente no existía, pero me

pareció encantador para hacer un cuento.”²⁶⁹

Indudablemente, “La Cencóatl” resulta el cuento más variado de *Los animales prodigiosos*, tanto por los seres tratados como por el tono narrativo. Por la disolución de la frontera cultural y cronológica, el texto alberga a serpientes de tres orígenes: la anfisbena de un bestiario medieval, la naquiscóatl de una crónica de Indias y la Cencóatl de la leyenda popular. Además, como hemos visto, aunque el autor empieza el texto en un tono de objetividad y erudición, termina la historia de la Cencóatl con macabro humor: “los resultados suelen ser el agotamiento de la madre, la desnutrición del bebé y en ocasiones, cuando los excesos ocurren, la muerte del pequeño porque la voracidad de la Cencóatl es grande y su cola no contiene ninguna sustancia nutritiva.”²⁷⁰

Además de los textos en el “Serpentario”, en “Minotauromaquia” y “La metamorfosis permanente” encontramos también elementos que provienen de la cultura azteca.

En “Minotauromaquia”, donde el minotauro se convierte en el matador de los toreros, se describe al monstruo en la plaza con una metáfora que descubre el mundo precolombino: “Minotauro, con su hermosa cabeza taurina y un par de cuernos, brillantes y puntiagudos como cuchillos de obsidiana, (...)”²⁷¹ Los cuchillos de obsidiana, que los sacerdotes aztecas usaban en los sacrificios humanos para sacar el corazón palpitante de los víctimas y ofrecerlo a los dioses funcionan como imagen mexicana en la descripción del monstruo europeo (lo que revela la convivencia de dos mundos míticos diferenciados) y, al mismo tiempo, refleja la inversión del papel del toro (el sacrificado se convierte en sacrificador).

En “La metamorfosis permanente” aparece otro ser inventado por Avilés: “un pequeño animal, parte de un inverosímil bestiario tropical, que vive en permanente transformación (...). Pasa de un estado a otro con placer.”²⁷² Este animal, que pertenece a “una zoología de clases flexibles, de líneas inestables y movedizas donde cada criatura se aviene rápidamente a algo distinto.”²⁷³, encuentra su parentesco, según López Parada, en un animal azteca descrito por Sahagún en *Historia general de las cosas de Nueva España*²⁷⁴: el axólotl, “apenas una larva, a punto justo de cambiarse, en estado latente de otra cosa, no es más que un pobre mutante, alegoría incluso de toda transformación.”²⁷⁵

El axólotl fue, según el mito de la regeneración del sol descrito por Sahagún, una de las encarnaciones del dios Xólotl, gemelo de Quetzalcóatl. Al contrario de los demás dioses, que querían sacrificarse voluntariamente para que el astro pudiera comenzar a moverse, Xólotl se niega a morir, transformándose en varias figuras en su fuga:

Después que hubieron salido ambos sobre la tierra, estuvieron quedos, sin mudarse de un lugar, el Sol y la Luna. Y los dioses otra vez se hablaron y dixeron: “¿Cómo podemos vivir? No se menea el Sol. ¿Hemos de vivir entre los villanos? Muramos todos, y hagámosle que resucite por nuestra muerte.” Y luego el aire se encargó de matar a todos los dioses, y matólos. Y dícese que uno, llamado Xólotl, rehusaba la muerte, y dixo a los dioses: “¡Oh, dioses, no muera yo!” Y lloraba en gran manera, de manera que se le hincharon los ojos de llorar. Y cuando llegó a él el que mataba, echó a huir. Ascondióse entre los maizales y volvióse y convirtióse en pie de maíz que tiene dos cañas, y los labradores le llaman *Xólotl*. Y fue visto y hallado entre los pies del maíz. Otra vez echó a huir, y se escondió entre los magueyes, y convirtióse en maguey que tiene dos cuerpos, que se llama *mexólotl*. Otra vez fue visto, y echó a huir, y metióse en el agua, y hízose pez, que se llama *axólotl*. De allá le tomaron y le mataron.²⁷⁶

A pesar de la similitud hallada en sus transfiguraciones múltiples, observamos, no obstante, una diferencia destacable entre el animal de Avilés y el axólotl descrito por Sahagún: el motivo de su transformación. Mientras que el dios Xólotl se metamorfosea en xólotl, mexólotl y finalmente axólotl para evitar la muerte, no se encuentra una causa concreta para la transformación de la criatura de

Avilés: “nadie sabe a ciencia cierta por qué se metamorfosea incesantemente, impulsado por alguna fuerza enigmática o por un irresistible afán protagónico y puro exhibicionismo.”²⁷⁷

IV. Conclusión

En el siglo XX en Hispanoamérica se produce el “renacimiento” del bestiario, género que se originó en la Edad Media. Este hecho se comprueba en la gran cantidad de muestrarios de animales publicados en todo el subcontinente a partir de los años cincuenta, década en que surgen dos bestiarios canónicos: *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, y *Bestiario*, de Juan José Arreola. Entre las obras que pertenecen a esta corriente literaria encontramos *Los animales prodigiosos* del autor mexicano René Avilés Fabila, el bestiario que hemos analizado en esta tesina, fue publicado por primera vez en 1989.

A lo largo de la evolución del bestiario, el género ha experimentado muchos cambios. Mientras varios elementos desaparecen otros se mantienen, aunque con una función diferente. La relación entre los bestiarios se ha dado durante los ocho siglos de desarrollo del género. En *Los animales prodigiosos* también aparece esta clara vinculación. Sin embargo, un análisis del libro enfocado sólo en su herencia no es suficiente para explicarlo, porque una obra también posee relación estrecha con las corrientes literarias de su época y con su autor. Por eso, en esta tesina he propuesto un análisis de *Los animales prodigiosos* a partir de tres ejes: la producción de los bestiarios contemporáneos, el papel fundamental de la intertextualidad y los datos bibliográficos del autor.

En el primer eje se analiza la aparición del bestiario en contextos históricos: empieza con su producción en la Edad Media, pasa por su primera aparición en América Latina y termina con su “renacimiento” en el subcontinente en el siglo XX. A lo largo de su evolución, el bestiario se va transformando y adaptando a la situación de cada época y sociedad donde se produce. Aunque las obras de cada período presentan una indudable originalidad, se conservan cuatro características en común en ellas: escritura breve, fantasía, intertextualidad y reflejo de su época.

En los bestiarios medievales aparece la descripción de animales en prosa o verso en relación a los textos clásicos. Tanto los seres reales como los irreales son descritos con la finalidad de predicar las enseñanzas cristianas. En esta época, en que el pueblo acepta con naturalidad la existencia de los animales fantásticos, los bestiarios consiguen gran éxito como libros didácticos, con una popularidad superada sólo por la Biblia.

En la época colonial la descripción de la fauna americana con objetivo informativo aparece en textos cortos que forman parte de las crónicas de Indias. Como los escritores son cronistas españoles que se internan por primera vez en el “Nuevo Mundo” son comunes en estas descripciones, además de la presencia de bestiarios medievales y clásicos, elementos fantásticos como resultado de su asombro frente a seres que no existían en España.

En el siglo XX hispanoamericano encontramos la producción de un bestiario que constituye hasta ahora el último eslabón en la evolución del género. Además de huellas destacables de sus antecesores se observa, gracias a la disolución de las fronteras culturales, la influencia del zoológico literario de todas las culturas. Por ello, la producción de los bestiarios en esta época resulta muy diversa tanto en formas de escritura (poesía, prosa, y, últimamente, textos brevísimos entre la narrativa y la ficción) como en animales tratados (de varios ámbitos culturales). Aunque los autores contemporáneos presentan en sus textos gran variedad de objetivos, la finalidad principal de los bestiarios en el siglo XX es mostrar el deterioro humano en la sociedad contemporánea, una preocupación ausente de los textos medievales. Este tipo de bestiario, al que pertenece *Los animales prodigiosos*, es el que hemos analizado con más atención en esta tesina.

