



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

BESTIARIO DE EMOCIONES. ANIMALES Y CRIATURAS EN LA NARRATIVA
DE AMPARO DÁVILA: UNA LECTURA PSICOANALÍTICA.

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

LIC. EN PSICOLOGÍA MARÍA ROSA RODRÍGUEZ QUINTANA

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DE LA LUZ BECERRA

CO-DIRECTORA DE TESIS



Febrero 2021

Contenido

Introducción	1
Capítulo I Literatura y psicoanálisis: soporte para una lectura interpretativa.....	5
1.1 Vasos comunicantes entre literatura y psicoanálisis	5
1.2 La narrativa de Amparo Dávila como discurso susceptible de un análisis psicoanalítico.	11
1.3 Conceptos freudianos para una lectura de Amparo Dávila.....	16
1.3.1 El inconsciente como el espacio de la construcción del yo	17
1.3.2 La literatura como un espacio de sublimación de las pulsiones del inconsciente.....	22
1.4 El inconsciente colectivo	25
1.4.1 Arquetipos.....	26
1.5 Monstruos como símbolos	27
1.5.1 Objeto mediador.....	32
1.6 Animales	33
Capítulo II: Los monstruos de Amparo Dávila.....	37
2.1 “El Huésped”: una perspectiva de lo siniestro.....	37
2.2 Alta cocina: La humanización de la bestia.....	49
2.3 Moisés y Gaspar: La herencia como bestias	58
Capítulo III: Animales siniestros	76
3.1 “La señorita Julia”.....	76
3.2 Música concreta	93
3.3 “El último verano”.....	112
3.4 Tiempo destrozado.....	122
Conclusiones	132
Referencias.....	141

Introducción

Amparo Dávila es una escritora mexicana con elementos particulares en su narrativa, que ha llevado a los críticos a definir su literatura como fantástica por estar plagada de seres, situaciones y elementos que sobrepasan la realidad. Lo que caracteriza los cuentos de esta autora es que parten de un personaje con una vida común similar a la de cualquier lector mexicano que se pueda identificar en contexto y cualquier otro que se refleje en lo humano y en lo rutinario de la vida, pero al que, de pronto, le ocurre algo que cambia drásticamente su realidad, sin embargo ese giro que da la vida del personaje es para mal, pues de pronto sus días se convierten en pesadillas y ellos en seres atormentados.

Una cuestión interesante es que la mayoría de los protagonistas son mujeres aunque en sus primeros cuentos eran más los hombres quienes padecían lo ocurrido en cada relato. De hecho en su primer libro de cuentos titulado “Tiempo destrozado”, la mayoría eran sobre protagonistas masculinos, ocho de doce cuentos.¹ Pero después los personajes femeninos fueron adquiriendo mayor protagonismo hasta hacerlo en su totalidad; en el siguiente libro, “Música concreta”, ya eran mitad y mitad, cuatro y cuatro; sin embargo, en dos de los que entran en masculinos, ocurren situaciones especiales, en el primero, “Arthur Smith”, es la esposa quien narra lo que le ocurre a su marido, pero la protagonista es ella aunque el tema sea él, y en el cuento homónimo al libro es Sergio contando la historia de su mejor amiga, aunque al final ya se centra en la propia.

En su penúltima obra, “Árboles petrificados”, el protagonismo femenino ya se encuentra en once de doce cuentos, y por último en “Con los ojos abiertos”, todos sus cuentos son sobre una mujer. Esto es importante porque muestra el lado femenino que sufre, que se rompe ante situaciones que quiebran desde lo social y lo externo hasta llegar a lo más profundo y personal.

Ahora bien, dentro de esas situaciones que inesperadamente les ocurren a los personajes de Dávila, y que convierten sus vidas en un infierno, hay algunas que ocurren por mirar algo, por encontrarse con ellos mismos a manera de un doble, por ser víctimas de algún otro personaje o por encontrarse en un lugar y tiempo equivocados. Dentro de estas

¹ “Fragmento de un diario”, “Un boleto para cualquier parte”, “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha”, “Alta cocina”, “Muerte en el bosque”, “El espejo”, “Moisés y Gaspar”

circunstancias hay personajes que llaman la atención ya que se trata de monstruos o de animales que terminan por arruinarles la vida a los personajes o que aparecen, pero nunca sin dejar alguna secuela.

A lo largo de la historia los animales han adquirido distintos significados dependiendo de la época, la cultura y el contexto, pero siempre, las distintas culturas que buscan un acercamiento con la naturaleza terminan por identificarse con algunos animales por las características que los asemejan, por ello, tanto en la literatura como en el inconsciente de las personas, estos tienen un significado particular. Por otra parte, los monstruos son pensados como seres que se alejan de lo humano y de lo animal, y que pueden ser una persona bestializada o un animal humanizado. El presente trabajo se enfoca en identificar dichas criaturas en la narrativa de Amparo Dávila.

Al categorizar la literatura de la autora como fantástica se pensaría en estos seres como personajes reales que aterrizan en la realidad del protagonista y que lo llevan por distintas situaciones hasta desencadenar su locura o llevarlo al más profundo abismo, sin embargo, al pensar en ellos como elementos simbólicos que representan cuestiones que el protagonista pretende reprimir, le da un sentido distinto al texto. La autora mencionó en distintas entrevistas que no se trataba de fantasía, sino de distintas caras de la realidad de cada personaje.

Las diferencias entre realidades son manifestaciones de desequilibrio que en algunos casos los orillan a la total desestabilidad mental, por lo tanto, se tiene como hipótesis que los animales y criaturas de los cuentos trabajados son más bien representaciones de alguna emoción que el protagonista intentó mantener en el inconsciente, quiso negarla, y al no lograrlo encarnó alguna bestia que salió para atormentarlo.

El siguiente proyecto tiene como fuente de estudio de la obra de Amparo Dávila, los textos en los que aparecen criaturas o animales que cobran importancia al punto de volverse determinantes para la historia. Por tanto, a través de personajes, situaciones, símbolos y metáforas, se puede acceder al inconsciente de los personajes de manera que, dejando de lado lo que eso implica en el autor, y partiendo en su totalidad de la obra, se hace psicocrítica. Estos cuentos se estudiaron con un fundamento psicoanalítico, analizando las criaturas de “El huésped”, “Alta cocina”, “Moisés y Gaspar”, “La señorita Julia”, “Música concreta”, “El último verano” y “Tiempo destrozado”, lo cual permitirá identificar, a través de los elementos

discursivos, aquellas emociones que los personajes habían mantenido reprimidas y que de pronto, ante algún detonante escaparon en forma de algún monstruo o de un animal que los atormenta.

En primera instancia este trabajo pretende demostrar esa otra cara del psicoanálisis, en la que no solamente es un método clínico de autoconocimiento y de resolución de conflictos emocionales, sino también un método de investigación o una forma distinta de acercarse a la literatura. Supone llegar a información nueva acerca de los textos de la escritora zacatecana por medio de un análisis psicoanalítico de los personajes.

Se tomaron los principales elementos de la teoría psicoanalítica freudiana como el inconsciente o el proceso de represión, pero también las pulsiones como el principal material reprimido y la interpretación de los sueños como método de acercamiento a lo simbólico, ya que el último cuento, “Tiempo destrozado”, consiste en distintos fragmentos de sueños. Además de Freud, también se toma la teoría de Jung respecto del inconsciente colectivo y el arquetipo.

Se realizó una identificación de las criaturas que se manifiestan en los cuentos de la autora y una vez identificadas se llevó a cabo la clasificación. En el primer capítulo se exponen las cuestiones teóricas iniciando por la relación entre el psicoanálisis y la literatura para después profundizar en la narrativa de Amparo Dávila y su susceptibilidad a ser estudiada desde dicha teoría; los conceptos teóricos y lo animal y monstruoso.

En el segundo capítulo se trabajó específicamente con los cuentos que tienen una criatura indefinida, es decir, que no se sabe si se trata de un animal o de un humano, pues se describen seres con características de ambos, pero que llevan a los personajes a una pérdida total, ya sea de cordura, de bienes materiales, de estilo de vida o de cualquier tipo de estabilidad. Los textos trabajados en este capítulo son “El huésped” donde una criatura es llevada a casa de la protagonista y desata el infierno para ella; “Alta cocina”, cuento en el que el personaje sufre al ver cómo cocinan a unos seres pequeños que forman parte del platillo principal; y “Moisés y Gaspar”, que versa sobre un hombre que termina quedándose como responsable de dos criaturas que se encuentran sin alguien que las cuide tras la muerte de su hermano. En los tres textos se pretende identificar qué son en realidad esos monstruos, de qué parte del inconsciente del protagonista nacen, de qué están hechos y por qué operan de

esa manera, tanto ellos como el personaje que los enfrenta, si es que lo hace, o que sufre con ellos.

Por último, en el tercer capítulo se exploran los cuentos con animales totalmente identificados, que son algo más que eso, y que, al igual que los monstruos, están contruidos de representaciones, pues de animales solo tienen el comportamiento que los humanos les asignan o la apariencia, pero que también se trata de encarnaciones inconscientes que llevan a los personajes a la destrucción.

Se analizó el cuento “La señorita Julia”, en donde Julia sufre ante la presencia de ruidos nocturnos que le atribuye a ratas y que la llevan a la pérdida de todo aquello que había luchado por obtener, pero también de su cordura, para al final descubrir que no había tales roedores; sin embargo a lo largo del texto salen del inconsciente de la protagonista como representantes de particularidades que ella había luchado por mantener en las profundidades. “Música concreta” consta del relato de Sergio, el mejor amigo de Marcela, a quien encuentra desmejorada tras sentirse acosada por la amante de su marido, quien aparece cada noche en forma de sapo y la acecha desde su ventana; lo interesante es cuando también el protagonista mira a la amante de esa manera, en ese caso adquiere dos significados distintos, uno por cada persona que la observa desde distintos ojos con diferentes lentes de mecanismos inconscientes. El tercer cuento estudiado en este capítulo es “El último verano”, que tiene como criatura a los gusanos que aparecen del huerto en el que la protagonista entierra a su no nacido; no se trata de simples invertebrados, sino que poseen una carga impuesta por la mujer que no deseaba ser madre. Y el último cuento trabajado es “Tiempo destrozado”, este está integrado por seis fragmentos de lo que parecieran ser sueños; en ellos aparecen algunos animales que son relevantes para quien cuenta su fantasía onírica; este último se mira de una manera distinta, ya que no son protagónicas las criaturas, pero sí presentes en cinco de seis relatos y que se consideran ya simbólicos por el simple hecho de ser parte de un sueño.

Aunque son cuestiones que cambian en los distintos cuentos por ser representaciones propias de cada personaje, en todos se encuentra esa necesidad de encarnar emociones que los personajes no han sido capaces de enfrentar de otra manera, pues permanecen en lo inconsciente por lo dolorosas que pueden ser, y que al mirarlas de frente se vuelven aterradoras.

Capítulo I Literatura y psicoanálisis: soporte para una lectura interpretativa

1.1 Vasos comunicantes entre literatura y psicoanálisis

El psicoanálisis, según el diccionario de psicología de Umberto Galimberti, es una disciplina fundada por Sigmund Freud que se propone como 1] un complejo de teorías psicológicas y 2] una técnica exploratoria y psicoterapéutica (Galimberti, 2011). Sin embargo, es importante conocer la perspectiva de dicho “complejo de teorías” o el enfoque con el que trabaja.

Freud, en “Psicoanálisis y teoría de la libido”, da inicio con tres definiciones de las que parte para desarrollar el tema:

Psicoanálisis es el nombre: 1°. De un método para la investigación de procesos anímicos capaces inaccesibles de otro modo. 2°. De un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación; y 3°. De una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica. (Freud, 1922: 2)

En la primera conferencia sobre introducción al psicoanálisis, da una posible aproximación que permite complementar lo previamente mencionado:

La primera de esas aseveraciones ingratas del psicoanálisis dice que los procesos anímicos son, en sí y por sí, inconscientes, y los procesos conscientes son apenas actos singulares y partes de la vida anímica total. [...] Al psicoanálisis le es imposible tomar como supuesto la identidad entre lo consciente y lo anímico. (Freud, 1991: 19)

Con esa declaración nos situamos en la idea de que el ser humano cuenta con una parte inconsciente, es decir, una parte oscura de la que no se puede hacer responsable, pero que rige su vida, su pensamiento y decisiones, y que, por consecuencia, se vuelve aterradora, pues se sabe ajeno algo que habita dentro del cuerpo propio.

Antes de hablar de literatura específicamente, es necesario dar cuenta de la relación que existe entre el psicoanálisis y el arte. Definir el arte es complicado, se ha intentado dar una definición exacta, pero siempre quedan vacíos que orillan a una mala interpretación, a que se excluyan ciertas obras de arte, o a que, por el contrario, se incluyan otras que aparentemente no deberían ser consideradas artísticas.

La primera idea que llega a la mente es pensar en una creación con fines estéticos. Sin embargo, eso ha llevado a los críticos a intentar definir la estética, a comprender la belleza

desde esa perspectiva y a perderse en un mundo ideológico y filosófico procurando definir lo indefinible. Por ello sería más prudente pensar en las intenciones del creador.

Al respecto, Tolstoi señaló que:

Toda obra de arte, pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres, es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. (Tolstoi, 1992: 19)

Esta definición va más allá de lo que puede percibir, por medio de los sentidos, el espectador.

Expresa que se trata más de una transmisión, de un saber compartido. Agrega que:

Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, solo le transmite sus sentimientos y emociones. La transmisión se opera del modo siguiente: Un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él, para que en seguida los experimente él mismo, aun cuando no los haya experimentado jamás. (Tolstoi, 1992: 19)

Partiendo de ello, ¿cómo es posible que una persona viva el mismo sentimiento que otro como consecuencia de captar él un estímulo compartido si la subjetividad individual es lo que rige el sentir? Eso se debe a que hay un intercambio que no ocurre a nivel consciente aunque la experiencia estética sea consciente.

Usualmente se piensa en la teoría psicoanalítica como un marco conceptual sobre cómo solucionar o trabajar con el dolor del neurótico; más específicamente, como un proceso terapéutico en el que se busca la cura del doliente, pero, aunque no es una definición errada, tampoco es la única cara del psicoanálisis.

El psicoanálisis también es un método de investigación que permite un acercamiento más profundo y analítico de otro tipo de manifestaciones fuera de un consultorio, sin embargo, este no debe estar plagado de elementos psicoterapéuticos ni de interpretaciones violentas que no fueron solicitadas.

Hay un sinfín de aristas desde las que se puede estudiar la relación entre el psicoanálisis y el arte. Una de ellas sería el lugar del artista como sujeto creador o el del analista, también partiendo de cómo éste percibe al artista o a su creación; para ello sería importante partir desde su inconsciente. Así como se tiene presente que hay una parte humana que no está controlada, el psicoanálisis permite tomar ese espacio desconocido como una herramienta; percibir con el inconsciente es una manera de abrir ese canal comunicativo para

poder comprender la obra artística desde el mismo punto de partida que lo hizo el artista. Otro aspecto importante en esta relación es lo que el artista ignora de su creación y que el psicoanálisis deja al descubierto o revela.

El último punto es una situación complicada y ha sido tema de discusiones a través del tiempo. ¿Cómo es posible que alguien externo al artista muestre aspectos que él no solo desconoce, sino que niega?

El psicoanálisis en el proceso terapéutico trata este aspecto: que el paciente dé cuenta de los conflictos inconscientes que probablemente él rechazaría en cualquier otro contexto porque duelen, porque son revelaciones de las tormentas que se han intentado cesar y que, al no poder hacerlo, se silenciaron y dejaron llover en lo profundo. Sin embargo, en el consultorio se llega a un acuerdo, ahí se plantea que se llegará a zonas hirientes y el paciente acepta con la intención de aliviar el dolor que se halla en lo recóndito.

En el caso del artista, a menos que sea un paciente que se dedique al arte, y que sería otra perspectiva más para trabajar, no está en un encuadre terapéutico, no está buscando una cura, ni disminuir la pena (de manera consciente). El que se haga una interpretación sin fines investigativos sería violentar al artista.

Ahora bien, el psicoanálisis estudia al individuo, en este caso al artista, a través de su obra y no de sí mismo, además, es más de un inconsciente el que juega en el proceso artístico. En primer lugar, al momento de la creación, es inevitable que el inconsciente susurre sugiriendo ideas y dirigiendo la obra. En la segunda parte, en lo que respecta al espectador, este no puede vaciarse y captar el arte de manera neutral, también ahí se encuentra el inconsciente al oído narrándole su percepción a través de su experiencia.

En el arte hay una comunicación por medio del inconsciente, el inconsciente es el principal objeto de estudio del psicoanálisis, ahí la relación fundamental. Algo que, desde luego, no es exclusivo del arte, pero que ayuda a entender el comportamiento humano y que sirve de materia prolífica dentro de los distintos temas artísticos que se desarrollan.

Aunque el tema central de la teoría freudiana sea el sujeto, el método es a través del discurso; el arte es un tipo de lenguaje, es necesario darle voz a lo que no la tiene y a veces surge por medio de colores, de texturas, movimientos, sonidos, letras y conceptos.

Juan David Nasio explica de una manera muy clara, a través del concepto de sublimación y de pulsión, cómo es que el espectador simboliza la obra y a qué se debe. Para

ello, comienza definiendo la pulsión como “toda tendencia sexual, agresiva o de autoconservación anclada en el cuerpo y que busca satisfacerse con un objeto, ya sea sexual, agredido o protector; la acción que desencadena la pulsión para apropiarse de tal objeto se representa mentalmente (inconscientemente) bajo la forma de un fantasma” (Nasio, 2015: 111). Antes de continuar es importante definir “fantasma” desde este enfoque: “el síntoma es lo que no funciona, lo que hace daño, y el fantasma aquello en lo que se está bien, o al menos aquello de lo que se puede obtener goce” (Miller, 2001: 16). Y aun así no es posible confiarse de ese “estar bien” porque el goce se puede obtener de lo que a nivel consciente pareciera doloroso, pero aun así brindar una ganancia secundaria al inconsciente; entonces el fantasma es aquello que permanece allí, a manera de representación, y que, de alguna forma, se puede manifestar a través de la tinta de un escritor.

Esas pulsiones se subliman en determinadas circunstancias que bien puntualiza Nasio:

Una pulsión es sublimada cuando su fuerza anima una acción no ya sexual, agresiva o conservadora, sino eminentemente creadora que desemboca en una obra, acción que satisface la pulsión. En realidad el objeto que satisface la pulsión sublimada no es tanto una cosa o un ser como una acción fructífera. (2015: 111)

Más adelante él expresa lo que se mencionó anteriormente sobre el cómo repercute la obra en el espectador al adjudicarlo a esa sublimación pulsional, incluso lo utiliza como indicativo para decir que fue la pulsión la que rigió la creación artística. “Mi hipótesis es la siguiente: solo hay sublimación de las pulsiones del artista si la obra que produce conmueve al espectador, despierta en él el deseo de crear a su vez, y a veces, le da la fuerza para realizar él mismo una obra” (2015: 117).

Si la hipótesis de Nasio fuera correcta, se explicaría el arte como una cadena en la que un inconsciente repercute en otro y ese otro podría movilizar un tercero y se volvería un ciclo artístico regido por la sublimación.

La obra como resultado de la sublimación de pulsiones pone en evidencia esos impulsos que nacen del artista y que tiene que hallar la manera de satisfacer. El de autoconservación es el impulso por excelencia de cualquier creador, ya que de alguna manera está permanentemente en esa búsqueda de inmortalidad a través de la obra, de lo que dejará de sí como un legado.

Loza describe de manera precisa al referirse a Ginberg, la perspectiva de ciertos teóricos respecto de la permanencia por medio del arte:

De acuerdo con numerosos autores entre ellos Ginberg (1993), el acto creador es la construcción de un nuevo mundo, un mundo propio del artista que crea y que tiene el valor de la permanencia. O sea, que si el acto del creador está condicionado por los deseos inconscientes del pasado, estos deseos, en el caso de ser recordados en el acto clínico, atenderían únicamente a la función intelectual o incluso emocional, pero podrían olvidarse. Sin embargo, cuando son plasmados en una obra de arte, se les da vida permanente fuera del sujeto. (Loza, 2006: 61)

Esta cita ilustra por qué se puede pensar en la literatura vinculada con el psicoanálisis: como una forma más explícita de crear un mundo distinto que permanecerá por siempre.

¿Por qué el escritor desea que al ser recordado se le piense así y no como la persona que era? ¿Qué busca expresar o dejar en evidencia a través de sus textos? Otro de los principios fundamentales del psicoanálisis es la individualidad de los casos, lo mismo ocurre con el arte. No se puede generalizar y se debe estudiar cada caso con sus particularidades, aunque se tomen los conceptos globales de la teoría.

Comprender la relación entre ambas implica partir desde un punto en común: la palabra. También se dice que la ficción es otro aspecto que comparten, eso se debe a que tanto el psicoanálisis como la literatura se centran en un discurso creado por un hombre desde su propia perspectiva, lo cual lo vuelve ficción, está mirado desde su propio lente regido por la subjetividad que le da significado a los símbolos. En la literatura es más perceptible esa ficción a través de la historia de los personajes, que desde un inicio se sabe son creación del autor; sin embargo, en el psicoanálisis se parte de una realidad, se deja de lado la idea de la inexistencia de una verdad compartida; se olvida que solo se tiene la realidad psíquica y eso se refiere a la captada e interpretada por cada sujeto. En el análisis se narra, y no con intenciones de mentir o evitar esa verdad, sino por el contrario, para poner ante los ojos del analista todo el material oculto que desconoce el hablante. Es como si el inconsciente usara la ficción como herramienta para ser escuchado, para hablar a través de un relato, de las letras.

El hombre está invadido por pensamientos, deseos, miedos, fantasías y recuerdos que entierra en la parte más profunda de su psique, pero que permanecen y se esfuerzan por desenterrarse e ir emergiendo. El artista cava poco a poco para que vayan saliendo ligeramente, sin dolor, en pedazos incompletos, distorsionados; en este caso la literatura es esa pala que los va liberando y que los convierte en situaciones y personajes que podrán satisfacer los deseos del escritor que en el mundo real no podría llevar a cabo.

En el lector también se genera un proceso de satisfacción a través de la lectura de esos deseos. Freud lo explica:

El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuye en no menor medida a ese resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza, algunas de nuestras propias fantasías. (Freud, 1992: 135)

Partiendo de lo anterior, se puede llegar a una comprensión de otra definición de estética. Se responde, de alguna manera, a la interrogante que surge cuando se intenta delimitar el concepto de arte al tratar de diferenciarlo de la arquitectura, por ejemplo. La estética se rige, entonces, por lo que genera en el espectador, pero no por atracción a nivel perceptual, sino por esa satisfacción propia a través de la obra artística. Pero también existe esa estética derivada de un tipo de liberación que siente el espectador al identificarse con la creación artística y encontrar que sus fantasías también pueden existir tomando formas distintas en otros individuos, pero lo más importante es que puede permitirse apreciarlas y mirarlas de frente con toda seguridad, pues a pesar de saberse identificado queda el consuelo o el escudo de pensar que se está mirando solo al artista, no a sí mismo.

La literatura, como el arte, surge del inconsciente como una búsqueda de satisfacción de deseos y fantasías, es ahí donde se encuentra la principal vinculación con el psicoanálisis.

Rojas expresa:

Tanto la literatura como el psicoanálisis se alimentan de la riqueza de lo subjetivo, de la creación y la interpretación de los sueños, de la necesidad de la fantasía, de la imaginación, del delirio mágico, del poder de la palabra que abre puertas y modifica esquemas, de la metáfora que explica el conflicto de otra forma y amplifica la posibilidad de entenderlo, del poder de la catarsis que libera la compulsión de lo repetitivo, del poder de la escritura literaria que conlleva el esfuerzo de la sintaxis, de la comunicación, de la identificación con los personajes que se exponen a la crítica, al juicio, al análisis, a la reflexión, que por lo tanto amplía el conocimiento de sí mismo y moldea las estructuras psíquicas, alivia el sufrimiento y habita la soledad. (Rojas, 2006: 226)

Hasta ahora se ha tratado cómo la literatura ha usado el psicoanálisis en sus análisis, pero también sucede lo inverso, es decir, el psicoanálisis se vale de la literatura. Quien ha leído sobre psicoanálisis habrá notado cómo Freud mantenía una relación cercana con la literatura, desde la manera en que escribía los textos teóricos, hasta el que tomara narraciones de ficción para ilustrar su teoría.

Al ser un gran lector, Freud acudió a tragedias como la de Sófocles o de Shakespeare para utilizarlas como analogías al elaborar la teoría psicoanalítica, al percatarse de situaciones que no solamente ocurrían dentro de aquel universo ficticio, sino que se reproducían y que podían dar inicio a una investigación en la realidad.

Patricia Leyack, menciona:

Freud se sirvió en distintos momentos de mitos que la literatura transporta, Edipo, Narciso, Moisés. Incluso el mito de Tótem y Tabú, que Freud inventa, ya está presente en sus notas esenciales en los mitos recogidos por Homero y más tarde por los trágicos. Esos mitos, de los que Freud se sirve, no fueron para él ejemplificaciones de lo que venía elaborando sino más bien la materia prima con la que tejió nudos conceptuales importantísimos. En la literatura él encontró verdades articuladas que elevó a la categoría de conceptos centrales (Leyack, 2006).

Con esta definición se puede entender que no es que uno dependa de otro o que haya nacido a partir del otro, sino que a lo largo de su existencia, literatura y psicoanálisis han compartido un espacio y un tiempo que les ha permitido valerse el uno del otro, a tal punto que inevitablemente están presentes ambos siempre, solo depende del sujeto que lo consulta, en cuál de los dos se centra su atención. Hay escritores que en su obra depositan los simbolismos en personajes humanos, otros en circunstancias específicas o, como en el caso de Amparo Dávila, en seres de los que se desconoce su especie, pero que pueden llegar a dar interpretaciones de lo que implican.

1.2 La narrativa de Amparo Dávila como discurso susceptible de un análisis psicoanalítico

Amparo Dávila es una escritora mexicana nacida en 1928 en Zacatecas que se desarrolló literariamente en la segunda mitad del siglo XX. Sus cuentos tienen características muy particulares que permiten identificarla en cada uno de ellos. En general, se puede decir que su narrativa se compone de textos oscuros que tratan temas que usualmente son evitados para no asimilar el horror de la condición humana, pero que al ser leídos activan ese miedo

que el lector intentada reprimir en la vida real, y que aterrizan como a los mismos personajes.

Dávila mencionó, en las distintas entrevistas que se le realizaron, que ella creció “viendo pasar la muerte”, porque en el pueblo en el que se crio con frecuencia veía pasar las carrozas fúnebres por su ventana. Es evidente que el acercamiento a un tema tan complejo como la muerte marca el pensamiento de una niña y, por consecuencia, crece y permanece con ella.

Para conocer a la autora es importante partir de su contexto y de su quehacer como mujer dentro del ámbito literario. En palabras de Margarita Peña, “se inaugura el siglo XX con el movimiento revolucionario, y tanto el buen nivel de la educación como la nueva conciencia social serán factores que coadyuven a la expansión de la literatura femenina” (Peña, 1989: 763).

Amparo Dávila inició escribiendo poesía en 1950 y fue en 1959 cuando comenzó en la narrativa, justo en el mejor momento para que las mujeres aprovecharan las oportunidades, ya que, como lo mencionó Patricia Espinosa en la presentación del libro de Elena Urrutia, “*Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*, “Fue el apogeo de mujeres creadoras y de ámbitos para la retroalimentación, el fogueo y la formación. Las revistas, las editoriales, los programas de becas, la apertura y ampliación de espacios de socialización literaria e intelectual. La intensidad de un tiempo de ciudad transparente, creativa y álgida en la política” (Urrutia, 2006: VI).

Es por esto que Dávila se convirtió en una de las autoras mexicanas contemporáneas más reconocidas, porque se desarrolló en ese contexto y fue publicada en diferentes revistas; por otro lado, los personajes femeninos de su obra comienzan a tomar un papel que no era común en aquella época, ya que ponen en evidencia la locura alcanzada por las situaciones que viven y que no eran dichas; Dávila le da voz a la mujer que no habla, a la mujer que sufre en silencio.

Los cuentos de Amparo Dávila representan mundos cotidianos donde los personajes son parecidos a cualquiera de los lectores que se encuentren sentados en un sillón sosteniendo el libro entre sus manos, y que, sin embargo, de un momento a otro se hallan frente a situaciones que salen de lo común y, que en su mayoría tienen un sentido aterrador. Eso genera que aquel que está leyendo se identifique primero con el personaje y de pronto el

miedo lo invada al verse a sí mismo reflejado en otro que se encuentra en peligro. Las amenazas a las que se enfrentan los personajes pueden ser de dos tipos: las externas, que son más bien situaciones fuera de sí que aparecen como una circunstancia a la que deben sobrevivir; y también las que de un momento a otro los ponen cara a cara con su propia locura y es más atemorizante que una situación de la que se puede huir.

Sin embargo, algo interesante que ocurre con la literatura de la autora es que, comúnmente, pareciera que el personaje se está enfrentando con una amenaza externa (y muchas veces monstruosa), pero que conforme pasa el relato se comienza a revelar que aquello era una cuestión interna del personaje que cobró forma para así ser mirada por él y, de esa manera, enfrentarla o rendirse ante ella.

Seres o presencias de identidad irreductibles que encarnan simbólicamente los miedos, pero que en la obra daviñana sólo son una parte del eje vertical del descenso al que he aludido. En los universos narrativos de la escritora predominan —como he señalado antes respecto a la implicación del sentido de realidad— dinámicas de contraposición: vida/muerte; luz/sombra; voz/silencio; cordura/locura; sueño/vigilia; arriba/abajo. (Gutiérrez, 2019: 40)

Presentar el miedo como un ser ajeno es una estrategia siniestra que forma parte importante del terror, pues lo que hace es sacar desde el fondo de la psique humana las ideas o formas que lo atormentan y darles cuerpo propio, lo único que les faltaba para volverse aún más reales. Es por ello que la obra de Amparo Dávila suele ser clasificada por los críticos como fantástica o surrealista. Pensarla como la segunda, parte justamente del inconsciente como la fuente creadora de las vivencias de los personajes; cuando se trata de los pensamientos, las fantasías o los sueños de los protagonistas, se piensa en cuestiones surreales también por ser una ficción dentro de un relato, sin embargo el contenido de lo que piensan o sueñan son símbolos, son escapes de material inconsciente, por lo tanto son representaciones del principal objeto de estudio del psicoanálisis. De acuerdo con Jaime Lorenzo y Severino Salazar:

Contar los sueños lo más cercanamente posible a como se recuerda su experiencia, registrar su vértigo incontinente, su incontrolable sucesión de percepciones y sensaciones, su irreductible incoherencia, es decir, procurar que la sintaxis narrativa —aún legible, con competencia lingüística y conservando el sentido— sea un reflejo fiel de la experiencia de la ensoñación —que se concibe como pensamiento e imaginación libre de trabas o el ejercicio cabal del “inconsciente”—, para lo cual ya no debía recurrirse, como en el sueño romántico, al orden, a la lógica que impone la vigilia, fue, como se sabe, junto a la “escritura automática” o espontánea, uno de los

métodos literarios del surrealismo, cuya premisa estética era justamente propiciar que el "inconsciente" —préstamo del psicoanálisis freudiano— saliese a flote, por así decirlo, en la forma y el contenido de la obra de arte. (Lorenzo, 1995: 54-55)

Es el hecho de que las fantasías tomen tanta importancia en la obra de la autora lo que permite que se argumente que se tratan temas fantásticos que van más allá de la realidad de cada personaje. Sin embargo, pensando de nuevo desde el psicoanálisis, esos procesos cognitivos son parte de la realidad de los protagonistas de la obra. Como señala Berenice Romano respecto de la autora “Tampoco ve cómoda a su literatura debajo del rótulo de ‘fantástica’; sin embargo, igual que Cortázar, Dávila ubica su escritura como parte de la realidad misma y no a la ficción como un recurso para presentar a la realidad ‘de otro modo’” (Romano, 2009: 108).

La perspectiva más convincente es aquella que se tomará como una ficción en la que sus personajes sufren una realidad que los empuja a suponer situaciones o seres que posiblemente no son verdaderos dentro de su contexto; tal cual lo menciona la autora:

Lo que hago es manejar la realidad, mas para mí esa realidad tiene dos caras: la externa —que es lo que sucede cotidianamente y tiene una razón de ser, una lógica— y la interna —que suele ser oscura. Abundo en esta última cara y paso de una a la otra, muy cómodamente: de la lógica al absurdo. Muchos creen que es literatura fantástica y no: describo parte de la realidad porque son situaciones que en verdad ocurren.²

Se puede comprender que la locura es algún tipo de irrealidad, pues el resto del mundo no percibe lo mismo que aquellos que la padecen, por lo tanto es una ilusión, una mentira. Pensar en un relato contado por quien la mira se consideraría una ficción total, pero para aquel que lo vive, lo mira y siente es la única realidad; aquello podría generar análisis más filosóficos sobre la verdad, pero desde el psicoanálisis es un tipo de verdad, es la realidad del sujeto que lo habla. Es por ello que a pesar de que hay textos en los que se pueden identificar elementos de la literatura fantástica, la investigación se centrará en la otra cara de su literatura, es decir, en aquella que la autora aleja de lo fantástico y que se explica al ser mirada a través de la locura que domina a los personajes.

[...] la locura es un mal, o acaso una bendición, que aguarda silenciosa a los personajes de Dávila, seres invariablemente propensos a caer en estados de una notable alteración mental que los lleva a la decadencia o a la destrucción, que es, al mismo tiempo, una suerte de liberación. Al parecer, este tema ejerció particular

² En <https://www.razon.com.mx/el-cultural/en-busca-de-amparo-davila/> consultado en diciembre 2020

atracción en la escritora zacatecana, de modo tal que la inquietud de trazar la línea divisoria que separa locura y cordura se convierte en una obsesión presente casi en todos sus relatos. De ahí proviene en parte la atmósfera de pesadilla, las alucinaciones, las visiones, el insomnio, que dan pie al acontecimiento insólito. (Negrete, 2019: 165)

Finalmente, el que se esté en ese borde entre la realidad y la fantasía termina siendo aterrador porque es una situación tan terrorífica que se desearía que fuera una cuestión fantástica, algo que consuele diciéndose imposible; sin embargo la posibilidad de que una realidad sea tan aterradora, termina por configurar la atmósfera siniestra.

La autora conoce muy bien los elementos con los que puede jugar para crear historias que aterren a los lectores y los hagan sentir parte, identificados con el personaje y su contexto, para que de esa manera, en los giros narrativos, también los viva quien está leyendo. En la narrativa de Amparo Dávila es recurrente que se encuentren descripciones detalladas de los espacios; la autora se enfoca en los hogares de los protagonistas, que en varias ocasiones son invadidos por seres extraños, entes o criaturas que los atormentan; no es casualidad la importancia que se le da al lugar en el que ocurren, pues la casa es un símbolo de protección, del espacio personal y por lo tanto representa esa realidad o ese funcionamiento psíquico que de pronto es irrumpido por amenazas tales como los pensamientos que los torturan.

Es frecuente que las amenazas lleven a los personajes a situaciones tan estresantes o intensas que desencadenan en la pérdida de la estabilidad emocional. Bien lo expresa Negrete más adelante cuando refiere:

Pocas veces se deja en claro la causa específica de las obsesiones o de la locura que los atrapa repentinamente, la cual pudiera ser, en cambio, el producto de un accidente o de una experiencia límite. Después de todo, es cierto que de la cordura a la insania hay una línea muy tenue, y lo que a fin de cuentas importa es atravesarla; es el cómo lo que concierne a la autora más que el qué, pues éste queda abierto a las especulaciones del curioso lector. En cambio, la explicación de fenómenos extra normales, de los horrores que padecen esos seres acorralados, se encuentra muchas veces, como quedó dicho, en la alteración misma de los estados mentales. (Negrete, 2019: 179)

Es por ello que la autora es susceptible de ser estudiada desde el psicoanálisis, porque esos acontecimientos terribles derivan de ese sufrir del personaje, que ha estado reprimiendo y que cobran forma, también partiendo de ese material inconsciente. Por ello, aunque como se mencionó en la cita previa, si Dávila piensa en el cómo más que en el qué, es necesario recuperar ese “qué”, pues es frecuente que sea una amenaza representada por criaturas que

no siempre se pueden explicar como tales, y que, sin embargo, se podrían reconocer como emociones que los personajes, con un pensamiento que se va distorsionando, han ido encarnando hasta convertirlos en bestias o en seres indefinibles. Ahí se encuentran esos símbolos importantes a tomar en cuenta para estudiar en la autora, con la intención de tener un acercamiento más profundo a su obra. “Está claro que hay un detonante que los lleva al desenfreno, a una situación que más que angustiante *per se* parece ser el resultado de una suerte de revelación del inconsciente, de la interrupción de lo oculto, sea éste algún miedo, obsesión, recuerdo o frustración” (Negrete, 2019: 181). De ahí se puede decir que tanto para los personajes como para el lector, los cuentos dávalianos son movidos con el principal descubrimiento de Freud y la pieza fundamental del psicoanálisis: el inconsciente y no de la autora, sino de los personajes como materia narrativa; ella sabe muy bien trabajar con los deseos y miedos más ocultos de cada uno de sus protagonistas, los elabora de una manera tan compleja, que actúan por sí mismos siguiendo sus propios impulsos inconscientes, y no de una construcción discursiva.

Ahora bien, por otro lado, pensar en esas bestias que aparecen en los cuentos de Dávila como seres que representan las pulsiones permite que se puedan estudiar desde la literatura misma, es decir, como un elemento de fuga inconsciente del personaje dentro del contexto del cuento mismo, sin olvidar que esos personajes son “marionetas” que dirige, no el escritor, sino el inconsciente de ese artista en un escenario en el que también participa él.

“Lo siniestro” es un trabajo de Freud que permitirá un acercamiento a las criaturas de los cuentos de Amparo Dávila desde una perspectiva psicoanalítica; previo a esto es necesario conocer los conceptos fundamentales del psicoanálisis en relación con la literatura, como la sublimación, la represión, el inconsciente y las pulsiones. También es esencial tener presentes nuevas teorías sobre los conceptos freudianos originales, a través de autores contemporáneos.

