

BESTIARIA VIDA DE CECILIA EUDAVE: UNA LECTURA FEMINISTA DEL BESTIARIO HISPANOAMERICANO

JAFTE DILEAN ROBLES LOMELI

Universidad de Sonora

dilean.robles@unison.mx

Recibido: 19-08-2022

Aceptado: 18-09-2023



RESUMEN

El recorrido histórico de los bestiarios desde el Medioevo hasta nuestros días nos permite reconocer cierto sesgo machista que lo caracteriza desde sus inicios; sin embargo, en la novela breve *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave, la autora mexicana subvierte estos condicionamientos y se apropia del mecanismo y la estructura del bestiario tradicional desde una óptica del cuerpo y las preocupaciones metafísicas de la mujer.

PALABRAS CLAVE: feminismo; mujer; bestiario; monstruo.

BESTIARIA VIDA BY CECILIA EUDAVE: A FEMINIST APPROACH TO THE LATIN AMERICAN BESTIARY

ABSTRACT

A historical examination of the bestiaries from the Middle Ages to the present day allows us to recognize a macho bias that characterizes them from their first expressions. However, in the short novel *Bestiaria vida* by Cecilia Eudave, the Mexican author subverts these preconceptions and appropriates the mechanism and structure of the traditional bestiary from a body's point of view and female metaphysical concerns.

KEYWORDS: feminism; woman; bestiary; monster.



A BAO A QU

El bestiario es como un A Bao A Qu. Un eterno devenir. No tiene fases sistemáticas ni un fin absoluto. Vive en un estado letárgico en el primer escalón de una escalera de caracol y solo goza de vida consciente con la vibración de una persona que transita por ella. El A Bao A Qu se adhiere a los talones del visitante que asciende por la escalera y con cada uno de sus pasos se perfeciona su forma e irradia una luz más brillante (Borges y Guerrero, 1980: 7). El primer talón al que se adhiere el bestiario es Cayo Plinio Cecilio II, quien recoge en su *Historia natural* (27 a. C.) las enseñanzas previas de Aristóteles, Heródoto y Ctesias. Luego vienen los talones cristianos a sumar dogmas al repertorio de Cayo Plinio e imbuirle un sentido alegórico a la naturaleza. El *Fisiólogo*, compilación animal del siglo IV d.C., nace de esta suma y cimienta el carácter moralizante del bestiario venidero: el medieval. Umberto Eco acusa al Medievo de redimir a la bestia, pues esta se vuelve útil y el hombre la aprovecha (2007: 114). Lo anterior supone que desde la cuna, el talón que le da vida al bestiario encarna una profunda misoginia: la mujer es la bestia y el hombre quien toma provecho de ella. No erro entonces al referirme de aquí en adelante al hombre como el recopilador y a la mujer como bestia recopilada.

Los talones de los Padres de la Iglesia e Isidoro de Sevilla harán del bestiario medieval una colección de saberes populares y láminas de animales reales y químéricos que tienen como tarea la regulación del comportamiento humano: «Usado como material de instrucción moral (...) como *exemplum* eclesiástico. (...) como procedimiento mnemotécnico que permitía referir, por analogía, pasajes bíblicos completos» (Fischer, 1996: 464). La Iglesia le otorga rasgos ominosos a la bestia pecadora y embellece a la fiel devota. La mujer del bestiario medieval yace sobre un lecho de Procusto: aparece estirada como fiera sexual que induce al hombre a la tentación, o bien, encogida como pantera multicolor cuya nobleza debe promulgarse (Malaxecheverría, 2002: 94-95). El *Fisiólogo* establece un andamiaje de supervisión eclesiástica que tiene eco hasta nuestros días, pues el hombre es quien vigila y controla el comportamiento del otro, y la mujer quien requiere tutelaje. Tal como apuntaba John Berger en 1972, a pesar de que la mujer se vea a sí misma, lo hace en función de una mirada masculina: «El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión» (2017: 27). Como objeto aprovechado, la mujer es la bestia que se amolda a los mandatos morales masculinos.

La costumbre zoológica del Medioevo cesa ante los paradigmas renacentistas que ponen en tela de juicio la existencia real de dichos especímenes. El rigor científico de la época desvanece el terror a las bestias, empero en frailes y exploradores del Nuevo Mundo, el bestiario encontrará otros talones a los cuales adherirse para perfeccionarse y brillar. El conquistador europeo toma lo que conviene del bestiario medieval para utilizarlo como «sistema de correspondencias» (Fischer, 1996: 467) e identificar a la fauna del desconocido territorio. La interacción entre culturas tan diversas nutre al bestiario ultramarino con novedosas criaturas y propósitos otros, tales como la asimilación cultural y religiosa. Las bestias del Nuevo Mundo atraviesan por una homologación temprana para luego ser también catalogadas. Los recién llegados al territorio americano aprovechan el culto a la naturaleza que presencian para manipular políticamente la adoración animal. La consigna moralizante del bestiario medieval se revitaliza durante estos siglos, a pesar de que la descripción de los seres contenidos en los bestiarios americanos muta con cada nueva agenda cultural y política.

El A Bao A Qu alcanza la perfección solo cuando el que sube hasta el último peldaño de la escalera es un ser evolucionado espiritualmente. Mientras eso no suceda el A Bao A Qu queda paralizado antes de llegar, incompleto, indefinido y vacilante (Borges y Guerrero, 1980: 8). Infiero que el bestiario no alcanza aún su forma perfecta, pues en lo que más se asemeja al A Bao A Qu es precisamente en su naturaleza inconclusa. Los seres acogidos entre las páginas de un bestiario responden a la volubilidad humana (¿masculina?):

Es obvio que la comunicación con el animal no existe, o apenas; que el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados. Tales terrores sufren una extensa y notoria eufemización cultural; así los animales son puestos en relación con el origen y evolución del hombre (Malaxecheverría, 2002: 15).

El perpetuo silencio del animal lo convierte en un ente capaz de acuñar las penurias humanas en sus aspectos físicos y fisiológicos. El bestiario ha dependido hasta ahora de los terrores de los hombres, tanto como el A Bao A Qu de sus talones para escalar cada peldaño. El «ojo imperial» (Pratt, 1992) del conquistador europeo acota según su experiencia la realidad americana y vuelve a definir a la mujer como una bestia propuesta a abatirse. Irónicamente, son los pavores del sujeto masculino los que instan a una renovada eufemización cultural, por lo que sigue siendo él quien supervisa y controla.

La vuelta a la vida del A Bao A Qu es muy breve, dicen Borges y Guerrero, pues este cae y rueda hasta el primer peldaño cuando el visitante desciende la escalera (1980: 8). Los bestiarios que emergen de la convergencia entre la cultura europea y la americana son vastos, pero todos se rigen por la misma convención enciclopédica del Medioevo: el animal de estos bestiarios *es* y no *hace* (Noguerol, 2012: 128). Los animales de las crónicas de conquista y los relatos de viaje se alojan en viñetas restrictivas que no dejan pasar a otros talones que les den vida. Sin alcanzar nuevos peldaños, en esa escalera encarracolada, el bestiario se ve imposibilitado para asumir otras formas. Durante este tiempo, la angustia y los terrores del hombre se ajustan al retrato descriptivo y estático de animales reales e imaginarios, pero el siglo xx será el testigo de lo que la tailandesa Pasuree Luesakul (2008) denomina el renacimiento del bestiario hispanoamericano.