Cabe resaltar que, aunque el bestiario apareció por vez primera en Hispanoamérica en el siglo XV, el de esta época tiene escasa presencia en el siglo XX debido a que son simples descripciones

informativas de los animales americanos y, por eso, posee escaso valor literario. Son los bestiarios de la Edad Media que cruzan el océano en el siglo XVI los que influyen directamente en la producción de textos que nos interesan. Su presencia en los textos contemporáneos subraya dos puntos interesantes: la valoración del bestiario medieval como canon y la reconsideración del género. Los bestiarios del siglo XX no pretenden seguir a pies juntillas a su modelo, sino renovarlo. Así, se puede definir a estos bestiarios en Hispanoamérica como producto de una revisión del género.

Así lo apreciamos en *Los animales prodigiosos*. A pesar del uso de la estructura medieval, Avilés invierte la función de su modelo. En este volumen, el “espejo de la Creación” se convierte en “espejo de las perversiones humanas”. Los animales fantásticos, con rasgos humillantes en el zoológico artificial del autor, no poseen ningún papel religioso, sino que revelan la naturaleza malvada de los hombres.

En el segundo eje se ha tratado *Los animales prodigiosos* como producto de la intertextualidad, un elemento que aparece a lo largo de la evolución del género para continuar la tradición. Si en los bestiarios antiguos, tanto medievales como coloniales, la vinculación entre textos sirve como fuente de referencia de los animales tratados y sus mitos, la de los bestiarios en nuestra época tiene que ver con el concepto de fragmentación de la literatura contemporánea, en la que técnicas narrativas como el *collage* adquieren un papel fundamental. Así, en los bestiarios actuales la intertextualidad, junto con estrategias retóricas como la ironía y la parodia, son fundamentales para crear nuevas historias, donde se encuentran fragmentos reformados que burlan y homenajean a la vez a sus antecesores.

Los animales prodigiosos, gracias a la intertextualidad, presenta una gran diversidad cultural y temática, lo que se puede explicar con la historia del libro, resultado de la recopilación de textos del autor publicados en diferentes períodos, y por tanto sin una intención unitaria precisa en la primera edición.

En el libro desfilan animales fantásticos de tres culturas: la europea, la mexicana y la oriental. También aparecen seres inventados por Avilés mismo y por otros autores. Podemos encontrar, además, la convivencia de seres de distintos ámbitos en el mismo texto, como en el caso de “La Cencóatl”. Aparte de los personajes, se aprecian huellas de varios bestiarios del pasado, fragmentos introducidos a través de citas y epígrafes, contenidos e incluso en las estrategias retóricas.

Entre los autores cuyas obras tienen presencia en *Los animales prodigiosos*, destacan Gustave Flaubert, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Juan José Arreola. Mientras que Flaubert presta a Avilés sus monstruos de *La tentación de San Antonio* como personajes en “El Martikhoras” y “Los Nisnas”, Kafka sugiere tanto el animal gato-cordero para “El extraño visitante” como el modelo de la reescritura degradante de *La Odisea* para “El banquete de Ulises” y “Penélope y Aracne”. Además de compartir muchos seres fantásticos, vemos ideas e interpretaciones de Borges en varios relatos de *Los animales prodigiosos*; por último, encontramos en este libro el mismo uso del bestiario como reflejo de las conductas humanas que hace Juan José Arreola en su libro homónimo. De todos modos, cabe destacar que entre estos cuatro escritores, Borges es el único cuyo nombre aparece en el volumen citado. Concretamente, en el epígrafe que abre el libro, en “Minotauro de carne y hueso” y en “El Martikhoras”.

Estos materiales introducidos en el volumen a través de la intertextualidad sufren una clara modificación. Los animales son *renovados* por el uso de la invención, la ironía y sus estrategias vinculadas y las ideas e interpretaciones citadas sirven a Avilés para desarrollar su propia visión. Así el resultado es una gran variedad de mensajes del autor que se puede dividir en cinco bloques: “Un zoológico degradado”, “El reflejo de la condición humana”, “Nueva interpretación de seres mitológicos”, “Reescritura de *La Odisea*” y “Reivindicación de la mexicanidad”.

En “Un zoológico degradado” Avilés refleja la crisis existencial de los animales imaginarios en el mundo contemporáneo a causa de la vulgarización de los hombres. El zoológico de *Los animales prodigiosos* es su último refugio donde, a cambio de su supervivencia, tienen que sacrificar sus

pasados honor y dignidad para vivir como cautivos, objeto de burlas y risas del público. Vemos la situación degradada de los seres imaginarios de los tres ámbitos culturales: los grecolatinos de Europa en “De Dragones” o “La Esfinge de Tebas”; el dios náhuatl de México en “La serpiente con pelo” y las nagas del Oriente en el texto homónimo.

En “El reflejo de la condición humana” se presenta la finalidad principal de *Los animales prodigiosos*: criticar la realidad de los hombres contemporáneos. Este tema se puede dividir en tres puntos: “La insatisfacción humana” –la miseria del hombre como consecuencia del fracaso de su anhelo de “civilización” y “orden perfecto”, reflejado en “Los sátiros” y “El extraño visitante”–; “Instinto de destrucción” –el papel del destructor de los hombres tanto del medio ambiente como de su propia raza presente en “El ponzoñini” y “El camino hacia el Yeti” –; y, por último, “La sobrevaloración del dinero” –el egoísmo de los hombres, dispuestos a aprovecharse de cualquier cosa para conseguir su objetivo, como leemos en “Mitología publicitaria” y “Aviso en la jaula del Ave Fénix”.

En “Nueva interpretación de seres mitológicos” Avilés da un nuevo impulso a los híbridos de la mitología griega a través de su interpretación desde una perspectiva contemporánea, lo que hemos visto en “Minotauro de carne y hueso”, “La verdadera Esfinge” y “Sobre sátiros, una precisión”. Destaca el uso de la intertextualidad por parte del autor, que introduce tanto opiniones expuestas en relatos de otros autores como ideas presentes en obras pictóricas.

En “Reescritura de *La Odisea*” se analiza la nueva versión de *La Odisea* en “El banquete de Ulises” y “Penélope y Aracne”, donde Ulises se convierte en un personaje cómico y despreciable. En estos textos son interesantes la cita de los fragmentos originales y el uso del *collage*, que revelan una vinculación estrecha con la versión homérica, y la invención, técnica narrativa fundamental para reconstruir las historias ridículas del héroe griego.

En “Reivindicación de la mexicanidad” destacamos el valor nacional del libro a través de la presencia de serpientes mexicanas en varios textos de “Serpentario”, la metáfora azteca en “Minotauromaquia”, la vinculación “familiar” del ser inventado por el autor en “La metamorfosis permanente” y el axólotl, animal descrito por Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España*. Cabe resaltar también que a este tema pertenece el cuento más significativo de *Los animales prodigiosos*, “La Cencóatl”.

En el tercer eje, se presenta a Avilés en su contexto y en relación a *Los animales prodigiosos*. El análisis de esta parte está basada en la bibliografía existente sobre el autor, su vida, su propuesta literaria y la publicación de su bestiario. Entre estos materiales destaca la entrevista con el autor que realicé en México, donde se develan datos interesantes sobre el tema desde el punto de vista de su creador. El estudio de este punto, además de ayudarnos a interpretar relatos que poseen valor autobiográfico, también nos permite descubrir la finalidad última de la composición del libro.