1.3 Conceptos freudianos para una lectura de Amparo Dávila

Una de las formas de acceso a la narrativa de Amparo Dávila puede ser el psicoanálisis, que permite un alcance más profundo en lo que respecta a esa otra cara de la realidad a la que se refiere la autora cuando niega el elemento fantástico en sus cuentos.

Para poder darle esa lectura, es necesario conocer los conceptos psicoanalíticos que permitirían una mayor comprensión y análisis; evidentemente, se debe partir del padre del psicoanálisis: Sigmund Freud.

Freud muestra mecanismos de creación literaria a través de diversas líneas; lo que importa es desarrollar esquemas psicoanalíticos, la fantasía, el sueño y la teoría de la denegación que la literatura ha sido capaz de encarnar; de hecho, presenta mecanismos del inconsciente que hace radicar en la conducta de los personajes y que se manifestarían en el discurso concebido como compromiso entre inconsciente y consciente. Los símbolos, que son los lugares a analizar, reúnen todas las instancias analíticas y en la medida en que son ambiguos por definición, aparecen como característicos de la literatura. En un momento posterior, *La creación literaria y el sueño diurno* (1908), Freud establece una analogía entre ambos términos, el contenido del segundo serían los deseos y las fantasías adolescentes que tienen en los héroes populares su expresión, lo cual induciría a identificaciones que si por un lado gobiernan la "lectura", por el otro ponen, en el mismo instante y gesto, el acento en el héroe, lo que supone un deslizamiento hacia el aspecto erótico de la teoría freudiana, la pulsión inconsciente cuya tendencia a no caducar engendra la figura de la "indestructibilidad del yo". (Jitrik, 1982: 364)

Esas fantasías o pensamientos que el propio sujeto no permite que se manifiesten en su mente como un concepto concreto, se quedan esperando el momento de hacerse presentes, y la mejor manera es enmascararse, convertirse en símbolos y filtrarse hacia la conciencia para ser mirados de frente por el individuo. Pero a pesar de ser símbolos visibles no se está conociendo directamente lo que representan, el material inconsciente queda oculto, hay que descifrarlo. Se sabe que el principal concepto acuñado por Freud fue el inconsciente. Al hablar de la teoría psicoanalítica, inmediatamente se remite a ese concepto, que en realidad es más complejo de lo que parece. Cuando Freud dio a conocer la existencia de este espacio psíquico, al saber que está fuera de control del sujeto, hubo una ruptura epistemológica y se generó un grave rechazo por parte de la sociedad. Para el hombre que siempre se sintió libre, independiente y capaz de tomar sus propias decisiones, fue un golpe duro enterarse de que en realidad era un esclavo, un esclavo de sí mismo.

1.3.1 El inconsciente como el espacio de la construcción del yo

El inconsciente está escrito con el pasado, está hecho de historia, pero eso no quiere decir que las intenciones de un psicoanalista o de la teoría propiamente, serán el reconstruir el pasado como si se tratara de un elemento histórico a tener en cuenta o a relatar, sino que

pretende desenterrar ciertas raíces que han crecido a la luz, es decir, que salen hacia la conciencia y que rigen algunas conductas del sujeto. Por ello, al desenterrarlas no se pretende exponerlas como si se tratara de una narración biográfica, sino evitar que el pasado se repita y se convierta en destino.

Si bien hay aspectos que quedan fuera de lo consciente, el inconsciente de Freud no es exactamente su antónimo porque el material que allí se esconde puede perder ante la represión y salir a la luz. De cualquier manera, al trabajar el inconsciente desde el aspecto literario no debería pretender desnudar al escritor como si el arte fuera solamente un vehículo hacia su psiquismo. La literatura es una creación que dentro de esa ficción incluye una verdad propia de sí misma, una nueva realidad que debe ser estudiada como tal, no como una mera extensión del sujeto artista.

Zimmerman lo expresa de la siguiente manera:

El personaje literario no debe ser considerado un portavoz que podría informarnos acerca del autor; todo lo contrario, cumple, en sentido estricto, la función de sujeto. El escritor, gracias a su talento, da existencia de discurso a las criaturas de su imaginación. Sujetos ficticios, pero por ello no menos verdaderos, encarnan igualmente la dimensión propia de la subjetividad. En sus modos diversos, la obra literaria constituye la puesta en relato de una verdad; es un terreno especialmente apto, podríamos decir, para poner a la verdad “entre la espada y la pared”. Verdad de la ficción que permite a Freud sostener sin vacilación que las creaciones poéticas, más que reflejar, engendran las creaciones psicológicas. (Zimmerman, 2010: 240)

Se debe pensar en el texto como ajeno al autor, con lógica y procesos propios; si se deseara tomar en cuenta el contexto y vivencias del escritor se perdería la subjetividad del texto, su independencia. Sin embargo, el estudiarlo desde el psicoanálisis va por otro camino, consiste en pensarlo desde sí mismo independiente del escritor como sujeto. Se estudia el inconsciente de la obra, no del individuo; este concepto fue cambiando a lo largo de los años a la par que el trabajo freudiano, es por ello que lo han retomado diferentes autores para desarrollarlo de distintos modos. Es necesario comprender el significado, no tanto de una manera clínica, sino de una forma más poética para poder leer un texto literario con una visión psicoanalítica.

El inconsciente es, pues, esa profundidad del ser, lo que no está en superficie, no solo por no estar sino por no deber estar. Está —y solo puede estar allí— en la profundidad abismal. Es en el fondo de sí lo que es, y no puede aparecer más que en transparencia. Es lo contrario de la nada, para no ser sino ausencia del “campo de la conciencia”... Y esa ausencia es lo que resulta de su exclusión por inactualidad o de su prohibición por ilegalidad. (Ey, 1970: p.6)

Se trata de entender el texto como si se colocara al lector en esa profundidad del ser para poder encontrar elementos que se hallaban ocultos y que permiten un acercamiento diferente a la obra. Se habla de oscuridad por estar en una zona no accesible, pero también porque son elementos que, en algún momento decisivo, la psique ha decidido no tener presentes (de ahí que se repriman), pero que son tan importantes, que deben tener un trabajo constante para permanecer allí encerrados. Interactuar con ellos permite una lectura profunda y, por empatía, más humana.

El concepto de represión cobra ahora importancia, ya que es lo que da origen a los elementos que habitan en el inconsciente. La represión surge cuando se ponen en marcha los mecanismos encargados de reducir o suprimir los elementos que generan displacer o que incluso se consideran insoportables para el sujeto, ya que se trata de energía que funciona como una amenaza para el yo.

Esa energía que genera displacer en el sujeto, surge de sí mismo, es lo que se denomina pulsión. Frente a las pulsiones es que las defensas se activan ya que no se puede escapar de una fuente interna. Al defenderse, se disminuye el estímulo porque en su mayoría es casi imposible eliminarlo, ya que se rechaza su existencia, se destierra de la conciencia y se le da lugar en el inconsciente donde sigue operando o buscando satisfacciones que se manifiestan a través de distintos síntomas.

Es necesario conocer el inconsciente como base de la teoría freudiana, producto de la represión, para dar sentido a los procesos psíquicos que funcionan en la literatura, tanto en el escritor, como en el arte mismo y el lector.

Freud compara al poeta con el niño que juega, se trata de llevar la fantasía a un nivel real. Desde la infancia hay fantasías que los niños, sin tener esa relación con el deber ser, muestran a través del juego; eso les permite manifestar e incluso cumplir deseos que saben que en la vida, al ser ellos los protagonistas, no podrían llevar a cabo. En la mayoría de las ocasiones, cuando desarrollan un juego de ser adultos, cumplen ese rol en el que ahora son ellos quienes ocupan el lugar de los padres o del adulto que admiran, y no se sienten avergonzados de ello, finalmente es un deseo y no cuentan aún con los elementos sociales que introyectan y que los llevan a no mostrar sus deseos de una manera tan pura, sino que los enmascaran como se nota más en la adolescencia y ni se diga en la adultez.

Los adultos ya conocen el placer de haber llevado las fantasías al juego, así que no se espera un abandono, sino un desplazamiento. En “El poeta y los sueños diurnos”, Freud expresa “No podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación” (Freud, 2017: 1344).

¿Por qué el adulto se avergüenza de sus fantasías? Porque no son las mismas que tiene un niño, se debe a que el hombre como ser social se rige por normas en las que se impone lo correcto y lo incorrecto, y a veces, lo que se piensa, o esa pulsión que surge internamente y que no es controlada por un sistema consciente, debe ser rechazada y, evidentemente, negada o desconocida como propia. No solamente se trata de situaciones no correctas, sino que también algunas duelen y es preferible dejarlas enterradas e ir las sacando poco a poco de una forma más discreta, menos hiriente.

El poeta fantasea, pero lo hace de manera artística, con un método no solamente aceptable, sino que se vuelve admirable y ayuda al lector a vivir, a través de su arte y de la fantasía, algunos deseos que necesitaba cumplir. Son deseos que Freud en un inicio clasificaba como ambiciosos o eróticos, los primeros mayormente presentes en la masculinidad y los eróticos en la mujer que está en busca del amor, pero ambos con la posibilidad de estar en cualquiera de los dos.

Todo el placer estético que el poeta nos procura entranña ese carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías. (2017: 1348)

Ya una vez dentro del tema de la creación poética o literaria, hay un tópico tratado por Freud que resulta de gran relevancia para un estudio sobre Amparo Dávila. Él desarrolla un ensayo sobre lo siniestro y el elemento siniestro es justamente lo que abunda en la obra de la escritora mexicana.

Freud hace un recorrido por la definición de siniestro sin encontrar alguna que ponga en palabras el concepto, ya que se trata de un elemento subjetivo que se torna de ese modo por la manera en que se analiza la palabra misma.

En ese proceso literario juegan diferentes elementos. Está ese tercero en la relación escritor-lector. Se pone entre las páginas tres inconscientes diferentes, el del escritor, el del

lector y el del conjunto de ambos que creó un escenario distinto, con elementos de los dos, detalles en los personajes que uno omitió y el otro completó con su fantasía, con colores mezclados, fantasías distintas, pero un mismo acontecimiento, una misma vivencia que se siente diferente. La literatura es un puente de comunicación inconsciente.

Freud menciona distintas situaciones generales que dan ese sentido siniestro al relato. Algunas son pérdidas que pueden ser tanto de un externo como del mismo sujeto, el no recordar el camino de regreso, el sentirse perdido en un lugar que había sido familiar en algún otro momento; la repetición también la considera un elemento siniestro, el encontrarse involuntariamente con el mismo símbolo una y otra vez; temas relacionados con la muerte, con espectros, etcétera. Hay dos que son las que poseerán mayor peso en este trabajo por ser las que más se presentan en la literatura de Amparo Dávila, los miedos infantiles que se recrean en la fantasía y el momento en que los límites entre la realidad y la fantasía comienzan a fundirse.

Freud señala que “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (Freud, 2017: 2503). En ese caso el libro funge como esa impresión exterior que hace que el lector se reencuentre con lo que había mandado al inconsciente y sienta esa angustia. Las fantasías infantiles tienen gran peso porque en esa etapa se pasan procesos importantes en la vida psíquica como el complejo de castración y el de Edipo; es por eso que cuando un texto literario remite a ello, el lector puede recordar la angustia. De ahí que la definición más adecuada de lo siniestro sea lo que expresa Freud como lo familiar que ha tenido que ser reprimido.

El otro elemento, cuando la línea de la realidad y la fantasía comienza a desaparecer, lo hace Amparo Dávila en la mayoría de sus textos. Inicia con una situación cotidiana y de pronto algo ocurre, va todo según el orden de lo cotidiano y entonces hay una fractura:

...en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto... (Freud, 2017: 2504)

Ahora bien, lograr el ambiente siniestro en la percepción del lector sobre el texto, es trabajo del escritor. Es por eso que en el escenario de la cotidianidad que se torna ajena, se debe primero acoger al lector para después desconocerlo. Ahí es donde se ponen en funcionamiento los distintos elementos literarios que utiliza el escritor para dar el efecto buscado. El espacio, el narrador, las figuras retóricas, el uso del tiempo, etcétera, son esos los elementos que se deben analizar para comprender cómo es que se logra lo siniestro.

1.3.2 La literatura como un espacio de sublimación de las pulsiones del inconsciente

El concepto de pulsión trabajado por Freud es del que parten los teóricos contemporáneos que lo retoman. Dicho autor escribió un texto específico denominado “Pulsiones y destinos de la pulsión”, escrito que con los años y las ediciones ha cambiado el término por “instinto”, por lo tanto se abordará desde este último concepto como su sinónimo.

En ese documento, Freud aborda el concepto inicialmente tratando de explicarlo como un elemento fundamental para su teoría, sin embargo, se va modificando y complementando con el paso de los años y de los psicoanalistas.

La diferencia entre un instinto desde la perspectiva fisiológica y el que se aborda en el presente trabajo es que el primero proviene del exterior y vuelve a ser conducido al exterior a través de alguna acción. Un instinto es un estímulo para lo psíquico, pero también existen otro tipo de estímulos que no son necesariamente instintos.

Para Freud los estímulos instintivos no vienen del mundo exterior, sino que surgen del interior del sujeto mismo y necesita distintos elementos para ser anulado. Es un trabajo complejo porque no se trata de una única aparición como si fuera una fuerza que impacta en un momento específico, sino que es constante. En el caso de un estímulo externo, como podría ser la presencia de una luz que se vuelve molesta para el sujeto, basta con un movimiento muscular que se denomina fuga para poder eliminar el displacer que provoca, sin embargo, en una situación interna, la fuga no es posible; el estímulo instintivo funge como una necesidad que requiere satisfacción.

Los estímulos instintivos plantean, pues, exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso, le inducen a complicadísimas actividades, íntimamente relacionadas entre sí, que modifican ampliamente el mundo exterior hasta hacerle ofrecer la satisfacción de la fuente de estímulo interna, y manteniendo una inevitable aportación continua de

estímulos, le fuerzan a renunciar a su propósito ideal de conservarse alejado de ellos. (Freud, 2017: 2041)

En la narrativa de Amparo Dávila se pone en evidencia esa transformación del mundo exterior para la satisfacción de la fuente interna. Sin embargo, las pulsiones que mueven a los personajes los torturan por la incapacidad que tienen ellos de traerlos a la conciencia y la fuerza de represión que aplican impidiendo un reconocimiento más sano.

Freud expresaba que toda actividad está sometida al principio del placer, es decir, se basa en esa relación dual del placer-displacer y eso explica la respuesta ante los instintos. El surgimiento o incremento de un estímulo está relacionado con el displacer y la disminución o supresión con el placer.

Los elementos que conforman al instinto son, según Freud:

- 1.- La perentoriedad o esfuerzo (*Drang*), que se refiere a lo motor, es decir a la fuerza o cantidad de trabajo que representa.
- 2.- El fin o meta (*Ziel*), que es siempre la satisfacción alcanzada por la supresión del estado de estimulación de la fuente del instinto. Por cada instinto puede haber varios que se pueden combinar o sustituir. Existen instintos coartados a su fin, que son aquellos que avanzan hacia la satisfacción, pero se inhiben o desvían en el camino dejando una satisfacción parcial.
- 3.- El objeto (*Objekt*), que es la cosa en la cual o por medio de la cual puede el instinto alcanzar la satisfacción; puede ser interno o externo.
- 4.- La fuente (*Quelle*), es el proceso somático que se desarrolla en un órgano o una parte del cuerpo, y es representado en la vida anímica por el instinto (Freud, 2017: 2042).

En esa obra, Freud distingue solamente dos grupos de instintos primitivos: los del yo o de conservación y los sexuales. Estos segundos provienen de distintas fuentes y buscan el placer del órgano y solo después la procreación, es por ello que Freud considera que en un inicio se apoyan de los de conservación y se van separando poco a poco, siguiendo el camino que los del yo le marcan, dejando una parte de ellos ahí, con los instintos del yo. Los sexuales son capaces de la sublimación por estar en constante cambio de objeto y viviendo reemplazamientos, alejándose así de los primitivos actos finales. El mismo autor expresa que se enfoca en este último tipo de instintos por ser el conocimiento en el que más ha avanzado. Esos avances se expresan a nivel conceptual en términos como pulsión de vida y de muerte; en esta ocasión es necesario centrar la atención en aquellas de muerte.

Jacobo las define de manera más concreta, al referirse a Freud:

Las expresiones pulsiones de muerte y pulsiones de vida, las toma en referencia al análisis de la teoría morfológica de Weismann, en la que este autor plantea que en la sustancia viva hay dos tipos de sustancias; una sustancia viva mortal y una inmortal (soma inmortal y plasma germinal inmortal.) Freud no retoma los tipos de sustancias que hay en ella, sino las fuerzas que actúan en la sustancia viva. Freud va a distinguir dos clases de pulsiones: las que aspiran a conducir la vida a la muerte (yoicas) y las que anhelan la renovación de la vida y la llevan a consecución (sexuales.) Para Freud las pulsiones de muerte tienen las siguientes características:

- Se esfuerzan en el sentido de la muerte.
- Proviene de la animación de la materia inanimada.
- Pugnan por regresar a su estadio inicial (muerte).
- Las percepciones aparecen como inadvertidas.
- Se encuentran dificultades para saber de ella.
- Son, en lo esencial, mudas (silenciosas).
- Re conducen al ser vivo orgánico al estado inerte. Tienden a destruir y matar.
- La negación —como sucesora de la expulsión. (Jacobo, 2010: 71)

Aquello, por más que pareciera menos pesimista de lo que el nombre lo indica, lleva a la muerte y destrucción, aunque sea por esa tendencia a regresar al estadio inicial; sin embargo, arrastra a ese sufrimiento cuando la primera muerte que ocurre es la de la psique. También por ese lado se puede explicar la locura y por lo tanto el miedo.

Hay distintos tipos de miedo en la literatura, pero la clasificación de González Grueso es prudente de ser estudiada siguiendo esa línea. Él los clasifica al relacionarlos con el YO, EL OTRO y el OTRO YO.

Dentro de la primera categoría, los que parten del YO, están aquellos miedos a la destrucción, a la sustitución y a la ausencia del cuerpo o de la mente; los primeros son los más utilizados en el terror, ya que se piensa en protegerse a sí mismo para no sufrir ningún tipo de violencia física o de caer en la locura; también están los miedos a la sustitución, en ellos entraría la pérdida de memoria, o los implantes que terminan construyendo monstruos, y el último es específico de la desaparición, muerte o soledad. Entre el YO y el OTRO YO queda la abyección.

Respecto a EL OTRO existe el miedo a seres, a cosas y a lugares que pueden ser reales, tal como sitios vacíos o amenazantes, animales peligrosos o delincuentes; también sitios/objetos o seres imaginarios que podrían ser de otras dimensiones o monstruos y, por último, aquello siniestro que viene de lo reprimido.

Y el último, el del OTRO YO, es pensar el miedo desde la mirada de Freud en el aspecto de *Doppelganger*, “donde caben las posesiones, la transcendencia, las suplantaciones y trastornos mentales como la múltiple personalidad, el intercambio de mentes, además de otros” (González, 2017: 43). También entran en esta categoría la destrucción, sustitución o ausencia de los seres con los que la persona se identifica o ama, pues se trata de un miedo que surge del YO, pero ese otro es con el que se identifica confirmándolo a él y también existe el miedo a lo deshumanizado, lo cual implica perder aquellas cualidades que hacen al hombre y por lo tanto lo acercan al monstruo (González, 2017: 40).

Ahora bien, esos miedos, relacionados con las pulsiones de muerte, llevan a una conclusión interesante, es evidente que al regresar al estadio inicial se llega a la muerte, pero qué pasa cuando hay cuestiones que llegan a lo primitivo. Los miedos de un adulto están ligados con las situaciones infantiles, donde la fantasía y la realidad no estaban del todo definidas.

El terror se fundamenta en aquello, en los pensamientos que durante la infancia se reprimieron por ser demasiado aterradores y que, en determinadas situaciones, salen a la luz y dan como resultado un miedo cargado de experiencias previas.

La represión, tratada anteriormente, es uno de los destinos de la pulsión que explica el trabajo constante de los personajes de Dávila.

1.4 El inconsciente colectivo

Carl Gustav Jung fue un representante importante cuando iniciaba el psicoanálisis y figura principal de los estudios sobre psicología profunda. Trabajó aspectos como el inconsciente personal, con experiencia y adquisición individual, y el colectivo, su aportación más importante. Este último consta de una memoria colectiva que se hereda por generación. Este inconsciente es innato y está presente en cada persona. Se manifiesta a través de cuestiones simbólicas como los sueños, miedos, creaciones artísticas o actitudes propias de cada individuo.

He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son [...] los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre. (Jung, 1970: 10)

Es importante siempre tener presente que el contenido inconsciente permanece desconocido para la persona, sin embargo se sabe de su existencia por contenidos que sí se pueden tornar conscientes y que dan indicios de lo que ocurre en lo desconocido y, por otra parte, aquel material consciente que, de pronto, se mete a terreno inconsciente, se vuelve desconocido para el individuo haciendo así que éste no pueda controlar todo lo que respecta a su ser. En el caso de la narrativa de Amparo Dávila, a través de ciertos elementos mencionados por los personajes o presentes a través del narrador, se puede saber qué mecanismos operan desde el inconsciente. “Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos” (Jung, 1970: 10).

1.4.1 Arquetipos

“El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 1970: 11). Esto, visto en la literatura de Dávila y, específicamente en los cuentos trabajados en el presente, se puede pensar como esa manera de concretar el material inconsciente en una imagen, como de pronto lo pueden hacer ciertos personajes en seres inhumanos o en animales, como lo son las ratas en el cuento “La señorita Julia”.

El inconsciente colectivo debería estar formado por lo que se obtiene de la ascendencia, sin embargo, al irse perdiendo ésta y los seres humanos no tener acceso a esa primera persona que conformó nuestra especie, no se puede acudir a lo espiritual real, pues se desconoce, así que se acude al intelecto y es así como se crean explicaciones y mitos, todo aquello dando significados. “Puesto que todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A ese campo pertenece ante todo la *fantasía creadora*. En los productos de la fantasía se hacen visibles las “imágenes primordiales” y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de arquetipo” (Jung, 1970: 73).

Cuando Jung habla de los arquetipos inicia con el de la madre, donde expresa cómo cada uno puede tener tanto un lado positivo como uno negativo. Así como existe la madre que da vida y que procura, existe la suegra o la madrastra con connotaciones de brujas. Pero

también es importante y necesario conocer las dos caras para darle el peso que implica la que se muestra.

En los cuentos de la escritora zacatecana, se puede pensar que las que abundan son las significaciones negativas de los arquetipos, sin embargo se les da ese peso ya que se conoce el positivo, el que debiera o se esperaría que fuera, pero que no es. Por lo tanto así se vuelve una perversión de la idea romántica u optimista.

Ahora bien, en cuanto a los animales ocurre lo mismo, pues como bien lo expresa Jung, “todos estos símbolos pueden tener un sentido positivo, favorable o un sentido negativo, nefasto. Un aspecto ambivalente es la diosa del destino (parcas, graecas, nornas); uno nefasto, la bruja, el dragón (todo animal que devora o envuelve a sus víctimas en un abrazo, como un gran pez o la serpiente...” (Jung, 1970: 75).

1.5 Monstruos como símbolos

Pensar en los monstruos como símbolos se vuelve necesario, ya que son seres que a lo largo del tiempo han seguido presentes en la literatura, en el cine y sobre todo en la psique del hombre.

¿Por qué al ser una cuestión ficticia siguen existiendo y siguen siendo fascinantes? Dentro del psicoanálisis se puede pensar en ellos como una representación de todo aquello que el ser humano denomina siniestro, plaga a esos seres de elementos que no quiere ver en sí mismo y que funde con otras características para volverlo más ajeno, para convertirlo en un Otro. “El motivo del monstruo en literatura ha sido ya estudiado en diversas ocasiones, con un constante interés por las relaciones que el propio motivo permite establecer entre las figuras del Yo y el Otro” (Serrano, 2011: 472).

Para la presente investigación se trabaja con la teoría de Gil Calvo quien, a través de un texto sobre la masculinidad, realiza una clasificación de los “malos” dividiéndolos en los que son humanos con algún tipo de patología, es decir, los que están locos; los monstruos que son seres no humanos o semihumanos, y por último, los hombres comunes y corrientes. En la obra de Amparo Dávila existen los tres tipos, sin embargo, en esta investigación solo se trabajará con los segundos, con los monstruos.

Gil Calvo se detiene a pensarlo desde el psicoanálisis, y hace una analogía interesante: “Por eso un freudiano diría que los monstruos son el antídoto (el falo) que mejor vacuna

contra el temor a la castración, permitiendo que se regeneren las pulsiones libidinales. Esto explica que los monstruos fascinen no sólo a los niños sino también a todos los hombres jóvenes o adultos que se consideren, por la razón que sea, en condiciones relativas de inferioridad social” (2006: 8).

Él menciona, refiriéndose a la fascinación por los monstruos:

Los monstruos son aquellos personajes imaginarios que encarnan los miedos más básicos y difusos (y no solo el temor a la castración) que amenazan con inhibir o bloquear la capacidad de acción. Y para quienes como los hombres están siempre puestos a prueba para que demuestren su capacidad de superar las propias debilidades, nada como los monstruos, que les permiten conjurar el miedo a sí mismos para proyectarlo en esos seres terribles y superiores, cuyo invencible poder es la coartada que disculpa y justifica cualquier temor a la propia inferioridad. Amar a los monstruos es vacunarse contra la monstruosidad personal. (Gil Calvo, 2006: 8-9)

Cuando se piensa en la literatura de Ampar Dávila, se encuentran estos monstruos contra los que pelea el protagonista, puede no hacerlo desde el arquetipo de héroe, pero sí desde el de madre, desde el de mujer desesperada que se halla ante las cuestiones más aterradoras o desde hombres solitarios que de pronto caen en las garras de aquellos que no tienen otra finalidad más que destruirlo. Por ello es necesario comprender las implicaciones que tienen estos seres, así como lo que en realidad representan.

Por supuesto que así como ponen en evidencia el lado oscuro del hombre individual también pueden poner los de una sociedad.

Se tomará un par de clasificaciones que son necesarias para poder partir de un punto en común en lo que respecta a dichos seres que parecían fantásticos, pero que ahora se sabe que fungen como un espejo. Gil calvo los divide en:

- Criaturas malignas: Son aquellos seres que no son humanos, pero que cuentan con cierto poder y capacidad para hacer el mal, para dañar principalmente a los seres humanos que de pronto se vuelven sus víctimas. Aquí entra el monstruo primario que es un híbrido entre un humano y un animal. Puede tratarse de una criatura con personalidad, carácter o cuestiones humanas, pero con esa fuerza o poderes de una bestia. Aquí el autor también habla de distintos tipos de híbridos, no solamente de humano-animal, sino aquellos que se encuentran entre la vida y la muerte o como resultado de la vida y la muerte.

- Agentes del mal: Estos ya son totalmente humanos, pero son aquellos hombres que están regidos por el mal, es la cara más bestial del ser humanos. Generalmente son los personajes malvados de las películas o libros, los villanos a los que el héroe debe vencer. Se sabe que a un hombre con este nivel de crueldad se le saca de su carácter de humano y se le nombra “monstruo” por ser un instrumento que busca el mal y en la literatura de Dávila se les puede encontrar también.
- Poderes satánicos: Son los que están regidos por maldad, pero que proviene de cuestiones sobrenaturales.
- El daimon sin par: Lo define como una criatura especial, totalmente única como aquella que una vez creada no encontrará otra igual y su monstruosidad se debe tanto a su apariencia no normal, como a su singularidad (Gil Calvo, 2006: 8-9).

Tras esta clasificación se puede pensar en la obra de la escritora zacatecana, quien cuenta con la mayoría de los monstruos definidos por Gil Calvo; sin embargo, los que serán trabajados en este proyecto serán los primeros, las criaturas malignas que además, como si no fuera suficiente con su propia naturaleza monstruosa, se vuelven más aterradoras por la ambigüedad que trabaja la autora. Pues, en su narrativa, no queda claro tampoco cómo es la bestia físicamente, se sabe que se trata de un híbrido o que por la descripción física habla de animales, pero de pronto, por su comportamiento o por otro tipo de características se torna humano.

Entonces se puede volver a pensar desde la teoría freudiana, cuando se parte del monstruo como un ser impulsado por su deseo y el humano intentando reprimir y poner trabas a los deseos que él mismo quiere negar como propios.

Lo de menos es que, para Freud, esta energía libidinal se descomponga en una doble dimensión, ‘Eros’ (catexis) o instinto de unión (ingestión, incorporación, identificación) frente a ‘Tánatos’ o instinto de muerte (agresión, destrucción, eliminación), pues ambas pulsiones se confunden en una sola como sucede al comer, al fornicar y al morir o matar. Además, la pulsión libidinal siempre puede sublimarse para evitar la destrucción del objeto deseado, sustituyéndola por la constructiva realización de nuevos objetos mucho más elaborados. Así es como lo único que cuenta es el sujeto deseante enfrentado a sus objetos de deseo, a los que desea unirse íntimamente para eliminarlos como seres externos a fin de asimilarlos a su propio ser. Y aquí es donde se advierte la excepcionalidad del monstruo como sujeto deseante, que en las demás personas no reconoce a sus semejantes sino a meros objetos de deseo, sólo consumidos como pasto de su propio placer. (Gil Calvo, 2006: 214)

El sujeto acude a ello con la intención de mantenerse sano, de no enfrentarse con sí mismo por las implicaciones que conllevaría; en primer lugar sería aterrador hacer frente a los deseos que se tienen sin poderse controlar, lo que asemeja al hombre con una bestia; y en segundo, es doloroso tratar de mantenerlos enterrados en las profundidades del inconsciente como si fueran estáticos; luchar contra la fuerza que generan por su energía psíquica termina por derrotar en ciertos momentos, y ya una vez perdida esa batalla, aún queda la última protección que es mirarlos ajenos, como si se tratara de monstruos que atormentan desde afuera.

Una visión similar es la que mencionan Cota y Vallejos al trabajar directamente sobre un personaje monstruoso de Amparo Dávila, “la monstruosidad, lo monstruoso, ese elemento en el que se suelen concentrar los temores, los desprecios, lo indeseable y lo misterioso, bien podría ser una visión, una realidad distorsionada en la que se refleja una carencia” (Cota Torres, 2016: 173). Incluso se puede pensar desde la angustia, aunque dentro de esta sigue siendo una abstracción, por ello se vuelve un trabajo más proyectivo el de la autora. Porque agrega una abigüedad que ya está en el monstruo por mera definición.

En cuanto al psiquismo de la angustia, el monstruo emite señales más o menos ambiguas. Los monstruos, maravillas, portentos, bestias, prodigios, signos y milagros sedimentan en ficciones ciertas amenazas que a la vez se proponen como reales. La condición misma del monstruo es ambigua: se finge su realidad tal vez para que no exista. Con los ojos cerrados ante la emanación verdadera de lo temible, el horror, lo ingobernable y caótico, el sujeto a punto de desplomarse en la incertidumbre absoluta desvía el impulso angustioso y lo diluye en bestias de ficción. (Herra, 1988: 6)

Por otra parte, Santiesteban, en el tratado de monstruos, trabaja el porqué de la existencia de los monstruos; él parte de la duda de por qué al ser algo irreal, los monstruos permanecen a través de las épocas, y en su desarrollo él determina que esa explicación se basa en la relación sujeto(persona)-objeto(monstruo) que explica a través de:

- Existe un profundo interés (consciente o inconsciente) hacia esos fenómenos y es por parte de toda una sociedad, o al menos hacia un sector. Por lo tanto se habla de una pluralidad.
- Es filogenéticamente adquirido. “El monstruo acompaña al hombre desde dentro del hombre mismo; está prefigurado ‘instintivamente’, y que los monstruos afloran de los humanos, quienes no hacen sino expresarlos, liberarlos” (Santiesteban, 2003: 24).

- Es un paradigma lógico explicativo eficaz para la mente humana. Significa que puede haber una lógica aunque puede estar oculta. “El psicoanálisis abunda sobre este supuesto con la postulación del inconsciente colectivo. Esta lógica oculta puede, también a su vez, funcionar como una validación más profunda del simbolismo” (Santiesteban, 2003: 25).

También habla de cómo existen dentro de todos los niveles, entre ellos el humano y animal; por lo tanto, los híbridos entre humano y bestia existen en ambos planos.

Asimismo establece una clasificación y lo hace basada en la actitud de los monstruos:

- El activo: Es el que actúa, tiene independencia en su comportamiento, o sea que lo hace por voluntad propia siguiendo sus propios deseos e impulsos.
- El cuasiactivo: Es aquel que actúa como autómatas, como si fuera sin procesarlo o por un deseo propio. No sabe lo que es bueno o malo, o sea que no elige el mal por sí mismo, no hay albedrío o decisión.
- El pasivo: Sirven para proteger algo o a alguien, fungen como guardianes o para resguardar.
- El neutro: Está para mostrar algo; quizá una señal o algún acontecimiento (Santiesteban, 2003).

También tiene un enfoque psicoanalítico:

Desde el punto de vista moderno psicoanalítico, aludiríamos a una energía primigenia, que puede ser el impulso representado por la lucha del Eros y el Tánatos freudianos; tal pulsión puede ser expresada de diversas maneras: toma corporeidad en una figura escultórica, o en un relato folklórico, o puede incluso expresarse en formas más particulares como la de un *daimón* griego aparecido en un momento y lugar determinados, o algún nacimiento monstruoso real que será el receptáculo de todas esas ideas preconcebidas. (Santiesteban, 2003: 69)

Es aquí donde entran las pulsiones ya trabajadas previamente. Hay una parte del individuo que aspira a la vida y a sobrellevar las situaciones dolorosas, pero también existe otra que desea regresar a su estado más elemental, el de la no existencia que buscará impulsar al sujeto a su propia destrucción. El querer sobrevivir y buscar el bienestar personal encuentra las mejores defensas ante quien lo quiere destruir tratando de ignorar que es él mismo; configura a un monstruo para enfrentarlo y así no tener que huir de sí porque la única manera de lograrlo sería la muerte, y no está dispuesto a perder ante su propio Tánatos.

La presencia de la figura del monstruo no sólo sirve como medida coercitiva, sino también como medida catártica. Los miedos existen y existirán siempre, pero no son siempre los mismos. Cambia cómo se manifiestan en el seno de una sociedad. Por tanto, lo que interesa es controlar la forma, la fuerza y la manera de materialización de un flujo inevitable e inherente al ser mismo del hombre. El monstruo es la encarnación de un miedo y, asumiendo un papel semejante a lo festivo, se convierte en el elemento catártico de un subconsciente colectivo y a la par en un elemento de control. [...] Por lo tanto, el monstruo sería la manifestación de lo reprimido, y en tanto que reprimido y oculto, lo siniestro. (Conde, 2004: 2)

Y después agrega aquello con lo que es pertinente concluir, pues habla del miedo, del sentimiento que provocan los monstruos y que finalmente sostiene a los personajes monstruosos de la literatura de Amparo Dávila. “El miedo nace de nuestro interior. Comprender eso puede ser la diferencia entre la locura y la cordura. El problema surge cuando a pesar de la conciencia de este hecho, precisamente lo que nos da miedo es nuestra mente, nuestro propio yo” (Conde, 2004:11).

Comúnmente se podría pensar que cuando se habla de monstruos inmediatamente se trata de literatura fantástica, sin embargo hay ciertos elementos que dejan clara la realidad que se está viviendo y que son los que le dan sentido y significado a cada monstruo, pues pueden fungir como pautas de locura o como símbolos.

Esos elementos que dejan clara la realidad son, lo que se conoce como objeto mediador.

1.5.1 Objeto mediador

José María Martínez lo define como “objetos que en el relato materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable. Se ofrecen por un lado como pruebas de la verdad del acontecimiento pero también del desorden o insuficiencia de las concepciones gnoseológicas estables y establecidas” (2010: 365). Por lo tanto, la función de estos objetos es anclar los elementos que podían considerarse fantásticos con la realidad y entonces darle un sentido.

Berny, como estudioso de Martínez, señala lo siguiente partiendo de su tipología:

La tipología propuesta divide a los objetos en tres categorías: objetos neutros, objetos talismanes y el cuerpo humano. Respecto a la primera categoría, Martínez refiere que

consiste de aquellos objetos que fungen como testigos silenciosos de lo inexplicable, y pueden o bien provenir de un ámbito extraordinario para situarse en el ordinario, o bien pasar transitoriamente del último al primero, para regresar después a la realidad. La segunda categoría presenta objetos con un mayor grado de focalización, puesto que resultan ser, usualmente, quienes desencadenan la irrupción de lo extraordinario en el texto. Este tipo de objeto, añade, “suele estar acompañado de misterio, vaguedad o extrañeza, y su apariencia física acostumbra a estar descrita con el lujo de detalles necesario para originar la sensación de verosimilitud”. En cuanto a la tercera, sugiere que ésta se subdivide en ocasiones en las que el cuerpo funge como un objeto neutro, y otras más donde el cuerpo sufre algún tipo de mutación —parciales o totales— que se relacionan, en el texto, con el fenómeno inexplicable (Berny, 2017: 44).

Los primeros dos de los mencionados están presentes en la literatura de Amparo Dávila y es a través de ellos que el lector da cuenta de una realidad en la que se comprende el porqué de los monstruos que atormentan a los personajes. La respuesta a esa pregunta es la carga simbólica que los protagonistas asignan sobre esas figuras y que, como ya se ha mencionado previamente, provienen del interior de ellos, pero que al ser imposible luchar contra uno mismo, les asignan un cuerpo externo y hay quienes deciden confrontarlos o quienes eligen huir para mantenerse a salvo.

1.6 Animales

Los animales siempre han sido estudiados por la literatura. En la obra de Amparo Dávila están presentes, ya sea de una manera real y palpable, o como productos de una alucinación; sin embargo, existen para dar sentido a algún elemento del texto, ya que representan ciertas ideas que atormentan a los protagonistas. Esas ideas pueden ser emociones o cuestiones como las mencionadas previamente como esa pulsión de vida y muerte.