Este renacimiento trae un cúmulo de nuevos talones y con cada peldaño escalado una reescritura de previas colecciones, tal como el A Bao A Qu que cae, muere y vuelve a ascender en un círculo sin fin. Cuando en territorio europeo, veíamos que Cayo Plinio acude al registro de Aristóteles, el *Fisiólogo* al de Cayo Plinio, el medieval al del *Fisiólogo*, el conquistador al del medieval, el fraile al del conquistador, el explorador al del fraile y así *ad infinitum*. La reescritura del bestiario en el siglo xx tal vez responda a las preocupaciones suscitadas a partir de las guerras mundiales (Yelin, 2008: 4), o bien, a la asunción del recopilador de bestias como creador literario. Lo cierto es que, como indica Lauro Zavala, los bestiarios hispanoamericanos de mitad de siglo apuntalan «la naturaleza paródica de seres que sin ser completamente humanos, exhiben, a la manera de fábulas sin moraleja, las contradicciones de la condición humana» (2004: 115). El renacer del bestiario trae consigo un abandono del retrato moralizante y una inmersión de sus seres en los intrincados laberintos de la existencia humana. El recopilador hispanoamericano es a su vez un creador que desvela formas y funciones más acorde con su cultura e inquietudes artísticas.

El libro de los seres imaginarios de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero será al siglo xx lo que el *Fisiólogo* fue al Medioevo. En el prólogo, ambos autores reconocen que este —al igual que todo bestiario— es un libro irremediablemente incompleto, puesto que «cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito» (1980: 5). No ahondaré en cada uno de los bestiarios del continente americano, pero sí quisiera detenerme en el rol del recopilador, el creador o el talón que le da vida, pues ese será finalmente mi vínculo con Helena, protagonista de *Bestiaria vida* (2008), de la mexicana Cecilia Eudave.

ANIMALES DE LOS ESPEJOS

El bestiario es ahora como un animal del espejo. Un reflejo servil del hombre. Hace mucho tiempo, cuentan Borges y Guerrero, que el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban incomunicados como lo están ahora. Iban y venían, unos y otros, de lado a lado. Empero, una trágica noche los animales del espejo invadieron la tierra. Desde entonces permanecen encarcelados en el espejo, sin fuerza ni forma, obligados a repetir todos los actos de los hombres (1980: 22). Sufre el bestiario la misma suerte al invadir el territorio americano.

En cierta ocasión, comenta Esperanza López Parada, el escritor Manuel Scorza le reprocha a Jorge Luis Borges un sufrir nostálgico por lo europeo y un consecuente demérito de las raíces prehispánicas: «las literaturas rioplatenses tienen sus raíces en el British Museum y ese extraordinario escritor reaccionario que es Jorge Luis Borges puede darse el lujo de escribir un libro de animales imaginarios y una *Zoología Fantástica* sin que, entre sus animales maravillosos, figuren los animales y seres maravillosos que pueblan las crónicas de América» (López Parada, 1993: 161). Sin atreverme a concordar con el novelista peruano, me remito a la conclusión a la que llega la misma López Parada tras su exhaustivo recorrido por los bestiarios del continente: el gran acierto del argentino fue brindar una respuesta americana a la fauna occidental impuesta, pues «cada uno de estos animales nos tiende un espejo, traído de ultramar y nos concede su versión invertida de las cosas» (1993: 467). Las bestias occidentales —recreadas por el ingenio hispanoamericano— son condenadas a reflejar las problemáticas del hombre contemporáneo.

De acuerdo con Dolores M. Koch, en el bestiario moderno es el animal quien acecha al hombre para revelarle su propia verdad: «Y los dragones de estas nuevas fábulas (...) son los desmanes de la ciencia y la tecnología, el utilitarismo, y el hombre mismo y sus instituciones sociales (incluyendo el matrimonio) que encarcelan al hombre al igual que a los animales en el zoológico» (1981: 126). Si bien se deja de lado el rigor moralizante del Medievo, vemos que, por el contrario, el trasfondo misógino persiste. En su calidad de espejo, el bestiario recoge la perspectiva visual del hombre: cómo se ve, cómo ve al otro y cómo obliga al otro a verse. La mujer sigue siendo una bestia que acosa al hombre con su lujuria, sus necesidades y sus mañas. La reescritura del bestiario medieval en pleno siglo xx mantiene a la mujer bajo el yugo especulativo del hombre.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Juan José Arreola dice: «El animal es un espejo del hombre» (Noguerol, 2012: 137). Cada uno de los ani-

males del zoológico del mexicano es una caricatura de algún defecto propio o colectivo que él percibe y enjuicia: «En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos» (Noguerol, 2012: 137). Si antes los animales eran apresados para acrecentar la fe cristiana, ahora lo son para intentar descifrar los crudos misterios de la vida del hombre. El sujeto masculino se coloca nuevamente a la altura de supervisor, el animal le sirve para criticar aquello que él encuentra desagradable del mundo que le rodea. La mujer, como apunta Margo Glantz en relación con el bestiario de Arreola, permanece escindida en dos polos opuestos: como ser domesticado por el guerrero masculino y como fiera traidora que puede volverse en su contra (2006: 4). Sin embargo, esta escisión es solo apariencia, porque «en ese maniqueísmo se engendra la dialéctica de la sumisión incondicional que vaciaba el cráneo femenino y llenaba su vientre, sus caderas y su pecho empieza a fermentar y en su estallido condena al amo a la esclavitud de la soledad o al infierno de la pareja» (Glantz, 2006: 5). La mujer para el recopilador hispanoamericano es un ser que engaña (o enamora) para socavar la libertad del hombre.

Otros autores, como Pablo Neruda con «Bestiario» (1958), Nicolás Guillén con *El gran zoo* (1967) o José Emilio Pacheco con *Nuevo álbum de zoología* (1985), se incluyen también en esta tendencia autorreflexiva que esconde una incisiva crítica de la sociedad basada en la perspectiva visual del hombre. La mujer es solo una bestia que alberga los temores y las preocupaciones de los hombres. La intención última del bestiario hispanoamericano es el juicio propio (¿masculino?), el enfrentamiento con ese animal del espejo, copia de todo acto del hombre, sin fuerza ni figura autónoma.

Un día, aseguran Borges y Guerrero, los reflejos serviles del hombre se sacudirán ese letargo mágico y dejarán gradualmente de imitarnos (1980: 22), lo cual parece intuir Julio Cortázar con su *Bestiario* (1951), pues sus animales escapan de sus jaulas zoológicas y se adentran en espacios urbanos comunes. Las bestias cortazarianas poseen facultades psíquicas propias, transitan por vivencias cotidianas e interactúan libremente con el humano, aunque ahora lo hacen como espejo del inconsciente: dilemas metafísicos, desplazamientos oníricos y traumas de la infancia que trastornan el tiempo. Tales bestias se sacuden el letargo mágico y dejan de imitar todo acto consciente del hombre. Aquí, el recopilador es una bestia recopilada por otra, con lo que se diluye la noción de apresamiento clasificatorio que antaño brindaba una ilusión de control.