Según el autor, *Los animales prodigiosos* refleja al “verdadero Avilés” por tres razones: El libro pertenece a la producción de cuentos fantásticos, sus preferidos, el libro es el resultado de la lectura de textos clásicos que le introdujo desde su niñez en el mundo fascinante de la zoología irreal y, por último, la presencia de serpientes locales representa su reivindicación nacional, lo que distingue *Los animales prodigiosos* del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero.

En conclusión, *Los animales prodigiosos* es un testimonio de la supervivencia del bestiario hasta hoy, ejemplo de la vinculación literaria entre textos de la zoología irreal y la poética de Avilés. Al mismo tiempo, representa un paso más en el conocimiento de estas obras fascinantes. La evolución seguirá en marcha mientras los hombres tengan imaginación y aprecien el lado oscuro y simbólico de los animales.

V. Bibliografía

V.1. Bibliografía del autor

V.1.1 Novelas

- Avilés Fabila, René: *Los juegos*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981 [1967].
.....: *El gran solitario de Palacio*, Argentina, Compañía General Fabril, 1971.
.....: *Tantadel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
.....: *La canción de Odette*, México, Premiá, 1982.
.....: *Réquiem por un suicida*, México, Grupo Patria Cultural, 2000 [1993].

V.1.2 Cuentos

- Avilés Fabila, René: *Hacia el fin del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
.....: *Alegorías*, México, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1969.
.....: *La lluvia no mata las flores*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
.....: *La desaparición de Hollywood (y otras sugerencias para principiar un libro)*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
.....: *Nueva Utopía (y los guerrilleros)*, México, Ediciones El caballito, 1973.
.....: *De secuestros y uno que otro sabotaje*, México, Ediciones Gernika, 1978.
.....: *Fantasías en carrusel*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978.
.....: *Lejos del Edén, la Tierra*, México, Universidad Veracruzana, 1980.
.....: *Los oficios perdidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
.....: *Los fantasmas y yo*, Cuba, Casa de las Américas, 1985.
.....: *Cuentos y descuentos*, México, Universidad Veracruzana, 1986. 98
.....: *Todo el amor*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991 [1986].
.....: *Borges y yo*, México, Grupo Editorial 7, 1991.
.....: *Fragmentos de la Bitácora de Noé*, México, Editorial La Gallina Degollada, 1993.
.....: *Los animales prodigiosos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1997 [1989].
.....: *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
.....: *Antología personal amorosa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
.....: *Casa del silencio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001;
.....: *Bestiario de seres prodigiosos*, Madrid, Ediciones Eneida, 2001.
.....: *Fantasías en carrusel I y II*, México, Grupo Patria Cultural, 2002.
.....: *Todo el amor I y II*, México, Grupo Patria Cultural, 2002.

V.1.3 Artículos y entrevistas

- Avilés Fabila, René: *El escritor y sus problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
.....: *Cómo escribir una novela y convertirla en bestseller*, México, Ediciones El Mendrugo, 1977.
.....: *El diccionario de los homenajes*, México, Plaza y Valdés, 1988.
.....: *Material de lo inmediato*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
.....: *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

V.1.4 Autobiografía

- Avilés Fabila, René: *Memorias de un comunista (manuscrito encontrado en un basurero de Perisur)*,

<http://www.reneavilesfabila.com.mx>

México, Editorial Gernika, 1991.

.....: *Recordanzas*, México, Editorial Aldus, 1996.

.....: *Nuevas Recordanzas*, México, Editorial Aldus, 1999.

V.2. Bibliografía sobre el autor

Campo, Xorge del: *Narrativa Joven de México*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

Entrevista con René Avilés Fabila, el 15 de agosto de 2003, en la Fundación René Avilés Fabila, Ciudad de México, México.

Entrevista con René Avilés Fabila: *Gloria de las letras mexicanas y hombre de la cultura universal*, <http://www.conservatorianos.com.mx/5reneaviles.htm>, bajado el 17 de febrero de 2004.

Flores, Angel: *Spanish American Authors: the twentieth century*, New York, The H.W. Wilson Company, 1992.

Herz, Theda M.: "René Avilés Fabila in the light of Juan José Arreola: A study in Spiritual Affinity", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1979, 7, pp. 147-171.

.....: "Artistic Iconoclasm in México: Countertexts of Arreola, Agustín, Avilés and Hiriart", *Chasqui*, 1989, 18 (1), pp. 17-25.

Koch, Dolores M.: "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", *Hispanérica*, 1981, Dec., 10(30), pp. 123-130.

.....: *El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, University of New York, Tesis doctoral, 1986.

Mempo, Giardinelli: *Así se escribe un cuento*, México, Editorial Patria, 1998, pp. 189-198.

Ocampo, Aurora M. (coord.): *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

http://www.arts-history.mx/literat/aviles_rene.html, bajado el 17 de febrero de 2004.

Romero, Juan Rolando: "La Onda', el sentido del humor y el compromiso político", *Tinta*, 1987, 1(5): pp. 3-13.

V.3. Bibliografía sobre el bestiario

Acosta Caracas, Vladimir: *Animales e imaginario: la zoología maravillosa medieval*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1995.

Francescato, Martha Paley de: *El Bestiario de Julio Cortázar, enriquecimiento de un género*, Universidad de Illinois, Tesis doctoral, 1970.

.....: *Bestiarios y otras jaulas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

Fischer, María Luisa: "Zoológicos en libertad: la tradición del bestiario en el Nuevo Mundo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1996, 20(3), pp. 463-476.

Guglielmi, Nilda: *El fisiólogo: Bestiario Medieval*, Madrid, Eneida, 2002.

Kerr, Lucille: *The Beast and the double: a study of the short stories of Julio Cortázar*, Yale University, Tesis doctoral, 1972.

López Parada, Esperanza: *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1993.

Porta, Eloy Fernández: "Bestiarios del porvenir: Guía del animal en la literatura posmoderna."; *Caminos de Pakistán*, 2002, 4.

www.caminosdepakistan.com/pdf/4/bestiarios.pdf, bajado el 13 de octubre de 2003.

Valle Pedrosa, Concepción del: *Como mínimo: Un acercamiento a la microficción hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1997.

V.4. Fuentes secundarias

- Alazraki, J.: *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Hall & C., 1987.
- Arreola, Juan José: *Bestiario*, México, Alianza, 1994.
-: *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita: *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Borges, Jorge Luis: *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Cortázar, Julio: *El Bestiario de Aloys Zotl (1831-1887)*, Milán, Franco María Ricci, 1983.
- Cuenca, Luis Alberto de: *El héroe y sus máscaras*, España, Biblioteca Mondadori, 1991.
- Durand, José: *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI*, México, Tezontle, 1950.
- Elliott, Robert C.: *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- Flaubert, Gustave: *La tentación de San Antonio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- Goodman, Nelson: *Maneras de hacer mundo*, Madrid, Visor "La balsa de la Medusa", 1990.
- Hamilton, Edith: *Mythology*, New York, Wamer Books, 1999.
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn: essays in postmodern theory and culture*, Ohio, Ohio State University Press, 1987.
- Homero: *La Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Huici, Adrián: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: El Laberinto*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1998.
- Kafka, Franz: *Bestiario: Once relatos de animales* (Edición de Jordi Llovet), Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- Lafaye, Jacques: *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Madsen, Deborah L: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, New York, St. Martin's Press, 1994.
- March, Jenny R: *Diccionario de Mitología Clásica* (Traducción de Teófilo de Lozoya), Barcelona, Crítica, 2002.
- Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, España, Editorial Greda, 2001.
- Monterroso, Augusto: *La oveja negra y demás fábulas*, México, Ediciones Era, 1994.
- Noguerol Jiménez, Francisca: "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI, 1-4, pp. 49-66.
-: "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *Cuento en red (2000)*, 1, http://www.cuentoenred.org/cer/numeros/no_1/pdf/no1_noguerol1.pdf, bajado el 15 de enero de 2004.
- Sahagún, Fray Bernardino de: *Historia general de las cosas de Nueva España*, volúmenes I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Salas, Alberto M.: *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- Seler, Eduard: "Quetzalcóatl" en León-Portilla, Miguel (ed.): *De Teotihuacan a los Aztecas: Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 537-545.
- Soustelle, Jacques: *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ulmer, Gregory L: "El objeto de la poscrítica" en AA. VV.: *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.
- Vidal-Naquet, Pierre: *El Mundo de Homero: Breve historia de mitología griega*, Barcelona,

Ediciones Península, 2002.