Las criaturas que aparecen en su narrativa tienen una carga de tal relevancia que se vuelve viable realizar un bestiario “Habría que decir que el animal es el ser impenetrable, extraño, indescifrable que, en esa medida, se convierte en el receptáculo de terrores y fantasías del ser humano” (Morales, 2014: 180).

Así que, como los monstruos, hay animales que en la literatura no aparecen como lo que en realidad son, sino que fungen como símbolos.

Pero lo que complica realmente la representación del mundo animal no es esa diversidad de tradiciones, sino el hecho de que unas beben de otras. Finalmente, lo que termina de desconcertar al investigador es que los animales suelen aparecer como símbolos, no como signos unívocos, y por consiguiente admiten diversas

interpretaciones, incluso dentro de una misma tradición. Es el caso del león, por ejemplo, que en la literatura hagiográfica puede tener valor positivo o negativo. (Baños Vallejo, 1994: 139)

Es por ello que se requiere conocer el contexto y pensar en lo que están significando dentro del texto en que aparecen, aunque sí partan de una tradición popular o de un consenso que fungirá como base o como referencia.

Con los animales ocurre una situación similar a la de los monstruos, pero a diferencia de los otros, que finalmente son creados con las características ya mencionadas, los animales en literatura pueden perder de pronto sus cualidades biológicas como especie y estar en representación de algo, anunciar algún acontecimiento o fungir como agente del bien o del mal. Sin embargo, lo que ocurre en el caso de estos, a diferencia del de los monstruos, es que los animales sí tienen características propias que predisponen al lector a algo, que puede tratar de su peligrosidad, su apariencia o las asociaciones que se tiene sobre ellos. Por ejemplo, así como hay algunos que representan las cuestiones negativas como los sapos, las ratas, los murciélagos, los gusanos, también se hallan los que son símbolos de vida, de paz, como las mariposas, las palomas, las ranas.

La galería zoológica que la narrativa de Dávila nos invita a identificar está compuesta por seres que no sufren una metamorfosis dentro del relato sino que, al representar de una manera o de otra los fantasmas y las angustias de sus protagonistas, quedan despojados de su naturaleza real. Más bien, a semejanza de los bestiarios del mundo romano que, en sentido estricto, eran los seres humanos que se medían cuerpo a cuerpo con las fieras, los personajes de Dávila libran una dolorosa lucha con esos animales en un impulso desesperado por restablecer el equilibrio roto por su irrupción, o más aún, el verdadero enfrentamiento es el que opone a la pulsión de vida con la pulsión de muerte. (Morales, 2014: 181)

Es así como se puede contar con varios y distintos elementos para poder comprender lo que representa cada animal, pero es necesario saber que a pesar de tener una forma determinada y no ser un invento del hombre, también pueden aparecer en su mente como una forma de materialización de los miedos, pues finalmente son un tipo de bestia que puede engrandecer el ser humano y convertirlo en un monstruo. “El simbolismo animal refleja la mentalidad medieval hacia los animales, pero también hacia los hombres porque lo más interesante de ese simbolismo sería subrayar el aspecto de la asociación entre hombres y animales, por cierto, en buena parte dominado por el miedo y los sentimientos de culpa, pero también por el control no definitivo del hombre medieval sobre la naturaleza” (Morales, 1996: 230).

Dentro de la forma en que Yelin clasifica a los animales hay dos necesarias de tomar en cuenta:

- Héroes animales: Los define como aquellos que en literatura aparecen cargados de “contenidos humanos”, pero no partiendo de su raciocinio o de su conocimiento del bien y del mal, sino como si se les hubiera despojado de aquellas características propias de su especie o de ellos como animales y solo lo siguen siendo por su forma y apariencia. Pueden ser los animales con psicología humana.
- Bestias-objeto: Están los animales domésticos que no tienen una “utilidad práctica” o sea que no pueden ser utilizados para fines reproductivos o que sus movimientos son limitados por algún tipo de aislamiento o encierro y que se encuentran alimentados de manera no natural, pero también aquellos salvajes que se hallan en una posición no grata, o sea en cautiverio o utilizados para espectáculos creados por y para el hombre (Yelin, 2008: 6).

Mencionar ambas es importante porque en la literatura de Amparo Dávila queda claro que jamás se objetiviza a las bestias, porque de una u otra manera los animales son funcionales, buscan sus propios intereses y tiene una explicación, no se trata de seres pasivos o vulnerables, por el contrario abundan los héroes animales.

Quizá para encerrarlos en la primera clasificación habría que cambiar el “héroes” por “villanos”, ya que en muchas ocasiones, en los cuentos de la autora, los animales fungen como agentes del mal que no hacen más que atormentar a los personajes, pero con una intencionalidad, como si estuvieran regidos por el mal y esa es una condición meramente humana. Aquí están como símbolos.

Esa era la denominación que se daba a los hombres que luchaban contra las bestias, y ya vimos a qué especies pertenecen las fieras enfrentadas por los personajes de los cuentos estudiados. También observamos que, lejos de ser entes de carne y hueso decididos a agredir a los protagonistas, se trata, por así decir, de encarnaciones de los fantasmas que los obsesionan pues, en el fondo, representan las principales pulsiones que mueven al ser humano, las de vida y las de muerte, las ligadas al deseo unitivo, pero también los impulsos negativos, esa cara oscura e inconfesable de todo individuo, la bestia que es preciso exorcizar para no sucumbir a la locura o a la muerte. Todo sucede como si los animales cumplieran la ingrata misión de encarnar la faz siniestra de esos seres humanos, como si fueran una suerte de “dobles” encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada quien. (Morales, 2014: 185)

Es así como los animales fungen de la misma manera que los monstruos en cuanto a representaciones, sin embargo ocurre algo distinto. Un monstruo no tiene significados por sí mismo a menos que sea uno en particular que ya se haya establecido como algún arquetipo o que sea el protagonista de un mito específico y por lo tanto un comportamiento o un significado propio, en cambio los animales sí cuentan con una serie de significados que se les han adjudicado a través de los años y de las distintas culturas y civilizaciones, por ello puede haber diccionarios de símbolos en los que se definan de alguna manera general. Trejo Valencia, al analizar los animales de los cuentos de dos autoras, una de ellas Amparo Dávila, menciona:

Persistentes en su interés de configurar este otro lado de lo femenino, encubrieron horribles verdades con símbolos, por ejemplo, a partir de un inventario de animales mitológicos pudieron encarnar las más bajas pasiones, entonces, la venganza, la mezquindad o la malicia no caracterizarían más a las damas sino a los monstruos zoomórficos que funcionaban como metáforas de ellas. Radicalizando la ficción por medio de un bestiario fantástico, las autoras cargaron de culpa a animales inofensivos y con ello, aparentemente, restaron ominosidad a las mujeres que de victimarias pasaban a víctimas de aquellos. (Trejo, 2020:70)

Es por esas encarnaciones que los animales que aparecen en los cuentos de Dávila son metáforas de las guerras internas que se llevan a cabo en la mente de los personajes.

Capítulo II Los monstruos de Amparo Dávila

Amparo Dávila recurre a un aspecto narratológico en el que reina la ambigüedad; uno de los elementos que aterrorizan al lector es lo no dicho. Los personajes que no se nombran o no se clasifican no permiten al receptor percibirlos en su totalidad, como si se movieran entre las sombras acechándolo. Al no saber de qué se trata no se pueden contemplar las oportunidades o debilidades de la criatura, pero tampoco los riesgos. Es por ello que la estrategia de la escritora aterra más que la bestia misma.

Carrera señala:

Las consecuencias son obvias: si, por un lado, la vaguedad espolea el temor a lo desconocido del que hablaba Lovecraft y «el efecto fantástico» (Vélez García 2013: 164), por otro, nos conduce, legítimamente, a recelar, ya no tanto de la existencia del monstruo —del que, (dicen Cota Torres y Vallejos Ramírez: 174), no sabemos «si es un animal, una bestia, un monstruo o un tipo de ser sobrenatural o quizá alguna combinación de los seres anteriormente mencionados»—, sino de la credibilidad del discurso en su conjunto; cosa que enlaza con la segunda razón por la cual la enunciación rehúye la explicitud. (Carrera, 2018, 193-194)

Es así como la autora, con su narrativa, estremece a través de personajes como los que se estudiarán en este capítulo y que se vuelven más aterradores por lo que representan. Se trabajarán tres cuentos en los que se desconoce la naturaleza de los seres que atormentan a los protagonistas. Los textos son “El Huésped”, “Alta cocina” y “Moisés y Gaspar”.

2.1 “El Huésped”: una perspectiva de lo siniestro

Amparo Dávila escribió tres poemarios y cuatro volúmenes de cuentos, *Tiempo destrozado*, publicado en 1959, dentro del que se incluye “El huésped”; *Música concreta* en 1961 por Fondo de Cultura Económica; *Árboles petrificados*, de 1977 y *Con los ojos abiertos*, de 2008.

Al revisar la obra de la autora se vuelve interesante el ambiente siniestro que se genera a través de la ambigüedad tanto en situaciones como de personajes. Estos últimos son seres que el lector no alcanza a definir del todo como animales, pero tampoco como personas, se trata más bien de bestias que atormentan a los protagonistas con su presencia y al lector con su abstracción. En la mayoría de los casos, la crítica los describe como animales siniestros o parásitos que habitan en aquellos cuerpos.

El cuento se integra de cinco partes, la primera es la más larga, en ella, la narradora pone en contexto sobre la situación en que se encuentra la narradora; las siguientes tres son breves, ya que se centran en un acontecimiento que puede ser desde una situación hasta una charla, y la última que es el desenlace.

“El huésped” está narrado en primera persona por la mujer protagonista que vive en un pueblo aislado con su marido, sus dos hijos, Guadalupe que es la mujer que la ayuda a hacer los quehaceres del hogar y el hijo pequeño de esta última. La relación matrimonial de la pareja es mala, ella se siente ignorada por el marido, y comienza a sufrir ante la tortura psicológica que él ejerce sobre ella cuando le impone la presencia de una criatura extraña e indeterminada. Lo que desencadena un infierno emocional para la esposa, tanto así, que al final de la historia decide asesinar al intruso con ayuda de Guadalupe. Es uno de los textos más estudiados de la autora; se ha trabajado desde aspectos profundos como la desesperación que siente la protagonista y la importancia que tiene para ella su matrimonio fallido, enfocándose específicamente en la mujer como ser doliente; otros análisis estudian los elementos o símbolos mayormente trabajados por Dávila, desde la mirada, pasando por la violencia psicológica del esposo hacia ella, la angustia y trastornos psicológicos, el huésped como un elemento simbólico, hasta aspectos más formales como la estructura del cuento.

La historia inicia *ab ovo*, pues comienza con la llegada del huésped, que es una imposición que comienza a dar pautas para dudar de la condición del ser, pues es llevado a casa por el marido, no llegó solo. “Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2009: 19)³ ¿Por qué lo llevó? Si se tratara de un ser humano, ¿por qué debía vivir con ellos?, al parecer era un extraño, pues ella habla de una primera impresión. Un ser que finalmente llegó al sitio más personal y sagrado para una persona: su casa.

Todo el cuento se desarrolla dentro del mismo espacio, la casona de la protagonista. Esa casa se encuentra en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. “Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (19). Desde allí la atmósfera comienza a ser siniestra, pues se trata de un espacio suspendido, alejado de nuestra realidad, como si se hubiera excluido del universo conocido acercándose más a la muerte.

En los cuentos que integran los tres libros de Amparo Dávila, la acción transcurre en espacios cerrados, oscuros, o si son abiertos se convierten en escenografías lúgubres,

³ Se usa la edición “Amparo Dávila. Cuentos reunidos” de Fondo de Cultura Económica. Desde ahora se citará solamente el número de página frente a cada cita.

pequeños microcosmos donde el horror agazapado lanza de repente el zarpazo, y sin misericordia alcanza a seres propensos a la indefensión. (Gutiérrez, 2008: 85)

La casa es descrita como lo eran en la época de 1930. Un espacio grande con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor, con corredores entre las piezas y el jardín. A pesar de ser un lugar común, se vuelve distinto por lo que ocurre allí dentro. Esa distinción con el resto de las casonas se vuelve siniestra. Como Freud lo menciona en “Lo ominoso”:

La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivir, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivir, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían —o sólo muy raramente— en la realidad efectiva. (Freud, 1975: 249)

El que la casa sea el lugar en que se lleva a cabo el relato también tiene el elemento de la inseguridad en el espacio que supuestamente es el más seguro, un lugar propio, privado. La temática se vuelve, de pronto, la invasión de ese único sitio tranquilizador.

La casa deviene fácilmente en laberinto pero “es un laberinto tranquilizador, amado, pese al ligero terror que puede producir aún su misterio”. En efecto, en el cuento de Amparo Dávila, la casa conjuga rasgos laberínticos. Un laberinto en el que hay también un monstruo amenazante. (Corral Rodríguez y Uriarte Montoya, 2008: 217)

Dentro de la misma casa, los espacios también se ven divididos tras la llegada del huésped. Es decir, él tiene un espacio específico totalmente sombrío que ya lo era antes de su llegada, pero con él como habitante se vuelve del todo aterrador, pero suyo, a diferencia del resto de la casa que se sigue sintiendo invadida cuando él recorre los pasillos. “Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura” (19). “Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme. Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí...yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina gritando y corriendo...” (20).

Así es como poco a poco, se va perdiendo esa seguridad natural del hogar, de la casa en la que se ha vivido siempre, el sitio que es familiar y que genera seguridad. Con la llegada del nuevo ser, ese sitio se fue tornando ajeno, desconocido y lo más importante, de pronto es visto también como el hogar de un monstruo. Y si la casa fuera ese sitio sagrado, el cuarto

propio, lo es aún más, y hay un momento en que el huésped lo perturba con su presencia: “Cuando desperté lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche” (21).

El impacto de ese acontecimiento bien lo expresa García Cárdenas:

El hecho cobra una magnitud monstruosa. El huésped llega hasta la recámara: siendo símbolo de la individualidad y del pensamiento individual (según el diccionario de símbolo de Juan Eduardo Cirlot). Por ende, resulta de capital importancia la irrupción del extraño en el lugar más personal de la morada de la mujer. (García Cárdenas, 2010: 155)

El espacio no es lo único que se ve allanado con la llegada del huésped, ella, la mujer que narra la historia, se siente invadida en todos los aspectos. El lector conoce la historia a través de su voz, eso crea un efecto más poderoso, pues es como si lo tomara de la mano y lo arrastrara con ella a revivir la experiencia traumática que ella padeció, generando una atmósfera aterradora para quien parecía estar fuera de la historia en una primera instancia.

Lo expresa bien Hock-Soon Ng al decir: “...Can assume monstrous proportions when it becomes a repository for the subject’s unconscious; the home becomes the locus of the subject’s projected anxieties, bringing into relief the repressed other and (possibly) transforming the subject into a monster”⁴ (2004: 16).

La narradora coloca al narratario ante la perspectiva que ella decide que debe conocer, siempre con una intencionalidad; en este caso pareciera que a lo largo de su relato lo que quiere es justificar el asesinato que comete al final. Desde la primera frase que utiliza al hablar de su encuentro con él, trata de crear un sentimiento de rechazo hacia la criatura y de identificación con ella, como si sintiera culpa y buscara sanar. “No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez”, como si desde la primera instancia, es decir, desde lo visual, ya se tratara de un elemento grotesco o aterrador.

Melanie Klein, en “Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa”, trata de expresar esas situaciones inconscientes que dan pie a la ansiedad y culpa. Explica que al inicio para Freud la culpa era la expresión de esa lucha entre Eros y el instinto destructivo o de muerte, pero después lo negó tras no encontrar un fundamento que sustentara esa aniquilación de la vida.

⁴ “Puede asumir proporciones monstruosas cuando se convierte en un repositorio inconsciente para el sujeto; el hogar se convierte en la sede de la ansiedad proyectada en el sujeto, aliviando al otro repudiado y (posiblemente) transformando al sujeto en un monstruo.” La traducción es mía.

Sin embargo, ella no lo comparte, pues sus observaciones analíticas sí encuentran en el inconsciente ese temor a la aniquilación de la vida.

Pienso también que si suponemos la existencia de un instinto de muerte, también debemos suponer que en las capas más profundas de la mente hay una reacción a este instinto en la forma de temor a la aniquilación de la vida. Así, a mi entender, el peligro que surge del trabajo interno del instinto de muerte es la primera causa de ansiedad. Como la lucha entre los instintos de vida y muerte persiste a lo largo de la vida, esta fuente de ansiedad nunca se elimina e interviene como factor constante en todas las situaciones de ansiedad (Klein, 1948: 241).

La culpa que se busca contrarrestar, como consecuencia de ese temor a la aniquilación de la vida que se desborda de la protagonista y se plasma en la intencionalidad de su relato, pues finalmente era la vida del huésped o la de ella.

Es así como se va integrando la atmósfera siniestra que envuelve todo el acontecimiento que se relata en el cuento. Ya no es solamente un hogar invadido, ya es un sentimiento angustioso, un tiempo que se ha vuelto eterno y un ente del que se desconoce su naturaleza. Ya se trata de una cuestión general, del contexto, del comportamiento de los personajes, de los aspectos emocionales que están presentes en lo que se está contando. La narradora logra crear esa atmósfera a través de descripciones totalmente intencionadas, en las que resalta aspectos que desea que se conozcan, que no se pasen por alto. Esas descripciones son efectivas, se convierten en receptores que permiten al narratorio captar lo que quiere transmitir nombrando la experiencia.

“Era ésta una pieza **grande, pero húmeda y oscura**. Por esos **inconvenientes yo nunca la ocupaba**. Sin embargo él pareció **sentirse contento** con la habitación” (19) “Cuando salía de su cuarto comenzaba **la más terrible pesadilla que alguien pudiera vivir**”⁵ (20). En la primera descripción queda claro que era un espacio lúgubre que ella consideraba inhabitable y en que él, a diferencia de ella, se sintió cómodo; son las palabras exactas para marcar esa diferencia, esa elección por lo siniestro; en la última utiliza una expresión extremista, “la más terrible pesadilla” y además menciona “que alguien pudiera vivir”, es decir, superó todas las demás pesadillas. También se va formando el concepto de soledad de manera indirecta, aunque ella no hace una aclaración ni lo menciona tal cual, se

⁵ Las negritas son mías

puede entender cómo se halla desesperada, solo con sus hijos y la compañía de la criada, sin alguien con quién hablar, sobrellevando la situación por sí misma.

Otro de los elementos que conforma una atmósfera sombría es la ambigüedad del personaje, del huésped. Desde que inicia la historia, deja en evidencia que el sujeto que inesperadamente llega como invitado del esposo no es un ser humano cualquiera, es más, pareciera que habla de un animal, de algún tipo de ser que precisamente por su indeterminación causa horror. “No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (19).

Corral y Uriarte mencionan:

La carencia de voz del huésped es uno de los rasgos que contribuye a que se le perciba como un ser extraño, algo bestial. La fantasmaticidad radica, pues, en el enigma o misterio que irradia el personaje, y en la atmósfera silenciosa y desolada en que se halla la casa. Sin embargo, el acceso que el lector tiene a este ser enigmático es solo a través del narrador-personaje, quien lo percibe como “un ser tenebroso”. En el narrador-personaje se concentra entonces la mayor parte del sentido. (Corral Rodríguez y Uriarte Montoya, 2008: 215-216)

El tipo de ambigüedad que se presenta en la narrativa de la autora es la que Haraldo Peña expresa, partiendo de la clasificación de Ruby, como ambigüedad de significación definiéndola como “un enunciado puede no contener ninguna palabra ambigua, su estructura gramatical puede comunicar un significado inequívoco y puede no contener ninguna ambigüedad de acento o énfasis; no obstante, su significación puede ser ambigua, pero su significado semántico puede ser claro, pero su significado factual puede no serlo” (Peña, 1982: 44).

En este caso se comprende ese sentir en el lector, pues la narradora sabe de qué se trata, el lector tratará de definirlo, de categorizarlo y le será imposible, se vuelve ajeno a él y como consecuencia de ello, sumándole su comportamiento y las emociones generadas en la protagonista, se queda como la imagen de un monstruo.

También se sigue presentando esa ambigüedad en el contexto. Como bien lo señala Fuentes:

«El huésped» logra entonces el efecto fantástico al permitir dos posibilidades de interpretación alternativas sin que el lector pueda decantarse definitivamente por ninguna de ellas. El lector no sabe con certeza si está frente a una criatura maravillosa que atormenta a la narradora y ataca al menor, o si la narradora padece de algún tipo

de desorden que la lleva imaginar una presencia que en realidad no existe. (Fuentes, 2019: 59)

Esa ambigüedad se manifiesta ahí, en la decisión y pensamiento del lector, puesto que no es del todo imaginario; sin embargo, él debe completar los huecos y darle sentido desde su propia subjetividad por la falta de nombramiento o de descripción concreta. Desde este punto de vista no es el huésped el que provoca horror, sino que la atmósfera sombría va depositando elementos de su misma naturaleza al personaje.

Por aspectos como los ya mencionados, a pesar de descartar lo fantástico en la literatura de Amparo Dávila, el monstruo existe, ya sea como un símbolo o como un ente que solo el lector percibe como tal tras tratar de definirlo, se asemeja un tanto al terror cósmico de Lovecraft, donde él resalta la importancia de esa atmósfera creada, en este caso por la autora:

La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado. Por lo general, un cuento macabro que trata de enseñar o fomentar un efecto de tipo social, o un relato cuyos horrores se pueden explicar por medios naturales, no es un auténtico cuento de espanto cósmico. (Lovecraft, 2002: 34)

Lo que ocurre con la narrativa de la autora en este cuento es que a pesar de que en un comienzo sitúa al lector en un contexto cotidiano, que permitiría esa identificación y verosimilitud, de pronto se va volviendo fúnebre, aterrador, comienza a despertar una incertidumbre que nace de los miedos más profundos del ser humano, de lo desconocido, de no saber de qué se trata y, peor que eso, de no saber a qué se enfrenta, aunque evidentemente es una amenaza. El lector se encuentra con los ojos vendados en lo que respecta al invasor. El comportamiento de la criatura no se puede expresar por medios naturales o regirse por la norma. Por motivos que se expresarán a continuación, se puede partir de que se trata de un monstruo o al menos así lo será para la subjetividad de aquel que quiere definirlo o ponerle un nombre. Se podría intentar descifrar la naturaleza del huésped partiendo de dos puntos: Él como ser humano o como animal.

Si se tratara de un ser humano cada elemento que lo refiere se convertiría en una señal de alerta. Desde el comienzo del relato, la narradora menciona que es traído por el marido al regreso de un viaje, eso significa que no llegó solo. Después menciona “no pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez” (19), lo cual indica que en primera instancia,

en apariencia, no solo era desagradable, provocaba dejar de pensar en los “buenos modales” y mostrar sin ningún disimulo el terror que generaba; además de que por su descripción física “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo”, distaba mucho de parecer una persona normal.

Cuando la narradora menciona la habitación que se le asigna, la describe como una pieza grande, húmeda y oscura, que ella, como humana, encontraba inconveniente; él se muestra contento ya que “como era bastante oscura, se acomodaba a sus necesidades. Dormía hasta el oscurecer...”(19). Aquí surge la siguientes pregunta, ¿qué necesidad humana podría cubrirse en un espacio oscuro y húmedo? Al mencionar su comportamiento deja claro que se trata de un ser nocturno. “Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse... Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más” (21).

Aquello refiere a su apariencia y comportamiento individual, pero ¿qué ocurría respecto a lo social?, para empezar se muestra desde un inicio que carece de habla; después, la protagonista menciona “hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. Él volvía nuevamente a su cuarto, como si nada hubiera pasado” (20) “Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pudiera vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más” (20). Ambos ejemplos de su manera de relacionarse se explicarían solamente en una persona totalmente desequilibrada que disfrutara torturando a la dueña de la casa, como si la espicara y la persiguiera. “Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina [...] Él se libró del golpe y salió de la pieza” (21). Para ser un humano se trataría de un ser maldito con todas las intenciones de ejercer el mal a través de una tortura psicológica o de alguien incapaz de entender qué ocurre y qué genera con su existencia.

Quedaría más claro pensar que se tratase de una amenaza cuando hay un momento en que agrede también de manera física. “Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño” (21). Fue ese ataque el que llevó a la protagonista a tomar cartas en el asunto.

Ahora bien, pensarlo como un animal. Tendría sentido el que lo trajera el esposo al encontrarlo regresando de un viaje, y que se tratara de un depredador, pero el terror que ella sentía en ningún momento fue expresado como temor a ser devorada; más bien temía que la atacara por el mal mismo, porque ella se expresa como si supiera que él contara con capacidad de raciocinio, con intencionalidad.

Partiendo del momento de la agresión se pone en manifiesto su manera de actuar dejando en evidencia un comportamiento muy distante del de un animal:

Era cerca del **mediodía**. Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con **extraños gritos**. Cuando llegué al cuarto lo encontré **golpeando** cruelmente al niño. [...] Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y de arañes que sangraban. (21) (Las negritas son mías)

En ese encuentro queda claro que era una criatura, que a pesar de ser nocturna se levantó durante el día, como si supiera que era cuando se hallaba desprotegido el niño y que además era capaz de producir un sonido vocal, es decir, los extraños gritos que se mezclaban con el llanto del pequeño. También su manera de agredirlo, un animal normalmente muerto, o como en este caso, araña también, pero en el relato se mencionan golpes, tanto en el acto visto por la protagonista, como en el resultado presentado en el cuerpo del niño.

Pensando en la relación de la protagonista con la criatura, se puede señalar que en cuanto a relación de poder, estaría ella, como humano, en un nivel jerárquico mayor, por la capacidad de raciocinio y por estar en su territorio; sin embargo, parece no ser un elemento importante, ya que incluso ella prefiere huir antes de sacarlo a él. De ser un animal, ¿por qué no simplemente lo liberaba? En determinado momento ella menciona “Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él” (22), como si lo dejara ganar.

El ser estaba enojado, él sentía algo por ellas, es un elemento bastante humano para quererlo reducir a un animal, “de cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta y la golpeaba con furia” (22); él también tenía emociones destinadas a ella.

La escena final, cuando lo matan, también muestra un elemento de conciencia, él sabía que lo estaban matando, pues al estar encerrado no buscaba un escape por supervivencia, sino que se hallaba dominado por la ira deseando salir: “Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba”; se mostró resistente, como si se tratara de una prueba.

Ahora bien, tras descartar su naturaleza totalmente humana o enteramente animal, se puede pensar en un ser más complejo y cercano a una bestia.

El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido. Y naturalmente, cuanto mejor se logre evocar esa atmósfera a lo largo de todo el cuento, tanto mejor será su efecto artístico en ese tipo de literatura. (Lovecraft, 2002: 34)

Se tomará la teoría de Gil Calvo para expresar la monstruosidad que se manifiesta en los personajes del cuento. Él define al monstruo de la siguiente manera: “Los monstruos de la ficción son seres inhumanos, pero poderosos que se caracterizan por su extraordinaria capacidad para hacer el mal, de la que hacen víctimas a los seres humanos que caen bajo su poder” (Gil Calvo, 2006: 286).

Gil Calvo crea una clasificación de monstruos, la primera de estas categorías es la mejor para definir al huésped. Es una criatura maligna, dentro de ellas se encuentra el monstruo primario “que es un híbrido de animal y persona. Un ser inhumano pero con personalidad humana, que aúna los poderes de las bestias salvajes y la malevolencia de la que sólo es capaz una mente racional” (Gil Calvo: 286). Pensando que la bestia cubre dichos comportamientos, entra en la clasificación, además se piensa en esa capacidad racional para hacer daño. También, como lo expresan Cota-Torres y Vallejos Ramirez:

El caso del huésped, una especie de monstruo o animal “con grandes ojos amarillentos, casi redondos, sin párpados” (Dávila, 1985, p. 19) es una especie de deseo, creación distorsionada que además de crear un ser, una cosa desconocida o un monstruo, recrea las carencias y necesidades de las personas que se manejan en su entorno. Es decir, la presencia de esta figura oscura, deja al descubierto los monstruos personales, internos de quienes forzosamente conviven con este ente animalesco y monstruoso. (Cota-Torres, 2016: 174)

Eso implica que el monstruo se configura más allá de los elementos que lo integran de manera física, también es la manera en que se nombra y esa percepción parte de cierto reflejo que se proyecta sobre ese ser. Antes de pensar en él como un depositario emocional, es importante tomar en cuenta a otro personaje bestializado a lo largo de la narración: al esposo. Regresando a la clasificación de Gil Calvo, hay otro tipo de monstruos que se denominan “Agentes del mal”, y los define de la siguiente manera:

Este grado de monstruosidad secundaria es ya plenamente humano, pues se trata de aquellas personas (varones por lo general) que, a pesar de serlo, se comportan con la maldad despiadada de una bestia inhumana. Son los malvados o los villanos a los que ya nos referimos antes como los enemigos naturales del héroe llamado a vencerles. (Gil Calvo: 288)

Aunque en el texto no es visto explícitamente como un enfrentamiento, lo es de manera inconsciente. Hay una lucha entre las agresiones indirectas del marido y la defensa de la protagonista. El esposo, a diferencia del monstruo que llega como huésped, se rige por una maldad totalmente consciente, buscando hacer daño a niveles más profundos que aquel de un animal.

El marido es quien trae a la criatura a casa, y más que solo llevarla, la impone. No se trata de una necesidad o que él requiera tener cerca al huésped, pues él se ausenta la mayoría del tiempo y solo lo deja ahí, atormentando a su esposa. Después, partiendo de una relación normal, se pensaría que un hombre jamás llevaría el peligro a su esposa en un matrimonio donde hay amor y respeto, sin embargo, para no dar cabida a ese supuesto, inmediatamente al empezar el relato ella habla de su matrimonio mencionando “llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble [...]” (19).

Tras la llegada del huésped ella menciona “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror” (19). Ya habla de su vida previa como “desdichada” y el único aspecto de ella del que se ha expresado negativamente es de su matrimonio, lo cual podría indicar que era la causa de ese malpasar que incrementa con la presencia del huésped que ella vive como una tortura, tortura causada por el marido.

En una ocasión, insinúa una posible infidelidad en su marido, cuando menciona que siempre llegaba tarde argumentando que tenía mucho trabajo, pero ella agrega “pienso que otras cosas también lo entretenían” (21). Ella no era indiferente ante él aunque quisiera serlo, aunque considerara que se lo merecía, por lo tanto la idea de una traición le generaba angustia, tristeza y sensación de abandono. Eso remite a otra emoción que intenta mantener oculta para no acabar con la tranquilidad que le quedaba.

Por otra parte, a través de las descripciones, ella crea otra similitud entre su marido y el monstruo, la falta de comunicación, la ausencia de habla, “Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (21).

Así, a través de las palabras que utiliza, de su pensar, se ponen de manifiesto aspectos de su comportamiento psíquico. Hay un momento en el que lo explica, cuando habla del huésped, “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso” (20). Lo revela porque lo mismo ocurría con el peso que tenía el odio que iba generando hacia su marido, hacia su vida en general, el dolor que le provocaba el sentirse ignorada y frustrada tras vivir en un sitio aislado, sin ser escuchada; ella nunca le dio nombre a ese sentimiento, actuó como si no existiera para evitar que se volviera real, pero eso le impedía enfrentarlo, atacarlo o experimentarlo para resurgir de esa caída, lo mismo que ocurría con la bestia, no iba a desaparecer, y también encontraría formas de hacerse escuchar.

En el momento en que narra el ataque hacia el hijo de Guadalupe, ella menciona “y lo atacué con toda la furia contenida por tanto tiempo.” (21) Se puede pensar en las características del esposo que le dolían y que depositó en la bestia hospedada en su casa para poderse permitir sentir las y horrorizarse ante las emociones que la estaban llevando a su propia destrucción.

El huésped es un ser que a lo largo del relato se mantiene siempre en la penumbra, de una manera literal y de otra más simbólica, es decir, nunca se presenta descubierto ante el lector, pero la descripción y su comportamiento en el cuento lo forman como una bestia misteriosa y tormentosa. Es un ser que la tortura indirectamente, paseándose por los corredores, causándole horror; no se puede saber con certeza si era capaz de comprender lo que le provocaba o no, pero en cualquiera de las dos situaciones lo hacía de manera natural, sin que ella pudiera prohibirle algo, pues no la agredía de manera concisa, lo mismo que le hacía el marido, pues era simplemente ausente, la ignoraba; llevó un ser extraño a su casa condenando indirectamente a su mujer, ella no sabía cómo defenderse ante ello. Respecto al huésped podía expresarse en términos de odio, y más importante, de terror. En ningún momento se permite a sí misma aceptar el miedo que siente por el marido, sin embargo hay momentos en que se cuela bajo la puerta como la sombra del ser siniestro que vaga por sus pasillos. Cuando ella menciona que no cierra la puerta del cuarto por evitar que cuando su

esposo llegue, se encuentre con eso, y pueda pensar cualquier cosa; prefiere quedarse en vela por terror a que la bestia entre al tener el acceso libre, es una comparativa del miedo que le provoca cada uno y la respuesta de cuál es superior. Partiendo ahora de las emociones, la angustia generada por el temor es tal que es capaz de reestructurar el pensamiento y las acciones de una persona, evidentemente eso estaba aconteciendo en la vida de la protagonista, pero nunca se permitió conocerlo, le fue más sano y más fácil insertárselo a un ser que ya había cargado de elementos siniestros y que encajaba bien con la emoción que le despertaba, se evitaría el confrontamiento de estar casada con quien le generaba tal amenaza.

Cuando Freud habla sobre lo ominoso, llega a una conclusión tras estudiar diversos autores, se partía de que lo siniestro es algo familiar que, de pronto, se vuelve ajeno. Eso se puede ver en el espacio en que se desenvuelve la narrativa y que será expresado más adelante, pero hay otra definición que no había tomado tanto peso hasta que el padre del psicoanálisis la captó de Schelling para referirse a lo “*unheimlich*”⁶ como todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz. (Freud, 1992: 224). Esta última definición abarca el proceso de represión que estuvo en funcionamiento en la mente de la protagonista de “El huésped” y que en un momento dado pasó a la conciencia, se escapó de la oscuridad enmascarándose y manifestándose en el huésped, dando respuesta al elemento siniestro.

Entonces, solo así la protagonista se vio obligada a hacerle frente a las emociones que se negaba a aceptar por el contenido doloroso de ellas, sin embargo, en este caso le hizo frente al huésped y lo mató, a pesar de desear huir no lo hizo, sino que le puso fin. Algo similar ocurre con el cuento de “Alta cocina”, en el que el personaje también actúa ante lo que lo atormenta.

2.2 Alta cocina: La humanización de la bestia

El cuento “Alta cocina”, al igual que “El huésped”, forma parte de “Tiempo destrozado” (1959). Es un texto que se ha estudiado muy poco, pero que, sin embargo, tiene una importante carga de elementos ominosos y seres que no son nombrados de una manera común.

⁶ Ominoso.

En el relato, el narrador protagonista habla de su sufrimiento al presenciar la preparación de un platillo en el que hervían vivos a los animales que conformaban dicho banquete. A pesar de ser un cuento corto, de una cuartilla y un poco menos de media, para ser exactos, la autora logra transformar el proceso de cocina en un asesinato y en una tortura psicológica para el personaje, quien recuerda escuchar los gritos de esos seres y mirar sus ojos constantemente; era una preparación tan frecuente, obligatoria de los domingos, que optó por irse de la casa.

Salazar lo define de la siguiente manera:

Todo está bien desarrollado, con precisión de joyero, en este texto: personajes, situación ambiente, escenarios. El lector siente la temporada, tal vez el verano, en las huertas húmedas vivas para saciar el apetito, en aras del arte culinario; o la reacción de cada uno de los miembros de la familia que intervienen en la compra, preparación y consumo de infortunadas criaturas. (Salazar, 2003, 115)

En cuanto al espacio ocurre algo similar a “El huésped”, es la casa el lugar que de pronto se vuelve aterrador y es también un sitio específico de ella el punto de mayor temor. En “El huésped” era el cuarto del ser extraño, en el presente relato es la cocina. Ese escenario se vuelve siniestro a través de descripciones que parten del sentir del hombre atormentado. Cada momento, acción o imagen trae consigo una situación aterradora; los seres se escondían entre las hojas como si supieran lo que les esperaba, las personas que formaban parte de aquello no eran referidas por su familiaridad o relación, sino por su crueldad:

Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor. Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguía atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara. Desde mi cuarto del desván los oía chillar. (49)

En el párrafo anterior se sintetiza de manera concreta la percepción del personaje. Aunque a simple vista podría tratarse de una familia adepta a la cocina que prepara un platillo, muy elogiado por los invitados cada fin de semana, y que representa para ellos un orgullo, visto desde un nivel más profundo es la historia de un hombre que se atormenta ante la impiedad que lo rodea en casa y los alcances de esa angustia que lo hace sentir parte de una atrocidad. La madre y la cocinera no parecen inmutarse ante el sufrimiento ajeno, incluyendo dentro de este el de las criaturas torturadas, pero también el del personaje, quien adquiere una posición

de culpa al no poder hacer nada más que escuchar los gritos y mirar en sus ojos la agonía de aquellos seres, como si fuera un testigo, o peor aún, un cómplice.

Se parte de una situación muy clara, el sujeto que está contando lo que ocurría en su vida está afectado, pues todo lo que vivió allí le dejó secuelas. “Cuando oigo la lluvia golpear las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos” (49). Aunque el relato comienza in *extrema res*, donde ya ocurrió lo que nos está contando, sigue siendo capaz de revivir de manera sensorial esas emociones que se derivan de su angustia.

Lo que ocurre en la realidad, vista tal vez desde cualquiera de los otros personajes, es nada. No hay un momento específico más que aquel en que él se va de la casa, pero no se presenta de manera explícita. Lo que se lleva a cabo es un estilo de vida en el que los domingos se comía un platillo que implicaba poner a hervir a las criaturas mientras aún están vivas; pareciera una situación normal que el resto de los que habitan la casa puede llevar dentro del plano de lo cotidiano, pero que al leerse en el testimonio se trata de una terrible catástrofe; dentro de un contexto en el que se respira maldad, como si fuera una víctima que está obligada a vivir en casa de los torturadores.