Por último me centro en el bestiario de René Avilés Fabila, *Los animales prodigiosos* (1983), que, según Pasuree Luesakul, se trata del último eslabón

en la evolución del bestiario medieval (2008: 151-152). Aunque no coincido con esta interpretación de la autora, sí rescato la labor del mexicano porque me acerca a la lectura feminista del bestiario de Cecilia Eudave que deseo realizar aquí. Avilés Fabila también deposita a sus animales en jaulas en un zoológico o por fuera entre rejas capitalistas. Empero, a diferencia de los autores antes señalados, no dirige su crítica hacia el defecto social reflejado en el espejo o al cuestionamiento metafísico, sino al acto mismo de clasificar. Sus pasajes muestran a bestias grecolatinas, borgesianas o kafkianas siendo apresadas para retacar los bolsillos de sus dueños; ya sea mediante la promoción de sus rarezas en un zoológico o la explotación de sus atributos físicos en el desempeño de labores esclavizantes. La bestia de Avilés Fabila no es espejo de sus vicios ni máscara ni proyección de sus traumas. El zoológico como tal, con todo lo que eso implica, es la verdadera crítica en su obra: «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» (Luesakul, 2008: 151-152). A pesar de que muchas de sus bestias también adoptan cualidades femeninas denigradas, el peso de su sátira recae sobre el fanatismo racionalista del hombre. El encierro en su bestiario exhibe la manía clasificatoria del hombre, su ambición desmedida y su afán por mantener bajo estricto control todo aquello que no logra comprender de otra manera.

La jalisciense Cecilia Eudave critica en *Bestiaria vida* esa misma manía clasificatoria cobijada por siglos por el ojo maniqueo del hombre, quien sitúa su saber en registros que perjudican, de alguna manera u otra, a la mujer. La vida de Helena en *Bestiaria vida* está atestada de bestias que simbolizan las rígidas clasificaciones que el hombre ha utilizado para (de)limitar las acciones de la mujer y provocar su sumisión. Helena es la recopiladora que nota en cada una de sus bestias una mancuerna reveladora entre la habilidad de ver y de hablar. Cabe resaltar aquí que, según Michel Foucault, la naturaleza solo puede ser comprendida a través de la reja de las denominaciones, de lo contrario, esta aparece muda e invisible (2008: 160). Los personajes que sucumben a la creación de clasificaciones o a su poder restrictivo, poseen una mirada peculiar y rugen con desesperanza. Helena comprende que las bestias que denominan o que son denominadas por otros, atentan contra su propia vista y su voz. Para llevar a cabo esta lectura me sirvo de los postulados feministas de la norteamericana Donna Haraway, ya que apuestan por una transformación en esas «prácticas visualizadoras» (2021: 46) de la sociedad actual que convierten a la mujer en un objeto visto y situado, desprovisto del poder de

ver y situar. Es decir, un ser clasificado, incapaz a su vez de clasificar. Cecilia Eudave recurre a la vista de la mujer para desestabilizar el inmanente poder clasificatorio del bestiario y ese sesgo misógino que esconde entre líneas. De tal modo que, como sugiere Carmen Alemany Bay, la autora mexicana «inspecciona otras vías para hablar de la mujer, de su identidad, en un afán intimista y de búsqueda» (2016a: 132). La jalisciense no extrae los ojos al hombre para dárselos sin reparo a la mujer. Más bien problematiza las prácticas visualizadoras de la humanidad y rescata los ojos de la mujer como responsables de situar su propio saber.¹

MUJER CARACOL

Helena es una mujer que nace muda y con los ojos cerrados y al sentir el frío de afuera se hace como los caracoles que aún no tienen caparazón: un círculo sobre sí misma (Eudave, 2018: 27). Es desde este cuerpo circular que Helena narra su vida y su encuentro con cada una de las bestias familiares. La súplica feminista de Donna Haraway consiste en que la mujer reclame su poder de ver para que encuentre su camino entre tantos trucos visualizadores que la atormentan. Asimismo, concibe a un yo dividido y contradictorio como el único capaz de interrogar su posicionamiento y cambiar el decurso de la historia: «La división, el no ser, es la imagen privilegiada de las epistemologías feministas» (2021: 46-47). Hay que situar el saber femenino desde el propio cuerpo que no es. La protagonista de *Bestiaria vida* advierte desde el comienzo que son los recuerdos y las expectativas de su familia las bestias que invaden su vida y la sitúan inmóvil en su cama.

A pesar de que el relato de Helena se inicia con su nacimiento y concluye con su desplazamiento físico de la cama a la casa de su hermana, no considero que estemos ante una disposición diáfana y lineal de lo acaecido. El relato de la protagonista es tan encaracolado como su propio cuerpo. Hay un

1 Con *Bestiaria vida*, Cecilia Eudave se suma al torrente de recientes autoras latinoamericanas que apuestan por una evolución del conocido neofantástico, en palabras de la propia Carmen Alemany Bay (2016a). Dicha evolución pondría énfasis en una nueva verosimilitud basada en la vacilación. A diferencia del neofantástico convencional, que arriba de algún modo a una resolución del acontecimiento extraño e irruptor de la realidad, en la narrativa de lo inusual, especialmente en *Bestiaria vida*, el acontecimiento extraño pende de la incertidumbre y nunca llega a materializarse. El lector permanece en una vacilación perpetua y desconcertante que lo remite a un cuestionamiento tácito e infinito del yo. Asimismo, tanto el desdoblamiento como las bestias que pertenecen canónicamente al género fantástico están siendo reapropiadas y resignificadas mediante la deconstrucción del bestiario latinoamericano y la exaltación de las preocupaciones de la mujer.

constante traslape temporal que transgrede toda lógica. Las bestias no son recopiladas por Helena con el afán de reconstruirse, sino de deconstruirse a partir de la destrucción de categorías impuestas por otros. Desde las primeras páginas notamos que Helena no problematiza el contenido de sus recuerdos familiares, pero sí el acto de tener que recordar para ser: «Fueron ellos los que me dijeron todo esto: mis padres, mis abuelos, mis tíos, mi familia. Ellos se han empeñado en recordármelo como si fuera necesario llevar la bitácora de tu existencia sobre los hombros, registrando los acontecimientos del pasado donde has vivido y, a veces, de los que ni te has dado cuenta» (Eudave 2018: 28). La mención de la bitácora apunta a un hastío causado por tener que llevar a cuestas un pasado que obnubila su vida actual: «Mi abuelo era el más persistente, con sus ojos de cuervo solo decía: ‘uno es sus recuerdos, nada más, nada más, nada más...’ luego, desaparecía» (Eudave, 2018: 28). El abuelo es el primer miembro de la cadena familiar con ese rasgo tan particular en la mirada, ojos vigilantes como los de Hugin y Munin de la mitología nórdica, que aseguran que su mandato sea obedecido por todos.