Zavala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

.....: *Relatos mexicanos posmodernos*, México, Alfaguara, 2001.

.....: *Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

VII. Apéndice

VII.1 Entrevista con René Avilés Fabila

Realizada el 15 de agosto de 2003 en la Fundación René Avilés Fabila, Ciudad de México, México.

PL: Normalmente se le considera miembro de la generación de “la Onda”, pero usted siempre ha negado esta denominación. Entonces, según usted ¿a qué generación pertenece?

RAF: Yo formo parte de una generación de escritores muy diversos, muy distintos pero básicamente novelistas y cuentistas. Con esta generación me formé. Nacieron entre los años 38-44. Mi formación es más complicada que la de todos. Yo tenía padre escritor y una madre a la que le gustaron mucho los libros, que leía mucho.

Y entonces me fui formando con una gran tendencia hacia ciertos tipos de tema. Lo primero que escribí fueron fábulas, variaciones sobre Kafka. A los fabulistas prácticamente los leí a todos, de tal manera que este tipo de literatura para mí fue muy formativa. Después empecé a leer novela, poesía, etc., pero creo que éste fue un punto fundamental. Después, con mis compañeros de generación ocurre algo que es un encuentro con nuestro tiempo, el “rock and roll”, los movimientos estudiantiles, la revolución cubana, con una literatura norteamericana, porque antes México observaba más la literatura europea y concretamente la francesa. De pronto, en 1960 empieza a llegar más y más la literatura norteamericana. Entonces, los jóvenes escritores empiezan a leer más la literatura norteamericana que la europea. Todo esto fue un fenómeno muy importante en esta época, la presencia de la cultura popular norteamericana. Un fenómeno anglosajón.

A estos datos los acompaña políticamente la revolución cubana, la Guerra de Vietnam que para nosotros es muy importante, la presencia de un Partido Comunista en México. Son elementos que van formando a mi generación. Muchos de nosotros militamos en el Partido Comunista. Unos más tiempo, otros menos. Todos nosotros tuvimos una cercana vinculación al marxismo. No al marxismo soviético, pero sí a un marxismo mexicano, menos brutal, menos duro que el de los soviéticos. Con todos estos elementos se fue formando mi generación.

Los primeros en publicar fueron José Agustín y Gustavo Sainz, que escribieron novelas con estas características: la presencia de jóvenes que usaban un lenguaje coloquial, cotidiano, salpicado de palabras en inglés, con el “rock and roll”..., una literatura muy urbana. Entonces me sentí desconcertado. Dije: ¿ahora yo qué hago? yo que escribo fábulas, cuentos fantásticos, cuentos que están relacionados con la lectura literaria de la Biblia...

Entonces me vi obligado a escribir otro tipo de libros, cuentos amorosos y novelas políticas como una sobre el 68 mexicano que se llama *El gran solitario de Palacio*. Es una novela que ha tenido mucho éxito en México y que está traducida a muchos idiomas. Yo me vi metido por los trabajos de Margo Glantz en esta idea de que yo era de “la Onda” por haber escrito temas de jóvenes con un lenguaje coloquial y el motivo inmediato del “rock and roll”, que sí está presente para mí y mi generación: Los Beatles tienen exactamente mi edad, Bob Dylan tiene mi edad. Este elemento lo uso en algunos cuentos, el “rock and roll”, pero eso no quiere decir que yo sea autor de “la Onda” aunque mi generación está allí. Nos formamos y encontramos mucha literatura juntos. Intercambiamos los

hallazgos. Todo esto creo que es importante.

Pero ¿qué marca a mi generación? La marca es la presencia de Juan José Arreola. Accidentalmente conocimos a Arreola y le pedimos que fuera nuestro maestro, que leyera nuestros cuentos y él aceptó. No sólo ello, sino que Arreola, que fue un hombre muy generoso, decidió formar un taller y una revista. La revista se llamó *Mester*. Llegó a 12 ó 13 números, no recuerdo. De tal suerte que Arreola, un hombre de formación clásica y muy francesa, nos fue impulsando sobre todo a los que, como yo, teníamos la tendencia de la literatura fantástica. Fui el único de todos los de la generación que se mantuvo fiel a estos principios.

Por ejemplo, yo he “rehecho” la Biblia. Cuando la leí de niño no me gustó. Me pareció muy tonta, los buenos siempre eran buenos, los malos siempre malos. Por ello, la he ido reescribiendo. Los Judas fueron declarados figuras notables. Sin ellos, no existiría nada. Sin Judas, no habría última cena ni traición. De la misma manera he reescrito la historia del Arca de Noé. Y de pronto sentí la necesidad de escribir de temas de otra naturaleza. Yo me siento autor de cierto tipo de literatura, la que he agrupado en *Fantasías en carrusel* (1969-1994). La literatura de *Los animales prodigiosos* posee, pues, un lugar muy importante en mi obra. Y yo creo que esto es más Rene Avilés Fabila incluso que la literatura amorosa. El amor se encuentra en varios libros pero no presenta la dignidad de la fantástica. A veces sí he logrado cuentos de amor, pero siempre cuando entran en ellos elementos fantásticos e irreales. De este modo, creo que lo más importante definitivamente está en mis cuentos breves, que yo he cultivado con mucho cuidado.

PL: Usted siempre declara que el tema que le gusta más es el de la fantasía, en el que se inscribe Los animales prodigiosos, que usted también dice que tiene valor autobiográfico. ¿Puede explicar su inclinación hacia este tipo de literatura?

RAF: La mitología clásica ha influido mucho en el mundo moderno. Para la psiquiatría y la psicología usamos términos que vienen de la mitología griega como complejo de Edipo o de Electra. Para mí también resulta esencial. Indudablemente, de niño fue lo primero que leí. Mi mamá me la dio a leer desde muy pequeño. A Homero lo leí por primera vez a los 8 años. Todo este mundo me es muy importante. Algunos, como Borges, han hurgado las mitologías, asiáticas donde existe una gran tradición de seres fantásticos. Yo creo que él exploró mucho.

Hay una frase de Borges que me gusta mucho. Dice que en la mitología, el mundo de los animales reales es infinito. En cambio, el de los fantásticos es muy pequeño. Y es cierto. Así, los griegos mezclaron a los animales. La Gorgona, por ejemplo, es una mezcla: tiene garras de águila, fauces de león y alas de ave. Son muy pocos los escritores que han inventado nuevos seres fantásticos. Son muy limitados. Es curioso que la imaginación siendo tan amplia y tan poderosa no haya podido crear tantos animales como la naturaleza, donde conviven millones de especies.

De este modo Arreola, cuando escribe su bestiario, trabaja con bestias reales: la cebra, el elefante, la jirafa. Pero a mí me gustan los animales que no existen, como el ave Roc. Eso me pareció fascinante desde muy pequeño, lo he trabajado y pienso seguir en ello. Incluso he querido crear animales fantásticos mexicanos, como el “vandak” o el “ponzoñini”.