Aquí es cuando ocurre lo que Benyakar define como “lo traumático”, que se diferencia de una situación disruptiva, pues el escenario visto desde otra perspectiva no era propenso a generar lo que ocasionó en la mente del que cuenta los hechos.

Benyakar explica lo disruptivo de la siguiente forma:

‘Lo Disruptivo’ es un concepto que cualifica la capacidad potencial de un fenómeno fáctico de desestabilizar los procesamientos psíquicos. ‘Lo Disruptivo’, como fenómeno fáctico relacional, nos permite remitirnos, analizar las cualidades y evaluar la dinámica de un accidente, una violación, una crisis, o cualquier tipo de relación movilizante para el psiquismo, desde su perspectiva fáctica. De esta forma, podemos adjudicarle un mayor o menor potencial de disruptividad a lo sucedido fácticamente. Por lo tanto, veremos que habrá eventos o entornos disruptivos que pueden, o no, generar procesos psíquicos del orden de ‘Lo Traumático’. (Benyakar, 2012: 3)

Es ahí donde tiene todo el peso el elemento ominoso de la autora, que utiliza esa subjetividad del narrador, que genera un trauma de una situación con el menor potencial de disruptividad, pero que se vuelve comprensible para el lector, pues todos esos elementos plagados de terror lo hacen verosímil. Benyakar más adelante señala:

Pretendo dejar en claro que ‘Lo Traumático’ no es lo que sucedió, sino el modo en que cada psiquismo lo vivencia. De este modo, al hablar de trauma, nos estamos refiriendo a una modalidad de procesamiento psíquico que, paradójicamente, es la

falta de capacidad de procesamiento, a lo que he llamado '*La vivencia de no vivencia*'. (Benyakar, 2012: 4)

Aquello es justo el verdadero tema del relato, la vivencia del protagonista, no el platillo ni la preparación, mucho menos cualquier otro acontecimiento. Se va volviendo más aterrador cuando se piensa en las consecuencias que la situación generó en el personaje. No fue cuestión de un instante, la temporalidad de su sufrimiento continúa hasta el momento en que lo narra, las sensaciones y visiones permanecen como si se tratara de delirios o alucinaciones. "Cuando oigo la lluvia golpear las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos. [...] También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras..." (49). Ahí habla de la actualidad, de cómo ante un elemento que asoció con ellos se desata de nuevo ese pensamiento y lo vuelve a vivir, no permanece solamente como recuerdo. Sin embargo sufría de la misma manera en el pasado, cuando vivía en aquella casa, e incluso es ahí cuando comienza a detectar afecciones en su estabilidad mental: "Cuando despertaba a media noche volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo m ser". (49) Era revivir lo que miraba y escuchaba, regresando a elementos recurrentes en la narrativa de Amparo Dávila, la mirada y los ojos como representación inmediata: "A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal" (49), "Sus ojos y sus gritos me seguían, y me siguen aún, a todas partes" (50). Con esa última enunciación aclara cómo sigue sufriendo, cómo fue una situación realmente traumática.

En determinado momento el personaje menciona "pero nadie se conmovía ante aquella crueldad"(50), ¿cuál es el mayor acto de crueldad que están cometiendo?, en realidad es lo que le están haciendo a él, pues la crueldad psicológica puede ser peor que la física. Bien lo explica Derrida:

Podemos detener la crueldad sangrienta (cruor, crudus, crudelitas), podemos poner fin al asesinato con arma blanca, con guillotina, en los teatros clásicos o modernos de la guerra sangrienta, pero según Nietzsche o Freud, una crueldad psíquica los supliría siempre inventando nuevos recursos. Una crueldad psíquica seguiría siendo desde luego una crueldad de la psyché, un estado del alma, por lo tanto, de lo vivo, pero una crueldad no sangrienta. (Derrida, 2000: 5)

La violencia ejercida a las criaturas es la agresión cometida hacia el personaje, y el lector lo percibe de la misma manera que el narrador, ya que vive el acontecimiento a través de su

voz, mira a las criaturas agonizar a través de los ojos del protagonista y escucha sus gritos con él.

Los seres nacían en tiempo de lluvia, por lo tanto en el contexto en que se desarrollaba la matanza y, en consecuencia, la angustia del personaje, la lluvia estaba de fondo. Es por ello que es aquel detonador que lo regresa a revivir su pesar. El cuento inicia “Cuando oigo la lluvia golpear las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos” (49), y más adelante agrega, “Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia” (49). Esa asociación vuelve la lluvia tan siniestra como los gritos mismos, pues el sonido aterrador era una combinación de ambos. Al narrarlo de aquella manera también se crea esa asociación en el lector, pues el estar tomado de la mano del protagonista que lo lleva a recorrer los acontecimientos le permite crear la misma relación. Ocurría lo mismo en la percepción visual “A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteante de las ventanas” (49). De pronto también se fundían en la imagen, las gotas de lluvia con los ojos de las criaturas.

El personaje principal sufre al ir creando asociaciones que parten de un nivel sensorial, como lo es la lluvia, los gritos “que se me pegaban en la piel como si fueran ventosas”, y entonces transforma las cuestiones físicas en angustia.

Esas gotas de lluvia, al ser una manifestación del agua y los ojos o la mirada, son elementos presentes en la literatura de la autora. Así como también lo es el sentimiento angustiante en los fines de semana o específicamente el domingo.

Mata lo expresa de la siguiente manera:

Sus personajes, caracterizados por todo el vigor posible, para resaltar su inmediato derrumbe, se muestran a través de la mirada, ella les basta para expresarse, para externar cualquier pensamiento o sentimiento, o para guardárselo. Siempre hay una mirada en un momento significativo de la narración, siempre una mirada lo dice o lo calla todo, una buena cantidad de sus cuentos culminan con una mirada (Mata Juárez, 2008: 15).

Y más adelante agrega “Los ojos son elemento primordial de los monstruos y las apariciones calamitosas, y horripilantes, de las narraciones de Amparo Dávila” (Mata Juárez, 2008: 22).

Así como la mirada, también hay constante presencia del agua en su literatura. En una entrevista, cuando se le preguntó a la escritora por la constancia del mar en su escritura, ella responde:

Es que soy Piscis. Es un signo de agua. A mí la astrología me interesa mucho, y la estudié una época de mi vida. Y el ascendente es Cáncer, otro signo de agua. O sea

que soy doble signo de agua. Aun viviendo en un lugar sin litorales y de serranías, mi temperamento es de agua. Entonces, el mar, el agua, siempre sale. De alguna forma o de otra siempre está presente en lo que hago, en lo que escribo, en lo que pienso, porque el temperamento mío es de agua. (Lorenzo, 1995: 125)

En cuanto al día domingo, se menciona en la historia que es cuando en familia comían ese platillo asignándole el carácter de “obligatorio”, lo que indica que el día con mayor pesar en el que el personaje presenciaba ese sufrimiento y trataba de evitar escuchar y mirar era el domingo. Psicológicamente se puede pensar que también el día afecta en la manera en que lo vive él, pues ese día el hombre se encuentra en un estado de mayor vulnerabilidad siendo incluso conocido como “el síndrome del domingo”, pues se trata de un día en el que la mayoría está libre, lo cual da pie a la reflexión y el pensar una y otra vez en los temas de preocupación. La psicóloga Marisol Delgado en un artículo del diario *El país* expresa: “Mi práctica clínica me ha enseñado que las personas que sufren este trastorno suelen ser aquellas que se centran en lo negativo de las cosas.” Dentro de ese mismo artículo citan al filósofo Nacho Bañeras, quien señala: “El domingo es algo así como un espejo en el que nos vemos desnudos. Lo que ocurre, es que no estamos acostumbrados a mirarnos sin ropa y eso nos asombra, nos disgusta y hasta nos enfada.”⁷

Ahora bien, en cuanto a las criaturas ya mencionadas, ¿qué son en realidad?, al igual que en el cuento trabajado anteriormente ocurre una situación en la que la ambigüedad no permite que se tenga un conocimiento claro de qué animal se habla aunque muchos críticos partan con total certeza de la idea de que se trata de caracoles. A diferencia de “El huésped”, en el que todo indicaba que es un humano bestializado, aquí es más bien un animal humanizado, aunque sin llegar al extremo de lo que ocurre en “Moisés y Gaspar”, que se trabajará posteriormente. En “Alta cocina” no se humaniza en su totalidad, sino que más bien lo que logra, a través de empatía y compasión, es neutralizar al monstruo, a la criatura indefinida. Roas señala:

Con el término <<naturalización>> me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo, lo que implicaría extirparle su origen naturaleza imposible (y por ello amenazante) y situarlo

⁷ En <https://smoda.elpais.com/moda/sindrome-domingo-tristeza-fin-semana/> consultado en enero de 2020

dentro de la norma. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su <<domesticación>> y, con ello, [...] a despojarlo de su monstruosidad. (Roas, 2019: 37)

Es por ello que el lector no los interpreta como monstruos, ya que a través del relato, estos son normalizados con conductas comunes propias de un animal (podrían ser como las de los caracoles) y lo humano es tan familiar que lo contrarresta de manera sutil. El motivo del sufrimiento del narrador es una cuestión empática. Aquí lo que se lleva a cabo más que componer un monstruo es humanizar más al hombre, en este caso al protagonista, y animalizar a los asesinos aún más que a las criaturas mismas, que son víctimas. De cualquier manera, lo que explica Roas respecto de la simpatía, se podría pensar también desde esta empatía ya mencionada: “Esa simpatía por el monstruo llega incluso a traducirse en una visión positiva del mismo, generando reveladoras inversiones en la representación y sentido de monstruos confinados en su funcionamiento a ser enemigos de lo humano” (Roas, 2009: 43).

Se trataba de seres pequeños, pues se describen de la siguiente manera “nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos o entre la hierba húmeda.”, “[...] Primero los colocaba en un cajón con pasto y les daba una hierba rara que ellos comían, al parecer con mucho agrado, y que les servía de purgante. Así pasaban un día. Al siguiente los bañaban cuidadosamente para no lastimarlos, los secaban y los metían en la olla llena de agua fría, hierbas de olor y especias, vinagre y sal” (50). Ahí se encuentra también un elemento que torna siniestro el ambiente; ese temor a lastimarlos, que provoca en el lector una sensación de cuidado que desembocará en un daño mayor.

A pesar de descripciones que los asemejan a un animal, es la percepción del protagonista quien los mira de una manera humana. “Aquellos gritos que se me pegaban a la piel [...] Subían de tono a medida que la olla se calentaba y el agua empezaba a hervir. También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se les salían de las órbitas cuando se estaban cociendo” (49). “Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas” (50). Esta línea lo dice todo, es una síntesis exacta del juego que está desarrollando el narrador con el lector humanizando y bestializando a los seres que se preparaban; dando elementos animales y de pronto humanos, después volviendo a lo animal y así seguir con el ciclo.

Escarpeta da una lectura similar al no definirlos como caracoles y mencionar:

Lo interesante es que juega con la ambigüedad ya que nunca dice qué clase de seres son, sólo los nombra como “ello”; les da características de animales por la forma en que los describe: “Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos, o entre la hierba húmeda. De allí los arrancaban para venderlos, y los vendían bien caros”. Pero también les concede características de seres humanos: “gritos desgarradores”, “ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia.” (Escarpeta Sánchez, 1998: 131)

Muñoz también habla del desconocimiento de su verdadera naturaleza, sin embargo pone en primer lugar el sentir del narrador sobre la definición de las criaturas.

Como sucede en varios relatos de Dávila, los seres con los que conviven o contra los que luchan los protagonistas son indeterminados —“Moisés y Gaspar” y “El Huésped”, por ejemplo—; y “Alta cocina” los tiene también. Pienso que la autora no desea subrayar tanto el aspecto extraño de los animalitos, sino la pena que le causaba al personaje saber que los estaban matando y, de alguna manera, saberse cómplice de la agonía colectiva, cuya función era agasajar y deleitar a las visitas y amistades de la familia (Muñoz, 2018: 32).

Lo que humaniza a esos animales es la mirada del narrador, aquel personaje que está sufriendo realmente a lo largo del relato y que permanece absorto ante la crueldad que conlleva la preparación del platillo. “Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía” (49). Ese sufrimiento también refiere a un lugar subjetivo. Es él aprisionado en un sitio siniestro donde rige la crueldad, y es el único que se siente afectado; así se crea una separación entre él y el resto de la familia y empleados, que participan en el asesinato de las criaturas sin inmutarse, la casa es solo ese espacio físico que sirve para delimitar un momento, un tiempo y un grupo de personas crueles. “No había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad” (50). Y él, peleaba por no formar parte de ello, de nuevo puede pensarse en la culpa por habitar ese sitio, que en realidad implicaría estar del lado de los verdugos, pero a través de sus actos y de su dolor se separaba de ellos en un plano emocional: “Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos, asegurando que no había encontrado nada. Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado. Iba entonces la cocinera” (50). Y al no ser suficiente se separa del todo, es decir, del espacio físico también. “Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado” (50).

Es claro que los caracoles no emiten sonido alguno, pero en la mente del niño protagonista así ocurría; y como una extraña fijación, el narrador adulto asocia las gotas de lluvia adheridas en las ventanas, sobre todo en la oscuridad, con los ojos que lo siguen y lo culpan por ese sufrimiento. Remarquemos la impresión tan honda que deja la elaboración del guiso en la mente infantil y cómo la lluvia funciona como detonador para que, una vez más, evoque esos momentos (Muñoz, 2018: 33).

Pensar en la muerte le genera angustia al personaje, en este caso no es como amenaza de la culminación de su propia vida o un riesgo latente, más bien es el sentirse responsable de la muerte de los seres extraños y conmovedores que son aniquilados ante su presencia; es por ello que él se castiga, pues la tortura psicológica ejercida hacia su persona es el lo que debe pagar por haberlo permitido. Pereña lo desarrolla de la siguiente manera:

[...] Hay un tipo de culpabilidad que se satisface pulsionalmente con la exigencia de castigo, de tal manera que esa culpabilidad, como oferta fantasmática de satisfacción, carece de responsabilidad. Es un tipo de culpabilidad neurótica en la que [...] un sujeto se solaza para no hacerse cargo del hecho de vivir, del acto y de sus consecuencias y, más en concreto, para no saber lo que esa culpa encierra: la destrucción del otro. (Pereña, 2001: 54)

Y más adelante menciona:

La cultura, dirá Freud, va a la par de la exaltación del sentimiento de culpa, siendo la culpabilidad la expresión del conflicto de ambivalencia entre Eros y Tánatos. [...]. En Consideraciones Kafka lo relata de esta forma: “El animal arranca el látigo de la mano del amo y se azota por su cuenta para convertirse en amo de sí mismo y no sabe que es sólo una fantasía surgida de un nuevo nudo del látigo del propietario”. Ese animal es el hombre. (Pereña, 2001: 54-55)

Así es como, al igual que si se tratara del destino, se integran todos los elementos, desde el día, hasta la subjetividad y percepción del personaje, más el dolor de las criaturas con características tan conmovedoras para crear un ambiente angustiante y fúnebre en un relato como éste, en el que lo siniestro no es sólo la tortura hacia seres indefinidos, sino la percepción e interpretación de quien lo vive y cuenta. Por otra parte, respecto de las criaturas se puede pensar que un animal humanizado se vuelve un monstruo, sin embargo debe ser humanizado en cierta medida; en “Alta cocina” la autora toma los elementos exactos para no caer en ello y generar empatía, pero en la narrativa de Dávila existe el ejemplo claro en el que se hace una bestialización total, “Moisés y Gaspar”, cuento que se presentará en el siguiente subcapítulo.

2.3 Moisés y Gaspar: La herencia como bestias

“Moisés y Gaspar” es otro cuento del libro “*Tiempo destrozado*” de Amparo Dávila en el que también aparecen seres de los que se desconoce su naturaleza exacta, sin embargo, a diferencia de “El Huésped”, aquí los personajes homónimos al cuento sí son más parecidos al concepto de monstruo presentado en el género del terror, es decir, bestias no humanas, pero sí con características propias del hombre.

El cuento consiste en un relato de cómo el protagonista y narrador termina haciéndose responsable de dos seres malévolos que acaban por destruirlo en cada área de su vida tras la muerte de su hermano. Es la historia de un suceso trágico: como lo fue la pérdida de la persona más valiosa para él, y el inicio de su descenso al abismo.

Empieza con la llegada de José, quien viajó en tren hasta el departamento de su hermano Leónidas después de la noticia de que ha fallecido. Es un viaje lleno de pensamientos y recuerdos, los cuales permiten que el lector conozca sobre su hermano; después del entierro, el narrador pasa de nuevo por donde vivía el difunto para llevarse a Moisés y Gaspar, lo único que queda de Leónidas. Se los lleva con él a pesar del desagrado que ellos muestran; a estas alturas de la historia, todo parece indicar que son animales domésticos, sin embargo, él expresa que lo miran con recelo, que se enojan, se asustan y manifiestan otro tipo de comportamiento humano. Llega con ellos a su departamento y es ahí donde comienzan a atormentarlo como si no fuera suficiente con el dolor de su pérdida. Moisés y Gaspar empiezan a hacer que la vida de José gire en torno a ellos, que se adapte a sus horarios, que esté en casa acompañándolos y que sean lo prioritario ante cualquier decisión. Él tenía una relación informal con una mujer a quien llevaba de vez en cuando a su departamento, pero la última vez que la lleva, ella sale huyendo escandalizada al verlos. Desde ahí comienzan a alterar todos los demás aspectos de su vida, pues él ya no puede seguir viéndose con aquella mujer; después se entera de que cuando sale a trabajar los nuevos huéspedes hacen tal escándalo que los vecinos se empiezan a quejar. José comienza a apartarse de los que lo rodean ya que terminan por rechazarlo, renuncia a su trabajo, se muda a un lugar aislado hasta que se dedica del todo a ese par de criaturas que no hicieron más que arrebatárle la vida, pero que mantienen con él un lazo fuerte, a tal grado que no puede deshacerse de ellos.

Algunos de los que han estudiado el cuento expresan su imposibilidad al querer definirlos:

"Moisés y Gaspar" es uno de los textos fantásticos —y quizá el mejor— que Amparo Dávila publica en *Tiempo destrozado*. En él, no se sabe si esos dos personajes, Moisés y Gaspar, son perros, changos o humanos o qué fregados son. En medio de una situación completamente convencional y verosímil, estos dos seres aparecen como una herencia que no se puede rechazar o abandonar: son seres vivos que necesitan de comida y de cuidado; tienen rasgos de mascotas, pero también de niños imbeciles o con síndrome de Down. La vacilación jamás se neutraliza; la autora no nos saca de la duda, y se nota que lo hace a propósito. Se ve así que un recurso de lo fantástico es la omisión: si adrede no se aclara lo que aparece como una ambigüedad o sin un significado preciso. Resulta obvia la voluntad del autor de poner a parir chayotes a los lectores de su relato. (Lorenzo, 1995: 58)

Pero pierde esa importancia cuando al abarcarse otros aspectos se acepta que esa ambigüedad es inherente a ellos y que, por lo tanto, no se podrá describir. Así es como otros estudiosos del tema llegan a conclusiones más enfocadas en la maldad de estos. Laura López, lo analiza incluso partiendo de su realidad como animales, acercándose más a un felino, sin embargo, termina por centrarse en su verdadera realidad, la indefinida:

¿Cuál es la identidad de esto dos seres que se convierten en tiranos y verdugos? La manera en que son descritos inicialmente puede hacernos pensar en perros o gatos por sus hábitos hogareños [...] la mirada brillante, vigilante, escrutadora, podrían inclinarnos a pensar más bien en unos felinos. En todo caso, los protegidos de Leónidas son seres de carne y hueso que, por un lado, cenan “pavo relleno de aceitunas y castañas” [...] pero por el otro, según testimonio del portero, “avientan los trastos de la cocina, tiran sillas, mueven las camas y todos los muebles” [...] Esta indefinición acerca de su identidad y su comportamiento final que condena a José a la ruina, nos hace pensar en alguna especie de entes diabólicos, como el innombrable “huésped”. (López, 2009: 157-158)

Así es como ella deja de buscar definirlos a través de características y se enfoca en sus intenciones y lo que han logrado o harán con los personajes humanos. Pensarlo de este modo permite partir de la verdadera intención de la autora.

En cuanto al texto, Roberto Espinosa, en un artículo de *La Jornada*, hace una comparación interesante entre este y un cuento de Carlos Fuentes.

"Moisés y Gaspar" es una historia cronológica que en temática y estructura narrativa se asemeja a "Chac Mool", de Carlos Fuentes. El cuento de Dávila hace uso de un narrador-personaje, quien narra sus miedos y conflictos surgidos a partir de que recoge-hereda a dos "seres malignos", a la "muerte" de su hermano Leónides. Aunque en un plano real el lector asocia a esos seres con animales domésticos, las palabras del narrador sugieren una ambigüedad: comen fruta y queso, gritan, mueven las camas y todos los muebles. (Espinosa, 2005: 3)

La comparativa no solo resulta llamativa, por la narrativa o estructura, sino que a nivel de temática y de personajes ocurren cuestiones similares, como la idea, en este caso de un objeto inanimado que, de pronto, cobra vida, similar al animal que de pronto se comporta como un humano. Comparten esa misma destrucción de quien convive con ellos, un comportamiento aterrador en el que las risas humanas se presentan y un destino inminente para quien llega con ellos después de la primera víctima. Así es el destino que le espera a José tras heredar a Moisés y a Gaspar.

Amparo Dávila recurre mucho a la primera impresión, estrategia que le permite jugar con el inconsciente del lector. Cuando una persona está leyendo un texto y se menciona algo, aunque sea brevemente y sin detenimiento o detalles, él guarda esa información en su cerebro sin pensarlo si quiera, es un tipo de atención flotante; esos datos se quedan en una especie de nube que no está aterrizada en el pensamiento del sujeto, pero que cuando se necesita o se retoma un tema relacionado con ello, se baja de esa nube y se moldea con los nuevos elementos. Pareciera que la autora lo sabe, entonces empieza dando imágenes que harán que el lector los piense o los deje en la nube como si se tratara de animales y después, con el paso del relato, comienza a humanizarlos y a desencajar esa imagen que se había creado.

Las primeras imágenes que se tienen de Moisés y Gaspar son las siguientes: “Allí estaban Moisés y Gaspar, pero al verme huyeron despavoridos” (79), inmediatamente agrega “La mujer dijo que les había llevado de comer, dos veces al día; sin embargo, ellos me parecieron completamente trasijados” (79) y después viene un diálogo en el que la portera le comenta lo horrible que fue encontrar a Leónidas muerto y menciona “con estos ojos lo vi, aquí en esta silla, como recostado sobre la mesa. Moisés y Gaspar estaban echados a sus pies” (79). De esa manera se piensa en perros o gatos, pero después esos conceptos serán incompatibles con el comportamiento de las criaturas.

Ese actuar distinto al de un animal se ve en la siguiente aparición de los personajes, como una estrategia de la autora para crear un contraste, pues después que la portera menciona cómo los alimentaba Leónidas al amanecer, se dejan de lado hasta que regresa José del entierro y ocurre lo siguiente:

[...] Por lo menos estaba solo y no tenía que detener o disimular mi dolor ante nadie; podía llorar, gritar y... De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar. Me había olvidado por completo de su existencia, pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible. No supe qué decirles en aquel momento. Me

sentía totalmente vacío y ausente, como fuera de mí, sin poder pensar en nada. Además, no sabía hasta qué punto entendían las cosas... Seguí bebiendo... Entonces me di cuenta de que los dos lloraban silenciosamente. Las lágrimas rodaban de sus ojos y caían al suelo, sin una mueca, sin un grito. Hacia la medianoche hice café y les preparé un poco de comida. No probaron bocado, seguían llorando desconsoladamente. (81)

En la cita anterior, a través de elementos como la mirada, el hecho de que el narrador se sienta frustrado al no saber qué decirles (como si comprendieran, e incluso, exigieran una explicación), y el llanto, que además era desconsolado, humaniza a los personajes, que se entendían como animales, para transformarse en monstruos aterradores, como si fueran un híbrido entre animal y humano. Evidentemente ante las cuestiones de mayor subjetividad como la hostilidad y la desconfianza, se piensa que lo que se narra puede ser sólo la percepción del protagonista, pero en el llanto que se describe las lágrimas son palpables.

Lo que vuelve temibles a Moisés y Gaspar es ese lado humano, y desde una perspectiva psicoanalítica, es ver a ese otro que refleja algo de uno mismo. Bien lo expresa Santiesteban:

[...] Los monstruos aparecen íntimamente relacionados y hasta fusionados con los hombres, los dioses, los demonios y los animales. El monstruo es, en cierto sentido, espejo del hombre. Como con la muerte, impresiona el hecho que advierte que nos tocará a nosotros, que el muerto somos nosotros mismos. [...] El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo. (Santiesteban Oliva, 2003: 32)

Evidentemente, a lo largo de su relato, José proyecta lo que siente en lo que asume aflige a los dos seres, pero pronuncia solo el sentir consciente que es el dolor profundo por la muerte de su hermano, entonces les adjudica ese pesar a ellos y así vive con mayor libertad el duelo, que en ese momento, se vuelve compartido y le permite digerirlo sin sentirse incomprendido. Sin embargo, a nivel inconsciente está el lado que no pone en palabras, aquello que es lo que vuelve inquietante la existencia de Moisés y Gaspar; es lo que le representan, ellos son la imagen de la ruina, de esa destrucción a la que llegó Leónidas y a la que va a llegar él; se ponen en personajes la pulsión de vida (José) y la de muerte (Moisés y Gaspar).

Siguiendo con Santiesteban, después menciona:

Desde un punto de vista moderno psicoanalítico, aludiríamos a una energía primigenia, que puede ser el impulso representado por la lucha del Eros y el Tánatos freudianos; tal pulsión puede ser expresada de distintas maneras: toma de corporeidad en una figura escultórica, o en un relato folklórico, o puede incluso expresarse en formas más particulares como la de un *daimon* griego aparecido en un momento y

lugar determinados, o algún nacimiento monstruoso real que será el receptáculo de todas esas ideas preconcebidas. (69)

Y Moisés y Gaspar están representando así esa lucha de José por la vida, por evitar el destino mortal de su hermano Leónidas. En este cuento el efecto siniestro se multiplica, pues no solamente se están viendo comportamientos y actitudes humanas en un animal, sino que ese animal refleja lo que el hombre no quiere ver de sí mismo, es confrontarse con una realidad dolorosa y antinatural. Pensándolo psicoanalíticamente, José está proyectando en Moisés y Gaspar esas cuestiones dolorosas.

En los textos de Freud, “la proyección se describe como una defensa primaria que constituye un abuso de un mecanismo normal consistente en buscar en el exterior el origen del displacer” (Laplanche, 2004: 308). Es decir que aquello que le cuesta pensar en sí mismo le asigna al monstruo, es lo que dice Santiesteban, y que podría estar funcionando un tanto en José. Ahora bien, esa lucha que menciona entre Eros y Tánatos también queda explicada en términos de esa proyección que nace del concepto que se ha trabajado desde el inicio de este proyecto, la pulsión. Como ya se mencionó previamente, hay un tipo de estímulo del que puede escapar un sujeto cuando es externo, mientras que el interno, que es aquel que debe resolver de una u otra manera, lo tiene que afrontar, es el caso de la pulsión: “La proyección aparece entonces como el medio de defensa originaria frente a las excitaciones internas que por su intensidad se convierten en excesivamente displacenteras: el sujeto las proyecta al exterior, lo que le permite huir y protegerse de ellas” (Laplanche, 2004: 310). En el cuento de “Moisés y Gaspar”; ellos están representando en su totalidad al tánatos, que podría ser aquella destrucción que posee el mismo José, o que puede ser vista en Leónidas con aquella pasividad en la que se entrega a su destrucción, sin embargo el protagonista se niega a pensarse como alguien capaz de llevar su propia vida a la ruina, aunque al final lo hace, porque son sus propias decisiones las que lo llevan a esas pérdidas, sin embargo se los adjudica a ellos porque es menos doloroso.

La atmósfera se va tornando siniestra por la configuración de la autora, en la que, como lo suele hacer y como se vio en los textos analizados previamente, no solo son los personajes los que generan terror, sino que el ambiente y la manera de narrar tienen la oscuridad en poca o mayor medida. Es así como Moisés y Gaspar se vuelven aterradores no solamente por sí mismos, sino por el sentido que les dan cada uno de los personajes.

Leónidas fue quien inicialmente estuvo con ellos; a pesar de que el cuento comienza una vez que este ha muerto, su hermano da un recorrido rápido por su existencia a través de memorias y lamentos. Ordenando la información que José da de a poco sobre él, se puede saber que Leónidas vivía en un departamento alejado de la ciudad, en el sexto piso del edificio; por la cantidad de personas presentes en su funeral se deduce que era una persona querida, en cuanto a José, se sabe que tenía una relación estrecha con su hermano, que aunque por momentos parecía de dependencia, cuando debían separarse lo sobrellevaban de la mejor manera mientras anhelaban el reencuentro.

Inseparables desde niños, la guerra nos alejó durante varios años. Encontrarnos, después de la lucha y la soledad, constituyó la mayor alegría de nuestra vida. Ya solo quedábamos los dos; sin embargo, muy pronto nos dimos cuenta de que debíamos vivir cada uno por su lado y así lo hicimos. Durante aquellos años habíamos adquirido costumbres propias y hábitos e independencia absoluta. Leónidas encontró un puesto de cajero en un banco; yo me empleé de contador en una compañía de seguros. Durante la semana, cada quién vivía dedicado a su trabajo o a su soledad, pero los domingos los pasábamos siempre juntos. ¡Éramos tan felices entonces! Puedo asegurar que los dos esperábamos la llegada de ese día. (80)

Así como se conoce esa cercanía en la relación, también se puede identificar la carga que conlleva, pues la evalúan continuamente y toman decisiones pensando en el deber ser y no en su sentir, por ello eligen vivir cada uno por su lado, como si temieran que algo ocurriría si permanecían de aquella manera.

Después, siguiendo una línea cronológica, le surge la oportunidad laboral a Leónidas de trasladarse a otra ciudad, él acepta a pesar de la inconformidad de José. Aquí hay un aspecto de suma importancia y que es lo que diferenciará y unirá a ambos hermanos, la pasividad y fácil aceptación ante las situaciones.

Pudo renunciar y buscarse otro trabajo. Él, sin embargo, aceptaba siempre las cosas con ejemplar serenidad, “es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...” “Hemos sido muy felices, algo tenía que surgir, la felicidad sobra tributo...” Ésta era la filosofía de Leónidas y la tomaba **sin violencia ni rebeldía... Hay cosas contra las que no se puede luchar, querido José**⁸(80)

Aquello explica que muy pronto se conformaría con la situación de Moisés y Gaspar. Era un sujeto fácil de manipular. Por tanto, estamos frente a una persona conformista, que se mudó y de pronto obtuvo a Moisés y Gaspar sin explicar claramente cómo llegaron a él; la

⁸ Las negritas son mías.

resignación, característica del personaje, se nota cuando él deja de visitar a José por no dejar solas a las dos criaturas; su hermano era quien debía visitarlo ahora.

A partir de ello, es necesario cuestionar cómo era la relación de Leónidas con Moisés y Gaspar.

La última vez que visité a Leónidas, la misma noche de mi llegada, me di cuenta que mi hermano estaba improvisando dos camas en la estancia... “Moisés y Gaspar duermen en la recámara, tendremos que acomodarnos aquí”, me dijo Leónidas bastante cohibido. Yo no entendí **entonces** cómo era posible que Leónidas hiciera la voluntad de aquellos miserables (85).⁹

Leónidas cedía ante las exigencias de ellos, parecía que él era quien los trataba como humanos inicialmente. De hecho, cuando José recuerda la Navidad que pasaron juntos, él los llamaba a ellos para festejar, como miembros de la familia, para él, ellos lo comprendían todo. Se deduce que las criaturas tenían sometido al hermano como más adelante someterían al narrador.

La actitud y personalidad de José se pone de manifiesto a través del texto, era más obstinado y luchaba más por lo que quería, se enojaba porque su hermano no luchara por quedarse en la ciudad, por ejemplo, o de que hiciera lo que Moisés y Gaspar quisieran. Sin embargo esa actitud se nota menos cuando regresa. Tras la muerte de su hermano, él se vuelve vulnerable, está lleno de un dolor que trata de ir sacando poco a poco; lo hace en momentos, cuando se funde con su yo narrador que cuenta desde afuera y le habla directamente a Leónidas, acude a ello cuando la pena lo sobrepasa. “El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro [...] Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio. ¡Leónidas, hermano, ante la puerta de tu departamento me sentí morir de dolor! El año anterior había venido a visitarte, en mis vacaciones de Navidad...” (79). Es así como el personaje se entrega a una catarsis a través de la narración, de direccionar su voz, ya no a un narratario, sino a su hermano. “¡Leónidas, Leónidas, cómo era posible que tú, el vigoroso Leónidas, estuvieras inmóvil en una fría gaveta del refrigerador!” (80).

José deja de ser el mismo que era cuando existía su hermano, ese que se negaba a la aceptación tan fácil, termina por adaptarse a la pérdida, a la vida que él no eligió y a quedarse con dos criaturas a las que siempre rechazó. Respecto de José, también se sabe que era un

⁹ Las negritas son mías.

hombre incapaz de relacionarse afectivamente, como les sucede a muchos de los personajes de Amparo Dávila, al único que quería realmente era a Leónidas. El momento en que describe su relación con Susy es relevante porque define su sentir y su actuar ante los vínculos afectuosos.

Yo vivía tranquilo por algún tiempo, sin pensar en ella, pero de pronto reaparecían en mí viejos y conocidos síntomas de nerviosidad, cóleras repentinas y melancolía. Entonces buscaba a Susy y todo volvía a su estado normal. Después, y casi por costumbre, las visitas de Susy ocurrían una vez por semana. Cuando iba a pagar la cuenta de la comida, le decía “Esta noche Susy.” Si ella estaba libre, pues tenía otros compromisos, me contestaba: “Será esta noche” o bien “Esta noche no, mañana si está usted de acuerdo”. Los demás compromisos de Susy no me inquietaban; nada debía el uno al otro ni nada nos pertenecía totalmente. Susy, entrada en años y en carnes, distaba mucho de ser una belleza; sin embargo, olía bien y usaba siempre ropa interior de seda con encajes, lo cual influía notablemente en mi ánimo. Jamás he recordado uno solo de sus vestidos, pero sí sus combinaciones ligeras. Nunca hablábamos de hacer el amor; parecía que los dos estábamos muy dentro de nosotros mismos. (83)

Aunque pareciera que solo habla de Susy, se define el funcionamiento psíquico de José en ese párrafo. Sufrimiento derivado de pensamientos que suele acallar al acudir a ella; una relación que se limita a lo corporal para enfocar el sentir en lo físico, en lo soportable y nunca recurrir a la idea del amor, porque como bien lo dice, estaban muy dentro de sí mismos. Y parte de ese sí mismo estaba habitado por Leónidas.

A pesar de las diferencias entre ambos, los dos terminan siendo responsables de Moisés y Gaspar en determinados momentos de sus vidas. Antes de pensar en el actuar de cada uno con estos seres es necesario detenerse a pensar en qué son, no se les puede definir por su apariencia, ya que se le desconoce, pero sí por su comportamiento. Cuando José debe trasladarse con ellos y se menciona lo siguiente: “Moisés y Gaspar tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los pasajeros”(81), se deja ver esa naturaleza ambivalente de animal y humano, pues se les niega la admisión con el resto de los pasajeros por no ser uno de ellos, pero repercute en su sentir, como si esperaran otra respuesta, es decir, tenían expectativas y mostraron disgusto al ser tratados como animales.

José sí los trataba, al inicio, un poco más como si fueran una mascota, aunque al llegar a casa les ofrece fruta y queso, alimentos que habitualmente no son para animales, sin embargo, les tira unas mantas en el piso para que duerman ahí. Se despertaban temprano y

caminaban de un lugar a otro esperando que él, como Leónidas en el pasado, los alimentara; José percibía que trataban de mirarlo a través de la cerradura, o intentaban escuchar su respiración. Al inicio sufrían con él, o él sentía en ellos el mismo dolor que padecía:

Pero lo que más me torturaba era su dolor desesperado. Aquel buscar a Leónidas y esperarlo acechando las puertas. A veces, cuando regresaba yo del trabajo, corrían a recibirme jubilosos; pero al descubrirme, ponían tal cara de desengaño y sufrimiento que rompía a llorar junto con ellos. Esto era lo único que compartíamos. Hubo días en que casi no se levantaban; se pasaban las horas tirados, sin ánimo ni interés por nada. Me hubiera gustado saber qué pensaban entonces. En realidad nada les expliqué cuando fui a recogerlos. No sé si Leónidas les había dicho algo, o si ellos lo sabían... (83)

Él sentía cierto consuelo o comprensión al ver que ellos vivían la misma intensidad de dolor que él; en este párrafo se puede percibir el momento en que José comienza a inclinar esa balanza que inicialmente tenía más peso hacia el lado de un trato más animal, comenzando a emparejarla hacia el otro lado, en un movimiento tan sutil que parece parte del proceso que debía ocurrir para que el trato se volviera uno más parecido al que se tiene con seres humanos. Incluso, al final de ese párrafo, ya pensaba en una comunicación con ellos a través del habla, dando por sobreentendido su capacidad de comprensión.

Inicialmente el protagonista no tenía mayor problema con la llegada de ambos, a pesar de nunca haber sentido simpatía por ellos, los había recibido como parte de su hermano, como seres que estaban tan rotos como él lo estaba; sin embargo, al llegar trajeron el descenso del narrador hasta llevarlo a perder todo. Lo primero que se vio afectado fue la relación con Susy, pues “cuando iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y Gaspar que estaban arrinconados y temerosos detrás del sofá. Susy se palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo” (84); aquí, fuera de lo que perdió José ya que ella no regresó a su departamento, se puede pensar que mirarlos horrorizaba, aunque estaban asustados y escondidos como un animal doméstico que se aterra ante los desconocidos, no eran algo agradable visualmente. En realidad impidieron que ella regresara, pero la duda persiste, ¿fue intencional o involuntario? Por consecuencia, con la apariencia y posible actitud, la autora continúa fomentando la idea de un tipo de monstruo.