La perspectiva bestial de Helena no se mantiene fija durante el transcurso de su relato. La mutación de sus familiares en otras bestias obedece a cambios que suceden en su propia conciencia. El abuelo pierde sus ojos de cuervo al convertirse en el cancerbero de la familia, el perro guardián del infierno que cuenta con tres cabezas que denotan el pasado, el presente y el porvenir (Borges y Guerrero, 1980: 53). Helena insinúa que el infierno está compuesto por su familia paterna: su padre que es un licántropo, su tío un búfalo, su tía la innombrable, y, por supuesto, ella y su hermana, la súculo. El abuelo, por lo tanto, es el custodio de cada una de sus vidas, el vigilante perpetuo del pasado, el presente y el porvenir de toda la familia. Él es quien se encarga de inmortalizar el recuerdo de la abuela y erigirlo como el compás moral para el resto. Cuando algún miembro de la familia desobedece, el abuelo le niega pertenencia al clan. Tal es el caso de la tía innombrable, quien es expulsada de la familia por no cumplir con lo establecido por este guardián de tres cabezas: «Es la tía prohibida. La que se rebeló y se fue a hacer su vida. Se metió en una comuna hippie y luego regresó a casa del abuelo, muy afectada, viendo cosas y hablando lenguas (y eso que a nosotros en la familia eso de los idiomas no se da)» (Eudave, 2018: 45). Helena es la única que puede nombrar a la tía, Irene, porque para ella representa la liberación del pasado o la ruptura con una tradición de sometimiento. Cuando Irene regresa a la casa del abuelo es capaz de ver otros mundos y hablar otros códigos que no corresponden al gruñir de las bestias.

Inclusive, Helena describe a su tía como una vidente que no hace lo que todas las personas ordinarias hacen: recordar (Eudave, 2018: 96-97). La admiración que siente Helena por Irene se debe a que su tía no utiliza sus recuerdos o expectativas para gobernar su voluntad o demarcar su identidad. La libertad de Irene es una cualidad que también se refleja en su mirada, a diferencia de los ojos de cuervo del abuelo, los de ella son un vacío abismal provocado por una ausencia de recuerdos enjuiciantes: «Sonrió con malicia mientras me miraba fijamente a los ojos. Esa complicidad no he vuelto a sentirla nunca. Era como si me hubiese dejado asomarme a su abismo para ver lo negro y profundo que era: tan oscuro, sin fondo» (Eudave, 2018: 46). La complicidad entre ellas demuestra que Irene no significa una imposición para Helena. El fondo oscuro de su mirada es un mundo de posibilidades, una *tabula rasa* para quien ha logrado desprenderse del nocivo peso de los recuerdos familiares.

Otro sentido que entra en juego en la encarnación de Helena en su cuerpo de caracol es el oído. La mujer caracol reitera, desde su cama, lo mucho que añora el silencio. Los recuerdos que la inundan se equiparan con una manada de bisontes acorralados que no saben a dónde ir y hacen ruido (Eudave, 2018: 28). De acuerdo con Ana María Ochoa Gautier, cuando las percepciones sónicas son indeseadas, cuando son impuestas, el sonido se vuelve insopportable y corrompe la capacidad humana de escuchar dialógicamente (2014: 33). La imposición del pasado de Helena por parte de su abuelo provoca en ella una conmoción ruidosa que la desconecta y aísla de su entorno. El ruido de los recuerdos impide la comunicación afectiva y efectiva entre todos los miembros de la familia.

La añoranza por el silencio tiene que ver con el deseo de la protagonista de olvidarse de recordar o de recordar de la manera que le han dicho que tiene que hacerlo. Por ese motivo es que vuelve obsesivamente a comprobar la inutilidad de los recuerdos familiares: «Estaba agotada del pasado y quizá, por eso, lo estoy recordando ahora: quiero quitármelo de encima, salir del laberinto en el que el minotauro me acecha, porque él es el tiempo, implacable y feroz, e intenta domar mi certeza» (Eudave, 2018: 82). Helena reconoce lo imposible que son los recuerdos como reconstrucciones certeras del pasado. El día que nace su hermana, por ejemplo, ella la recuerda deforme, con un cuerno en la cabeza como una súcube, pero no guarda la certeza de que eso haya sido así: «Debo ser sincera. Ni siquiera sé si así fueron las cosas. He dicho que no hay nadie cerca para recordármelo, para advertir mis imprecisiones, estoy sola en medio de mis recuerdos fragmentados» (Eudave, 2018: 31). El acto de recordar —a la usanza del abuelo— genera una dependencia con el

otro, pues todo recuerdo debe secundarse y sus imprecisiones corregirse para ser clasificado como real o verídico. Helena rehúye también de esa dependencia y en tanto que no encuentre una forma alternativa de recordar, permanecerá enrollada entre las sábanas de su cama.

El ruido que provocan los recuerdos familiares en Helena se debe a la dependencia que engendra el acto de recordar, pero también a que su memoria es muda y traidora. Tal como en 1899 enfatizaba Sigmund Freud, en relación con los recuerdos encubridores:

Es indudable que los sucesos de nuestros primeros años infantiles dejan en nuestra alma huellas indelebles; pero cuando preguntamos a nuestra memoria cuáles son las impresiones cuyos efectos han de perdurar en nosotros hasta el término de nuestra vida, *permanece muda* o nos ofrece tan sólo un número relativamente pequeño de recuerdos aislados, de valor muy dudoso con frecuencia y a veces problemáticos (2010: 1).²

Helena se siente atrapada en este laberinto de los recuerdos, puesto que su memoria es muda y el ruido de los bisontes ensordecedor. La memoria de Helena no le indica qué recuerdos tendrán un efecto perdurable en ella o de quién son los recuerdos que han tenido tal efecto en ella. La identidad de Helena se desordena al no ubicar la procedencia legítima de sus recuerdos. Lo que ella cree recordar no lo sabe de cierto y no cuenta con alguien que la secunde. Al recurrir a los recuerdos familiares para comprender su identidad, estos son percibidos como ajenos e impositivos, cargados de intenciones y reproches. La única opción que le queda para domeñar a sus bestias es olvidar cómo recordada o encontrar las fisuras en el acto de recordar de sus antepasados.

Helena ve caer el peso de los recuerdos familiares sobre su padre y su tío. Los dos se dejan contaminar por el sistema y ceden al designio generacional. El padre aparece como un licántropo silencioso que mantiene un empleo que detesta para poder proveer económicamente a su familia: «Un pobre lobo simulando ser todo lo que nosotros queríamos y, a la postre, odiando todo lo que nosotros queríamos» (Eudave, 2018: 37). El empleo que posee en un banco es un evento tortuoso que le despierta un sentir extraño en su cabeza, pero cuando intenta renunciar, la madre de Helena se lo impide. El padre sufre una melancólica resignación ante la vida, sin ver realmente hacia dónde va, siguiendo el ritmo de alguien más. El tío, quizás como una copia del padre, es un búfalo esclavo de la agencia de publicidad que abre gracias al dinero del abuelo. No

2 El énfasis en este caso es mío.

consigue nada por sí mismo y siempre está mirando para abajo sin poder alzar el cráneo. La única diferencia entre ambos es que el padre de Helena es silencioso porque no le impone un modo de ser y el tío es una bestia que ruge hacia su destino (Eudave, 2018: 40), intentando obstinadamente convencer a Helena de trabajar en su agencia y ser más como él, más como de la familia.