Cuando era joven, en México y, en general, en todo el mundo occidental, existía una polémica sobre el arte comprometido. Para muchos defensores de la literatura politizada, mis cuentos eran absolutamente distantes, parecían una literatura vacía. Pero yo entendí desde siempre que la literatura que yo hacía poseía un compromiso social más profundo y desde luego presentaba también un cariz autobiográfico.

Por ejemplo, en “Minotauromaquia” reflejé mi aversión por los toros. No soporto ver la muerte de un toro. Me parece un crimen lo que se hace con él. Entonces escribo “Minotauromaquia”, donde un torero muere en los cuernos del Minotauro.

Yo creo además que mi obra presenta un compromiso político y social profundo. Hay que leerla de otra manera; no es “vamos a tomar las armas y derrocar a la burguesía, los obreros, los campesinos”.

No, eso ya pasó y no funcionó. Esto es lo que hago con la literatura fantástica, una literatura que no es para pasar el rato, creo que es mucho más complicada y difícil de hacer. Así ocurre en un país como México, de tradición literaria realista aunque sea una nación cargada de magia y de fantasía. Por ello la literatura que yo hago, donde aparecen fantasmas, vampiros y seres mitológicos, desconcierta, no gusta, parece menor y no es consagratoria.

Pensemos: ¿por qué Rulfo es mucho más famoso que Arreola? Tengo la impresión de que sencillamente porque lo que Arreola ha escrito es un tipo de texto que a la gente no le acaba de gustar, no acaba de comprender. En este sentido ahora quizás esté más estudiado sobre todo en España, porque allí se ha convertido en un icono del análisis del microrrelato, el cuento breve o como se quiera llamar. Pero cuando yo empecé a escribir no había muchos ejemplos de estos textos: estaba Arreola, desde luego Borges y los cuentos breves de Kafka. Todavía no empezaba a escribir Monterroso, que ahora es famoso.

Sin embargo, yo llegué a esta literatura y no sé por qué tengo que escribir sólo novelas voluminosas. Así, la que acabo de terminar tiene prácticamente 400 páginas y es una mezcla de realismo y fantasía, pero a mí me gustaría ser valorado por mi literatura fantástica, no por la otra.

PL: En sus cuentos fantásticos desfilan varios tipos de seres irreales y muchos de ellos pertenecientes al mundo zoológico ¿Hay alguna inclinación especial en usted hacia la fauna imaginaria?

RAF: Yo creo que es una cuestión estrictamente personal. De muy niño, coleccionaba fotografías de animales. Me gustaban particularmente los caballos, los tigres, los leones y los felinos salvajes. Los coleccionaba, los pegaba a un álbum y les tenía mucho afecto. Además, leí muchos libros sobre animales y de ahí fue muy natural pasar a un mundo de seres vivos que no existen.

Ahora estoy investigando para hacer un nuevo libro con otros seres. Recopilé muchos seres asiáticos. También me gustaría hacer un bestiario mexicano prehispánico.

Finalmente me doy cuenta de que hay muchas afinidades en estos seres fantásticos. El hombre lobo no es algo que aparezca sólo en Europa. Aparece también en Argentina o Rusia, con distinto nombre. Lo mismo ocurre con el vampiro. Éste no es típicamente un producto europeo, porque también aparece en muchas otras culturas.

PL: Los animales prodigiosos es una recopilación de cuentos sobre animales de otros libros suyos.

RAF: No era la idea preconcebida. No pensé “ahora voy a escribir un bestiario”, sino que al principio empecé a escribir cuentos donde aparecían animales irreales y después los publiqué. Esto no lo hice yo, sino un escritor de la generación más joven que yo que se llama Bernardo Ruiz. Fue él quien tomó todos los animales y los ordenó, incluso puso el título de cada capítulo.

PL: En Los animales prodigiosos ¿hay influencia textual de autores canónicos como Borges, Kafka y su maestro Arreola?

RAF: La influencia de Kafka es gradual. Cuando leí a Kafka todavía no conocía a Borges, quien empezó a ser famoso alrededor de 1958. En ese momento, yo sólo había leído a Kafka y algunos de sus cuentos, que iban a ser esenciales para mí. Por ello, Kafka es mi primera influencia reconocida.

Luego me encontré con Arreola, cuya prosa me deslumbró, y no tanto sus temas. Insistiría en que su bestiario es realista. Por tanto, su impacto existe en mí, pero Borges lo va a tener mucho más.

A Borges lo leí cuando yo había escrito ya algunos cuentos y fábulas. De Borges lo primero que leí fueron la *Historia universal de la infamia* y el *Manual de zoología fantástica*. Cuando leí el *Manual de zoología fantástica*, que en Argentina se llamó *El libro de los seres imaginarios*, me senté a llorar porque él había hecho lo que yo estaba tratando de hacer. Para mí fue descorazonador. De pronto un escritor tan famoso como Borges había tratado ya el tema. Sin embargo, después de releerlo muchas veces me di cuenta de que él sólo los recogía. Entonces yo no me desanimé.

Yo usé los animales fantásticos, me convertí en personaje, para hacer una pequeña historia, para dar mi opinión sobre otras cosas. Por ejemplo, mi crítica del capitalismo está en el cuento que se llama “Mitología publicitaria”, donde tomé las sirenas de Homero para hacer esa crítica. “Las gorgonas o

del vanguardismo en el arte” es un cuento donde un escultor norteamericano usa las gorgonas para convertir a otras personas en una escultura. En él me estoy burlando un poco del arte abstracto, que a mí me gusta mucho. No me gustan tanto los figurativos como los abstractos.

Pero definitivamente sí aceptaría yo la influencia de Borges. A partir de ese momento me convertí en su lector, lo admiro. Lo conocí en Buenos Aires en 1970. Tuve una larga conversación con él en la Biblioteca Nacional, que precisamente está en la calle de México. Ha sido fundamental en mi trabajo posterior.

PL: Usted también publicó Los animales prodigiosos en España bajo el título de Bestiario de seres prodigiosos.

RAF: Ediciones Eneida me contactó por teléfono y correo electrónico, porque querían publicar este libro en España y yo les dije que tenía 3 ó 4 cuentos más. Y se los envié. Pero me han dicho algunos amigos que de pronto lo encontraron en la sección de literatura esotérica. Con Flaubert, cuya obra *La tentación de San Antonio*, que respeto mucho, también utiliza seres monstruosos. Por eso, a mí no me gustaban los circos. Nunca fui a ningún circo porque había algo trágico en ellos. No me gusta ver animales enjaulados ni los payasos. Me parecen conmovedores. Me parece terrible que tengan que hacer payasadas para vivir.

PL: En el capítulo “Serpentario” de Los animales prodigiosos, donde usted trata de las serpientes, aparecen varias que no pertenecen a la mitología griega, como la mayoría de los seres de este libro. ¿Su origen se encuentra en la leyenda mexicana?

RAF: Es otra historia. De niño mi abuela, que vivía en un campo aislado, contaba la historia de que en su pueblo había una serpiente que tomaba la leche de la mamá y le daba la cola al niño y el niño se moría. Esta serpiente evidentemente no existía, pero me pareció encantador para hacer un cuento. Hay otra serpiente que penetra a las mujeres, es una invención que me permite el uso de la ironía porque me siento humorista. Pero no te preocupes. La serpiente es estéril; entonces no la embaraza.

PL: Se considera algunos textos de Los animales prodigiosos como minificciones, y, en consecuencia, muchos de ellos son analizados en varios estudios, incluso tesis doctorales, como obras que se ubican dentro de este género, mientras que otros, por la cuestión de su extensión, están fuera del criterio de esta categorización. Usted como autor, ¿cómo los considera?