Otra condición humana que manifiestan es el mostrarse de dos maneras diferentes, ser manipuladores; ante el narrador aparentaban ser o tener otro tipo de actitudes, para fingir se necesita una intencionalidad y se vuelve un elemento abyecto, la hipocresía.

“[...] me dijo un día el portero del edificio, todos los inquilinos han venido a quejarse por el insoportable ruido que se origina en su departamento tan pronto como sale usted para la oficina. [...] Aquello me desconcertó y no supe qué pensar. Agobiados como estaban Moisés y Gaspar, por la pérdida de su amo, vivían silenciosos. Por lo menos así estaban mientras yo permanecía en el departamento. Como los veía tan desmejorados y decaídos no les dije nada; me parecía cruel; además, yo no tenía pruebas contra ellos... (84)

A pesar de no quererlos pensar como seres malignos al inicio, sabía que había algo que temer, no por un actuar instintivo ni salvaje, sino por un sentir, más que de persona, de monstruo, por su ira. “[...] luego preparar el desayuno que tomaban a las siete en punto, según su costumbre. Si me demoraba, se enfurecían, lo cual me causaba miedo, por no saber hasta qué extremos podía llegar su cólera” (83). Fue ahí el primer momento en que José comenzó a levantarse antes y fue el primer paso de un cambio en su rutina derivado por el temor a estos seres.

Cuando él decide ponerlos a prueba se da cuenta de lo que hacen en realidad, en ese momento se destapa su verdadero comportamiento.

El portero y todos tenían razón. El edificio parecía venirse abajo con el ruido tan insoportable que salía de mi departamento. Abrí la puerta, Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco. Tan entusiasmados como estaban en su juego que no se dieron cuenta de mi presencia. Las sillas estaban tiradas, las almohadas botadas sobre la mesa, en el piso... Cuando me vieron quedaron como paralizados. (84)

No es necesario insistir en encontrarles una forma física, pues ahí está la intención de quien lo crea, es ese actuar, que ni siquiera podría asignársele a un humano común, sino que conlleva maldad, una intención y una premeditación. Como si no fuera suficiente que se tratara de animales humanizados, se están humanizando con un tipo de persona que podría pensarse como un monstruo alevoso. Lo extraño de ellos le da sentido a la respuesta emitida por los personajes, es por ello que tras esa inconcebible forma de actuar de las dos bestias, el enfrentamiento de José es importante:

-Es increíble lo que veo —les grité encolerizado—. He recibido las quejas de todos los vecinos y me negué a creerles. Son ustedes unos ingratos. Pagan mal mi hospitalidad y no conservan ningún recuerdo de su amo. Su muerte es cosa pasada, tan lejana que ya no les duele, solo el juego les importa. ¡Pequeños malvados, pequeños ingratos...! (84-85)

Lo primero que se pone en evidencia es la capacidad de Moisés y Gaspar para ser de una forma ante él y otra durante su ausencia, eso lleva a otra deducción importante, lo que los hace enojar es que los deje, pareciera que requieren de su compañía permanentemente. También la maldad real y tangible que no queda en lectura propia del narrador ante su actuar, sino que ya se mira algo, desde un punto objetivo, que resalta una actitud macabra, que estremece. Asusta la inteligencia que muestran: planean, se organizan, es una maldad pensada con premeditación. La inteligencia humana en estos animales es lo inquietante en este caso.

En ese mismo encuentro, es el único momento en que se diferencian las dos criaturas, pues en el resto del relato se mencionan a la par unificando su actitud o lo que desencadenan. Aunque el monstruo no es uno solo, son Moisés-y-Gaspár, se piensan como si fueran uno mismo y solo en ese momento se separan, pero para complementarse en ese actuar de aventar algo el uno al otro. No se sabe si son iguales realmente, qué son el uno del otro, nada. A pesar de ser dos, se puede fundamentar en la definición de monstruo trabajada por Gil Calvo en la que habla de una singularidad:

Y la mejor definición que conozco es de César Aira, para quien es ‘una especie que consta de un sólo individuo’, según el ejemplo de Moby Dick (Melville, 1851). Se trata por lo tanto de una criatura singular pues como ella no hay dos, como si una vez nacida se rompiera el molde que sirvió para crearla. Así que la monstruosidad se debe no tanto al carácter deforme o contrahecho del sujeto que la manifiesta como a su excepcional singularidad, que le hace ser un ejemplar único que no tiene par. (Gil Calvo, 2006: 209)

Se puede seguir pensando en esa definición por la singularidad del par, un monstruo integrado por dos seres malignos.

Otro aspecto a notar para resaltar lo siniestro es la risa, pues no solamente es un gesto meramente humano, sino que además es considerado un elemento demoniaco y en el contexto trabajado por la autora, se vuelve sombrío y realmente perturbador.

Además de las criaturas por sí mismas, en el segundo párrafo que habla de ese evento en que se pone en evidencia su verdadero comportamiento, sobresale la actitud de José, pues los regaña justamente como si se tratara de niños, incluso al intentar avergonzarlos lo hace utilizando la palabra “pequeños”, previo a la ofensa, y con ello califica el comportamiento, no como maldad, sino como el de un niño.

Partiendo de ese desconocimiento de la naturaleza real de Moisés y Gaspar se puede observar, ahora sí, el actuar de los dos hermanos ante ellos.

José estaba cegado por la culpa, una culpa injustificada a nivel consciente, similar a la que se estudiará en el siguiente apartado cuando se trabaje “La señorita Julia”, sin embargo, la culpa es común en los textos de la autora, incluso cuando hay una causa explícita como ocurre en el cuento “Detrás de la reja”, en el cual la protagonista mantiene un romance secreto con la pareja de su tía donde menciona “Yo vivía agobiada y perseguida por los más atroces remordimientos al palpar su dolor y su desmoronamiento interno” (125). Es por ello que a veces, más que el acto, lo que atormenta a los personajes es su sentir ante ello, como lo fue el sufrimiento del protagonista de “Alta cocina”, que terminaba sintiéndose un tanto cómplice del crimen cometido contra las criaturas.

En el caso de José, se percibe la culpa cuando él asumía o sentía lo que ellos pensaban de él, al no ser una cuestión objetiva, era un significado que él depositaba en ellos para poderse recriminar algo que él mismo evitaba hacerse por el dolor que traería consigo. Cuando los lleva en el tren y los visitaba en el sitio que ocupaban para ver cómo estaban o si necesitaban comer algo, menciona: “Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por su situación...” “Yo no tuve la culpa, ustedes lo saben bien”, lo repetía cada vez, pero ellos no podían **o no querían**¹⁰ entender” (82). Y vuelve a sentir culpa cuando se enoja tras descubrir el desorden que provocaban durante su ausencia. “Me sentí mal durante todo el día. Cuando volví por la tarde, la casa estaba en orden y ellos refugiados en el clóset. Experimenté entonces terribles remordimientos, sentí que había sido demasiado cruel con aquellos seres” (85). Sin embargo, en este último momento, la culpa se le quita pronto cuando descubre que habían actuado igual durante su ausencia. Esta conducta de las criaturas indica que detectaron cómo es que la culpa rige en gran medida al personaje y la utilizan para manipularlo.

José muestra cómo, desde el inicio, se sentía incómodo con su presencia y fue desagradable la sorpresa cuando los conoció en casa de Leónidas; sin embargo, el sentimiento por su hermano lo hizo dejar de lado aquello al momento de adoptarlos, pero ese sentir regresó y permaneció hasta el fin, ya convertido en odio.

Al parecer, Leónidas nunca los repudió, pero ellos terminaron con él de igual manera, si se hace un recuento, incluso parecieran sospechosos de su muerte. También, a través de

¹⁰ Las negritas son mías.

los recuerdos de José y otros testimonios, se puede conocer un poco de la relación de su hermano con ellos.

Se sabe, gracias a la portera, que se levantaba temprano e iba a comprar su comida para dejarlos alimentados e irse a trabajar; en un recuerdo de José, su hermano había dicho “Son tan dignos de cariño estos infelices” (82), como si hubiera una total confianza y cercanía, pero también se sabe que evita visitarlo por no dejarlos solos, así hasta que les va cediendo sus distintos espacios, incluso los más personales, como la cama.

Aunque se conoce poco de la vida de Leónidas por ser una historia que parte de su muerte, la autora crea una atmósfera aterradora a través de las vivencias de José. Se inicia cuando él llega tras la noticia del fallecimiento de su hermano por lo que se acompaña en su dolor, que no es poco, se vive al lado de él esa “mutilación de su alma”, como él lo describe, además de que el ambiente se torna siniestro desde lo real, hasta lo percibido por el protagonista.

El lugar en el que suceden los hechos pareciera una ciudad europea, podría tratarse de una urbe alemana por el apellido “Kraus”; el clima era nublado totalmente, húmedo y frío, sin dejar de lado que era un país en guerra cuando ellos eran más jóvenes. Esa niebla se convierte en un elemento aterrador, que esconde, que envuelve de frío el lugar en el que se presenta; de hecho, el departamento de Leónidas entra en esa realidad que pareciera más allá del espacio compartido al incluirse en lo nublado; “Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por niebla” (79); pensándolo a nivel de imagen, esa escena en que dentro del edificio también hay niebla, crea un ambiente siniestro en torno a lo que alberga y a lo que ocurrió o puede acontecer en ese sitio. Al ingresar, José sigue caracterizando el lugar de una manera lúgubre, lo describe como oscuro y congelado.

Otra de las estrategias a las que apela la autora es mencionar la hora en que ocurren ciertos eventos para que el lector, al darle una representación, lo haga ambientando en momentos de total oscuridad, es decir, su llegada a la ciudad es cerca de las seis de la mañana, es en el mes de noviembre, el entierro se lleva a cabo a las 4:00 de la tarde; en este caso, aunque es de tarde, hace una descripción específica de lo oscuro y nublado que estaba el día, como si no fuera suficiente con el elemento de la muerte, José regresa a casa, a encontrarse con Moisés y Gaspar después del funeral cuando ya es de noche; cuando parte con ellos es cerca de las 4 am, pues el tren salía a las 5:15 y llegan a su destino después de las 11 de la

noche. Al pensar en ello, se puede entender que lo importante en el cuento ocurre cuando las cosas no se pueden ver del todo, ya sea por la oscuridad o por la niebla, pero siempre estando ocultos.

Al mencionar lo referido previamente se puede detectar cierta recurrencia al número cuatro, que se encuentra a lo largo del cuento: el tiempo que llevaba sin dormir era de cuatro días y cuatro noches, o el tiempo que se retrasó el tren, más de cuatro horas.

Se conoce el cuatro como número perfecto, como aquel que integra los elementos y pareciera una constante que presenta la autora como si se hablara de cuestiones divinas, algo que ya está determinado.

El significado simbólico del cuatro comenzó con Pitágoras y probablemente se refería a los cuatro elementos que, según Empédocles, formaban el cosmos, idea que pudo haber sido formada durante la época en que fue discípulo de Pitágoras. Empédocles citó que los cuatro elementos eran el fuego, el aire, el agua y la tierra y los asoció a las raíces de la naturaleza. [...] Los pitagóricos decían, de hecho que el cuatro contenía toda la naturaleza y era la causa cósmica. (Quintana Guerra, 2009: 26)

Siguiendo por la misma línea, una perspectiva mística y pensándose a nivel simbólico, también Moisés y Gaspar representan algo, sus nombres parten de la Biblia y los críticos ya se han referido ello.

Dos nombres propios dan título a este cuento, Moisés y Gaspar, ambos inscritos en la gran tradición bíblica. Moisés, según la Biblia católica, es reconocido en el Pentateuco —el Génesis, el Éxodo, el Levítico, los Números y el Deuteronomio, como autor inspirado. Él ha quedado como la gran figura y el gran jefe de Israel, y en muchos aspectos representa a Cristo, Libertador, Jefe, Salvador y Legislador (Diccionario Católico de información bíblica y religiosa en Sagrada Biblia 203). Significa “salvado de las aguas” Gaspar —cuidador del tesoro— tiene su referencia inmediata en la existencia de los Reyes Magos, registrada en el Antiguo Testamento y defendida por la Iglesia: En 520 un mosaico bizantino encontrado en Rávena incluso señalaba los nombres de los tres —en conexión con los tres dones que llevaron al niño Dios: oro, incienso y mirra —: Melchor con el incienso; Gaspar con el oro; y Baltasar con la mirra. [...] Para algunos teólogos, los magos son símbolos de la Trinidad y encarnan los tres papeles de Cristo, mientras que sus regalos representan el poder político (oro), la divinidad (incienso) y la resurrección (mirra). Otros apuntan que simbolizan el paso del tiempo, con un rey anciano (Melchor), otro de mediana edad (Gaspar) y un mago joven (Baltasar). (Medina, 2009: 247-248)

De acuerdo con esta referencia, se les pone en posiciones altas, es decir, son supremos y poderosos: líderes y cuidadores de tesoros. Ambos relacionados directamente con encarnaciones de Cristo y, en el caso de Gaspar, con el oro, que representa el poder político

y la mediana edad. A pesar de ello pareciera que se trata de una perversión del mito, quizás lo que ellos resguardaban era al otro hermano, pues ese poder es utilizado para el mal, representan lo indeseable. Eran monstruos con actitudes similares a los otros ya creados por Amparo Dávila, atacaban seres aislados, incapaces de relacionarse o de hacerlo sanamente por el contexto, pero también como seres que gritan, igual que la bestia de “El Huésped”, cuando agrede al pequeño, como lo hacen las pequeñas criaturas en “Alta cocina”, pero aquí al aventarse cosas durante la ausencia de José.

Son monstruos porque, aparte de su naturaleza desconocida, vuelven siniestro aquello que, si se pensara en un humano, específicamente en un niño, sería normal, sin embargo, partiendo de su naturaleza animal, el siguiente comportamiento es aterrador. “Comienzan a aventar al suelo los trastes de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles. Y los gritos, los gritos, Señor Kraus, son espantosos; no podemos más...” Y no solo es espeluznante por tratarse de animales, sino que el adjetivo “espantoso” al referirse a los gritos, lo torna lúgubre.

Cuando se piensa en ellos, desde que estaban con Leónidas parecían responsables de su muerte, esa escena descrita por la portera en la que él se hallaba muerto sobre la mesa y ellos debajo echados a sus pies, tan tranquilos que ella pensó que dormían, desde ahí pareciera que descansaban como si hubieran logrado algo, como si se tratara de esclavos que invirtieron los papeles con el amo. Todo aquello los llevó a vivir con José, como si fuera el siguiente en su carrera como destructores.

Lo que hacen con Leónidas, lo repiten con José sin importar las resistencias que él puso, como si no hubiera otro camino, como si se tratara del destino.

En una entrevista a la escritora, ella da la respuesta a la pregunta de lo que ellos representan.

JL Y ss: ¿ Qué nos puede decir del cuento "Moisés y Gaspar"?

AD: "Moisés y Gaspar" es un cuento simbólico. Esos personajes que no tienen una forma definida, son para mí el destino. El destino está siempre ahí. Uno lo sufre. El destino hace lo que quiere con uno. No puede uno luchar contra él. Moisés y Gaspar siempre están ahí arruinando la vida del Sr. Kraus. No les di una forma porque cómo podemos definir el destino, sino como algo impalpable, misterioso, que lo hace a uno presa y lo mueve como si fuera un títere, y lo padecemos... No podía yo pues darles una forma determinada. Como es un cuento simbólico, hubiera perdido todo su misterio, ¿verdad? (Lorenzo, 1995, 126)

Ese destino se comenzó a escribir desde el inicio de las vidas de los hermanos quizá, pero ante el lector se va revelando al ser las mismas actitudes de cada uno con Moisés y Gaspar, aquellas que tenían ante el destino. A pesar de que nunca se sabe cómo fue que llegaron estos dos seres a vivir con Leónidas, se conoce que él aceptaba cada actitud de ellos con resignación, postura exactamente igual a la ya citada anteriormente cuando José expresa su malestar por el traslado laboral de su hermano.

Él, sin embargo, aceptaba siempre las cosas con ejemplar serenidad, “es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...” “Hemos sido muy felices, algo tenía que surgir, la felicidad cobra tributo...” Esta era la filosofía de Leónidas y la tomaba sin violencia ni rebeldía ... “Hay cosas contra las que no se puede luchar, querido José.” (80)

Y, efectivamente, no luchó contra Moisés y Gaspar, es inútil pelear contra el destino, incluso a veces, es menos doloroso ser su aliado.

Leónidas había arreglado todas sus cosas. Quizás quemó sus papeles, pues no encontré uno solo en el departamento. Según supe, vendió los muebles pretextando un viaje: los iba a recoger al día siguiente. La ropa y demás objetos personales estaban cuidadosamente empacados en dos baúles con etiquetas a nombre mío. Los ahorros y el dinero que le pagaron por los muebles los había depositado en el banco, también a mi nombre. Todo estaba en orden. Sólo me dejó encomendados su entierro y la tutela de Moisés y Gaspar. (81)

Parecía que el hermano del protagonista conocía ya su destino, y como se mencionó previamente, lo aceptó desde un inicio y solucionó cualquier situación que pudiera quedar pendiente, pero a nivel simbólico ocurrió algo más, condenó a su hermano a seguir sus pasos. Como si el destino encarnado en dos bestias usara a Leónidas como una herramienta o un medio de transporte para llevarlos con su siguiente víctima apenas hubieran terminado con él.

A pesar de que José mostraba una actitud totalmente opuesta a la de su hermano tras haber mencionado esa conversación sobre su traslado, termina derrotado por el destino y comienza a transformarse en lo que fue Leónidas alguna vez. Inicia con cuestiones que parecerían insignificantes, como el ajustar su horario para poderles dar de desayunar más temprano, pero después logran que lo destierren del departamento con una orden judicial, lo orillan a aislarse de toda la gente con la que convive, pierde su trabajo y, poco a poco, todo lo que conformaba su vida.

Cuando menciona que Leónidas ya les había cedido la cama, él señala “Yo no entendí entonces cómo era posible que Leónidas hiciera la voluntad de aquellos miserables”, y agrega: “Ahora lo sabía... Desde ese día ocuparon mi casa y yo no pude hacer nada para evitarlo.” (85) Es en ese preciso momento cuando se desenmascara esa pelea ideológica que tenían ambos hermanos. La resolución del conflicto comienza a esclarecerse cuando José menciona:

Con el dinero que aún me quedaba compré una pequeña y vieja finca que encontré fuera de la ciudad y unos cuantos e indispensables muebles. Era una casa aislada y semiderruida. Allí viviríamos los tres, lejos de todo, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable. (86)

De pronto comenzó a estar del lado de ellos en esa desgastante batalla, y ni siquiera se daba cuenta de no ser por la vida a la que estaba renunciando, ya actuaba por y para ellos, pero eso sí, siempre regido por un odio resignado. Y así, el cuento concluye con la resolución del combate.

¡Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión! Me querías, sin duda, como yo te quise, pero con tu muerte y tu legado has deshecho mi vida. No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina. No, sé que es algo más fuerte que nosotros. No te culpo, Leónidas: **si lo hiciste fue porque así tenía que ser... “Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida.”**¹¹(87)

Su hermano, el ser que más amaba lo condenó, y debía ser él, pues José no quería a nadie como a Leónidas, se necesitaba ese amor que lo llevaría a aceptar a Moisés y Gaspar para que pudieran obrar como el destino. Como hermanos no solo compartían la soledad, también el mismo fin.

El equivalente emocional representado por Moisés y Gaspar es el miedo, como correspondiente a ese sentir provocado por las consecuencias del destino. Visto literalmente, como resultado de los actos de las dos bestias. “[...] los vecinos me cobraron un odio feroz. Llegó un momento en que tenía yo miedo de entrar en el edificio o de salir de mi departamento.” (85), y ese sentimiento se concreta en emoción al referirlo de la siguiente manera: “Cuando regresaba tarde por la noche, después de haber estado con Susy, temía ser agredido. Oía las puertas que se abrían cuando pasaba, o pisadas detrás de mí, furtivas,

¹¹ Las negritas son mías.

silenciosas, alguna respiración... Cuando por fin entraba en mi departamento lo hacía bañado en sudor frío y temblando de pies a cabeza” (86). Ese sentir generaba el temor al destino que lo acechaba y le arrebatava todo como a su hermano. A uno le quitó la vida de manera literal, al otro lo tiraba desde lo alto para dejarlo caer hasta el abismo.

Y es relevante regresar a Gil Calvo, quien expresa que hay monstruos que se clasifican como *free riders*:

Según demostró Mancur Olson, el individualista más extremo es el *free rider* (como Alien o Moby Dick): un parásito y depredador racional, cuya única pasión es el cálculo de su propio interés que trata de maximizar con eficiencia despiadada, sacrificando sin compasión cualquier pieza que logre cobrar. Pues a diferencia del héroe, que se mide y compara con sus rivales, el monstruo no reconoce pares, sólo presas con las que satisfacer su ávida voracidad. (Gil Calvo, 2006: 209)

El destino es aquel que busca presas para satisfacer su ávida voracidad, es capaz de utilizar el amor fraternal para conseguir su objetivo. Y entonces aquella referencia Bíblica de los nombres cobraría más sentido pensando en “El tratado de monstruos”, donde se expresa “En ocasiones el monstruo es la demostración del vínculo existente entre dioses y hombres. El poder manifiesto de un monarca queda expuesto con la aparición de un monstruo que viene a ser la prueba de comunión entre dios y el hombre” (Santiesteban: 32); como el destino marcado por los dioses para el hombre.

Moisés y Gaspar fueron una representación del enfrentamiento interno del personaje, de pulsiones de conservación que lo llevan a no dejarse vencer por la energía psíquica que quería destruirlo, sin embargo ellos ganaron.

A pesar de ser estos los monstruos que aparecen en la literatura de la autora zacatecana, los animales que del capítulo posterior también parecieran un tipo de bestia maligna, solamente que en el cuerpo de seres conocidos y definidos.

Capítulo III Animales siniestros

Así como los monstruos que se mencionaron en el previo capítulo, a lo largo de la literatura de Amparo Dávila aparecen animales conocidos desde la biología como tales, sin embargo no se trata de aquellos que integran la fauna de ese modo, sino que pareciera que también se trata de monstruos disfrazados de animales.

3.1 “La señorita Julia”

“La señorita Julia” es un texto que también forma parte del libro *Tiempo destrozado* publicado en 1959. El cuento permite presenciar la transformación de Julia, una mujer metódica y tranquila que termina perdiendo la cordura. La historia inicia en el momento en que empieza a caer en ese estado, es decir, cuando su apariencia comienza a llamar la atención de quienes la notan desmejorada. A través de observaciones del narrador se trata de mostrar al lector una aparente estabilidad: tiene quince años trabajando en la misma oficina; aunque es la única soltera de sus hermanas, está comprometida con el señor De Luna, un creyente perteneciente a la Orden de Caballeros de Colón; y, tiene ocupaciones que tradicionalmente se entienden como buenas prácticas, como el tejer suéteres para sus sobrinos. Detalles que indican que era el ejemplo de “muchacha de conducta intachable” (56).

Su estabilidad mental comenzó a tambalearse cuando dejó de dormir por las noches tras escuchar ruidos que ella atribuía a ratas que invadían su casa. Es a partir de ese momento que comienza a ignorar su cuidado personal y descuida el tiempo con su prometido y con todo entretenimiento que la hacía feliz, por ocuparse de la idea obsesiva de capturar a las ratas. Julia percibe un incremento en la actividad de los roedores con el paso de los días, así que invierte su tiempo en buscar cómo acabar con ellos; compra veneno, prepara trampas y pasa horas leyendo de farmacopea, pero no logra que las ratas desaparezcan. Llega un punto en el que pierde todo rendimiento óptimo, se queda dormida en el trabajo, el señor De Luna la deja; entonces pide un permiso laboral para descansar y termina con su independencia al quedar bajo el cuidado de sus hermanas, quienes están muy preocupadas por el cambio radical de Julia. Ahí lo pierde todo, principalmente esa reputación por la que tanto trabajó, porque sus compañeros de oficina comienzan a especular que era alguien con una doble vida

en la que no era tan correcta como aparentaba. En la última parte del cuento, cree haber hallado finalmente a las ratas, grita y ríe con ellas en las manos cuando piensa que las ha atrapado, pero a través de un cambio de foco del narrador, se pone en evidencia la locura de Julia cuando menciona que fue encontrada por su hermana apretando su estola de martas cebellinas.

Desde ahí se puede ver, al igual que en los textos ya trabajados, como lo menciona Luna, que:

Recrea la vida de personajes, hombres y mujeres amenazados por la locura la violencia y la soledad. La mayoría de los cuales viven una vida aparentemente normal, hasta que una situación inesperada los sume en la desesperación y el caos. Ese elemento inesperado o imprevisto, que muchas veces adquiere dimensiones terroríficas, ha despertado el interés de algunos trabajos críticos acerca de la obra de la escritora zacatecana. (Luna Martínez, 2008: 1)

El cuento es justo esto: una mujer con una vida normal que de pronto se encuentra sumida en la locura total. A diferencia de los textos trabajados hasta el momento, este es narrado en tercera persona. El cambio de voz tiene una intención, al tratarse de un narrador extradiegético —mira desde fuera de la historia—, es capaz de identificar sus alucinaciones; si la anécdota se contara desde Julia, no se daría la revelación final, que en realidad es la que aleja este cuento de un corte fantástico.

Es un relato en retrospectiva, cuando inicia, la protagonista ya está padeciendo, y se hace necesario regresar al pasado para contextualizar al lector de la vida previa de la señorita Julia, que aparentaba ser perfecta. Aunque la mirada de quien lo cuenta se centra en Julia y habla de lo que siente, de lo que piensa y hace, también mira y penetra la mente de otros personajes, como los compañeros de trabajo o del señor de Luna.

Ana Luisa Coulon señala:

El narrador —fuera del mundo descrito— parece ser el único confiable, él se encarga de seleccionar la información, que se reduce al tiempo del relato, y va describiendo el drama en escenas bien detalladas, tanto de los momentos de alucinación como de aquellos de la preparación de los venenos; sin embargo, deja un hueco sobre la causa de la locura del personaje, que nunca será enunciada. El narrador lo capta cuando ya está en el proceso hacia la locura; pero hay indicios que señalan la poca o nula ayuda que podrá recibir y la terrible presión del medio ambiente. (Coulon, 2009: 96)

Además de ser el único confiable, este narrador da información que a simple vista no se captaría como los pensamientos de ella o de los otros, así como también hace aclaraciones e

incapié en elementos que cobran mayor relevancia; es decir, en el tema principal que es la locura de Julia. El narrador lleva un ritmo lento y constante en cada situación que se le presenta a la mujer así como de sus alucinaciones; sin embargo, el final es súbito, tajante, y solo como para rematar con lo que se había sospechado previamente. Es por eso último que, en este caso, narrar en tercera persona muestra otras intenciones discursivas, el que cuenta se aleja y puede hablar de la locura de la protagonista, ya que de haber sido presentada desde los ojos de ella, habría sido otra la percepción del lector.

La autora sigue un juego aterrador en cuanto a los espacios. Aunque la protagonista no habita en un lugar aislado, a partir de su percepción se transforma en un sitio fuera de la realidad, pues en él ocurren acontecimientos que nadie más percibe o comprende. La casa es siniestra, se trata de un lugar viejo heredado por sus padres al morir.

Antes de profundizar en la vivienda es necesario echar una mirada por los otros escenarios en que ocurren los acontecimientos del cuento, ya que cobran relevancia frente al personaje. Al ser ella una señorita respetable, apegada a todo código moral y religioso, los únicos sitios que visitaba eran la oficina, los conciertos a los que iba con el señor de Luna, la heladería, la iglesia, el bosque (por los paseos) y la casa de su hermana; después de la ruptura mental se agregan los distintos sitios donde compra el veneno para las ratas. Ahí se comienza a mostrar cómo su existencia era una vida frustrada, solamente apegada a un deber ser, y cómo ese quiebre la lleva justo al extremo, a lo mortal como lo simboliza el veneno.

Ahora bien, la casa es un equivalente del personaje, en ambos hay un enmascaramiento. La casa es antigua, pero limpia y cuidada. “Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja. Todo allí era tratado con cuidado y cariño.” Con Julia ocurría algo similar, “siempre se le veía pulcra; vestida con sencillez y propiedad” (56). Sin embargo tenía un elemento paralelo a la vejez oculta de la casa, era lo que tenía enterrado en el inconsciente.

García Cárdenas trabaja específicamente ese paralelismo:

Ambas poseen rasgos en común: antiguas, pero bien cuidadas, con recovecos donde se esconde algo oscuro (en el hogar, las extrañas ratas; en Julia, la locura).

La relación entre hogar y personajes se destaca con la frase que describe los sentimientos de la señorita después de perder trabajo, novio, reputación, tranquilidad, “se sentía como una casa deshabitada y en ruinas.”

La locura de la señorita sale a la luz en el emblemático closet donde se encuentra a las ratas —símbolo de lo diabólico. En el armario (closet) vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites”. Por tanto, si de ese centro

de orden (de su mente) es de donde surge el maremagno, entonces el caos y las ruinas se han apoderado por completo de la casa que habita el personaje. (García, 2010: 158)

Ese recoveco mencionado por García en la mente de Julia es su inconsciente, son esos pensamientos, ideas y sentimientos que ella ha reprimido y que día con día mantiene oprimidos para evitar que en esas raíces crezcan ramas que emerjan hacia lo consciente; se trata de un material inconsciente con tanta fuerza que la sobrepasó. Existe un antes y un después en la vida de Julia, separados por la locura, pero definido más específicamente con la aparición de las “ratas”. Para conocer esos elementos que negaba de sí misma, es necesario partir de la Julia que ella se esforzaba por ser, de la que existía antes de la demencia.

Julia, como ya se ha mencionado, “era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud” (56). Esas dos líneas sintetizan lo realmente importante y lo que explicará en un futuro el cambio en su vida. La primera de ellas es el “todos lo sabían”, pues se habla de un interés importante en la mirada del otro, y la segunda, esa moderación que se puede traducir en retención.

Era una persona que siempre estaba fresca y activa, siendo eficiente en el trabajo, alegre, sana, metódica, tranquila y limpia. Se le adjudicaban todas las características que implicaría ser una señorita de bien. De hecho, se podría pensar incluso en ella como “santa”, pues a través del discurso de terceros, cuando comienzan a suponer que su falta de sueño se debe a una doble vida, definen la imagen que daba previamente. “Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa” (57).

A pesar de las cuestiones socialmente positivas, Julia cargaba con su propia cruz al ser la única de las hermanas que aún no estaba casada y que, por lo tanto, vivía sola. El ser “señorita” habla de cierto prestigio social, de ser virgen, de pertenecer a cierta categoría de honor, del buen decir y hacer; estaba comprometida con el señor De Luna quien también, por sí mismo representaba una situación de moralidad, en este caso más específico, del obrar a través de lo aceptado por la religión.

En el cuento, cuando se habla de la relación de Julia con su prometido, se hace una descripción de un día normal en su vida y es importante tomarla en cuenta a manera de imagen para después compararla con otro día normal, pero ahora en la nueva Julia, aquella que quedó después de perder la cordura:

Estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa. Algunas veces se quedaba

a tomar un café y a oír música, mientras la señorita Julia tejía algún suéter para sus sobrinos. Cuando había un buen concierto asistían juntos; todos los domingos iban a misa y, a la salida, a tomar helados o pasear por el bosque. Después Julia comía con sus hermanas y sobrinos; por la tarde jugaban canasta uruguaya y tomaban el té. Al oscurecer Julia volvía a su casa muy satisfecha. Revisaba su ropa y se prendía los rizos. (56-57)

Respecto de su trabajo se sabe cómo era ella, por medio de las palabras de su jefe, cuando la cita una vez que nota en ella el cambio. “El señor Lemus comenzó diciendo que siempre había estado contento con el trabajo de Julia, eficiente y satisfactorio, pero que de algún tiempo a la fecha las cosas habían cambiado y él estaba muy preocupado por ella...” (59).

Tras esa cita es pertinente preguntarse cómo estaba Julia después del incidente de las ratas, cómo era la nueva mujer. Esa nueva señorita llevaba más de un mes sin dormir y las personas lo notaban, su rostro comenzaba a mostrarse pálido, “tenía grandes y profundas ojeras y la ropa se le notaba floja. Y sus compañeros habían observado, con bastante alarma, que la memoria de la señorita Julia no era como antes. Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones y lo que más les preocupaba era verla sentada, ante su escritorio, cabeceando, a punto casi de quedarse dormida” (56). Se trata de un cambio radical, de ser una persona modélica, relacionada con todo aquello apegado a la moral, pasa a ser nombrada por el otro como alguien vil, que actúa de maneras opuestas a lo que predica.

-¿Te fijaste en la cara que tiene hoy?

-Sí, desastrosa.

-No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía...

¿Entonces tú también lo crees...?

-¡Pero si es evidente...!

-Nunca me imaginé que la señorita Julia...

-Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa. (57)

También su relación terminó por arruinarse, pues la nueva Julia ya no permitía que Carlos de Luna la acompañara porque se avergonzaba de que él se enterara que su casa tenía ratas. Ya manifestaba ansiedad y se hallaba en un estado exasperado. “Su situación era desesperada. Cada día sus fuerzas disminuían de manera notable [...]; su aspecto comenzaba a ser deplorable y su estado nervioso, insostenible. Perdió por completo el apetito y el placer por la lectura y la música” (58).

Así como en “*Moisés y Gaspar*”, aquí también el personaje terminó por perderlo todo, solo que en este caso fue como consecuencia de la locura; no sólo fracasó su relación con el señor De Luna, sino que terminó por ausentarse en el trabajo y aislarse de su familia.

La imagen que se contrastará con la mencionada previamente en un día normal de la Julia sana es la siguiente:

Dejó entonces de preparar venenos y de inventar trampas para las ratas. Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida, y toda lucha contra ellos resultaría inútil. No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas. Tejía constantemente con manos temblorosas, de cuando en cuando se enjuagaba una lágrima. Y sólo interrumpía su labor para asear un poco la casa y preparase algo de comida. A veces se quedaba algún rato, dormida en el sillón, y esto era todo su descanso (63).

Lo descrito previamente es lo que resultó del desequilibrio de Julia; se muestra su punto de mayor sufrimiento, a pesar de que las risas del final pongan en evidencia la culminación de su locura, pues a pesar de ello no es una escena en la que se pueda visualizar algún tipo de sufrimiento, por el contrario, era más bien un alivio. La intención de este análisis es comprender qué fue lo que ocurrió en medio, en qué consistió realmente el fenómeno de las ratas y qué representan.

Para la crítica hay distintas explicaciones de esa saturación que corrompió a Julia, por ejemplo, en “El callejón sin salida de “La señorita Julia”, Coulon lo adjudica a:

El entorno del personaje funge como una explicación del mismo, al señalar las carencias extremas en su vida emocional y sexual. Ella vive la sexualidad como algo impuro y lleno de culpa, pues no puede comprender el misterio que la envuelve, y esa falta de comprensión termina por sacar al personaje de la realidad. (2009: 92)

Se hace referencia a una represión de su sexualidad acompañada de carencias o faltas derivadas de esa misma negación por sentir, que termina por convertirse en un misterio que se manifiesta a través de seres siniestros que no se presentan del todo, pero que la atormentan cada noche hasta llevarla a la locura. Algo similar menciona Ortiz cuando expresa:

Se puede inferir que quizá fue por la represión corporal y mental, o la soledad llegó a tal punto que la asfixió y la única posibilidad de evadir su realidad fue mediante la locura. En el cuento se enfatiza que es la única hermana soltera, la mayor, que anhela casarse y la locura se desencadena precisamente con la ruptura. Sin duda, le pesa que se cuestione su honestidad, se dude de su decencia. (Ortiz, 2016: 38-39)

Es otra manera de interpretar el daño generado por esa misma represión, que, aunque es derivada en otra situación, sigue siendo la causa. Para Ortiz es tanto ese peso, que lo equipara con la asfixia que no logra sobrellevar por medio de la cordura. Si se piensa en la vida de Julia, ella sí aspiraba a una aceptación social, y era tanto lo que debía sacrificar y esforzarse por oprimir y mantener oculto, que la locura fue el precio que tuvo que pagar por ser reconocida como la señorita que era, ese precio terminó haciéndola perder, junto con su estabilidad, esa imagen que se convirtió en una edificación que construyó a costa de su demolición.

A pesar de ello hay quienes adjudican la locura a una pérdida de control, tal es el caso de Luna y Díaz quienes señalan:

Para la protagonista su valía como persona, pero sobre todo como mujer, está cifrada en dos ámbitos, la demostración constante de su decencia y la ejecución de sus labores domésticas. Cuando esta última es puesta a prueba y finalmente fracasa en su batalla contra estos seres que la atormentan, el desenlace es la pérdida de la cordura que con dificultad ha mantenido hasta aquí. Después del rompimiento de su noviazgo con el señor De Luna, el precario equilibrio mental de Julia se quiebra y, al fin, ella puede visualizar las ratas que la atormentaban, aunque lo que estruja entre sus manos cuando es descubierta por su hermana no son los cadáveres de las ratas sino su estola, que tenía arrinconada en el ropero. Finalmente, ella acaba sucumbiendo a su obsesión por el orden y la pulcritud, quizás por ser incapaz de enfrentar la posibilidad de llevar una vida normal o simplemente porque al perder el control sobre el único ámbito que dominaba, el doméstico, la estructura de su psique queda irremediamente dañada. (Luna y Díaz, 2018: 212)

Aquí se piensa en una locura que se fue integrando poco a poco por motivos distintos, pero que al final se concreta; como si la búsqueda de orden, esa necesidad obsesiva de pulcritud, fuera un comienzo que pudiera desencadenar esos pensamientos iniciales de las ratas, pero al haber perdido esa imagen ante los demás, que era lo que más le importaba, llega a ese total rompimiento psíquico, pues fracasar ante un pensamiento obsesivo de tal magnitud no podría tener otro desenlace. Más adelante mencionan: “La posibilidad del deseo no puede ni siquiera expresarse por la vía discursiva, y por eso la pulsión sexual femenina se distorsiona, al punto de recrearse en el lugar de la víctima” (Luna y Díaz, 2018: 214). A través de ello se piensa lo que ya se había mencionado previamente por otros autores, hay cierta represión sexual, es tanto el trabajo de opresión que no se puede siquiera poner en palabras, pero ese esfuerzo es desgastante para la protagonista y es tan fuerte que aunque no se expresa su existencia, queda

entredicho en todo el texto y termina siendo otro elemento más, que ante esta visión, forma parte importante de ese todo que da como resultado la locura.