La admiración que siente Helena por su padre es mucho más notoria que la que siente por cualquier otro miembro de la familia, incluso la tía Irene. Nieves Ruiz Pérez supone que esta admiración se debe a que «de algún modo se compadece de él por estar viviendo la misma existencia condicionada y oprimida por la madre que ella» (2018: 42). La madre de Helena, una basilisco con mirada mortífera, le demanda a su hija lo mismo que al esposo: un trabajo redituable. La basilisco fuerza a Helena a trabajar en su empresa, a ser maestra de inglés para niños y después a estudiar una carrera profesional. Ninguno de los dos —padre e hija— puede hacer lo que realmente prefiere y acaban por consentir las decisiones de la madre. Es entonces que Helena genera un paralelismo con su padre, que desde mi perspectiva, descompone la linealidad del relato.

Helena no respeta esta linealidad porque rechaza el absolutismo determinista de la historia. No concibe que el pasado defina su vida, ya que ve el efecto nocivo que eso ha tenido en el tío y el padre. Desde el comienzo de su relato, el lector obtiene retazos de información que parecen irrelevantes hasta que una circunstancia futura amerita conocerlos para comprender lo que sucede y el porqué. Los saltos temporales o las notas al margen son abundantes en la narración: «Por ese entonces yo comencé a trabajar, y esto siempre me resultó particularmente difícil; de eso me acordaré más adelante, no voy a maltratar este momento, en el que mi abuelo es lo más importante. Ni dejaré pasar por alto esas noches desveladas con vodka e historias familiares, siempre particulares, con finales un tanto macabros» (Eudave, 2018: 43). A pesar de que Helena dice que va a regresar al instante actual, el anuncio de los finales macabros motiva nuevas anécdotas que se incorporan a su discurso e interrumpen su lógico transcurrir. De la misma manera, hay sentencias por parte de la protagonista que destruyen rigurosas estructuras históricas: «Yo le heredé [al padre] esa necesidad de buscar un doble, un resto de sombra de uno mismo que nos lleve lejos, sin llevarnos muy lejos. Otro que esté y no esté en nosotros, que sea y no sea nosotros» (37). Helena crea una discontinuidad histórica que hace posible que sea ella quien le herede al padre una necesidad. Tal herencia resulta vital para estrechar el paralelismo entre ambos. Gracias a Helena, el padre se asume como un otro, un doble que escapa a los condicionamientos externos y

goza de una libertad temporal de la rutina. La actitud silenciosa del padre, su carácter meditabundo y su escapismo temporal son consecuencia de la herencia de Helena. La discontinuidad histórica le permite recordar al padre de otra manera, atribuyéndole cualidades que ella estima más positivas. Volviendo con Sigmund Freud, una de las ventajas de los recuerdos encubridores es que una imagen mnémica puede ser suministrada por una impresión psíquica de épocas posteriores (2010: 10). Helena derriba la atávica costumbre de dejarse definir por el pasado o el determinismo genético. Encuentra las fisuras en el acto de recordar de su familia y valida su propio modo de ver al desprenderse de categorías opresivas. Al manipular su inconsciente, Helena se apropiá del efecto que (no) tendrán sus recuerdos familiares en ella.

Helena también desafía los recuerdos familiares a través de una colección de noticias insólitas. Además de jugar con las estructuras históricas mediante sus recuerdos encubridores, cuestiona la racionalidad inculcada por su familia al atesorar artículos con rarezas inexplicables: «Me gusta ir al parque a leer el periódico y a mirar a la gente, sobre todo después de episodios tristes en mi bestiaria vida. Siempre llevo tijeras y la libreta en la que pego las noticias insólitas que tanto me gustan» (Eudave, 2018: 115). Los momentos dedicados a la colección de estas notas implican un silencio deconstructor del pasado familiar. Lo insólito se vuelve el recurso cognitivo de Helena: esas noticias extrañas son seleccionadas con esmero e integradas por voluntad a una libreta que será la nueva bitácora de su identidad. Ninguna nota es trasladada a su libreta sin haberse reflexionado previamente. Luego de dicha reflexión, Helena es capaz de alzar la cabeza y ver a su alrededor con una mirada renovada, crítica e inquisitiva. La vista es suya y el entorno es situado por ella.

Quisiera detenerme en dos de esas notas insólitas para adentrarme en el análisis de la madre basilisco. La primera de ellas habla de un cocodrilo que yace sereno en su lugar en el zoológico y una vieja histérica le da un taconazo entre ceja y ceja y lo mata (Eudave, 2018: 52). La nota conduce a Helena a compararse con el cocodrilo, pues, a pesar de que este estaba preparado para sobrevivir, no puede prever la acción de la vieja: «No puedes prever. El azar es, en definitiva, la bestia más poderosa que, aliada al miedo, se convierte en una hidra gigantesca asechando tu existencia»³ (Eudave, 2018: 53). El miedo que causa el azar es precisamente lo que engendra la manía clasificatoria del ser humano. El caso del cocodrilo la hace recordar a sus amigas envidiosas del colegio que no soportan que ella gane una medalla de excelencia y le retiran

3 El énfasis en este caso es mío.

la palabra. El recuerdo de este momento vuelve a aparecer cuando ya de adulta trabaja en una agencia de publicidad y teme sobresalir por el repudio que puedan sentir los demás hacia ella. Helena se ve desde niña forzada a permanecer en un encasillamiento mediocre donde no altere la susceptibilidad del otro. El acto de clasificar se entiende como un mecanismo de defensa social que mantiene atrapado todo aquello que amenace la estabilidad y la certidumbre. Las jaulas clasificadorias del hombre apresan lo divergente en un vano intento por cortarle las cabezas a la hidra gigantesca del azar.

La segunda nota es sobre un padre que cuelga a su hijo, cual piñata, y lo mata a palazos porque no lo dejaba descansar (Eudave, 2018: 116). El hombre dormía poco porque tenía dos trabajos para sostener a la familia. Aunque no lo parezca, ambas notas están estrechamente relacionadas. Imbuido en este régimen clasificatorio, el ser humano cree que no tiene escapatoria y debe ajustarse a estándares para sobrevivir. El filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2022) se refiere al siglo XXI como una era de agotamiento crónico provocada por la exigencia capitalista de rendimiento.⁴ Tanto la industria como los sistemas de producción ofrecen modelos de vida que hay que repetir para conservar el orden y fomentar el progreso de la sociedad. El trabajo es uno de los esquemas legitimados por estos sistemas para que el hombre mantenga una estabilidad económica y no caiga presa de la incertidumbre. De acuerdo con los postulados del surcoreano, el aparato psíquico freudiano, es decir, aquel regido por el inconsciente cede su lugar a un cerebro de rendimiento. El hombre moderno ya no vive en una era de represión, por lo tanto, su inconsciente ya no lo domina; ahora, en cambio, su psicología es otra, la autorrealización y la autodestrucción: «Como en último término compite contra sí mismo, trata de superarse hasta que se derrumba. Sufre un colapso psíquico que se designa como *burnout*, o “síndrome del trabajador quemado”. El sujeto que está obligado a rendir se mata a base de autorrealizarse» (2022: 83). La madre de Helena representa este abandono del inconsciente freudiano y su entrada al mundo autodestructivo del rendimiento capitalista. Vemos en varias ocasiones en la novela que Helena se niega a trabajar y terminar como su padre, pero la madre, epítome de las expectativas sociales, la condena a esta tortura.