RAF: Yo siempre pensé que eran cuentos. Ahora me es más complicado. Dolores Koch hizo una tesis doctoral sobre este género. La conocí. También publicó un trabajo sobre mí en Nueva York. Ella hablaba de microrrelato de René Avilés Fabila. Yo simplemente les digo cuentos. Nunca me he complicado. Yo, que escribo, creo que son cuentos. A veces me sale muy corto, de dos líneas, a veces muy largo de dieciséis o diecisiete páginas. Tengo una definición de cuentos que me gusta mucho. Es francesa. Según esa definición, cuento es un pedazo de vida. No es toda; ésa es la novela como la de Balzac, Vargas Llosa o incluso Hemingway. Claro, siempre procuro presentar los personajes y las situaciones para desarrollar el cuento y terminarlo con un final sorpresivo.

PL: ¿Piensa que su trabajo como periodista, en cierta manera, influye en la creación de sus obras en relación con el uso del lenguaje sencillo y directo?

RAF: Creo que la prosa narrativa debe ser una prosa directa, que no use muchas imágenes, muchas metáforas. Y que tampoco recurra a los diálogos excesivamente. Yo creo que la prosa narrativa es narrar y eso es lo que yo manejo.

Notas

1 Durante la Edad Media había otro tipo de textos de la tradición animalística con el mismo objetivo didáctico que el bestiario: se trataba de la fábula. Sin embargo, existe una diferencia importante entre ambos. Varios investigadores del bestiario incluyen la distinción entre el bestiario y la fábula en sus estudios, entre ellos Vladimir Acosta Caracas en *Animales e imaginario: la zoología maravillosa medieval* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1995, pp. 16-17) y Martha Paley de Francescato en *El Bestiario de Julio Cortázar, enriquecimiento de un género* (Universidad de Illinois, Tesis doctoral, 1970, p.13). Según estos escritores, mientras las fábulas son cuentos en los cuales los animales se visten, hablan y actúan como si fueran seres humanos y la moraleja se puede deducir de su conducta, los bestiarios se basan en la descripción de animales y la lección moral llega a través de la narración del lector al final de cada capítulo.

2 Según Francescato, diez libros de la *Historia de los animales* contienen descripciones de animales conocidos. Su información está basada en autoridades anteriores como Herodoto, Anaxágoras, Demócrito y Empédocles, entre otros. (*Id.*, p. 3).

3 Plinio escribió la *Historia natural* en el año 77 A.D. Describió exageradamente en sus libros VII, VIII, IX, X y XI peces, pájaros, algunos de ellos existentes y otros no. El resultado es una mezcla de realidad y fantasía. Esta obra dio origen a una larga tradición de animalarios posteriores.

4 Martha Paley de Francescato: *Bestiarios y otras jaulas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p.13.

5 Martha Paley de Francescato 1970, *op.cit.*, p.6.

6 Nilda Guglielmi: *El fisiólogo: Bestiario Medieval*, Madrid, Eneida, 2002, pp. 12-14.

7 Vladimir Acosta Caracas, *op.cit.*, p. 23.

8 Nilda Guglielmi, *op.cit.*, p. 14.

9 Vladimir Acosta Caracas, *op.cit.*, p. 25.

10 María Luisa Fischer: “Zoológicos en libertad: la tradición del bestiario en el Nuevo Mundo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1996, Spring, 20 (3), pp. 463-476, (p. 465).

11 Vladimir Acosta Caracas, *op.cit.*, p. 34.

12 San Isidoro, uno de los autores más importantes de la Edad Media, dedica los libros XI y XII de sus *Etimologías*, basadas en las fuentes grecolatina y cristiana, a describir animales, monstruos e híbridos, con intención pseudo-científica y a la vez moralizante.

13 Acosta apunta que en la actualidad se considera este libro como anónimo. Su texto original está escrito en latín, y data del siglo VIII. *El Liber Monstrorum* trata de los monstruos, los híbridos humanos, las bestias terrestres y acuáticas y las serpientes, basándose en las fuentes clásicas y el *Fisiólogo*. Sin embargo, este libro no tiene ningún objetivo moralizante como otros de la época. (Vladimir Acosta Caracas, *op.cit.*, pp. 39-40.)

14 *Id.*, p. 46.

- 15 Lucille Kerr: *The Beast and the double: a study of the short stories of Julio Cortázar*, Yale University, Tesis doctoral, 1972, p. 24.
- 16 VIadimir Acosta Caracas, *op.cit.*, p. 21.
- 17 Esperanza López Parada: *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1993, p. 184.
- 18 VIadimir Acosta Caracas, *op.cit.*, p. 18.
- 19 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 184.
- 20 *Id.*, p. 185.
- 21 Nilda Guglielmi, *op.cit.*, p. 74.
- 22 Martha Paley de Francescato 1970, *op.cit.*, pp. 12-13.
- 23 Martha Paley de Francescato 1970, *op.cit.*, pp. 21-22.
- 24 *Id.*, p. 23.
- 25 María Luisa Fischer, *loc. cit.*, p. 466.
- 26 *Id.*, p. 473.
- 27 Martha Paley de Francescato 1970, *op. cit.*, p. 21.
- 28 *Ibid*
- 29 Lucille Kerr, *op.cit.*, p. 34. [Cuando estos informadores usan la palabra “fantástico” para describir la fauna del Nuevo Mundo, este término se refiere sólo a su experiencia europea. “Fantástico” puede ser solamente otra palabra para describir un ser que no existía en Europa y nunca había sido descrito en las historias naturales y bestiarios conocidos por los cronistas mientras estaban en España.] La traducción es mía.
- 30 Zavala también compara los bestiarios hispanoamericanos con los europeos. Mientras que los hispanoamericanos son poéticos, los europeos presentan una visión peyorativa de los seres descritos, destacando la bestialización de rasgos humanos en los vampiros, brujas, gárgolas y otros monstruos literarios (*Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 14).
- 31 *Ibid.*
- 32 María Luisa Fischer, *loc cit.*, p. 465.
- 33 Martha Paley de Francescato 1970, *op. cit.*, pp. 30-31.
- 34 María Luisa Fischer, *loc. cit.*, p. 468.
- 35 Theda M Herz: “René Avilés Fabila in the light of Juan José Arreola: A study in Spiritual Affinity”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1979, 7, pp. 147-171, (p. 149).
- 36 Esperanza López Parada, *op.cit.* p. 10.
- 37 Concepción del Valle Pedrosa: *Como mínimo: Un acercamiento a la microficción hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1997, p.258.
- 38 Lucille Kerr, *op.cit.*, p. 22. [Se puede decir que, aunque la mayoría de los bestiarios modernos (u obras que se derivan de ese género) puede diferir sumamente de los bestiarios originales, la tradición en su conjunto es enormemente enriquecida con nuevas y originales interpretaciones, presentadas en los trabajos más recientes. La producción de nuevas obras es posible, por supuesto, gracias a la existencia de los más antiguos bestiarios.] La traducción es mía.
- 39 María Luisa Fischer, *loc.cit.*, pp. 469-471.
- 40 Alberto M. Salas: *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- 41 José Durand: *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI*, México, Tezontle, 1950.
- 42 Martha Paley de Francescato 1970, *op.cit.*, p. 51.
- 43 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.13.
- 44 *Id.*, p. 60.
- 45 Concepción del Valle Pedrosa, *op.cit.*, p. 255.
- 46 Encontramos un bestiario en este espacio ya en los años 50: es el *Bestiario* de Juan José Arreola. A través del tono expositivo de sus cuentos muy breves, que se aproximan al ensayo, el autor revela su visión crítica de los seres humanos.
- 47 Francisca Nogueroles Jiménez: “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo
-

XX” en *Cuento en red* (2000), 1, http://www.cuentoenred.org/cer/numeros/no_1/pdf/no1_noguerol.pdf, bajado el 15 de enero de 2004.