Es complicado adjudicar el tema principal del relato, que es la demencia, a una situación que no está puesta en palabras como lo es la sexualidad de Julia, es evidente que la represión en sí no se mencionaría, pero el hecho de que sea sexual lo que se pretende enterrar en el inconsciente pareciera más complicado de trabajarse, pero ese silencio es importante y también da información a través de símbolos y la transformación del personaje. Si se leyera en un sentido más superficial se podría pensar que ni siquiera ella misma se ha tomado el tiempo de imaginar una pasión o un sentimiento desbordado y que se trata más de un desconocimiento que de represión, sin embargo hay un elemento muy importante que demuestra lo contrario. Como se mencionó en el capítulo I, cuando se habla de la relación entre la literatura y el psicoanálisis, se habla de esa comunicación entre el inconsciente del lector y el del autor de la obra, pues termina habiendo una comunicación entre ellos, además la literatura es otra forma de vivir, a través de otros (en este caso personajes ajenos), experiencias que no se pueden vivir en carne propia. Se sabe qué es lo que leía la señorita Julia porque eso sí se menciona en el cuento. “El menor detalle delataba el fino espíritu de Julia, quien gustaba de la música y buenos libros: la poesía de Shelley y la de Keats, los *Sonetos del portugués* y las novelas de las hermanas Bronte” (56).

Pareciera imposible imaginar que alguien que disfrute leer de un amor con los alcances de aquel descrito por Keats pudiera conformarse con una relación descrita como lo hace la señorita Julia.

Ten compasión, piedad, amor!...

¡Ten compasión, piedad, amor! ¡Amor, piedad!

Piadoso amor que no nos hace sufrir sin fin,
amor de un solo pensamiento, que no divagas,
que eres puro, sin máscaras, sin una mancha.

Permíteme tenerte entero... ¡Sé todo, todo mío!

Esa forma, esa gracia, ese pequeño placer
del amor que es tu beso... esas manos, esos ojos divinos

ese tibio pecho, blanco, luciente, placentero,
incluso tú misma, tu alma por piedad dámelo todo,

no retengas un átomo de un átomo o me muero,
o si sigo viviendo, solo tu esclavo despreciable,

¡olvida, en la niebla de la aflicción inútil,

los propósitos de la vida, el gusto de mi mente
perdiéndose en la insensibilidad, y mi ambición ciega! (Keats, 2016: 43)

Se puede entender la frustración tras leer sobre un amor absoluto en el que la entrega total se vuelve un aspecto tan profundo y tan apasionado, similar a lo descrito por Elizabeth Barret Browning en “*Sonetos del Portugués*”, cuando sus versos:

Y no obstante el amor por ser amor
es bello. Igual llamea reluciente
un gran templo y la hierba. El mismo fuego
arde quemando el cedro y la cizaña.
Y el amor es un fuego... (Barret Browning, 2003: 2)

Son versos donde el amor es equiparado con el fuego, ese ardor y quemar capaz de acercarse a la magnitud de la intensidad pasional. Pensar en Julia imaginando, a través de la literatura, esos alcances frenéticos y mantenerse en una relación que ella define como “Un sentimiento sereno y tranquilo, como una sonata de Bach; un entendimiento espiritual tan estrecho y profundo, lleno de pureza y alegría...” (60), daría pauta a pensar que hay una represión, que a través de silencios y de no menciones de un amor exaltado, Julia podría anhelarlo, sin embargo, una señorita decente no debería amar con esa intensidad ni mucho menos desear con tanto arrebato. También existe el tema de la edad, ella ya rebasó la edad aceptada dentro de la sociedad; sin el prometido se convierte en una solterona.

A pesar de que el interés principal de la historia se centra en ella, algo similar ocurre con el señor De Luna, pues no se habla de su sentir respecto de la relación con Julia, sino que solo se menciona su pensar; es evidente que lo que busca su prometido no es una cuestión pasional, más bien a alguien similar a él que esté apegado a la situación moral y religiosa que él profesa, es por ello que cuando Julia comienza a perderse, él decide alejarse, no por un sentir sino que ya no tenía nada de lo que él buscaba, por ello utiliza eso como un pretexto para no casarse y seguir viviendo con sus padres sin cargar con el desprestigio de su pareja. Lo que es muy retorcido. Es importante subrayar cómo detrás de esa apariencia de perfección del señor de Luna hay una enorme represión; incluso se puede acusar a él de todo lo que le sucede a Julia, porque mientras ella está lista para casarse, a él no le interesa cambiar su situación. Es decir que para él está bien tener una novia sólo para decir que está comprometido y no parecer extraño ante la sociedad, pero lo cierto es que no quiere casarse ni intimar con Julia, lo que señala alguna patología. El prometido sólo hace perder el tiempo de Julia, y la represión a la que los somete a los dos la enloquece. Ella va teniendo distintas pérdidas a lo largo del cuento, y éstas pérdidas se llevan poco a poco pedazos de lucidez.

Coulon señala, al respecto:

Este cura le aconseja la distancia, en vez de investigar el problema; ya que para la autoridad religiosa, el cambio de Julia “puede ser un grave peligro para la salvación de su alma” (86). Lo anterior subraya el poder ejercido por el sacerdote, al intimidar y aterrorizar a los fieles por todo aquello que no entre en el campo de su estrecha visión; así, ambos personajes, al no permitirse una vida emocional y sexual, se privan de la capacidad para ejercer dichas funciones sin culpa. (2009: 95)

Es interesante detectar que no sólo se manifiestan las voces del narrador y de los personajes, sino que existe la presencia de unas más complejas que no hacen más que utilizar a los protagonistas como si se tratara de marionetas. Así se puede identificar la voz de la iglesia a través de las palabras del señor De Luna cuando hace referencia a las relaciones agradeciendo la que encontró con Julia, “tan raras y difíciles de encontrar, en un mundo enloquecido y lleno de perversión, en aquel desenfreno donde ya nadie tiene tiempo de pensar en su alma y en su salvación, donde los hogares cristianos cada vez eran más escasos” (60); ese discurso conservador viene de una ideología que de pronto se fusiona con el narrador para dar sentido al trasfondo del texto, lo mismo ocurre con la voz de la moral.

Ella representaba esa moral social mientras que el señor De Luna la religiosa, es por ello que cuando llega el momento de su rompimiento el lector se enfrenta a una escena fría y racional en la que jamás hablan de sus sentimientos, incluso, aunque el narrador nos hace saber el dolor de Julia, ella se calla y reprime ese sentir, como ha hecho toda su vida; en cambio el señor se enfoca en la idea de un deber ser en el matrimonio.

[...] Julia, por nuestro bien y salud espiritual... lo más convincente es dar por terminado... bueno, quiero decir no llevar adelante nuestro proyecto de matrimonio... [...] Después, un poco más calmado, siguió hablando “de la tremenda responsabilidad que el matrimonio implicaba, de los numerosos deberes y las obligaciones de los cónyuges...”

Julia estaba aún más pálida que él. El tejido había caído de sus manos y la boca se le secó completamente. El dolor y el desencanto la habían traspasado de tal manera que temía no poder decir ni una sola palabra. Haciendo un verdadero esfuerzo **le aseguró que estaba de acuerdo con él, y que esa decisión, sin duda, era lo mejor para ambos.**¹²(62)

Así es como, a través del narrador, se puede identificar el proceso de represión de Julia, si sus silencios o sus afirmaciones demuestran una cosa, el narrador hace mención de lo que

¹² Las negritas son mías.

piensa y siente para contrastar esa contradicción y demostrar que está reprimiendo lo que en verdad desea.

Ahora bien, retomando la idea inicial, Julia terminó por perderlo todo, se tiene un antes y un después de su locura, ¿por qué?, pareciera que se trata de un castigo por sentir lo que ella nunca quiso aceptar por ir en contra de lo que deseaba proyectar como si su mente al fracturarse ante el dolor se volviera un enemigo contra ella que quiere castigarla. Ella mantenía en el inconsciente todo aquello que se negaba a reconocer como suyo, entonces, ¿en qué momento se manifestaron esos deseos para que tuviera que castigarse?

Se sabe que el momento en que decidió que debía estar sufriendo era la noche, como si quisiera evitar el sueño, y tiene sentido por todo lo que se ha mencionado a lo largo del trabajo. Julia estaba reprimiendo; ella había llenado su inconsciente de material que se esforzaba por mantener oculto, pero que podía tener fugas al estar dormida y bajar la guardia, pues los sueños se sabe que pueden provenir de ahí. Freud señala, cuando comenzó con el análisis de los sueños, que ellos son una realización de deseos, incluso aquellos que parecieran desagradables.

Hallamos entonces tres posibles procedencias del deseo: 1- puede haber sido provocado durante el día y no haber hallado satisfacción a causa de circunstancias exteriores, y entonces perdura por la noche un deseo reconocido e *insatisfecho*. 2.- Puede haber surgido durante el día, pero haber sido rechazado, y entonces perdura en nosotros un deseo insatisfecho, pero reprimido; y 3. Puede hallarse exento de toda relación con la vida diurna y pertenecer a aquellos deseos que solo por la noche surgen en nosotros, emergiendo de lo reprimido. (Freud, 2017: 680)

En Julia podría ocurrir cualquiera de los últimos dos, gracias a los espacios que deja el narrador no se pueden conocer del todo sus pensamientos diurnos, pero es más probable que no deje que se forme siquiera un pensamiento que ella considere inmoral, por lo que el tercero pareciera ser el que explica el funcionamiento mental de Julia y lo que pudo haberse presentado durante alguna noche.

Desde el momento en que ella comienza a sufrir por la presencia de las ratas, el enfoque de su pena no es precisamente la invasión de los animales, sino la obsesión que nace en Julia por querer exterminarlas, debido a que no la dejan dormir. Cuando la despiertan los ruidos la primera noche, el narrador menciona: “Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día... Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba.” (57) Es a partir de ellas que se desencadena el

insomnio, como uno de los peores males. “Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó” (57). Es fácil imaginar la desilusión de la señorita Julia. Como de costumbre revisó la casa sin resultado. “Desesperada se dejó caer en un viejo sillón de descanso y rompió a llorar. Allí vio amanecer...” (57) Esta última frase hace ver el insomnio desde una perspectiva similar a la representada por Borges, en la que se vuelve algo similar a la eternidad, pero como una condena.

A pesar de que Borges juega con el silogismo insomnio-infierno-eternidad. [...] El insomnio se advierte como una condena (Borges escribe “estoy condenado a mi carne,/ a mi detestada voz, a mi nombre”, 1981a: 29). Sin embargo, para él, si por un lado cierra la facultad de crear, por otro permite hundirse en los recuerdos (“una rutina de recuerdos”), que posibilita, de cierta manera, una producción, una imaginación. (Cecere, 2018: 94)

Aunque es complicado posarse ante una única percepción borgena del insomnio por usarlo como un símil de la creación literaria, se puede saber que es cercano a una tortura, que el tiempo se detiene y se cuestiona, pero no se avanza a menos que se recurra a la creación. Además de él, el sentir de Julia tan desesperado es como el enfoque de Lévinas o de Cioran estudiado por Cea Bustamante.

Lévinas y Cioran comparten la noción de insomnio como una experiencia catastrófica, al ser un momento en el cual el yo desaparece por completo y se nubla o se desintegra en una noche que lo llama a la locura y a la quietud. Por un lado, Lévinas lo reflexiona como un escenario límite de la presencia del ser, en el cual el hombre no está ni consciente ni inconsciente, sino pegado a la noche. La subjetividad no se presenta, sino que desaparece por completo, la existencia absorbe todo, inclusive hasta el tiempo y el espacio. [...] Por otro lado, Cioran, no es tan drástico como Lévinas, pero de igual forma avicina el mismo surgimiento de una existencia absoluta que se presenta como constante, el de estar en algo, no de alguien, sino de un algo que carcome la presencia del que vela. El insomnio enloquece por completo, te lleva a los límites más profundos, inclusive al suicidio: “Estás en plena noche, todo se ha ido de paseo, pero surge ese Dios que no lo es y tienes la impresión de una presencia misteriosa”. (Cioran 2010, 70) El insomnio es una experiencia que está ahí, en la escena de la noche que no está ni dentro ni fuera de mí, sino que está presente sin saber del exterior o del interior; solo está. (Cea, 2017: 42-43)

Julia lo vivía tal y como se describe en la cita previa, se volvió la experiencia catastrófica que, a nivel real u objetivo, como situación observable, fue lo que arruinó su vida y la llevó a esa locura en la que se perdió. En el insomnio ella se encontró con sus mayores temores, con un tiempo que no avanzaba, con el toparse de frente con elementos inconscientes que no estaba dispuesta a soportar. Ella enloquece, tal y como lo dice Cioran, se dejó llevar a los

límites más profundos. Estar en ese momento de insomnio es hallarse en un sitio del “entre”, se halla en medio del sueño y de la vigilia, entre la cordura y la locura, pero tarde o temprano debe tomar partido y ella cae en la vigilia y en la locura. En ese rato hay una especie de nuevo lenguaje, pues se percibe el mundo de manera distinta al hallarse en ese umbral, al mirar desde una perspectiva que no permite estar ni de un lado ni de otro, pero mantiene al sujeto, en este caso a Julia, un tiempo suficiente en esa condena que se tornó infinita y la atormentó con todo el material que no hizo menos que ponerle fin a su estabilidad.

Ahora bien, pensando la situación que la mantiene despierta y que al final pareciera que se trata de una alucinación; esas ideas suyas se podrían igualar, a nivel mental, con un sueño ya que es de noche y ella estaba dormitando, por lo tanto tampoco se halla un umbral que imposibilita asegurar un estado de vigilia total, y en dado caso, serían manifestaciones de contenido inconsciente. A partir de ello, Jung expresa algo importante que servirá para partir de ahí al querer analizar el material inconsciente de la señorita Julia.

Un hombre puede soñar que introduce una llave en una cerradura, que empuña un pesado bastón, o que echa abajo una puerta con un ariete. Cada una de esas cosas puede considerarse una alegoría sexual. Pero el hecho de que su inconsciente haya elegido, con ese fin, una de esas imágenes específicas —sea la llave, el bastón o el ariete— es también la de mayor importancia. La verdadera tarea es comprender *por qué* se ha preferido la llave al bastón o el bastón al ariete. Y, a veces, eso pudiera conducir al descubrimiento de que no es, en definitiva, el acto sexual el que está representado sino otro punto psicológico totalmente distinto. (Jung, 1995: 29)

Aquí es importante pensar por qué son ratas los seres que Julia “creó” y que la están atormentando. Ya se sabe que representan el material inconsciente que ella acumuló y además tendría sentido lo que se ha estado trabajando hasta el momento. El motivo por el que ella reprimiría sus emociones o sus deseos es porque le podrían parecer inmorales, impuros o sucios. Las ratas a lo largo del tiempo se han llenado de una carga negativa, son vistas como un animal sucio, incluso generan vergüenza al tenerlas en el hogar, justo como lo menciona la señorita Julia, y tal podría ser su sentir hacia esos deseos. “Y no permitió que Carlos de Luna la acompañara, porque le apenaba sobremanera que llegara a saber que su casa se encontraba llena de ratas. El señor De Luna podía pensar que no había la suficiente limpieza, que ella era desaseada y vivía entre alimañas” (58). Ese fragmento puede simplificar de manera muy clara por qué se trataba de ratas; porque representan ausencia de limpieza y porque **indicaban que ella era desaseada**, el mismo motivo por el que rechazaba

sus pensamientos y sus deseos y por lo que recalca y se enfocaba en mostrar pulcritud en cada área. El hecho de que ella fuera sucia suponía una impureza moral.

Las ratas representaban mugre para ella, estaban ahí por lo que sus pulsiones eran ante sus ojos y por eso las trataba de mantener enterradas, para mostrar solo su lado puro.

Coulon también habla de ese proceso de represión cuando señala:

La angustia y el terror provocados por la alucinación la llevan a contactar con las zonas más oscuras y reprimidas del ser, para quedar doblemente víctima por esta otra devastación generada externamente por el entorno que la ha condicionado a reprimir sus impulsos, Julia ya solo desea regresar a su vida sedentaria, pero lo inconsciente, por más que se esconda, sale en forma insólita en lo onírico, lo instintivo o lo demencial. (2009: 96)

Más adelante señala:

El cuento se acerca a las teorías freudianas; por ejemplo, Julia reemplaza unas imágenes por otras como en los sueños, pero el desplazamiento tiene una función defensiva contra la censura, ejemplificada en el cuento por los venenos. Sin las ratas simbolizan los símbolos reprimidos que el inconsciente necesita expulsar, los venenos son la parte represiva, como otro fragmento de la patología [...], la alucinación contiene índices de verdad, porque deja de hablar al inconsciente, a los síntomas disfrazados. (2009: 101)

Con esto último se pone en evidencia el funcionamiento psíquico de Julia que de nuevo cobra sentido cuando se piensa en la actitud obsesiva que tomó para eliminar a las ratas, no utilizó otro mecanismo de defensa ni huyó de ese lugar a pesar de su desesperación, porque de las pulsiones no se puede huir, lo afrontó hasta que terminó derrotada. La obsesión que ella desarrolló consistía específicamente, como lo menciona la cita previa en esa analogía del veneno y la parte represiva, en ser ella misma quien encontrara la solución. “Pensaba en que su única salvación consistiría en descubrir ella misma algún poderoso veneno que acabara con aquellos diabólicos animales, puesto que ningún otro producto de los ordinarios surtía efecto en ellos” (59). Eso era la señorita Julia queriendo acallar esos pensamientos, deseando exterminar algo tan interno que sabía que sólo ella misma era capaz de hacer. Incluso si se quisiera pensar en los roedores como animales reales, el narrador no lo permite, ya que cuando pone en palabras la percepción de Julia menciona actitudes en ellas que bajo ninguna circunstancia serían propias de ese animal. “Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras” (57), “Toda la noche escuchó ruidos, carreras, saltos, resbalones... ¡Aquellas ratas se divertían de lo lindo, pero sería su última fiesta!” (58).

Eran actitudes juguetonas, pero más bien como de burla hacia ella, como si aprovecharan la noche para hacer lo que en el día no podían, no recorrían los sitios de una manera tranquila, sino que parecía que habían estado encerradas todo el día, y en cuanto ella se quedaba dormida, salían a toda prisa a hacer lo que no pudieron previamente; aquello como el material inconsciente que ella encerraba y que se colaba en forma de sueños y alucinaciones.

Según el diccionario de símbolos de Cirlot, las ratas “se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante” (Cirlot, 1992: 382). Aunque en el caso de la señorita Julia tuvieran esa misma connotación fálica, se piensa justamente en esto último como peligro, o asociadas a lo repugnante, pues era la forma en que debía responder hacia su sexualidad.

Cázares concluye algo similar:

Las ratas que martirizan al personaje sintetizan sus deseos reprimidos por las exigencias de un comportamiento femenino de recato y anulación del cuerpo impuestos por la sociedad, en particular por la institución religiosa. En tal situación, Julia acaba destruida, enloquecida por las inexistentes ratas que representan la sexualidad enterrada en lo más profundo de su ser. (Cázares H, 2008: 78)

Las ratas fungieron como un elemento muy importante, ya que a través de ellas la señorita Julia pudo manifestar ese material inconsciente que, aunque cambió de forma, representó lo original, algo sucio, rechazable y asociado con la no pulcritud; lo importante no es solamente lo que representaban, sino que terminaron por traerle las mismas consecuencias que si se hubieran presentado auténticamente. ¿Qué podía perder Julia si se mostraba como una mujer apasionada, con deseos, con ideas? Justo ahí aparece otra cuestión simbólica, se menciona a lo largo del texto que ella tejía, pareciera que a través del tejido intentaba impedir que se saliera ese material inconsciente, pero se desbordaba y atravesaba entre los puntos. Ortiz da otro significado que también resulta interesante. “Además, se menciona que tejía con frenesí, quizá para desahogar sus temores. La ansiedad que sentía la descarga sobre el tejido. Quizá la presión familiar y social del deber ser una mujer decente, casta y honesta la llevaron a la locura” (Ortiz, 2016: 38). Lo que ella temía era la imagen que proyectaría ante los demás, el cómo la podían ver y después del acontecimiento de los roedores esa fue la consecuencia, ya que generó habladurías en las que incluso los compañeros del trabajo comentaron que ella

podía tener una doble vida, se miraba destruida, ineficiente en el trabajo, con algún problema y después terminó por quedarse soltera, fue, como se mencionó inicialmente, como si terminara por castigarse haciéndose perder lo único que anhelaba.

Lopez Morales lo expresa perfectamente cuando menciona:

Julia tuvo que soportar los infundios y la inmisericorde ley de una sociedad que juzga por las apariencias, que reprime y difama, y, lo que es peor, obliga a callar y a desviar los impulsos más profundos. Su vida sexual era inexistente, pero los demás la creían desenfadada y acaso era lo que, en secreto, ella hubiera deseado. Empeñada en contrarrestar la impureza simbolizada por las ratas, se esmeraba con la limpieza para desterrar todo posible rastro de los roedores y que su pretendiente no se decepcionara. Sentía “una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia” (79) [...] Sin embargo, los años pasaban y el trato afectuoso pero gazmoño debió socavar insidiosamente la templanza de la joven, quien, ni por asomo, habría aceptado ser presa ya no de deseos lujuriosos, sino del simple apetito sexual de quien no ha descubierto el goce de su cuerpo. Es claro que se siente cada vez más impura y que por ello la limpieza se vuelve una obsesión, pero sobre todo que se empeña en alejar a Carlos hasta que, al cabo, él da “por terminado [su] proyecto de matrimonio” en aras de su “salud espiritual” (82-83) [...]. Para Julia esto fue el fin de todo y renunció a su campaña persecutoria contra las ratas, “tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida” (83). Y así sucedió: el saldo de decepción, frustración y sexualidad insatisfecha la acosaría por siempre hasta hacerla perder la razón. (López, 2014: 189-190)

Y justo como lo expresa la cita, ella terminó perdiéndolo todo, pero el inicio de su fin fue, más que la primera noche que percibió a las ratas, cuando escuchó a sus compañeros de trabajo en el baño porque en ese momento comenzó a perder la imagen que tanto procuró, ahí encontró el verdadero dolor. Luego se quedó sin apetito, sin intereses, dejó la literatura y se entregó del todo a la obsesión que no era más que un pretexto para castigarse. Finalmente llegó a lo que tanto temió, a la exposición social, igual a la que sugirió en un principio tras ser la única de sus hermanas que aún no se casaba, luego las insinuaciones de sus compañeros que llegaron hasta el jefe, su estabilidad se desgajó y se percataron de ello también sus hermanas. Después de todo aquello siguió con el autocastigo cuando comenzó a poner distancia entre ella y el señor de Luna tras ser alguien que le brindaba tranquilidad.

El final tiene una importancia fundamental, ya que es donde se pone en evidencia su locura, y eso se debe a una observación del narrador, de cómo el autor configuró el cuento. Todo el texto estuvo enfocado en la visión de Julia y es hasta el final, cuando la hermana la descubre, que el lector conoce la verdad.

Merla funge como un ancla a la realidad para enlazar al lector con una perspectiva objetiva y no la visión desde la locura que se estuvo llevando a lo largo del cuento. La hermana representa también otra voz, una más compleja que es la de la realidad, gracias a ella se tiene conocimiento de esa perspectiva, y es importante porque el momento en que Julia pierde esa relación con los otros el lector lo hace también, pero la hermana la recupera. Es ese personaje testigo que bien mencionó González Salvador:

Si el testigo carece de una visión positivista, esta ausencia debilitará la credibilidad de su testimonio. Si el protagonista de la aventura asume la narración en primera persona, el contraste entre realidad y no-realidad pierde fuerza en la medida en que enunciado y enunciación tienen un mismo sujeto. Las leyes del realismo literario, necesarias en extremo en la literatura fantástica, son las de la enunciación, es decir, las del narrador. El sujeto del enunciado, el personaje, solo conoce las de una realidad que, en un momento determinado, sufre una ruptura; entrará entonces en un universo regido por otras leyes. Realismo y realidad, como verosímil y verdad, son nociones que pertenecen a campos diferentes. (González, 1984: 224)

Y además de la resolución de la situación, ocurre algo muy interesante dentro del cierre. Ella por fin se expresa, tuvo que perderlo todo para poder sentir que no había todavía algo que debiera procurar a costa de esconder su verdadero sentir, entonces solo ahí se ve a la verdadera Julia, así que la expresión se desborda y, por consecuencia, se fractura su mente. Fue como verse en el espejo y mirar el resultado de su castigo y apreciar la destrucción; así acude a ese elemento siniestro, que remite a la locura, a lo demoníaco: la risa. La risa que es la explosión última de algo, en este caso una especie de liberación, pero no porque Julia se haya liberado, sino que la locura ha quedado suelta y envuelve por completo a la protagonista.

¡malditas, malditas!... ¡qué daño tan grande le habían hecho!... pero allí estaban... en sus manos... reía a carcajadas... las apretaba más... caminaba de un lado a otro del cuarto... estaba tan feliz de haberlas descubierto... ya había perdido toda esperanza... reía estrepitosamente... ahora estaban en su poder... ya no le harían daño nunca más... hablaba y reía... lloraba de gusto y de emoción... gritaba... gritaba... ¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte!... risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojillos rojos y brillantes... gritaba... gritaba... gritaba...
Cuando Mela llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas. (64)

Y concluye rescatando otro elemento presente en la literatura de Amparo Dávila, la mirada y los ojos, por ello el peso principal al encontrarse con lo que ella creía que eran las ratas se enfoca en los ojos de aquellos seres. Bien lo señala en “La señorita Julia”, lo primero que la protagonista ve de las ratas son “unos ojillos muy redondos, muy rojos y brillantes”. En la

mujer la brillantez era sinónimo de felicidad, en los roedores la marca de una amenaza. (Mata, 2008: 21). A pesar de que los ruidos eran lo que le impedía dormir, sus ojos eran los que la amenazaban.

Las ratas encarnaron todo lo que la protagonista asumió como insano, como sucio o como lo más lejano a la moral y al deber ser, al no poder contener un material psíquico pesado, y al sentirse desesperada por querer expulsar lo doloroso de la confrontación que ocurría entre la moral que introyectó y sus deseos o impulsos. Esos elementos inmorales son las ratas, ya considerados socialmente como animales no agradables, similares a lo que implica un sapo a diferencia de una rana. Y ese sapo es el principal ser que atormenta en el cuento “Música concreta”.

3.2 Música concreta

“Música concreta” es un cuento homónimo a la colección de libros publicada por la escritora zacatecana en 1964. Se trata de un texto con una perspectiva interesante porque aunque se centra en la historia de una mujer que sufre, no es ella la protagonista, sino el amigo a quien ella acude para que la ayude. El cuento ha sido trabajado en su mayoría desde la perspectiva de Marcela, pero es necesario partir de la de él para darle un sentido distinto, en este caso, al elemento simbólico central en la historia, el sapo.

El relato está contado por un narrador extradiegético, quien acompaña a Sergio durante la serie de eventos, pensamientos y emociones que se desencadenan después de reencontrarse con Marcela, una vieja amiga a la que halla desmejorada y sufriendo. Al tomar un café con su amiga, ella le cuenta que está desesperada porque su marido le es infiel con una costurera. Sergio piensa que pudiera tratarse de un malentendido, él conoce a su esposo e incluso habían compartido momentos de amistad. De pronto, conforme le da vueltas al sufrimiento de Marcela, se comienza a ver una transformación en el protagonista, quien va adoptando los problemas de su amiga y viviéndolos como propios; en otra ocasión en la que ella está desesperada lo va a buscar para agregar información que no le había mencionado en el encuentro previo; le confiesa que la amante la acecha cada noche convirtiendo su vida en un infierno en el que lleva tiempo sin dormir, le cuenta que la escucha croar en el jardín y que reconoce sus ojos, esa mirada peculiar que la perturba. Cuando Sergio cuestiona de quién

habla ella menciona a un sapo, que es la amante, como si hablara de una mujer que se convirtiera en ese anfibio. Él piensa que ella está muy afectada, su preocupación aumenta y sus pensamientos comienzan a centrarse en Marcela; esos pensamientos le permiten al lector conocer un poco de la relación estrecha entre ellos, en la que hubo un vínculo romántico en su época de adolescentes, que nunca se concretó y que se volvió una amistad profunda. Él, en su desesperación por buscar a la costurera y pedirle que se detenga debido a lo que le está ocasionando a su amiga, va a buscarla a su casa; se vuelve un momento de confusión en el que tras abrir la puerta y mostrarse como mujer, poco a poco, y después de distintos intercambios de palabras que se convierten en sonidos similares a música concreta¹³, que de por sí ya estaban presentes cuando ella abrió la puerta, se funden con sus palabras y de pronto pareciera que su voz se convierte en la de un sapo hasta que, finalmente es vista por Sergio como tal, entonces él toma unas tijeras y la mata, sale a la calle y antes de subirse al auto con su pareja, llama a Marcela para decirle que ya podrá dormir tranquila.

Lo que vive Marcela es parecido a lo que ocurrió con la señorita Julia; Amparo Dávila también aquí parte la historia cuando la mujer ya está desmejorada, ya se encuentra sufriendo, y ese relato *in media res* hace que, a través de analépsis, se sepa lo que la llevó a ese estado. No solamente comparte con el cuento “La señorita Julia” este punto de partida, sino también características del sufrir de los personajes. Ambas, tanto Julia como Marcela, se vuelven de pronto desaliñadas, encarnando el resultado del insomnio provocado por un estímulo tortuoso, en ambos casos se trata de animales, que no importa si existen de esa forma o no, porque ante la realidad psíquica de cada una de ellas, ambos existen tal como ellas los miran y las llevan a los extremos. Otro elemento similar es la mirada, en el caso previo son los ojos de las ratas lo que ella percibe, en este los del sapo, los de la amante.

Sus personajes, caracterizados por todo el vigor posible, para resaltar su inmediato derrumbe, se muestran a través de la mirada, ella les basta para expresarse, para externar cualquier pensamiento o sentimiento, o para guardárselo. Siempre hay una mirada en un momento significativo de la narración, siempre una mirada lo dice o lo calla todo, una buena cantidad de sus cuentos culmina con una mirada. (Mata, 2008: 15)

¹³ La música concreta es la primera manifestación musical que utiliza medios electrónicos. Parte de ruidos o sonidos naturales que se procesan.

Más adelante Mata especifica: “En el cuento ‘Música concreta’ hay otra aparición monstruosa. La amante del marido de Marcela se convierte en un enorme sapo de enormes ojos saltones y la persigue por las noches” (Mata, 2008: 23). Es así como este anfibio también se vuelve aterrador cuando, al remitirse a la mirada de ese ser, ella se siente vista por ese otro que parece ser repugnante y que además encarna a la mujer que le está arrebatando al hombre que ama.

Ahora bien, ¿por qué referirse al sapo como un monstruo? No se trata de un animal común, está cargado de todo lo que Marcela y Sergio depositaron en él, pero a pesar de esas connotaciones negativas tras ser la amante de su pareja y por acosarla cada noche, ¿realmente es un sapo? ¿Existe un sapo independiente a la costurera que la acecha y todo es cuestión de perspectivas psicóticas que al final comparte con Sergio o en realidad la costurera sí tiene esa capacidad de convertirse en sapo? Estas son cuestiones que la autora no responde y que se quedan presentes e irresueltas a lo largo del texto, es ese juego que Amparo Dávila disfruta al utilizar la ambigüedad como el elemento perfecto para mantener el cuento en el limbo. El tener al lector en la duda de si es irreal o real le impide posicionarse en un mundo cómodo, si se tratara de una realidad se posicionaría en el aquí y ahora, si fuera una cuestión fantástica haría lo que expresa Mageed:

Los relatos con acontecimientos irreales o los fantásticos, como también los de ciencia-ficción, exigen una necesidad de evasión del mundo cotidiano y diario, demasiado salvaje y lleno de sorpresas. Esta evasión a un mundo ficticio nos deja otra dimensión donde podemos soñar con un mundo en el que todo es posible y donde nuestro mundo vulgar cotidiano no es el único espacio posible del hombre, ya que este mundo de imaginación sale a la conquista de otros universos donde se encuentra la eliminación del dolor humano, la vida sencilla y feliz y soluciones de los problemas interminables de la humanidad. (Mageed, 2010: 11)

Así es como el lector tampoco huye de este mundo conocido porque encuentra la mayoría de los elementos de este en el texto, sin embargo de pronto da un salto a lo que pareciera ser ficción y deja al lector a la deriva. Aquello nombrado previamente como “limbo” es más bien un umbral, estar en un “entre”, en medio de dos situaciones, de dos dimensiones que pueden incluso ser opuestas. Este cuento en particular parte de ello. Pareciera que posiciona al lector en esa línea entre lo real y lo fantástico, se piensa en ese sapo desde esa misma cuerda en la que se puede caer en una situación donde se trata de una mujer capaz de convertirse en sapo o del otro lado en el que se puede estar partiendo de una psicosis compartida. A lo largo del

desarrollo del presente se encontrarán otros muchos umbrales que aparecen en el cuento porque en sí todo el texto está posicionado en ese “entre”.

Bien lo expresa Negrete Sandoval:

Al parecer este tema ejerció particular atracción en la escritora zacatecana, de modo tal que la inquietud de trazar la línea divisoria que separa locura y cordura se convierte en una obsesión presente casi en todos sus relatos. De ahí proviene en parte la atmósfera de pesadilla, de alucinaciones, las visiones, el insomnio, que dan pie al acontecimiento insólito y han suscitado las interpretaciones que ven en lo fantástico una cualidad sugerente de su literatura. (Negrete, 2019: 166)

Además de ello, el narrador es uno de los componentes con los que la autora comienza a tejer el enredo de Música concreta. Está siempre al lado de Sergio e incluso tiene la capacidad de leer sus pensamientos y de conocer sus emociones para compartírselas al lector; sin embargo, el hecho de que solo narre lo que vive a través del personaje hace que no se vea desde afuera lo que ocurre, por eso, cuando Sergio mira a la amante como un sapo, se conoce aquello como la realidad.

Este cuento tiene una situación muy particular dentro del presente trabajo. Se puede pensar en el animal desde dos perspectivas distintas: lo que representa para Marcela y lo que representa para Sergio. Como se mencionó al inicio, se priorizará la representación del sapo desde el personaje protagonista que es Sergio, sin embargo, para llegar a ello es necesario pasar por lo que es en el caso de Marcela, ya que para él es una significación sobre lo que ya representaba para ella.

Marcela era una mujer que de pronto llega a un punto en el que sus pensamientos son tan destructivos que se afecta en lo físico y en lo mental; la autora lo enfatiza, incluso el cuento comienza con una duda de Sergio al no reconocerla del todo, “‘Se parece a Marcela’, piensa Sergio deteniéndose, y se da vuelta para observar mejor a la mujer que solo ha visto de reojo al pasar por la Librería Francesa... ‘¡Pero si es Marcela misma!’”, y no sale del asombro al comprobar que esa desaliñada y ensombrecida mujer que mira con desgano el escaparate es su amiga Marcela” (97). El resaltar ese deplorable estado en el que se halla se asemeja a lo ocurrido en “La señorita Julia”, y es necesario tener en cuenta el resultado que obtienen de aquello que las atormenta y que las orilla al insomnio como el sufrimiento palpable más presente.

Sánchez y Castro lo explican con claridad:

Émile Cioran es uno de los pensadores contemporáneos que más páginas ha dedicado al insomnio de forma transversal en su obra. [...] Para él, el insomnio es un evento terrible que envuelve al sujeto en una sensación de pérdida, una pérdida difícil de precisar porque surge del estado alterado del insomne, a quien remite a una “melancolía nostálgica”, a una tristeza producto del enfrentamiento solitario con sus obsesiones y a una desesperación que borda con la conciencia de la muerte. (Sánchez y Castro, 2019: 245)

Lo que llevó a Marcela a ese desasosiego desemboca en el sapo; inició con la infidelidad, pero lo que la tiene así es el sufrimiento causado por el insomnio derivado de esa persecución que vive al sentirse acosada cada noche por la amante con forma de anfibio. Ella sufre las persecuciones de una manera profunda. Incluso cuando le cuenta a Sergio sobre este pesar referente al sapo lo hace como si debiera confesárselo, lo espera en su departamento esperando poderse quitar ese peso que carga en los hombros, un pensamiento que la acosa, incluso interrumpe a Sergio por ser algo de lo que se debe deshacer lo antes posible.

-Tal vez con el tiempo...—empieza a decir Sergio, pero Marcela no lo deja terminar.
-Hay algo más que no te conté el otro día, por eso vine hoy... también me persigue.
-¿Quién? —pregunta Sergio frunciendo la frente.
-Ella. Me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche, sé que es ella, recuerdo los ojos, reconozco sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo, ya no duermo, hace tiempo que no me atrevo a dormir de noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuándo llega, cuando se acerca hasta mi ventana, cuando espía todos mis movimientos el menor descuido me perdería, cierro las ventanas, reviso las puertas, las vuelvo a revisar, no dejo que nadie las abra, por cualquiera puede entrar y llegar hasta mí, son noches interminables oyéndola tan cerca, una tortura que me va consumiendo poco a poco hasta que se agote mi última resistencia y me destruya... (102)

Citar lo anterior es importante porque en ese momento el narrador le presta su voz a Marcela para que relate su pesar, sin embargo ocurre algo interesante en su discurso, no menciona de qué animal se trata; de hecho, Sergio probablemente pensaría que habla de la amante como una mujer, es por ello que es necesario dividir en dos al personaje de la amante. Se debe contemplar a esa mujer como dos seres: como persona y como sapo, una vez detectado el discurso en lo que respecta a ella en ambas facetas, se podrá comprender con mayor claridad el significado que tiene para Marcela.