La madre de Helena es un caso enigmático que habita una zona ambigua entre el desprendimiento de su pasado y la incertidumbre del atrevimien-

4 Simone Marino-Cicinelli (2019) realiza un estudio más a profundidad de la representación de esta era de rendimiento en la novela *Bestiaria vida*. Según expone en su artículo, Cecilia Eudave conoce plenamente la filosofía del surcoreano e incluso menciona que su producción literaria trata muchas de sus posturas.

to. Se trata de un ser con el extraordinario poder de matar con la mirada. Una habilidad que adquiere al desmarcarse del estándar femenino: «Era trabajadora, organizada y, por si fuera poco, triunfadora» (Eudave, 2018: 34). No tiene familia previa que le indique cómo comportarse, ni un abuelo como el de Helena con un compás moral basado en los recuerdos: «Ese rasgo de mamá me atormenta mucho, el no saber de su pasado, el que nunca contara algo sobre ello» (Eudave, 2018: 34). La ausencia de ese pasado le brinda a la basilisco la libertad de actuar por voluntad propia. No le rinde cuentas a nadie. No es una madre abnegada que viva incansablemente al lado de sus hijas y tampoco una esposa sumisa que obedezca un mandato masculino. La madre no encuadra con la categoría histórica de mujer, pero tampoco sabe manejar su libertad e independencia.

Una vez que la madre basilisco funda su empresa se ajusta a otro sistema que dictamina su comportamiento. Tal como indica Ruiz Pérez: «En este sentido, la madre, como representante de su papel dentro del sistema económico y social bien adquirido, asimilado y dispuesto, embaucha a todos los que están a su alrededor imponiendo sus directrices. De esta forma, la madre representa el orden simbólico del capitalismo» (2018: 42-43). La madre impone a partir de la exigencia laboral o la reprimenda económica, sin estar al tanto de la vida de sus hijas, viajando con frecuencia, siendo una total desconocida para Helena. En gran medida, la ausencia de un pasado la obliga a asirse a otros puertos para constituir su identidad. No sabe qué hacer con la desnudez que le provoca la incertidumbre o la total libertad de ser sin imposición. Es decir, para evitar la vulnerabilidad consecuencia de su propio desconocimiento, la madre emula el comportamiento impositivo del hombre. Contrario a lo que sucede con la tía de Helena, quien se enamora del azar y se convierte en vidente, la madre basilisco se une al depredador y fenece: «En el mundo laboral te haces más que abominable y, entre más prestigio, menos se te ve a ti. No hay manera de desligar profesión de corazón» (Eudave, 2018: 62). Paradójicamente, cuanto más se distancia la madre de su condición de mujer, más prestigiosa se vuelve, y cuanto más prestigiosa se vuelve, más desaparece.

DEMONIOS DESORDENADOS

La mirada fulminante de la basilisco obliga a Helena a incursionar en el mundo laboral. Esta incursión no resulta inocente, pues así como pone en tela de juicio los recuerdos familiares del abuelo y su potencial efecto en su identi-

dad, hace lo mismo con las directrices capitalistas de la madre por tratarse de una exigencia más apegada al comportamiento masculino del tío búfalo. Por lo tanto, el trabajo aquí es una de las jaulas clasificadoras que también ha de deconstruir en su deseo por salir del laberinto en el que se encuentra. El primer trabajo que obtiene es en la empresa de su madre, en el área de contabilidad y bajo las órdenes de un hombrecillo topo: «Así lo bauticé porque sus ojitos se escondían detrás de unas gafas muy graciosas, negras y gruesas; su cuerpo se ocultaba debajo de pilas y pilas de papeles. A veces era incluso simpático, pues hablaba mucho y gritaba con un tono chillón que sus subordinados imitaban a la perfección»⁵ (Eudave, 2018: 58). El hombrecillo topo representa a todos los seres que laboran en semejantes circunstancias: no son capaces de ver más allá de un bulto de papeles o, como en el caso del tío búfalo, más allá del piso. También como el tío búfalo, dueño de su propia agencia de publicidad, los hombrecillos topo emiten ruidos estridentes y perniciosos. No entablan conversaciones con otras personas a pesar de hablar mucho. Los balbuceos o chillidos de estas bestias no constituyen una verdadera comunicación: únicamente recitan órdenes que sus subordinados deben atender. Nos enfrentamos, otra vez, al violento cansancio de la era del rendimiento descrita por Byung-Chul Han: «Este cansancio de la sociedad de rendimiento es un cansancio a solas, que aísla y divide. (...) Este cansancio que separa atormenta “con la incapacidad de mirar y con la mudez”. (...) Estos cansancios son violencia, porque destruyen toda comunidad, toda cercanía, incluso el mismo lenguaje»⁶ (2022: 68-69). Por este motivo, Helena entra en pánico cada vez que la comparan con el tío: «No quería bajo ningún motivo andar por allí con la cabeza baja, rumiando quién sabe qué escabrosidades, babeando mis pensamientos, tropezándose con los pies» (Eudave, 2018: 62). Las bestias empecinadas en el rendimiento capitalista clausuran su mirada (agachada como la del tío o fulminante como la de la madre) y su voz para volverse parte de un sistema opresor. La adicción a ese falso sentido de pertenencia obliga a los hombrecillos topo a doblegarse y respetar los protocolos de conducta automatizada.

El relato de Helena vuelve a interrumpirse por la intromisión de dos nuevos personajes, Lucio y Fernanda, sus amigos de la juventud. Lucio y Fernanda tampoco encajan en las jaulas designadas para los hombrecillos topo o los tíos búfalo. Lucio es una mujer transgénero que no puede conservar un trabajo y que ahoga sus penas amorosas en alcohol: «La verdad es que desde hace tiempo solo piensa en beber, su único objetivo en esta vida es beber y su

5 El énfasis en este caso es mío.

6 El énfasis en este caso es mío.

último fin es beber» (Eudave, 2018: 83). Fernanda, asimismo, es descrita como perezosa, desaliñada y amante de los vicios. Ninguno de los dos trabaja ni muestra interés por hacerlo. Lucio y Fernanda son la contracara de la madre basilisco, bestias que se desasen del sistema capitalista pero que no se desligan de su pasado ruidoso e incomprensible. Son demonios desordenados que optan por evadir en lugar de deconstruir sus imposturas sociales. Lucio y Fernanda viven en un remolino etílico eterno como víctimas de su propia apatía.