48 Según Lauro Zavala, en la posmodernidad se rompen las reglas establecidas entre los géneros literarios. En consecuencia, las fronteras entre diferentes géneros de la escritura desaparecen. (*La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998, p. 114) La aproximación a varios géneros sin pertenecer verdaderamente a ninguno revela la característica fragmentaria de estos textos frente a la homogeneidad moderna. Este hecho coincide con la superficialidad, la multiplicidad y la destotalización, términos que Hassan usa para definir la posmodernidad (*The Postmodern Turn: essays in postmodern theory and culture*, Ohio, Ohio State University Press, 1987, pp. 91-92).

49 Borges lo declara en el prólogo de *El libro de seres imaginarios*, segunda edición del *Manual de zoología fantástica* que se publicó en Argentina en 1967. Aunque en esta edición se añadieron 34 seres que no pertenecen al mundo zoológico, la mayoría de los seres tratados son animales fantásticos (Madrid, Alianza Editorial, 1999, p.8).

50 Concepción del Valle Pedrosa, *op.cit.*, p. 262.

51 *Id.* p. 258.

52 Lauro Zavala 1998, *op.cit.*, p. 78.

53 Lauro Zavala: *Relatos mexicanos posmodernos*, México, Alfaguara, 2002, p.10.

54 Eloy Fernández Porta: “Bestiarios del porvenir: Guía del animal en la literatura posmoderna”, *Caminos de Pakistán*, 2002, 4, p. 5.

www.carninosdepakistan.com/pdf/4/bestiarios.pdf, bajado el 13 de octubre de 2003.

55 Martha Paley de Francescato 1977, *op.cit.*, p. 24.

56 Juan José Arreola: *Bestiario*, México, Alianza, 1994, p.11.

57 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 209.

58 Juan José Arreola 1994, *op.cit.*, p.16.

59 Concepción del Valle Pedrosa, *op.cit.*, pp. 255-256

60 Se otorgó este premio a *Los animales prodigiosos* por su reedición que aparece nueve años después de la primera publicación en 1989.

61 Para ampliar información véase www.reneavilesfabila.com.mx

62 La entrevista p. 44.

63 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 147.

64 René Avilés Fabila: *Recordanzas*, México, Editorial Aldus, 1996, p. 91.

65 Avilés declara: “yendo al grano, (...) tengo deudas con Arreola (...)” (Xorge del Campo: *Narrativa Joven de México*, México, Siglo XXI Editores, 1969, p. 196.)

66 Herz hace un análisis comparativo de los cuentos breves de Arreola y Avilés a partir de tres moldes: el bestiario, la *dystopia* y la parodia. (Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 148.)

67 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 97.

68 Ángel Flores: *Spanish American Authors: The twentieth century*, New York, The H.W. Wilson Company, 1992, pp. 73-74.

69 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 98.

70 *Id.*, p. 99.

71 *Id.*, pp. 92-93.

72 *Id.*, p. 93.

73 *Id.*, p. 94.

74 Ángel Flores, *op.cit.*, p. 73.

75 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 103.

76 *Id.*, p. 102.

77 La entrevista p. 45.

78 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, pp. 195-196.

79 *Id.*, p. 193.

80 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 105.

81 Ángel Flores, *op.cit.*, p. 74.

82 La entrevista, p. 45.

83 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 109.

84 La entrevista, p. 46.

85 *Id.*, 105.

86 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 99.

87 *Id.*

88 La entrevista, p. 45.

- 89 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 45.
90 *Id.*, pp. 47-48.
91 La entrevista, p. 45.
92 Ángel Flores, *op.cit.*, p. 73. [Años más tarde, puedo dejar constancia del hecho de que, aunque he seguido otras corrientes literarias, me he mantenido sorprendentemente fiel a lo fantástico.] La traducción es mía.
93 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 100.
94 René Avilés Fabila: *Fantasías en carrusel I y II*, México, Grupo Patria Cultural, 2002.
95 René Avilés Fabila: *Los animales prodigiosos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1997, p. 7.
96 *Ibid.*
97 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, pp. 109-110.
98 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 7.
99 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 108.
100 La entrevista p. 46.
101 *Ibid.*
102 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 150.
103 Dolores M. Koch: *El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, University of New York, Tesis doctoral, 1986, p.138.
104 Dolores M. Koch: “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanica*, 1981, Dec., 10(30), pp. 123-130 (p. 126).
105 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 155. [Otro zoológico habitado por hombres “salvajes” que son invisiblemente oponidos, peligrosos y deshumanizados.] La traducción es mía.
106 Ángel Flores, *op.cit.*, p. 74. [Nunca me he explicado, en cambio, cómo crear algo nuevo (...) Me he permitido crear literatura de la literatura. He recreado vampiros y fantasmas, esfinges y minotauros, reconstruido amores y odios, trabajado con religiones y mitologías, cambiado oro en plomo y transformado ciencia en sólo alquimia.] La traducción es mía.
107 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 297.
108 *Id.*, p. 330.
109 *Id.*, pp. 330-331.
110 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 21.
111 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 287.
112 Esta idea desarrollada por Nelson Goodman en “Sobre la cita”, incluido en *Maneras de hacer mundo* (Madrid, Visor “La balsa de la Medusa”, 1990, pp. 67-74).
113 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, pp. 108-109.
114 *Id.*, p. 108
115 *Id.*, p. 111
116 La entrevista p. 45.
117 *Id.*, p. 45.
118 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 196.
119 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero 1983, *op.cit.*, p.8.
120 *Id.*, p. 111.
121 René Avilés Fabila, 1997, *op.cit.*, p. 40.
122 Gustave Flaubert: *La tentación de San Antonio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, p. 207.
123 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 35.
124 La entrevista p. 46-47.
125 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 51.
126 *Id.*, p. 108.
127 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 22.
128 Franz Kafka: *Bestiario: Once relatos de animales* (Edición de Jordi Llovet), Barcelona, Editorial Anagrama, 1990, p. 53.
129 *Ibid.*
130 *Id.*, pp. 53-54.
131 *Id.*, pp. 120-121.
132 *Id.*, p. 129.
133 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 51.
134 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*
135 *Id.*, p. 54.
136 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero 1983, *op.cit.*, p 8.