Cuando le menciona a Sergio la infidelidad solamente dice “Luis me engaña y todo está roto entre nosotros. [...] -Ha sido un golpe tremendo, como quedarse de pronto

caminando sobre una cuerda floja sin tiempo ni espacio donde situarse” (100). Recalco esta cita porque es de suma importancia el sentir de Marcela ante la infidelidad de su marido, se remite a una sensación ya conocida en la obra de Dávila cuando se piensa específicamente en los espacios en que acontecen sus relatos. Ese estar apartado, como si se tomara un escenario y se posicionara en un lugar más allá de lo físico y se colocara en la nada, tal como la casa de “El huésped” o el departamento de Leónidas en “Moisés y Gaspar.” Ese mismo vacío se sigue manifestando en su discurso cuando, tras la intervención de Sergio ella pronuncia: “Claro que estoy segura, yo misma lo comprobé. Al principio me desconcertaba su actitud de desapego hacia mí, cada vez más marcado, sus ausencias. Me inventé muchas excusas, di muchas vueltas, no quería darme cuenta” (100). Era una mujer que se sentía abandonada, como la casa en ruinas en la que se había convertido la señorita Julia, aquello era el punto de partida al que ella buscó una explicación que halló en la amante. Esa analogía ya utilizada en el cuento previo aparece de la misma manera cuando se habla de Marcela, pues el narrador señala “No hay más que verla, que oírla, está tan sola y entristecida como una casa abandonada y en ruinas” (101).

En ese encuentro en el que ella confiesa ser engañada por su marido sólo le dice a Sergio que se trata de una costurera y que es una cuestión que lleva tiempo así. En otro encuentro con su amigo, va dispuesta a revelar que se trata de una persecución y que es un sapo el que la atormenta. En esa segunda reunión entre Sergio y Marcela el discurso de ella es realmente suave de leer, menos impactante porque poco a poco va aclarando que se trata de un animal. En lo primero que menciona es lo que se citó en la página previa, es decir, que no le había dicho, pero que la amante del esposo la persigue, pero como se mencionó con anterioridad, lo habla como si se tratara de una mujer, si quien la escucha va siguiendo una línea racional seguiría pensando que habla de la costurera, pero de pronto comienza con pequeñas insinuaciones de que no es una mujer cualquiera.

-Empecé a dormir mal cuando lo descubrí todo y me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana y ahí permanecía horas y horas, después se iba, se desvanecía a lo lejos y a la noche siguiente regresaba; así todas las noches, igual, sin descanso, una vez la descubrí, eran sus ojos, yo los conocía, muchas veces seguí a Luis con la esperanza de que fueran sólo sospechas infundidas de parte mía, pero él entraba siempre en el mismo edificio, Palenque 270, y pasaban horas antes de que volviera a salir; supe que ahí vivía ella, pero nunca la había visto... Un día

llegaron juntos en el auto de Luis, la alcancé a ver bien, los ojos saltones, inexpresivos, los mismos ojos que descubrí bajo mi ventana entre las hierbas. (102-103)

Por más que sigue partiendo de ella como mujer y con un comportamiento normal de un par de amantes como el pasear juntos en el carro de alguno de ellos, de pronto hila aquello con quien la acecha cada noche en su ventana, no como una mujer que la espía, pues menciona que los ojos están entre las hierbas, o sea a nivel del piso.

Antes de llegar a la última parte de su discurso en el que revela en su totalidad que se está refiriendo a un sapo, es necesario pensar en lo que hace que relacione al sapo con la mujer, lo que la lleva a la conclusión de que se trata de un mismo ser: los ojos. La mirada y los ojos como los portadores de ella son uno de los elementos más recurrentes en la literatura de Dávila, y no solo eso, sino que son lo que en determinado momento ven las mujeres que se encuentran desesperadas por el tormento que les hacen vivir los animales, tal es el caso de la señorita Julia que cree haber visto los ojos de las ratas en el ropero y, en este caso, la mirada del ser que la persigue cada noche portando la misma que la costurera con quien el marido la engaña.

La revelación se suscita de la siguiente manera:

-No, Sergio, no son mis nervios, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar y croar toda la larga noche...

-¿De qué estamos hablando, Marcela? –pregunta Sergio angustiado–, o más bien, ¿de quién estamos hablando?

-De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche, esperando solo la oportunidad de entrar –y hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre. (103)

Lo que le hace el sapo a Marcela es amenazarla, cuando ella lo pone en palabras pareciera que lo que teme perder es a Luis, pero no se trata solo de su pareja, sino de las implicaciones que aquello traería. Está, al igual que Julia, perdiendo todo aquello que la caracterizaba y la hacía alguien destacable, se puede ver en situaciones que parecieran mencionar sin importancia, pero nos van dejando pistas a los lectores de lo demacrada que se encuentra. “Marcela dice que su memoria ya no es la misma, que se olvida de todas las cosas o las confunde” (99). Esa pérdida de memoria, que también se puede ver en la señorita Julia, trae consigo un valor simbólico, como si lo que hubiera antes dejara de existir para centrarse en

esa nueva realidad, en un nuevo mundo siniestro. Entre ese sufrir de Marcela, ¿por qué un sapo es aquel que lleva la carga negativa, por qué es ese anfibio el que la atormenta?

Vaquera Herrera señala lo siguiente:

Muestra la figura del sapo como presencia amenazante y símbolo de una pérdida de la identidad. Muy de la mano con la novela *La mujer rota* (1968) de Simone de Beauvoir este relato expone el deterioro de una joven por la infidelidad de su marido. [...] Con Dávila el adulterio desata un acecho nocturno de tipo animal. Marcela no puede conciliar el sueño debido al croar de un sapo fuera de su ventana, el cual asegura es la amante de su esposo. Como acontece con Julia —en “La señorita Julia” —, Marcela se encuentra atrapada en un enfrentamiento contra este ser que no le permite dormir; el trasfondo psicológico está también bastante marcado en este relato. La diferencia aquí es que sí es explicada la razón del delirio. (Vaquera, 2018: 69)

La crítica literaria se enfoca siempre en pensar que el sapo se trata de un delirio, no hay quien lo trabaje como si se hablara de una realidad y que, por consecuencia, el cuento sea de género fantástico. Pensando ahora en el sapo, posee esa carga del abandono que ella está temiendo, su temor no se debe al hecho de perder a su marido por él mismo, sino por el abandono, además de la infidelidad que genera el estar expectante, es otro limbo como los mencionados al inicio. Cuando aún no se confirma en su totalidad que se trata de un engaño, la relación sigue, pero tampoco se percibe como un matrimonio, es ese “entre” que se encuentra en medio de la ruptura y la unión. Es un dolor profundo que enloquece, tal como el croar de un sapo que la acecha. En el diccionario de símbolos de Cirlot, el sapo es definido de la siguiente manera:

Es el aspecto inverso e infernal de la rana. Le corresponde, pues, el mismo significado simbólico, pero en aspecto negativo. Las doctrinas esotéricas expresan esto con su terminología usual diciendo: «Existen también animales cuya misión no es otra que romper la luz astral por una absorción que les es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina: el sapo y el basilisco». (Cirlot, 2018: 792)

La última parte es muy interesante porque la mirada del sapo que acecha a Marcela es esa definida como aquella que fascina, similar a la de un basilisco. Pareciera que la carga psíquica que ella depositó en la mirada de la amante de su marido es la idea que la persigue. Son los ojos del anfibio lo que ella identifica y con lo que debe lidiar cada noche, cuando se miran a través de la hierba.

Vaquera lo refiere de la siguiente forma:

Saber si el sapo que acecha a Marcela es en realidad la amante o no es irrelevante, pues en lo que se debe poner atención es en el afecto que ella deposita en dicho animal. “Lo abyecto es un objeto en frente de mí, que nombro o imagino...” la significación y la amenaza a la identidad que la mujer experimenta por la aparición del animal en su casa es lo que le da el tinte abyecto; esta conjetura es generalizable tanto a “La señorita Julia” como el presente relato. En un sentido simbólico, el sapo es la contraparte de la rana asociada a la fertilidad, lo divino y el cambio. Los libros esotéricos resaltan la funcionalidad de absorción de la vida del sapo y la potencia hipnotizadora de la mirada muy similar a la de la serpiente. Por tanto, el sapo está al igual que la rata asociado a elementos negativos de carácter amenazante para la integridad del sujeto. (Vaquera, 2018: 70-71)

Entonces, dejando de lado si es un delirio de ella o una realidad fantástica, el sapo tiene una carga importante para ella. Está plagado de representaciones; la amenaza de perder a su marido lleva consigo el que se pierda ella, se halle abandonada tal como lo define “cada vez se abre entre nosotros una zanja más honda. Vivimos agazapados, desconocidos, ahogados por el silencio” (102); expulsada de la vida que tenía previamente por la intrusión de una mujer que la atormenta, que la tortura cada noche y le arrebató el sueño.

Vaquera, en su tesis, llega a una representación simbólica del sapo para Marcela:

Existe un marcado componente psicológico de intento de simbolización en este relato por parte de Marcela, pues el delirio es: “...una tentativa de curación, de reconstrucción del mundo exterior...” La aparición intrusiva del sapo en su ventana es similar a la inmersión de esta segunda mujer en su vida conyugal. Fuera de sus límites de asimilación, el conflicto de Marcela se vuelca al exterior de una manera horrorosa como también acontece con Julia. Ambas encuentran en la realidad el reflejo o la salida de aquello que se mantiene en profundo secreto en el interior. (Vaquera, 2018: 121)

Es una conclusión interesante. Con lo que se ha sabido de Marcela y las dolencias psíquicas que ha padecido por la infidelidad, tiene sentido, ahora, una vez que se conoce la carga simbólica que conlleva el anfibio, se puede pensar en el personaje protagonista y la nueva significación que adquiere el sapo, pues no ha sido estudiado por la crítica desde los ojos de Sergio.

Es necesario comprender el pensamiento y desenvolvimiento de él para poder llegar a lo que representa el sapo para él.

Si se lee el cuento de una manera más profunda dejando de lado el acontecimiento que se encuentra en la superficie, se trata de la historia de un hombre que se pierde a sí mismo hasta el punto de fundirse con otro. Independientemente de si al final la mujer tenía la

capacidad de convertirse en un sapo o si era un delirio de Marcela, el cambio que se va suscitando en Sergio desde el inicio lo lleva al extremo; a cometer un asesinato o a caer en una psicosis colectiva, cualquiera de los dos son finales destructivos para el personaje.

Lo interesante es que ese destino en Sergio pareciera que está escrito desde el primer momento, pues al iniciar el cuento, cuando vuelve a ver a Marcela, el narrador señala: “Tiene urgencia de llegar a la oficina antes de las seis de la tarde pero se queda unos minutos platicando con ella” (97). Por muy simple o casual que pareciera esta línea, en realidad es un reflejo, a pequeña escala, de lo que él es capaz de hacer al ponerla en primer lugar antes que a él y sus compromisos. De hecho, cuando se va de ahí su pensamiento se vuelve contra sí mismo a través de culpa y remordimientos. “Siente una gran incomodidad consigo mismo, algo así como remordimientos por haberla tenido tan olvidada, por verla tan poco en los últimos meses.” Tras ese pensamiento el personaje no hace más que saldar esa deuda, darle su vida de ahora en adelante a cambio del tiempo que se ausentó y que dio como resultado a una Marcela en ruinas.

Aquellos pensamientos obsesivos se siguen manifestando a lo largo de ese primer día, piensa en ella al rasurarse, luego al ducharse, y ese tiempo bañándose le permite al lector conocer sobre la relación de ellos un tanto romántica, aunque aclara “pero no habían pasado de unos cuantos besos inocentes” (98). Sin embargo, dentro de esos recuerdos, y a través del narrador se pone en evidencia ese sentir ya insano de Sergio hacia ella: “Habían estado todo ese tiempo tan cerca uno del otro que nunca se le ocurrió preguntarse qué clase de afecto los unía. Marcela era como una parte de él mismo” (98). Es necesario tomarse literalmente ese sentir, porque de verdad es lo que ocurre, pareciera que es una parte de sí, específicamente una de su cerebro que terminará por apoderarse de él en determinado momento.

Más allá del relato, se puede conocer un poco de lo compleja que es su forma de relacionarse; por ejemplo, además Marcela, está Velia, su pareja, quien pareciera molestarle con su presencia. Por su manera de expresarse la considera dentro del estereotipo de mujer que solamente busca satisfacciones superficiales, como el ir a broncearse a la playa; sin embargo, el narrador menciona que le molesta que ella esté fuera de la ciudad, como si la quisiera a su lado a pesar de no disfrutar tanto esa compañía.

A través de distintos recuerdos que el protagonista evoca, se dejan ver estas fusiones esporádicas que había estado presentando con quienes lo rodean desde el pasado.

Rememorando la boda de Marcela, el narrador hace una aclaración: “El día que se casaron él estaba tan nervioso como el propio novio; tal vez un poco más” (99). Es como si se adjudicara emociones que no le competían, que debían ser sentidas por los otros, pero él las hace suyas.

Sergio va mostrando más evidente esa fusión con ella conforme pasa el relato, su propia rutina va quedando de lado cuando no hace más que pensar en su amiga ““¡Mi pobre Marcela, la muchachita de cola de caballo!”, tan de él, tan su hermana, como un brazo o algo de él mismo, así le duele” (101). El narrador define el dolor que él está sintiendo por ella como si fuera algo propio, a tal punto que la debe equiparar con una parte de su cuerpo, es la única manera de que ese padecer sea totalmente suyo. Así, con el dolor como representación más inmediata de lo que él va adoptando, poco a poco se va borrando la línea que divide a Sergio y a Marcela; como en otros elementos límite en el cuento, este es uno de los más importantes. De pronto ya no solo es algo físico o más de percibir lo que ella percibe, sino que va cambiando su vida como Sergio a la de Marcela, a tener en su mente una idea obsesiva, justo como la tiene ella, solo que en caso de él esa idea es su amiga. “Tiene la noche libre pero no siente ganas de hacer nada ni de ver a nadie. La situación de Marcela lo ha perseguido” (101).

Todo lo que se puede observar en Sergio es el cambio. Hay un momento específico en el que es aún más evidente porque ya no solo opera sobre el personaje, sino que el ambiente deja de ser el mismo. Pareciera que es una cuestión simbólica que indica el momento de quiebre para el punto y la percepción de Sergio. En la conversación que tiene con Marcela, donde ella le cuenta sobre el tormento que está viviendo por la persecución de la rana, el narrador menciona: “El reloj da las once de la noche, Sergio se sobresalta. Se da cuenta de que es el reloj, su reloj, el que está ahí sobre la chimenea desde hace tiempo, el que da las horas igual, de la misma manera, pero que ahora parece distinto. Bebe un poco de coñac que también le sabe a otra cosa, con otro gusto, como si todo y él mismo hubieran cambiado” (103). Esa transformación se debe a algo que no logra descifrar, un elemento que queda oculto, pero que se insinúa desde que le habla a Velia de lo que le pasa a su amiga y se menciona: “Sergio cuenta una historia de triángulo bastante igual a millones de historias del mismo género, pero él sabe que hay algo más, algo que ni él mismo se cuenta y quiere quedarse solo para repasar el diálogo con Marcela” (105). Esa pequeña duda que queda en él es como un rincón oscuro que de pronto se vuelve más grande hasta acapararlo en su totalidad

y concluir en una certeza, la misma que su amiga. Lo que después será el cambio más radical es su percepción respecto del sapo, pues inicialmente le decía a ella que era una fantasía, que no existía; sin embargo, al final él termina por ir a confrontarlo.

Cuando la ve tan desesperada, tan rota ante sus ojos, ya siente un dolor real, ahora propio, pero relacionado con ella, como si el ser sufriente fuera él:

No encuentra la palabra que la alivie; se siente tan torpe y mutilado, como si de pronto se hubiera agotado interiormente y sólo quedara dentro de él un embotamiento, una pesadez agobiadora (oye el timbre de la puerta), lo único que sabe es que está sufriendo con Marcela, tanto como ella y por ella (vuelve a oír el timbre); él, que siempre se ha defendido del sufrimiento y huye por sistema de todo lo que pueda causarle dolor, aquí está ahora completamente destrozado, hecho una mierda. (104)

Con ese discurso del narrador se puede comprender que nunca se había dispuesto a hacerle frente a una situación dolorosa, pero la de su amiga, al ser algo externo fue un tanto impuesta, la culpa de haberla abandonado ya en el pasado no lo dejó escapar y se dejó invadir por ese pesar que jamás había enfrentado y que lo tenía ahora atado de manos.

A pesar de que él también se encuentra mal, como consecuencia del padecer de su amiga, lo pasa a segundo plano, incluso lo hace el narrador al no ponerlo en palabras y se responsabiliza de sacar a Marcela de esa fantasía que la atormenta, “Él es el primero en admitir lo descabellado de la historia que se ha creado Marcela, pero también sabe que esa fantasía la está destruyendo por completo y es eso lo que lo desespera; de alguna manera él tiene que hacerla entender, despertarla de ese sueño absurdo y volverla a la realidad...” (106). En la conversación que tiene con ella cuando está dispuesto a hablarle al respecto, Marcela le cuenta lo ocurrido la noche anterior. Situación que representa el peligro de lo que está en medio, entre lo que es y no es:

-Anoche –comienza a contar Marcela– todo estuvo a punto de terminar, es decir, pudo haber sido mi última noche, alguien, yo creo que Lupe, dejó abierta la puerta de la estancia que comunica al jardín, por ahí entró, yo había escuchado durante varias horas su croar y croar junto a mi ventana, después se fue alejando el ruido hasta que se perdió, pensé que se había ido y no dejó de sorprenderme... Un poco tranquila comencé a dormir de pronto comencé a oír algo que caía pesadamente, de tiempo en tiempo, que se iba acercando cada vez más, cada vez más, me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto, ahí estaba en el hall a unos cuantos pasos de mi puerta, un salto bastaba para que entrara, ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de sus órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme... de un golpe cerré la puerta y di vuelta a la llave, en el mismo momento la oí estrellarse contra la puerta y croar, croar, quejarse de dolor y rabia, fue un

instante el que me salvó, un solo instante, di otra vuelta a la llave y me quedé pegada a la puerta escuchando, gemía dolorosamente, después oí cómo se iba yendo con su sordo golpear, sus cortos saltos pesados... yo sudaba copiosamente, después me desvanecí...(107)

Es muy claro ese paso tan pequeño capaz de separar dos situaciones tan determinantes, es decir, en el “casi” cabe una posibilidad completa que estuvo a punto de ocurrir, pero que no pasó. Por ese “estuvo a punto de terminar” no terminó. Simbólicamente para Marcela, el ser que la acecha aparentó alejarse intentando que ella bajara la guardia y la sorprendió, solo así podía argumentar a favor de sus noches en vela, sabiendo que no puede confiarse de la aparente calma. Ese único paso que bastaba para que entrara y se lanzara sobre ella nunca ocurrió porque habría dejado de tener sentido la fantasía, o la tortura ejercida por la mujer capaz de convertirse en sapo, y de alguna manera el juego de la autora con el lector. Dávila, como el sapo, da pautas de lo que está ocurriendo, y cuando la palabra que lo define está por salir, cierra esa puerta. La ambigüedad de la escritora configura lo siniestro de este cuento, además lo hace a través de un animal para darle mayor peso a lo abyecto de la situación.

La animalidad repugna y estéticamente asigna belleza. [...] Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme. Lo monstruoso y lo animal no solo desagrada, huele mal, asquea, sino que nuevamente atemoriza. Los seres bestiales y la animalidad corrompen el orden cultural. Por ello, pueden incluso llegar a ser considerados monstruos; aquí tiene relación la locura. (Vaquera, 2018: 52)

Esa animalidad se vuelve abyecta y es otro elemento más que va convirtiendo el contexto vivido por Marcela y Sergio en un ambiente inquietante, en el que nada es seguro y, por lo tanto, asusta. Kristeva describe:

La “palabra “miedo” —bruma fluida, viscosidad inasible— no bien advenida, se deshace como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático, todas las palabras del lenguaje. De esta manera, al poner entre paréntesis el miedo, el discurso sólo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado, peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntimo: lo abyecto. (Kristeva, 1998: 14)

Poco después ella le dice a Sergio, para descartar su idea de que se trata de una fantasía, “es una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte que uno empieza a sentir su frío sobre los huesos” (108), pero no lo está, esa muerte nunca llega y tampoco se va. Funge como la peor tortura al aparecer en pequeña medida, es como si de pronto se encontrara también en medio, entre la vida y la muerte; entre Eros y Tánatos. Y se sigue en la misma

línea cuando él le contesta: “A veces uno sin querer, sin darse cuenta, mezcla la realidad y la fantasía y las funde.” Ese limbo es en el que termina por perderse aquel profeta.

El quiebre total de Sergio, cuando se pierde en el padecimiento de Marcela, queda claro en el momento en que el narrador menciona: “pero él ya no puede tener paz, sufre por Marcela como con una enfermedad que de pronto hubiera adquirido, un mal insufrible que no se puede hacer a un lado porque está ahí fijo, doliendo constantemente” (109). Tras esa aportación se ve todo lo que ya perdió Sergio, termina estando igual que José cuando Moisés y Gaspar lo llevan a quedar con nada más que con ellos; ahora Marcela es ese ser que lo acaparó en su totalidad, que se fundió con tanta fuerza con él que lo terminó por absorber dejando más de ella que del Sergio que no existía más.

Una vez que se tiene a ese personaje, ya destruido, la autora vuelve más tormentoso el final a través de un espacio siniestro. Cuando él sale con su mujer, el escenario ya no es alentador, “bajo un cielo pesado, agobiante, incendiado por un crepúsculo prematuro” (109), así se encuentra Sergio, abrumado por un peso que lo agobia, que no le pertenecía a él tal como el crepúsculo al horario.

De pronto, tras seguir sobrepensando, pareciera que Sergio llegó a empatizar con la amante de Luis y aquello terminó por quebrarlo, si de pronto dejaba que lo que quedaba de sí se viera invadido por otro ser, ya no lo podría soportar. Se le ocurre la idea de visitar a la costurera para pedirle que se detenga, pero luego piensa que es una idea descabellada y la rechaza, es ahí cuando empatiza

¡Pobre muchacha!; su único delito era haberse enamorado de un hombre ajeno. Después de todo, ese tipo de relaciones siempre le han despertado lástima, ¿por qué no decirlo?, también simpatía: siempre viviendo a la sombra sin poder dar la cara, abrazándose a oscuras, a hurtadillas, abortando al segundo mes llenas de dolor y miedo, botadas con los años como un costal de huesos inservibles...(110)

Una vez que concluyó aquello debido a ese entendimiento con la mujer fue que llegó a su mente la ubicación de la calle en la que vivía ella. El que aterrizará esa información en ese preciso momento no fue una casualidad, fue un proceso inconsciente en que el peso del deseo se hizo más fuerte que las fuerzas que lo reprimían y lo orilló a la decisión que tomó.

Cuando él llega al departamento, mira a la mujer y se dispone hablar con ella, pero cobra relevancia el sonido que llena el cuarto, “del departamento salen unos extraños y confusos ruidos” (110), de pronto, cuando ella quiere cerrar la puerta y él se lo impide vuelve

a ser importante lo auditivo “localiza los extraños sonidos que escuchó al abrirse la puerta saliendo de un radio: ‘debe ser música concreta o algo por el estilo, tal vez el programa dominical de Radio Mil’, piensa” (110), y después escruta con la mirada el departamento y ubica elementos que fungen como un ancla que permite que el lector siga con los pies en la realidad y pueda saber que efectivamente se trata de una costurera “una larga mesa de cortar, una máquina eléctrica de coser, un maniquí negro, un espejo, otros muebles...” (110).

Es a través de los sonidos que ella se convierte en sapo, a diferencia de Marcela que lo relaciona con lo visual, con la mirada, Sergio a lo largo del cuento se ha situado y referenciado con lo auditivo, desde sus recuerdos con música tales como “Todavía el año anterior se reunía a menudo con Marcela y Luis, casi todos los sábados por la noche en que oían música...” (97), “Sergio conecta el radio del auto; la voz grave, cálida de Armstrong los envuelve [...] ‘*I’ll walk along, because to tell you the truth I’ll be lonely, I don’t mind being lonely when my heart tells me you are lonely too*’ dice Armstrong...”(100) “Él vuelve a aquellos domingos de tarde: Marcela, Luis y él en su pequeño cuarto de estudiante, bebiendo ron y escuchando a Armstrong. Marcela sentada en el piso con las piernas encogidas y cruzadas llevando el compás con un leve balanceo...” (100). Pareciera que el personaje se ubica en tiempos a través de música, de lo que escuchaba en ese momento, por ello cobra tanta relevancia para él el ruido que proviene del departamento y de la boca de la costurera.

Y entonces la transformación de la mujer en sapo se lleva a cabo por medio de su voz, mientras hablaba “pregunta con una vocecita meliflua y gelatinosa que se le atraganta a Sergio” (110), es evidente que esa descripción tiene las características propias de un anfibio. “Él siente que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad” (110). Se vuelve una pelea a nivel auditivo de tratar de acaparar más el uno que el otro y es en ese momento que ya se empieza a ver ella también como un sapo ante los ojos del protagonista.

Ella lo mira con sus ojos saltones, fríos, inexpresivos; Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche, “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que se despide, ese olor a fango putrefacto que me va saliendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente...”

La mano de Sergio se apodera de unas tijeras y clava, hunde, despedaza...El croar desesperado empieza a ser cada vez más débil como si se fuera sumergiendo en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto. (111)

Ese paso al acto que da Sergio se deriva del sonido, de esa música concreta que detecta y que cobra sentido con el título del cuento. Es como si en todo el texto se estuviera haciendo música concreta. Para comprenderlo es necesario definirlo:

La música concreta fue la primera manifestación de música asistida por medios electrónicos.[...]

Schaeffer pasó meses experimentando con la tecnología disponible, desarrollando lo que llegaría a conocerse como música concreta, es decir, aquella basada en sonidos naturales grabados y reproducidos siguiendo una estructura musical. (Lvovich, 2007: 310-311)

A lo largo del relato, la aparición del sapo en medio de la noche y la percepción de Marcela ignorando todo sonido que la rodea haciendo que solo se enfoque y enfatice el croar, es como si se seleccionara simbólicamente ese ruido y lo reprodujera una y otra vez. Después, cuando Sergio se encuentra con la costurera y la escucha hasta que se va distorsionando, se simula ese proceso en que al crear la música concreta pasa por alteraciones tecnológicas y diera como resultado ese ruido tan molesto que lo lleva a acabar con él por medio del asesinato.

Esta parte de la musicalidad o los aspectos sonoros fue estudiada por Hochberg y lo expresa de la siguiente manera:

Observa que “esos ruidos [...] parecen salir de adentro de ella” para, luego, asociarlos con el “croar y croar y croar” previamente descrito por Marcela. Una vez más, el sonido se vuelve atribuible a múltiples fuentes. La experiencia acusmática hace que Sergio encarne, en cierto sentido, el efecto de autonomía anhelado por la música concreta, pues queda, igual que su amiga, repentinamente alejado de la lógica de su entorno. (Hochberg, 2019: 356)

Esto es una manera de hacer con el espacio, lo que había hecho en otros cuentos ya estudiados; finalmente, lo que la autora logró fue, a través del sonido, aislarlo. Fue como si al escuchar aquello se encerrara ahí y quedara fuera de todo contacto con el resto del mundo. Más adelante Hocberg lo concluye diciendo “Aquí Dávila recurre a la escucha acusmática como el catalizador preciso del quiebre con la realidad” (Hochberg, 2019: 356).

Tras asesinarla se peina y llama a Marcela para decirle que se quede tranquila, que no volverán a molestarla. La crítica, como ya se mencionó, lo adjudica a un delirio, las causas que brindan los distintos autores cambian entre ellas. Paula Bravo señala:

El desenlace es una locura compartida. Sergio, por la preocupación y amor que le tiene a su amiga, comprueba lo que Marcela le dice, busca a la amante de Luis y descubre el ruido, el croac y la veracidad, matando al sapo, Marcela podrá dormir. (Bravo, 2008: 50)

Esto último indica cualquiera de las dos opciones. Llegó al asesinato por una cuestión de identificación tan profunda que quería acabar con el tormento de su amiga, y en consecuencia, propio o que llegó a una psicosis compartida con Marcela, el punto máximo de una fusión insana, lo cual indicaría otro límite, en el que podría haber estado parado todo este tiempo Sergio, el estar entre la neurosis y la psicosis.

Si se tratara de una psicosis compartida, Sergio tendría una estructura psíquica fronteriza y estaría también con la personalidad perfecta para un cuento así, en el que todo se halla sobre la línea, en este caso entre la locura y la cordura.

Se estudiaría desde el lado de la psicosis, ya que al estar en la cuerda floja pareciera que al final cayó sobre el lado delirante.

Se podría decir entonces que la psicosis entraña un conflicto entre la pulsión y el pensamiento, o que, a diferencia de la neurosis "...el pensamiento es atacado por la pulsión" Si bien en la neurosis el pensamiento puede ser subvertido por el deseo, el aparato para pensar los pensamientos (Bion, 1962) permanece a salvo. En la psicosis, en cambio, encontramos dañado no sólo el proceso secundario, sino también el proceso primario (que intenta desesperadamente una reconstrucción delirante, como tentativa de curación), ya que el aparato para pensar ha sido herido en su integridad. Es, por tanto, del lado del pensamiento en donde hay que buscar la naturaleza de lo más específico de la psicosis. (Lanza Castelli, 2018: 3)

Ese conflicto entre la pulsión y el pensamiento es una pequeña representación de esa guerra que se vive a nivel psíquico y que, en el caso observable de Sergio sería el sí mismo que se está defendiendo de la Marcela que ahora se está apoderando de su ser. Ese deseo irracional al que intenta vencer para mantenerse a salvo es el estarse fundiendo con su amiga, pero que él no se cansa de pelear por derrotar y lo hace a través de negarse a creerle, de aferrarse a la idea de que lo que Marcela le dice son fantasías, pero termina perdiendo, y tal cual como lo dice la cita previa, se debe pensar en él desde ese lado específico de la psicosis aunque en realidad esté pisando ambos terrenos.

Por consecuencia, lo que en realidad representa ese sapo sí es la pérdida de identidad, pero no de Marcela como se ha trabajado desde los distintos enfoques críticos. Incluso Vaquera lo menciona de la misma manera:

Los límites desdibujados entre los sentimientos de Marcela y los de él le convierte en una extensión de esta, por lo que decide buscar al amante del esposo y asesinarle. El homicidio ayuda a liberar a Marcela del estado deplorable en el que se encuentra. Recordando a Kristeva, lo abyecto transgrede los límites y amenaza la identidad: “Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.” No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. (Vaquera, 2018: 71)

Ella después lo complementa con las implicaciones de la invasión por parte del sapo en la casa de ella, pero en realidad quien estaba perdiendo totalmente su identidad era Sergio. Inició con culpa y se dispuso a afrontar la situación con su amiga, pero con el paso del tiempo comenzó a fundirse hasta un punto sin retorno, donde ella era más parte de él que él mismo.

La rana siempre ha tenido un significado positivo y ambos anfibios están relacionados con la luna, sin embargo, el sapo es mayormente asociado con cuestiones siniestras.

En el diccionario de símbolos de Jean Chevalier se menciona:

En Occidente parece claro que el sapo ha sido un símbolo regio y solar, anteriormente a la flor de lis: figura en este sentido sobre el estandarte de Clovis. ¿Pero no hay en ello, incluso aquí, interroga Guénon, confusión con la rana, símbolo de resurrección? El sapo se considera casi siempre como el inverso de la rana, de la que él sería la cara infernal y tenebrosa: él interceptaría la luz de los astros por un proceso de absorción. Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz. El sapo es también el atributo de los muertos. (Chevalier, 1986: 911)

En la definición misma se encuentra esa importancia de la mirada de dicho animal, pero también se puede pensar en cuál sería la cara opuesta de la resurrección, la muerte definitiva. Un final sin vuelta atrás es lo que más podría estar aterrorizando a Sergio, si se cayera en la psicosis, y no a través de alucinaciones o de algún delirio, eso no se puede contemplar de ese lado porque nunca se sabrá con exactitud si existe o no el sapo del relato, pero sí la locura derivada de esa pérdida de identidad por fundirse tanto con su amiga, que decide cobrar venganza por mano propia; de ser así, si perdía la guerra consigo mismo, ya no habría vuelta atrás para recuperar su cordura. Y más adelante, Chevalier agrega: “El instrumento de música que lo representa en esta ocasión es el tambor de frotación, cuyo simbolismo sexual es evidente” (Chevalier, 1986: 912). Lo cual refuerza tanto el pensamiento musical de Sergio como esa cercanía erótica que tiene con Marcela y que lo lleva no solo a frotarse, de nuevo rechaza ese límite que la autora establecía entre ambos y comienza absorberla.

También son definidos como:

Las ranas y los sapos se asocian con el agua y la luna, y, por lo tanto, con la fertilidad y el dominio femenino. Ambos se someten a un proceso de metamorfosis y de ahí que se consideren símbolos de resurrección. La rana fue un emblema de Afrodita, y Heket, la diosa egipcia del nacimiento, adoptó la forma de uno de estos animales. El sapo en cambio se asoció con la hechicería y con un simbolismo más siniestro. (Miranda, 1997: 58)

Esa relación que se ha presentado respecto de la luna, tiene que ver con el hecho de que son animales nocturnos, por ello atormenta a Marcela de noche hasta orillarla a un insomnio tormentoso. Por supuesto que esa metamorfosis que se menciona también se presenta en los sapos, pero en este en particular no para una cuestión agradable o de mejora, sino pareciera relacionado con lo último de la definición, a la hechicería, a una mujer capaz de convertirse en este anfibio tenebroso. Y Cirlot también puntualiza:

El sapo es la antítesis de la rana, como la avispa de la abeja. Completa Jung todo lo citado, diciendo: «Por su anatomía, la rana representa, entre los animales de sangre fría, una anticipación del hombre». Y Ania Teillard recuerda que, en el cuadro del Bosco La tentación de san Antonio, vemos en el centro una rana con rostro humano de lengua adada, puesta sobre una copa presentada por una negra. Representa aquí el grado superior de la evolución; por eso, en las leyendas y cuentos folklóricos, aparece tantas veces la «transformación del príncipe en una rana». (Cirlot, 2018: 766)

Al ser lo opuesto de ese avance de animal a hombre, pensar en el hombre regresando a lo primitivo, perdido en un mundo distante de lo humano, remitiéndose a la animalidad y bestialidad, elementos cercanos a lo abyecto que desembocan en la locura de Sergio, en su pérdida de identidad y en el actuar instintivo, como un animal que va en busca de mostrar poder, de acabar con aquel que lo está atormentando.

Es por ello que lo abyecto sí es el sapo, pero por lo que le ocurre a Sergio que es bien definido por Kristeva:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible en su *ser* mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos solo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Julia, 1988: 12)

Porque al final lo abyecto ya no es el sapo, es Sergio. Aquel que mata, que ya no se reconoce, pero que sigue siendo él y sus decisiones los que lo llevaron a aquello. Fue el obedecer a un deseo inconsciente que quería llevarlo a su destrucción, el sapo solo fue el camino.

Sergio perdió la guerra entre su existencia y su propia aniquilación, dejó de ser el que era antes y surgió uno nuevo de la fusión que tuvo con su amiga Marcela; la lucha que tanto peleó por ella, para que permaneciera en pie, lo llevó a su propia muerte, aunque no física, sino psíquica. Un claro ejemplo de esa muerte que sí se va a un plano más determinante es la que ocurre en “El último verano”, donde la protagonista sí acaba con su propia vida.

3.3 “El último verano”

El cuento “El último verano” forma parte del libro “Árboles petrificados” publicado en 1977 y es uno de los más breves, aun así es considerado uno de los más impactantes por las imágenes que proyecta.

Empieza con la descripción de una mujer bella que de pronto aterriza en una realidad que la enfrenta con la imagen de un retrato de la protagonista a sus dieciocho años. En el presente de la historia, es una mujer de cuarenta y cinco años, casada, madre de seis hijos que se vive en un estado de ánimo sensible y deprimido. El verano había sido pesado para ella, pues el calor la fatigaba y se había sentido mareada, lo que le imposibilitaba cumplir con su rutina. Ese sentir reforzó sus pensamientos sobre la llegada de la menopausia y las implicaciones que traía el saberse incapaz de tener hijos, de acercarse más a la muerte. Cree que su tristeza se debe a esa etapa que estaba empezando, y por ello decide ir al médico para encontrar cómo hacer más ligera su nueva vivencia.

Cuando el doctor la revisa le hace saber que está embarazada y que debe ir a sus chequeos mensuales y seguir sus indicaciones. Ella no lo puede creer, a pesar de haber estado mal por pensar que “ya había llegado a esa terrible edad en la que la maternidad, la lozanía y el vigor terminan” (206). Al recibir la noticia no se alegra, se fatiga aún más y piensa que no quiere regresar a esa otra etapa de crianza; ya tenía seis hijos y solo quería descansar. Le da la noticia a Pepe, su esposo y él le dice que podrán con ello. Pasa el tiempo y la protagonista se sigue sintiendo tan mal como cuando recibe la noticia, pasa las noches sin dormir, llorando y mirando por la ventana. Regresa a ver al médico cuando se cumple un mes y después al siguiente, él le aconseja que debe reposar.

Pasa el tiempo y ella sigue sin dormir, con náuseas y sufriendo. Una noche en que estaba despierta mirando las luciérnagas, siente algo caliente y gelatinoso corriendo entre sus piernas; el marido la recuesta y ella le pide que entierre en el huerto los coágulos.

Sentía que al fin había terminado su pesadilla, aunque no de la manera que hubiera deseado. Un día manda a uno de sus hijos al huerto por jitomates y él se niega porque le dice que ahí también hay gusanos; ella se aterroriza por pensar que provienen del no nacido. Aquello se va convirtiendo poco a poco en un pensamiento obsesivo, va perdiendo su rutina y su funcionalidad por querer estar observando y escuchando.