El encuentro con Lucio y Fernanda es trascendente porque Helena descubre que no basta con derribar la imposición sin hacer algo al respecto con la vulnerabilidad que eso ocasiona. Tal como lo que sucede con la madre basilisco, que se desprende del estándar de sumisión femenina pero se aferra al comportamiento impositivo del hombre. Helena rechaza la victimización que observa con desagrado en sus amigos, pues empieza a cuestionar el efecto de sus recuerdos y las consecuencias de dejarse someter por expectativas ajenas. Tanto la madre basilisco como los demonios desordenados se enganchan a una falsa noción de control por no soportar su vulnerabilidad azarosa. La madre se vuelve esclava del mundo laboral y los amigos del mundo de los vicios.

Cabe señalar que, en una de sus pesadillas, Helena escucha a Fernanda gritarle: «Eres uno de nosotros, un demonio desordenado, acéptalo» (2018: 83). La aflicción de caer en la misma categoría evasiva que sus amigos la lleva a una profunda cavilación con el fantasma de su padre, quien ahora aparece como un pergamo cubierto por más pergaminos que esconden su tristeza. Al despertar de esta pesadilla, Helena decide alejarse de sus amigos y mientras conduce su auto se ve a sí misma de una forma reveladora: «me observé a mí misma como un palimpsesto, porque aunque intento construir sobre mí un nuevo yo, cada vez, cada día, solo voy sepultando al anterior con el deseo de desaparecerlo, cuando en realidad *ninguno ha sido destruido*»⁷ (Eudave, 2018: 92). Comprende, quizás en ese momento, que en tanto que no destruya a los yo impuestos por otros, jamás llegará al propio.

En su análisis acerca de la mirada animal, Francisco Hernández Quezada apunta que *Bestiaria vida* «se expresa mediante una invectiva integral contra el mito del hombre moderno y los esfuerzos cotidianos que exhibe por controlar el mundo exterior, antes que por atender las necesidades personales profundas que tiene y le exigen, de vez en vez, asumir un esquema de vida más equilibrado» (2016: 140). Ni la madre basilisco ni los demonios desordenados se preocupan por explorar su mundo interior. La incertidumbre que

⁷ El énfasis en este caso es mío.

sienten ante la ausencia de un pasado y un futuro prometedor corrompe su tiempo presente y desaparecen en manos de la explotación mercantil.

GENTE CHIQUITA EN LAS ALFOMBRAS

He mencionado antes que en la novela abundan los saltos temporales. Hay dos en particular que demuestran el cambio en la conciencia de Helena. El primero se da cuando Helena termina de contar la historia del abominable hombre del trabajo que acosa a su padre. Hace una pausa en la evocación de sus recuerdos y se dirige a regar sus plantas al lugar donde se siente más segura: el jardín. No obstante, su jardín no es cualquier jardín sino uno como el del Bosco, atestado de gente deformes y animales inmensos que conviven con el ser humano: «Mañana no haré nada de lo que digo que voy a hacer mañana porque, estando aquí, en *mi jardín de las delicias*, estoy por lo pronto a salvo. *Alguien me ha dicho que afuera hay guerra*⁸» (Eudave, 2018: 74). No se sabe aún quién es ese alguien que le habla de guerra, pero sí que Helena se siente más cómoda refugiándose en lo conocido aunque esté plagado de monstruos. No se atreve todavía a dar el salto al exterior pues no termina de deconstruirse: su yo aún está siendo definido por el recuerdo y la expectativa.

Más adelante, cuando Helena cuenta la historia de su amiga Fernanda, nos dice que esta desconfía de la palabra, ya que: «Las palabras son carnívoras, se comen nuestras existencias. Ya no debemos hablar, porque dejamos escapar nuestra esencia humana. Ellas son el artificio de los opresores, son la vergüenza de nuestros ancestros, la herencia de los padres a los hijos. *Desde que hablamos el mundo está en guerra*⁹» (Eudave, 2018: 89). En este punto, el lector se entera de que la guerra a la que se hace referencia antes tiene que ver con la palabra impuesta por el otro. Ese código lingüístico —aliado del poder hegemónico opresor— es transmitido de generación en generación degradando poco a poco la identidad individual. Ese es el motivo por el cual Helena prefiere quedarse atrapada con sus monstruos a enfrentarse a la deconstrucción de un código tan arraigado en la sociedad.

Aunque en el apartado previo reviso el momento en el que Helena toma conciencia del camino que debe tomar su deconstrucción, no será sino hacia el final de la novela que la protagonista salga por fin del jardín de las delicias. El desplazamiento físico hacia el exterior se lleva a cabo cuando He-

8 El énfasis en este caso es mío.

9 El énfasis en este caso es mío.

lena deja de regirse por la racionalidad dominante, lo cual me dispongo a analizar a continuación.

Durante una de las visitas de la tía Irene, esta le cuenta a Helena que su familia ve gente chiquita en las alfombras. El primero en verlas fue su bisabuelo, después su bisabuela y finalmente, el tío Pepe. Ninguno de los tres le cree al otro lo que ve y todos terminan en un manicomio. El abuelo de Helena, quien se deja gobernar por un raciocinio limitante, es quien se encarga de transmitir esta fobia a las alfombras que emerge de tales acontecimientos: «De algo me sirvió su relato: ahora entendía el porqué de la fobia familiar a las alfombras, y de cómo los miedos se heredan. Yo, también, jamás he comprado ni siquiera un tapete» (Eudave, 2018: 50).

Esta fobia de Helena persiste hasta el último capítulo, cuando por fin logra resquebrajar los fundamentos de la lógica del abuelo y estima posible la existencia de esa gente chiquita en las alfombras. Después del recorrido laberíntico que desempeña en su relato, Helena alcanza a comprender el porqué del actuar de cada uno de los miembros de su familia. Gracias a la deposición de recuerdos invasivos e insulsas expectativas, Helena ve con sus propios ojos, desde un yo fragmentado, su nuevo entorno. La madre y la hermana son humanizadas de vuelta y recuperan sus nombres, Laura y Susana, respectivamente. Así, cuando Susana le llama por teléfono para decirle que ve gente chiquita en la alfombra, Helena toma su gabardina y sale a comprar dos lupas para ayudarle a buscar: «espero y deseo ver a esa gente chiquita que habita en las alfombras; tienen que existir. Si, ya sé, yo también tengo como último recurso la esperanza. Pero estoy segura, alguno de esos hombrecitos asomará la cabeza...» (Eudave, 2018: 125-126).

La deconstrucción de Helena por medio de su relato encaracolado —sin linealidad ni secuencia— disuelve las estructuras históricas y las rígidas categorías sociales que sumergen al sujeto en ese círculo vicioso señalado por el crítico. La novela tiene un final inacabado marcado por tres puntos suspensivos. Helena, como su tía Irene, es una *tabula rasa* capaz de situar su saber en el mundo y pasar todo por el filtro de su vista. Tal vez la vista de la mujer logre por fin romper con ese círculo vicioso tan fatídico.

EL ÚLTIMO ESCALÓN

Vimos en el esfuerzo de Cayo Plinio y los Padres de la Iglesia durante el Medioevo, así como en las crónicas de conquista y los relatos de viaje, que

el bestiario se funda en la clasificación. El hombre recopila bestias que representan conductas indeseables para el sistema social o político, así como aquellas que reflejan sus más íntimos temores. Todo lo que no cabe en los esquemas legitimados por la hegemonía o todo lo que no puede ser nombrado razonablemente es enclaustrado en jaulas y restringido. Naturalmente, advierte Margo Glantz, ha sido el hombre el invencible guerrero que secuestra y somete a las fieras femeninas. El bestiario se erige por el saber situado por el ojo del hombre.