- 137 La entrevista p. 45.
- 138 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 109.
- 139 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 35.
- 140 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 109.
- 141 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 146. [En vez de transmitir una guía de referencia, Avilés Fabila se adhiere a la dualidad medieval de “ciencia” descriptiva y ética interpretativa. No obstante, las medievales “ternura de manera”, “bondad optimista” y reverencia por los “asombros de la vida” dan paso al sarcasmo mordaz, la inevitabilidad de la maldad y la condena de la conducta humana.] La traducción es mía.
- 142 En la primera edición en 1958, bajo el título *Punta de Plata*, la descripción de los animales de Arreola fue acompañada por veinticuatro dibujos de Héctor Xavier. Sin embargo, en 1962 apareció una nueva edición de *Bestiario* junto a otras obras bajo el título general de *Confabulario*. En ella Arreola suprimió todos los dibujos y cambió el prólogo. Así en el nuevo prolegómeno reveló claramente la finalidad crítica a las conductas humanas de sus textos.
- 143 Eloy Fernández Porta, *loc.cit.*, p. 5.
- 144 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 155. [La realidad se ha vuelto tan brutal que reemplaza a la función de los monstruos antiguos, relegándolos a la lista de especies en peligro de extinción.] La traducción es mía.
- 145 *Ibid*
- 146 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 24.
- 147 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 155. [Avilés lamenta la vulgarización de lo ideal. Su zoológico está lleno de refugiados-anticuadas criaturas mitológicas que languidecen ante la falta de respeto] La traducción es mía.
- 148 Eloy Fernández Porta, *loc.cit.*, p. 10.
- 149 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 25. 150
- 150 *Id.*, 11, p. 27.
- 151 *Id.*, p. 26.
- 152 Esta idea desarrollada por J. Alazraki en *Critical Essays on Jorge Luis Borges* (Boston, Hall & C., 1987, p.114).
- 153 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 59.
- 154 *Id.*, p. 67.
- 155 *Id.*, p. 51.
- 156 Jacques Soustelle: *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 156.
- 157 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 60.
- 158 *Id.*, p. 31.
- 159 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 447.
- 160 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 31.
- 161 *Ibid*.
- 162 *Id.*, p. 32.
- 163 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p.7.
- 164 *Id*, p. 10.
- 165 Esta idea desarrollada por Robert C. Elliott en *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre* (Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 9). [El ser humano no sueña ya con un estado divino en un tiempo remoto; asume él mismo el rol de creador]. La traducción es mía.
- 166 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p.70.
- 167 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 152. [Como era imposible civilizarlos porque se negaron a reconocer ley y orden, los sátiros se mantienen 'libres', esto es, fieles a su naturaleza aunque técnicamente están detrás de los barrotes.] La traducción es mía.
- 168 Este leitmotif también se presenta en “Paseo entre las jaulas” de Julio Cortázar (*El Bestiario de Aloys Zotl* (1831-1887), Milán, Franco María Ricci, 1983, pp, 29-137.)
- 169 Theda M. Herz, *loc.cit.*, p. 151. [Avilés Fabila sugiere en “Los sátiros” que el encarcelamiento humano proviene del triunfo del cristianismo sobre el paganismo]. La traducción es mía.
- 170 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 432.
- 171 *Ibid*.
- 172 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, pp. 22-23.
- 173 *Id.*, p.23.
- 174 *Ibid*.
- 175 *Ibid*.
- 176 *Id*, p. 36. Esta idea también se presenta en “El camaleón que finalmente no sabía qué color ponerse” de Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, México, Ediciones Era, 1994, pp. 25-26).
- 177 *Ibid*.

- 178 *Ibid.*
- 179 María Moliner: *Diccionario de uso del español*, España, Editorial Greda, 2001, p. 734.
- 180 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 29.
- 181 *Ibid.*
- 182 *Id.*, p. 41.
- 183 *Ibid.*
- 184 *Id.*, p. 43.
- 185 *Ibid.*
- 186 *Ibid.*
- 187 Concepción del Valle Pedrosa, *op.cit.*, p. 259.
- 188 *Id.*, p. 260.
- 189 La entrevista p. 46.
- 190 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 76.
- 191 *Id.*, p. 77.
- 192 *Id.*, p. 78.
- 193 *Id.*, p. 79.
- 194 *Ibid.*
- 195 Dolores M. Koch, *loc. cit.*, p. 129.
- 196 Jenny R. March: *Diccionario de Mitología Clásica* (Traducción castellana de Teófilo de Lozoya), Barcelona, Crítica, 2002, p. 309.
- 197 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 73.
- 198 La frase correcta debería ser «*semibovemque virum semivirumque bovem* ».
- 199 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, pp. 73-74.
- 200 *Id.*, p. 74.
- 201 *Ibid.*
- 202 *Ibid.*
- 203 *Ibid.*
- 204 *Id.*, p.74.
- 205 *Ibid.*
- 206 *Id.*, p. 75.
- 207 *Ibid.*
- 208 Jenny R. March, *op.cit.*, p. 309.
- 209 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 73.
- 210 Adrián Huici: *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: El Laberinto*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1998, pp. 250-251.
- 211 Jorge Luis Borges: *El Aleph*, Madrid, Unidad Editorial,] 999, p.50.
- 212 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 75.
- 213 *Ibid.*
- 214 *Id.*, p. 68.
- 215 Jenny R. March, *op.cit.*, p. 176.
- 216 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 68.
- 217 *Ibid.*
- 218 *Ibid.*
- 219 *Id.*, p. 69.
- 220 Jenny R. March, *op.cit.*, p. 176.
- 221 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 69.
- 222 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 330.
- 223 *Id.*, p. 297.
- 224 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 333.
- 225 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 96.
- 226 *Id.*, p. 97.
- 227 Pierre Vidal-Naquet: *El Mundo de Homero: Breve historia de mitología griega*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p.63.
- 228 Deborah L. Madsen: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, New York, St. Martin's Press, 1994, p. 30. [todo lo que es vergüenza y culpa para los hombres). La traducción es mía.
- 229 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 97.
- 230 Homero: *La Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 218.

- 231 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 97.
232 Homero, *op.cit.*, pp. 217-218.
233 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 97.
234 *Id.*, p. 98.
235 *Ibid.*
236 *Id.*, pp. 98-99.
237 *Id.*, p. 98.
238 Luis Alberto de Cuenca: *El héroe y sus máscaras*, España, Biblioteca Mondadori, 1991, pp. 19-20.
239 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 99.
240 Luis Alberto de Cuenca, *op.cit.*, p. 87.
241 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 99.
242 *Id.*, pp. 10-11.
243 José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 141.
244 René Avilés Fabila: *Bestiario de seres prodigiosos*, Madrid, Ediciones Eneida, 2001, p.113.
245 *Ibid.*
246 *Ibid.*
247 *Ibid.*
248 *Ibid.*
249 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 51.
250 *Id.*, p.52.
251 *Id.*, p. 53.
252 *Id.*, p. 55.
253 Jacques Soustelle, *op.cit.*, pp. 19-21.
254 *Id.*, p. 210.
255 Eduard Seler: “Quetzalcóatl” en Miguel León-Portilla (Ed.): *De Teotihuacan a los Aztecas: Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 537-545.
256 Por ejemplo, según Jacques Lafaye, lo son Calixtlahuaca (México), Teayo (Veracruz), Cholula (Tlaxcala), Coatepec Chalco (México), Ecatepec (México), Teotihuacán (México), Tepoztlán (Morelos), Toluca (México), Tula (Hidalgo) y Xochicalco (Morelos). (*Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de cultura económica, 1977, p. 210)
257 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 51.
258 *Ibid.*
259 Jacques Soustelle, *op.cit.*, p. 155.
260 *Id.*, pp. 155-156.
261 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 51.
262 René Avilés Fabila 1996, *op.cit.*, p. 108
263 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 55.
264 Jacques Lafaye, *op.cit.*, p. 209.
265 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 55.
266 *Ibid.*
267 La entrevista p. 108.
268 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, pp. 55-56.
269 La entrevista p. 46.
270 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 56.
271 *Id.*, p. 71.
272 *Id.*, p. 31.
273 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p.445.
274 “Hay unos animalejos en el agua que se llaman axólotl. Tienen pies y manos como lagartillas, y tienen la cola como anguila, y el cuerpo también. Tienen muy ancha la boca, y barbas en el pescuezo. Es muy buena de comer, Es comida de los señores.” (Fray Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*, volumen II, Libro XI, capítulo III, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 718.)
275 Esperanza López Parada, *op.cit.*, p. 448.
276 Fray Bernardino de Sahagún, *op.cit.*, Libro VII, capítulo n, p. 482.
277 René Avilés Fabila 1997, *op.cit.*, p. 31.

* Pasuree Luesakul. “El bestiario en *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila”. Tesis de Maestría de Estudios Latinoamericanos. Bienio 2002-2004. Universidad de Salamanca. Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal. 111 pp.