En *Bestiaria vida*, Cecilia Eudave revierte esta perspectiva visual masculina. Los verdaderos monstruos en la novela son quienes exigen el acatamiento de sus rígidas clasificaciones: determinismo genético, patrones de comportamiento, rendimiento social y económico. La escritora jalisciense reclama la vista femenina y su yo fragmentado para desestabilizar el régimen clasificatorio que le da vida al bestiario tradicional. Tal como Helena, que destruye a la bestia posicionándose como una de ellas, Cecilia Eudave destruye el fundamento que nutre al bestiario a partir de la edificación de uno. La autora mexicana hace frente al porqué de la creación del bestiario. No se trata de un ataque maniqueísta que invierte el binarismo hombre / mujer, sino de cuestionar las motivaciones que hasta el día de hoy han llevado a la humanidad a clasificar y situar el saber del modo en que lo hace.

El bestiario eudaviano cuenta con bestias borgesianas y cortazaranas pero el proceso de recopilación de Helena en la novela es radicalmente distinto al de ambos autores.¹⁰ Coincido, por ende, con Carmen Alemany Bay cuando

10 Carmen Alemany Bay alude a la admiración que siente la jalisciense por Jorge Luis Borges y cita varios casos en los que su influencia es más notoria: «En “El otro Aleph”, incluido en *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, Cecilia Eudave nos ofrece una peculiar relectura metaficcional del conocido cuento argentino. En “Animales y prodigios para algún jardín” de *Para viajeros improbables*, se percibe la huella de *Manual de zoología fantástica* y *El libro de los seres imaginarios* de Borges; y en “Sobre la inspiración a base de tintas” incluido en el mismo libro se constatan indicios del mono de la tinta borgesiano» (2016b: 110). La mayoría de las bestias que aparecen en *Bestiaria vida* tienen rasgos extraídos del *Manual de zoología fantástica*, incluso en el caso del tío búfalo o el catoblepas, y sus características son citadas de forma textual del libro de Borges y Guerrero (en la página 40 de la novela). Sin embargo, a pesar de la influencia de las bestias fantásticas de Borges, como se mencionó en una nota a pie de página anterior, el tipo de fantástico que ofrece Eudave lleva más un tono subversivo, una reconstrucción (si se quiere) del neofantástico convencional. Para la autora, el género fantástico es el medio de exhibición propio de una perspectiva feminista basada en la (de)construcción del bestiario latinoamericano. Por otro lado, cuestiones de tiempo y espacio no me permiten indagar más a fondo en los rasgos de las bestias cortazaranas que permean la obra de Eudave, pero me interesa señalar al menos un caso donde se deja ver mucho su influencia. En el capítulo titulado «Los espejos son medusas» se habla de una paciente *lejana* de Helena que atraviesa el espejo y se encuentra consigo misma del otro lado. A diferencia de la Alina Reyes del cuento «Lejana» del *Bestiario* de Julio Cortázar, la imagen del espejo no usurpa el lugar de la otra, pero sí que hay un juego interesante con los dobles que parecen escindirse del cuerpo propio y poner en duda la unicidad de la identidad. Llama la atención que Helena se refiera a esta paciente como «lejana» sin otro nombre, como el título mismo del cuento del argentino. Aunque nuevamente, Eudave resignifica esta bestia cortazariana, puesto que la coloca en la imposibilidad de la clasificación.

expresa que «en *Bestiaria vida* el laberinto borgesiano adquiere su propia significación al ser interpretado como un desafío, un espacio de reflexión; de este modo, llegar al centro implica vencer a la adversidad, encontrar la meta, el lugar donde finalmente habitar y quedarse»¹¹ (2016b: 110). Posiblemente, la humanidad nunca deje de clasificar para comprender, pero al menos el bestiario eudaviano arroja luz sobre un no ser que desafía el fin último de tal clasificación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (2016a): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-142. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2016b): «*Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 22, núm. 68, pp. 103-118. <<https://doi.org/10.2307/j.ctv20hcss2.10>>
- BERGER, John (2017): *Modos de ver*, disponible en: <http://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf> [31/01/2022].
- BORGES, Jorge Luis, y Margarita GUERRERO (1980): *El libro de los seres imaginarios*, Bruguera, Barcelona.
- ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona.
- EUDAVE, Cecilia (2018): *Bestiaria vida*, Eolas, León.
- FISCHER, María Luisa (1996): «Zoológicos en libertad: La tradición del bestiario en el Nuevo Mundo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, núm. 3, pp. 463-476.
- FOUCAULT, Michel (2008): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.
- FREUD, Sigmund (2010): «Los recuerdos encubridores», *Biblioteca Virtual Universal*, disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/211780.pdf> [31/01/2022].
- GLANTZ, Margo (2006): «Juan José Arreola y los bestiarios», *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdr370> [31/01/2022].
- HAN, Byung-Chul (2022): *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona.
- HARAWAY, Donna (2021): «Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», en LasTesis (ed.), *Antología feminista*, trad. Manuel Talens, Penguin Random House, México, pp. 27-63.

ficación y, por ende, como indeseable o desdeñada. Los familiares de Helena no pueden identificar quién es la pariente lejana y quién la imagen del espejo, por ese motivo la sienten ajena y extraña, aislada del clan, rechazada. Tanto el fantástico de Borges como el de Cortázar están siendo resignificados en este laberinto femenino (y feminista) de bestias que pueblan la vida de Helena. Se produce, en definitiva, una corrupción consciente de los mecanismos del género fantástico en aras de exponer la voz y vista de la mujer latinoamericana, así como sus preocupaciones íntimas y metafísicas.

11 El énfasis en este caso es mío.

- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco (2016): «*Bestiaria vida*: la mirada y crítica del animal», *Mitologías hoy*, núm. 13, pp. 133-145. <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.312>>
- KOCH, Dolores (1981): «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila», *Hispamérica*, núm. 30, pp. 123-130.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993): *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://eprints.ucm.es/3322/1/T18539.pdf> [Tesis doctoral].
- LUESAKUL, Pasuree (2008): «Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval», *Taller de Letras*, núm. 42, pp. 143-158.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2002): *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid.
- MARINO-CICINELLI, Simone (2019): «Entrevista a Cecilia Eudave. *Bestiaria vida*: una novela de lo inusual», *Orillas*, núm. 8, pp. 265-272.
- NOGUEROL, Francisca (2012): «Borges y Arreola: Bestiario, biblioteca y vida», *Variaciones Borges*, núm. 33, pp. 127-148.
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2014): *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*, Duke University Press, Durham.
- PRATT, Mary Louis (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Nueva York / Londres.
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*, Universidad de Alicante [Trabajo fin de master].
- YELIN, Julieta Rebeca (2008): «Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos», *LL-Journal*, vol. 3, núm. 1, pp. 1-12.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificación*, Renacimiento, Sevilla.