Al final del cuento ella escucha algo acercarse bajo la puerta, algo que se arrastra en el piso y que se acerca poco a poco a ella; piensa que no hay tiempo que perder así que con intención de impedirle a aquello consumir su venganza, se prende fuego a sí misma para que solo encuentre cenizas al entrar.

En este texto los animales que se analizarán son los gusanos que, sin embargo, al final pareciera que se convierten en monstruos o que representan el hijo que no tuvo; no se habla de una transformación física, pero sí de la percepción del personaje, de la carga psíquica que depositó en ellos. De cualquier manera, en “El último verano” también está presente esa ambigüedad característica de Dávila, ya que por más que el personaje ha mencionado antes la idea de los gusanos, no los vuelve a nombrar como tal hasta el final, aunque el lector asume que se sigue tratando de ellos.

Entonces esta mujer se siente a tal grado perseguida por sus culpas, atrapada en una situación indescriptible de horror causado por unos gusanos que le recuerdan “su falta”, que decide autoinmolarse como el único acto que le permitirá la purificación y el descanso.

En la narrativa de Amparo Dávila nadie está a salvo de que las pulsiones destructivas y autodestructivas afloren en cualquier momento, para poner de manifiesto la fragilidad del civilizado orden de occidente y sus instituciones. (Luna, 2008: 59)

El principal tema de este relato es el deseo de la protagonista, después la maternidad, pero antes que este segundo tópico es el deseo que opera sobre él y la manera en que ella vive e interpreta su maternidad, ya que es un tema que normalmente es visto desde un aspecto positivo e incluso predecible cuando se trata de un personaje femenino, sin embargo, la escritora logra configurar todo el ambiente de tal modo que lo vuelve un elemento lúgubre.

Incluso, al jugar con las estaciones del año, la autora fue capaz de convertir la pensada como vital y cálida en la más siniestra, pues el calor del verano se vuelve asfixiante para el

personaje abrumado que pasa su último verano sufriendo. La autora configura el texto de manera que desde un inicio se sepa que la vida de la protagonista va en declive.

Esta elaboración de Dávila comienza cuando, al inicio del cuento, describe a la mujer como alguien vital y hermoso: “Llevaba un vestido de gasa con volantes en el cuello y en las mangas; el pelo castaño oscuro, recogido hacia atrás con un moño de terciopelo negro, dejaba despejado un rostro joven de armoniosas facciones en el cual resaltaban los ojos sombreados por largas pestañas. No solo irradiaba juventud y frescura aquella muchacha, sino una gran paz y felicidad” (205), y continúa agregando elementos positivos al mismo tiempo que aclara que aquello ya no existe, “pero aquella muchacha hermosa, porque en verdad lo era, y tan bien arreglada y respirando tranquilidad por todos los poros, estaba dentro de un marco, colocado sobre el tocador, cerca del espejo” (205). Solo alguien como la autora podría ser capaz de, a través de un discurso que enaltece una imagen, mostrar la degradación con la que contrastará.

Paradójicamente —quizá muy lógicamente— esta narrativa erigida con base en la mirada es pobre en descripciones, como si su dueña no quisiera ver lo que sus ojos registran. Los espacios físicos apenas están esbozados con sabios trazos que permiten, más que visualizarlos, que lo fantástico y lo terrible de súbito se apoderen de ellos. La más acuciosa descripción de la autora de *Árboles petrificados* está en los primeros diez renglones de “El último verano”: una cuarentona constata su lamentable estado físico y se compara con la muchacha hermosa que sonríe en un retrato que le tomaron a los dieciocho años, cuando ya era novia del hombre que sólo supo llenarla de hijos y de obligaciones domésticas. (Mata, 2008: 19)

Aquella estrategia que utiliza Amparo Dávila tiene una fuerza impactante, ya que en cuanto el lector visualiza esa imagen para construir al personaje, ella la rompe, la destroza para poner en foco a la verdadera mujer, a la que ya no es joven y se encuentra deprimida viendo la vida pasar ante sus ojos. Y logra que el narrador perciba, desde afuera, lo mismo que ella cuando se mira al espejo después de ver el retrato y se encuentra con su propia imagen, “la de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda” (205).

Tras ese contraste ya se sabe que ella no se encuentra bien, que, como en los cuentos anteriores, ya no es la misma y ha perdido esa alegría y vitalidad. A diferencia de los otros cuentos, por ejemplo en “Música concreta”, pareciera que Sergio piensa que ya que mató al

sapo, Marcela podrá volver a ser la misma, sin embargo, en este cuento, queda claro que la mujer retratada en el cuadro no existe más. “Claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer, sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...”(205). En ese momento en que el narrador le presta su voz a la protagonista, se puede saber con certeza su sentir, un sentir que permite identificar un discurso que se dirige a las implicaciones de ser mujer. En ese momento no habló de ya no ser la misma mujer que antes, sino que refirió ya no ser mujer, en su totalidad. Por lo tanto sería necesario pensar en cómo se encuentra en ese momento para hallar la definición de “dejar de ser mujer.”

La nueva ella era una persona deprimida, que lloraba fácilmente, que se sentía mal, que se asfixiaba con el calor de ese verano tan seco, con náuseas y mareos, sin apetito, sin poder cumplir con sus funciones diarias. Pero todo aquello era una cuestión momentánea, más apegada al concepto que ya se había formulado de sí misma es lo que refiere después el narrador, cuando ella adjudica esos malestares a su edad; el narrador agrega “esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte” (206). Así que aquello es lo que implicaba ante sus ojos dejar de ser mujer, lo cual remite a ese pensamiento de la importancia de la fertilidad para configurar la imagen femenina, la belleza y la vitalidad, que debería tener consigo para seguirse nombrando como tal.

Es interesante lo que ocurre allí, pareciera que eso le provocaba cierto sufrir, como si a nivel consciente quisiera seguirse sabiendo capaz de ser madre, de ser bella, de seguir viva, pero de pronto, cuando decide ir al médico y se entera de que está embarazada eso se vuelve un pesar realmente grave.

La autora crea, desde el momento en que se conocen las características de la mujer, un ambiente sombrío; en ese instante, el espacio incluso se vuelve triste, cuando ella va en el camión de regreso a casa, va “mirando pasar las calles que le parecían tan tristes como la tarde, como ella misma” (206). Aquí Dávila tiñe el lugar de tristeza, como si la que tuviera el personaje no fuera suficiente, pues su percepción está afligida y recurre a otro elemento común en sus textos que es emparentar el espacio y al personaje por medio de un sentimiento. Ya no es una mujer igual a una casa en ruinas como en “La señorita Julia” o “Música

concreta”, ahora comparte ese sentimiento negativo con las calles. De pronto pareciera que los objetos se pueden parecer a un sentimiento y definirlo, tal como lo demuestra la autora.

La depresión de ella era evidente, incluso cuando pensaba en el porqué de su rechazo a la idea de ser madre nuevamente, porque “ella ya no quería sino dormir y dormir, dormir mucho, no, no podía ser, ya no tenía fuerzas ni paciencia para cuidar otro niño, ya era bastante lidiar con seis y con Pepe, tan seco, tan indiferente” (206). Ese querer dormir para que solo pasen los días, para evitar todo malestar físico y mental, pero también menciona esa convivencia familiar como un “tener que lidiar” como si fuera algo que le pesara, y al referirse a su marido lo hace igual que muchas otras personajes de la autora, como el Luis que dejó abandonada a Marcela en “Música concreta” para irse con una amante; similar también al Señor De Luna que deja a la señorita Julia cuando comienza a verla desmejorada; y más parecido aún al esposo de la protagonista de “El huésped”, descrito por ella como alguien que la miraba con indiferencia, como si se tratara de un mueble.

Ahora bien, la cuestión fundamental es lo que ella hace al respecto de su embarazo. Se pone en palabras que no lo quiere, sin embargo, nunca se dice claro que planeara hacer algo para no tenerlo, de hecho, cuando se interrumpe el embarazo y ella se siente como si se quitara un peso de encima, sigue pensando que era así como hubiera deseado que terminara. Y probablemente fuera así, las implicaciones sociales y la carga que tenía el buscar un aborto voluntario ni siquiera le pasaron por la mente, de hecho afrontó el embarazo como una condena que estaba dispuesta a cumplir. Pero eso ocurrió solamente a nivel consciente. Lo interesante es realizar una lectura de su inconsciente para poder tener un mejor acercamiento a su verdadero deseo, el de no ser madre, deseo que siguió vigente incluso después de saberse embarazada.

Ser mujer está ligado con ser madre, es uno de esos elementos que se hallan en el inconsciente colectivo, se relaciona lo femenino con la fertilidad.

Lo femenino representaba profundidad, intuición, noche, sombra, interioridad, naturaleza, tierra, calor, sentimiento, pasión, caos, vitalidad, receptividad, suavidad, reposo, conservación, defensa, etc. [...] Lo femenino, lo dionisíaco, irracional e instintivo y pese a ello —porque esto no podía ser negado ya que las mujeres dan a luz—, la afirmación de la vida. (Guil Bozal, 1999: 97)

En lo mencionado previamente se encuentran aspectos simbólicos como lo es la tierra y la vitalidad. Como si en el cuento lo que hiciera la autora zacatecana fuera pervertir ese mito al

hacer justamente lo contrario y relacionar a esa mujer con la tierra y en ella encontrar la muerte, con un hijo no nacido. Por otro lado, está el decir que algo no se le puede ser negado por la posibilidad de dar a luz, y ahí, de nuevo se manifiesta el “deber ser” relacionado con lo que se esperaban de la protagonista. Uno de los arquetipos femeninos de Jung es la madre, por ser algo inmediato relacionado con la mujer.

Según Jung, como arquetipo, la imagen de la madre trasciende el plano personal para llegar a uno más colectivo. En este sentido, la madre no es sólo esa persona física que nos dio a luz, sino que igualmente, nuestra experiencia de la madre está determinada por un conjunto de valores, actitudes, roles y expectativas que obedecen a un arquetipo, firmemente arraigado en la tradición sociocultural. Motivos de expresión del arquetipo de la madre abundan en la mitología y las religiones (María en el cristianismo, Parvati en el hinduismo, Deméter en la mitología griega, Isis en el Egipto antiguo, etc.), lo cual implica que el arquetipo de la madre posee varias dimensiones. Algunas podrían ser positivas, como por ejemplo todo lo asociado con la protección y fertilidad; y otras serán negativas, como la muerte, el poder destructivo de la madre naturaleza o simplemente “lo desconocido”. (Estramiana, 2007: 136)

Un arquetipo importante y que deviene de una figura tan representativa como las que se encuentran en los mitos y religiones da pauta de lo que representa ser mujer y las dimensiones de ser madre. De cualquier manera esa asociación a la protección y fertilidad la consideran algo positivo, pero el personaje deja claro que no siempre es así, que eso está ligado directamente con lo negativo mencionado en la cita previa que es la muerte y el poder destructivo de la madre naturaleza, tal como lo representa a través de los símbolos del huerto y los coágulos de un ser que no nació.

Más adelante, Estramiana agrega:

Nos ayuda a entender el arquetipo de la madre el pensar que la madre humana se explicó en las primeras formas religiosas como imagen de la tierra fértil, que es a la vez la creadora y el lugar de origen, y la tumba; ambos aspectos se unen en el ciclo de la vida (Eliade, 1976, 1981). El enterramiento en vasijas en el mundo antiguo tiene este simbolismo, las cenizas del difunto vuelven a un recipiente que simboliza el útero materno, donde esperar un nuevo renacimiento más allá de la muerte. (Neumann, 1955; Crawford, 1957) (Estramiana, 2007: 137)

El que la tierra del huerto simbolice ese origen, pero también la tumba es una representación de lo que también ocurre con ella como mujer, entonces, indirectamente y a través de un lenguaje de símbolos, hace la misma equiparación humano-objeto que hacía con la casa, pero ahora con la tierra y la protagonista. Y, al final, como lo dice la cita anterior, ese renacimiento o vida después de la muerte se manifiesta desde un tenor siniestro, en el que lo que regresa

son gusanos o es el hijo que no nació convertido en monstruo; animalizado para confrontar a la protagonista por no haberlo deseado.

Aquellas representaciones quedan más claras conforme avanza el cuento. Tras la noticia ella comienza a padecer de insomnio, de nuevo, igual que otros personajes angustiados de la autora, y pasaba ese tiempo llorando o mirando a través de la ventana, “oía los grillos abajo en el pequeño huerto donde ella cultivaba algunas hortalizas, y el alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia” (207). Era como si de pronto todo a su alrededor tuviera vida y el huerto una representación de ello.

La primera obediencia a su deseo ocurre cuando “Había ido a ver al médico al cumplirse el mes y, después, al siguiente. Le cambia un poco las prescripciones, pero siempre las recomendaciones eran las mismas: ‘Procura no cansarte tanto, hija, reposa más, tranquilízate.’ Ella regresaba a su casa pesadamente” (207). En ese preciso momento, aunque pareciera que se trata de una cuestión descriptiva de su pesar, el narrador comienza a dejar en evidencia la desobediencia de ella hacia su médico, pues regresar caminando no hubiera sido una forma de quietud, de moderación. Es justo así como ella inicia, a través de una serie de acciones encaminadas a no guardar reposo, a obedecer a su deseo inconsciente.

En el siguiente párrafo se da una interpretación del simbolismo de los gusanos:

Una de esas noches en que no lograba conciliar el sueño y el calor y la desesperación la hacían levantarse y caminar, salió a refrescarse un poco y se recargó en el barandal de la escalera que bajaba de las habitaciones hacia el huerto. Hasta ella llegaba el perfume del hule de noche que tanto le gustaba, pero que ahora le pareció demasiado intenso y la repugnaba. Estaba observando indiferente a las luciérnagas, que se encendían y se apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas... (208)

Cuando ya está acostada por su marido, antes de dormirse le pide que envuelva los coágulos en periódico y los entierre en un rincón del huerto “para que los niños no los vieran” (208). En el párrafo citado previamente está la importancia que le da la protagonista al huerto, también la vida ante sus ojos como lo eran las luciérnagas que además tienen luz, tal como se piensa en lo femenino, pero lo que llama la atención son las amapolas deshojadas al momento de su aborto.

Gutiérrez Piña tiene un artículo específico sobre la significación de esas flores deshojadas en el cuento de Amparo Dávila. Allí señala lo siguiente:

La imagen no puede ser más efectiva. La flor es el símbolo del principio pasivo femenino, es decir, guarda en potencia la sustancia universal generadora de vida. La flor “evoca por su forma misma la idea de ‘receptáculo’ [...], la apertura de la flor representa el desarrollo de la manifestación, considerada como producción [de la sustancia universal]”. En este sentido, la imagen construida de la amapola deshojada, en su intensidad carmín, alberga la carga de la violenta interrupción del desarrollo de la sustancia universal que aloja el vientre del personaje, transformada en un bello-sangriento despojo. Desde este momento el horror comienza a perfilarse por efecto de un delicado trabajo de la escritora, tornando al orden natural, que encarna el cuerpo femenino desde su simbólica, en el agente de la amenaza. Ese orden primordial, el de la Gran Natura, será, para la mujer, su perseguidor. (Gutierrez, 2018: 145)

Cuando despertó ya mostraba una actitud diferente, “Pepe le llevó una taza de café y pan que comió con agrado. Tenía hambre” (208). Y lo que el narrador refiere del tema es justamente el alivio que experimentó, pero inmediatamente acompañándolo de una reparación del remordimiento, como si se tratara de un pensamiento que contrarrestara su sentir aliviado.

No pudo menos que experimentar un gran descanso por haber salido de aquella tremenda pesadilla. Claro que le dolía que hubiera sido en una forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser [...], cómo la afectaba y la conmovía, y comenzó a llorar desconsoladamente, largo rato, hasta que se quedó nuevamente dormida. (208)

El narrador después de ello sigue alimentando la idea de esos remordimientos, aquellos que en el discurso previo se identifican inmediatamente como una fuerza opuesta a su deseo, como si estuvieran del lado de la moral, del deber ser. Entonces describe a la protagonista tratando de mantenerse ocupada “para así no tener tiempo de ponerse a pensar y que la invadieran los remordimientos” (208); pero por algo seguían ahí, porque sabía que ella lo había deseado.

El momento en que se comienza a quebrar mentalmente es cuando se llena de una idea obsesiva, tal y como le ocurrió a Marcela y a la señorita Julia, y justamente ese pensamiento es sobre un animal.

Fue el momento en que le pide a su hijo Pepito que vaya por jitomates al huerto cuando él responde “No, mami, porque ahí también hay gusanos” (208). Es ahí cuando la protagonista se pierde a sí misma, ya se entrega primero en mente, para luego perder su cuerpo también (y con él, su vida) a la idea de esos gusanos, pero antes de pensar en qué ocurre con el animal mencionado, ¿por qué Pepito utilizó la palabra “también”?, aquello podría representar que sí, que efectivamente los gusanos ya estaban en otro sitio que no era

solamente el huerto, que probablemente estaban invadiendo algún otro rincón y que tendría sentido que emergieran de lo que potencialmente podía configurar a un ser humano, pero que mientras tanto consistían en coágulos debajo de la tierra. De cualquier manera pierde importancia el saber si estaban o no los gusanos, pero el hijo funge como sujeto que ata al lector a una realidad que no está dañada como lo está comenzando a ser la visión de la protagonista, y le da pauta para saber que existen los gusanos y que, efectivamente, están en el huerto.

Pero lo que cobra mayor importancia es la interpretación que les da ella, pues no lo considera algo normal, que más bien sería evidente, ya que necesitarían pasar por un proceso de descomposición y al estar en la tierra podía tener certeza de que ocurriría aquello, pero no, “ella había empezado a girar dentro de un torbellino de ideas y temores desquiciantes” (208). Aquello se puede ver incluso en su habla, ya que las palabras comienzan a ser repetidas como si se tratara de un discurso maniaco, lleno de ansiedad y de desesperación: “Seguramente que Pepe, tan torpe, como siempre, no había escarbado lo suficiente y entonces... pero, qué horror, qué horror, los gusanos saliendo, saliendo...” (208)

Justo después de eso el narrador menciona “toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe” (208), esa ansiedad con la que ahora llevaba a cabo sus actividades era cada vez mayor y al igual que las dos mujeres de los cuentos ya mencionados, dejó de ser la misma porque ahora su prioridad era esa vigilancia, el estar asomándose a mirar las ventanas que daban al huerto, el pasar horas observando.

Y en este momento ocurre algo interesante, pues pareciera que en este se juntan los elementos tanto de “La señorita Julia” como de “Música concreta”, pues lo que busca es observar y escuchar. Necesita de ambos para complementar, pero similar a lo que siente Sergio cuando al llegar al departamento de la mujer/sapo que siente ese total rechazo ante el sonido, la protagonista de este relato también se siente sobrepasada por el ruido. “Apenas si hablaba con Pepe y con los chicos, todo le molestaba: que le preguntaran algo, que le platicaran, que hicieran ruido, que pusieran el radio, que jugaran, que gritaran, que vieran la televisión..., ella quería estar sola, pensar, observar, que no la distrajeran, necesitaba estar atenta, escuchando, observando, escuchando, observando” (209). Es así como abandona todo por esa obsesión al igual que ellas, pero también hay otro elemento interesante en ese párrafo, dentro de los ruidos que considera molestos también se encuentra el radio, tal como lo fue

para Sergio al punto de desatar en él lo que lo llevó al asesinato. Así, la autora va configurando elementos cotidianos en objetos siniestros.

Cuando se está llegando al final del cuento se repite ese escuchar y observar repetitivo e intercalado, como si fuera incluso musical, “ya no le interesaba nada que no fuera escuchar, observar, estar atenta observando, escuchando...” (209). Y es justo después de eso que siente que ya va contra ella.

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta, sin respirar... sí, no le cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más... y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta... sí, estaban ahí, habían llegado, no había ya tiempo que perder o estaría a su merced... (209)

Es un final trágico, y lo logra a causa de la ambigüedad que suele emplear Dávila para hacer menos explícito, y por ello más siniestro, aquello que ocurre bajo una sombra, que no deja al lector estar presente en su totalidad, sino que lo vive a través de la percepción de quien ya está desquiciado, desesperado y confrontándose a un miedo que tuvo por tanto tiempo, pero que nunca puso en palabras, ocultándolo celosamente del lector, pero que cobra sentido con la culpa por perder al no nacido.

Las últimas líneas son explícitas y crudas “Todavía antes de prender el cerillo lo alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta... pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes” (209). Lo son porque se sabe que se habla de los gusanos como el hijo que no tuvo, pues al hablar de “venganza” queda claro que es el retorno de algo que ella efectuó previamente contra las criaturas, contra los gusanos.

Los gusanos, según el diccionario de símbolos de Cirlot son:

Jung lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar. Débese a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica. Así es muerte relativa (para lo superior, organizado) lo que simboliza, pues, en el fondo —como la serpiente— es un exponente de la energía reptante y anudada. (Cirlot, 2018: 46)

Ese “algo” que efectuó contra los gusanos, aquello que los hizo buscar venganza, fue el desear no tener al hijo y permitirle a su inconsciente que guiara sus acciones y que atormentara su sueño, para así no seguir las instrucciones del médico. Por eso, los gusanos son el castigo que cobra venganza por no obedecer a su otro pedazo inconsciente, aquel

creado con la moral y el deber ser, aquel al que Freud llamaría “superyó” y cuidar de su embarazo para darle vida al futuro hijo.

De cualquier manera, así como el verano, cobra relevancia el que decidiera acabar con su vida a través del fuego, bien lo señala Gutiérrez Piña:

Fiel a la dinámica desarrollada de la puesta en juego de la ambigüedad la ambivalencia, el fuego, uno de los símbolos más ricos en las construcciones del imaginario, es el elemento purificador por excelencia, pero también el agente primigenio de la destrucción. No es extraño entonces que el personaje involucre este gesto incluso de ritualidad para inmolarse como último acto de rebelión, para no ser corrompida, convertida, por efecto de la Gran Naturaleza que su cuerpo femenino encarna. (Piña, 2018: 148)

Los gusanos fungen como una representación del hijo no nacido, que regresa de la muerte a través de la tierra para vengarse de la madre por haber deseado no tenerlo y dejar que su deseo inconsciente pasara al acto y se llegara al aborto espontáneo; ella se hace consciente de lo que le correspondía y el remordimiento es tal que asume la venganza como real y por ello acaba con su vida, para ganarle, pero no sin perder algo a cambio, porque sabía que lo debía, que era necesario pagar una vida con otra.

Y entonces la energía psíquica de la protagonista, que la quería llevar al estado más primitivo, justo al mismo en el que permaneció su hijo, termina por llevarse la victoria a pesar de los esfuerzos de la mujer por enfrentar la situación. Ella acaba entrando en un juego en el que está dispuesta a morir por ganar una batalla en el plano real, pero en el psíquico, se dejó ganar por sus pulsiones destructivas.

Ese tema de la muerte se vuelve más presente en el cuento “Tiempo destrozado”, donde, a través de representaciones oníricas se miran a los distintos tipos o instancias de muerte hasta aceptarla.

3.4 Tiempo destrozado

“Tiempo destrozado” es el décimo cuento del volumen homónimo. Es un texto representativo en el que pareciera que la autora utilizó el símbolo como protagonista, más allá de los personajes y del acontecimiento.

El símbolo se encuentra en los personajes, en los animales, pero también en el relato, pues pareciera que se trata de una recopilación de sueños y lo onírico es el máximo exponente

de lo simbólico. De hecho por ello ha llegado a ser considerado surrealista, pues recurre a “uno de los métodos literarios del surrealismo, cuya premisa estética era justamente propiciar que el “inconsciente” —préstamo del psicoanálisis freudiano — saliese a flote, por así decirlo, en la forma y el contenido de la obra de arte” (Lorenzo, 1995: 55).

Lo onírico cumple una función dinámica desplazadora de lo consciente, creando formas mixtas, realidades monstruosas. [...] capturando lo visible, lo patente logra, en una especie de "furor simétrico" incorporar la zona oculta, lo censurable, lo imprevisible; es decir lo que sólo aflora en los sueños o en las laboriosas relaciones intertextuales. (Lagos, 1986: 144)

Esa realidad monstruosa que construye el personaje al dormir es el único espacio en el que pueden manifestarse los demonios que trata de tener reprimidos. En los cuentos estudiados previamente se situaba primero la anécdota, pero en este caso no se puede pensar en una sola historia, ya que el cuento está configurado por seis fragmentos independientes, que no parten de la misma situación y se desconoce si hay alguna relación entre los personajes y tampoco se tiene idea del tiempo o del espacio. Son sueños siniestros que más bien deberían ser nombrados pesadillas, pues en ellos se ponen de manifiesto los temores de quien los sueña, como el miedo a la muerte, a la pérdida o fragmentación de la identidad y el enfrentamiento con situaciones vomitivas. Son sueños angustiosos explicados por Freud de la siguiente manera:

La represión es considerada como una función motora o secretoria cuya intervención depende de las representaciones del inconsciente. El dominio ejercido por el preconscious queda despojado de su carga psíquica consiste, pues, en que las excitaciones inconscientes desarrollan un afecto que, a causa de la represión anterior, no puede ser experimentado sino como displacer o angustia. (Freud, 2017: 699)

A pesar de que no se sabe de quién se habla, en la crítica hay quienes concluyen que se trata del mismo personaje, así que lo describen como “cinco segmentos o bloques en los que, al parecer, el mismo personaje femenino en distintas edades acaba atrapado en situaciones asfixiantes que lindan con la muerte” (Sardiñas, 2019: 177).

Sea el mismo personaje o uno distinto, lo relevante es el ciclo de la vida que se puede presenciar en el relato. Empieza con una niña y termina con una mujer vieja que surge del desdoblamiento de la identidad, de un doble. Es como si la autora recorriera, a través de lo pesadillezco la vida que está destinada a la muerte.

De los seis, el primero funciona como un contexto, como si se detuviera en un instante que se quiebra y cayeran cinco fragmentos de ese tiempo destrozado manifestándose a través de imágenes, de escenas, que parten de una en la que se establece el dolor como elemento principal. “El instante sin fin estaba desierto, sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego...” (65).

Confluyen porque en el primer apartado, por medio del fluir psíquico de un sujeto tácito, no identificado, se nos permite ubicarnos en el espacio subjetivo donde habita una in-conciencia que se expresa metafórica y atemporalmente: es el instante, el tiempo suspendido, el tiempo destruido. Quizá, estemos entrando en la zona del caos, sin presente, pasado ni futuro, sin aquí ni ahora, sólo la nada, la oscuridad, el instante. Todo es etéreo, con sus variadas connotaciones. (Medina, 2009: 256)

A pesar de destruir el tiempo sigue siendo un elemento que se pretende comprender y que permanece presente, aunque sea roto, pues existe un antes y un después. Este primer fragmento parte de un tiempo anterior, se necesita conocer el momento de quiebre para lo que quedará después.

Si se atiende a un elemento vagamente estructurador, como los marcadores temporales “primero” y “después”, puede entenderse que primero hubo un dolor y un desprendimiento y después, un descenso que termina con un “instante sin fin” (65) algunas de cuyas imágenes podrían evocar el lenguaje de poemas de Xavier Villaurrutia como “Nocturno de la estatua”, “Nocturno sueño” y, sobre todo, “Nocturno en que nada se oye”, lo que nos remitiría al surrealismo, al menos en este cuento. Siguen cinco segmentos o bloques en los que, al parecer, el mismo personaje femenino en distintas edades acaba atrapado en situaciones asfixiantes que lindan con la muerte. (Sardiñas, 2019: 177)

Después, el segundo está narrado en primera persona por una niña. Al ser el fragmento de un sueño se trata de imágenes que crean una historia, más que de algún acontecimiento narrado. Lo que se puede ver es a la hija con sus padres en la Huerta Vieja. Lo primero era una escena de ellos tres cogidos de la mano con ella en medio, una situación similar a un escenario perfecto de la familia feliz, el padre silbando y la mamá con una cesta para comprar fruta. “Llegamos hasta el centro de la huerta, allí donde estaba el estanque con pececitos de colores. Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces pasaban nadando sobre ellas, sin tocarlas... quería verlas bien... me acerqué más al borde... más...” (65). El papá le dice que se va a caer, que le consigue otra manzana, pero ella la quiere agarrar y decide brincar al estanque. “Cuando

llegué al fondo solo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y mamá” (66). Los papás se pierden en ese remolino y ella sabe que tiene la culpa.

El tercero está narrado también por un personaje femenino que va a comprarle telas a un árabe para hacerse un traje, tras decirle que tiene las más hermosas del mundo y que este le ofrezca algunas, ocurre lo siguiente: “-Entonces tengo ésta. Fíjese qué dibujos... caballos, flores, mariposas... y se salen de la tela... mírelos cómo se van... se van... se van... después regresan... los caballos vuelven sólo en recuerdo, las mariposas muertas, las flores disecadas... todo se acaba y descompone, querida señora...” (66). Es ahí cuando la mujer pide que se la lleven, pues eso le hace daño, después encuentra una que le interesa, pero está apartada para una señora desde hace años y ante la duda no se la dan sabiendo que podría quedarse ahí por siempre, al final encuentra la tela que desea para su traje, pero cuando la cortan lo considera un asesinato, un crimen que le costará muy caro.

El cuarto fragmento inicia con exclamaciones acerca de sangre y del olor que emana. Está narrado por una niña llamada Lucinda, quien sufre por haber sentido la sangre caliente del borrego entre las manos preguntando por qué lo mataron y la mamá limpiándola y diciéndole que se cambie el vestido. Quintila llevó a la niña a la feria, ya que el papá se lo solicitó, estando ahí comió algodón de azúcar color rosa y al sentirlo en la garganta era como una bola de pelos y todo lo que implicaba la sangre y muerte del animal.

En el quinto también es un personaje femenino que llega a una librería y ve gente saliendo con libros en las manos sin pagarlos. Agarró todos los que pudo y quiso salir con ellos, pero le pesaban demasiado, quiso ir disminuyendo la cantidad, pero seguía sin poder al punto de que no soportó siquiera el peso de uno solo. De pronto ya no había nada a su alrededor, ni el vendedor, ni la gente, ni estantes ni libros. Tampoco había puertas, “solo muros con libreros vacíos como ataúdes verticales” (69). Y comenzó a gritar y pegar desesperada, sintió una presencia que se acercaba cada vez más aunque no la veía. Dejó de poderse mover, gritar o hacer algo.

En el sexto y último fragmento ella se sube al tren con una pecera en la que tenía un diminuto pececito azul que temía que se le rompiera. Se terminó sentando junto a un hombre que fumaba y ella se mareó tras inhalar el humo, humo que se volvía más espeso hasta nublarle la vista. Buscó dónde vomitar y encontró el baño y la ventanilla cerradas así que lo

hizo dentro de la pecera, quedó llena de “una basca negra y espesa” (69) y asumió que el pececito había muerto por lo que cubrió la pecera con un pañuelo. Se cambió de lugar y se encontró ante una mujer elegante y vieja, se percató entonces de que era ella misma; cuando se quiso mirar en el espejo ya no se hallaba, ya no era ella misma, ahora era la vieja vestida con pieles y joyas, quiso huir, no ser la anciana que se encontraba tan cerca de la muerte, pero sabía que no tenía cómo escapar; en ese momento se subió una mujer gorda que cargaba a un niño pequeño. Al mirarla se percató de que también era aquella señora, el niño comenzó a llorar y la madre le tapaba la boca con el pañuelo hasta que parecía que lo ahogaba, ella estaba aterrada, la mujer siguió metiéndole el pañuelo cada vez más profundo hasta la garganta (70).

Se puede detectar la presencia de la muerte en los distintos fragmentos, la inminencia del fin está tan constante en la mente del sujeto soñante que lo manifiesta en lo onírico. Incluso, en el primero de los fragmentos que ya son narrados, no tan líricos como el primero, la niña pareciera morir cuando llega al fondo del estanque para tomar la manzana, lo mismo que ocurre con la vieja que puede llegar al final de su vida en cualquier momento así como el niño que puede ser asfixiado por el pañuelo que llega hasta su garganta, es un estar en el límite, tal como lo suele hacer la autora en su obra, pero en este caso es el límite entre la vida y la muerte.

Todo lo que ocurre dentro de un sueño es simbólico, son también fugas del inconsciente que de pronto se presentan como escenas ante el sujeto, pero nunca mostrándose como lo que se es, pues pensar en un concepto abstracto, como lo sería el miedo a la muerte, no se puede manifestar de otra manera que no sea con ejemplos de situaciones mortales, de pérdidas o de enfrentamiento con el propio fin o con el de los seres amados. Así es como funcionan estas imágenes que nacen del inconsciente, pero que se enmascaran y disfrazan para salir a escena.

Es aún más interesante cuando, al pensarse desde la interpretación freudiana de los sueños, se sabe que son realizaciones de deseos, siempre, a pesar de ser pesadillas.

El análisis nos demuestra que también estos sueños displacientes son realizaciones de deseos. Un deseo inconsciente y reprimido, cuya satisfacción habría de ser sentida con displacer por el *yo* del soñador. [...] Los sueños displacientes pueden ser asimismo sueños punitivos. [...] El de un castigo del soñador por un deseo ilícito reprimido. De este modo se adaptan estos sueños a la ley de que la fuerza impulsora

de la formación onírica tiene que ser prestada por un deseo perteneciente a lo inconsciente. (Freud, 2017: 684)

Es así como tendría sentido entonces el contenido de las pesadillas, pues pareciera que en ellos el personaje no hace más que castigarse, que seguir dejando que la moral que los rige castigue por esa realización de deseos inapropiados o socialmente inaceptables. En esta investigación lo relevante son los significados de aquellos animales que aparecen en los sueños del personaje femenino.

En el primero no se halla ningún ser representativo, pues no hay espacio, tiempo, ni siquiera personajes, solo un quiebre, pero sí se hace mención de un ave “Vino después el azoro de la rama aérea sobre la tierra. El estupor del ave en el primer día de vuelo. Todo fue ligero entonces y gaseoso” (65). A pesar de no cobrar mayor relevancia, es una imagen con significado, porque el primer día en que un ave vuela es tan determinante como lo fue el fragmento uno del cuento. Es a partir de ese momento que se pone una marca de tiempo, un previo y una vida distinta después de ello. En el segundo se encuentran los pececitos de colores que nadaban en el estanque de las manzanas, pero que al final de ese fragmento ya solo estaban tirados en el piso; en el siguiente, cuando la mujer va a comprar telas se encuentra con una que tenía un estampado de caballos, flores, mariposas que se iban y volvían como un recuerdo, pues de pronto ya eran “mariposas muertas, flores disecadas...” (66). Por último, el cuarto fragmento contiene un borrego al que matan y del que queda el recuerdo de la sangre espesa derramada y en el último el diminuto pececito azul que tenía el personaje dentro de la pecera con la que sube al tren.

Para poder llegar a lo que representan los animales es importante conocer los significados que hay en los distintos fragmentos. El tema de la muerte es evidente, pero lo relevante es la manera en que se muere y las implicaciones de esta, hay cuestiones que utiliza la autora para configurar el texto de una manera aterradora, son fragmentos de sueños que se convierten en pesadillas no por la muerte misma, sino por lo abyecto de esta y el horror que provoca ser el verdugo.

Lo abyecto se identifica con el sufrimiento y las cuestiones escatológicas que se presentan a lo largo del cuento, por ejemplo la sangre tan presente como en el relato de la niña que está con sus padres y se mete al estanque a recoger las manzanas; al final ella menciona: “miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre” (66).

Después en el de la muerte del borrego, la narradora lo sufre a un punto en que al comer el algodón de azúcar lo vive como si se tratara de la sangre y los pelos del borrego agonizante “... el algodón se me hizo una bola en la garganta y vomité otra vez, y otra, tenía la boca llena de pelos, de pelos tiesos de sangre, nieve con pelos, algodón con sangre...” (68); cuando vomita dentro de la pecera del pececito en el último también se piensa en el vómito como una mezcla negra que cubre al pez como una niebla que cae de pronto sobre el agua en la que estaba. Estas descripciones tan vivas que tornan la muerte más real, más relacionada con el asco, con lo vomitivo, con lo siniestro se vuelven elementos abyectos que representan lo que el sujeto trataría de mantener reprimido en el inconsciente.

El vómito y el asco aparecen constantemente dentro de las narraciones que acabamos de analizar. Volviendo nuevamente a Kristeva: “Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo”. Los elementos escatológicos están relegados a ciertos lugares apartados de la vista y la conciencia. Cuando los encontramos fuera del lugar designado para su existencia aparece la angustia; es por ello que los personajes de los mundos de Dávila se ven tan trastocados al enfrentarse a estos. Su aparición representa una perturbación en el orden de las cosas. La enumeración de elementos escatológicos que Kristeva da como representaciones abyectas están fuertemente ligadas a estas imágenes narrativas de Dávila. (Vaquera, 2018: 61)

En estas fantasías hay contenidos en común como la sensación de asfixia, ya sea por agua, por atragantarse con algún objeto, por sangre en la garganta, el miedo, el cambio y la angustia. Y justamente son los castigos recibidos por el personaje, lo que también es simbólico; es un acto, pensamiento o deseo tan catastrófico de realizar que si se lleva a cabo se debe pagar; esa paga está siendo a través de la asfixia, como si se adquiriera tanto que se volviera desbordante, tal como el deseo que por fin se realizó a costa de la vida misma.

Es un cuento redondo donde la niña inicia y ella misma finaliza aterrada ante la posible vejez.

Nuestra niña protagonista, en todos sus resquebrajados recuerdos, elige a la muerte como opción de vida. Esta niña, cuyo nombre desconocemos, habita el espacio de su inevitable fin, la muerte que la cerca y la vida que se le va en un ‘inmenso dolor’, en un mundo en ‘donde los pasos no escuchan sus huellas.’ [...] En cada relato nos transmite su lucha contra la rigidez de un tiempo que la atrapa y con la que busca una salida a la eternidad de ese mundo mejor. En incontables ocasiones, filósofos, psicólogos, poetas, han afirmado que para ser, toda felicidad real debe morir primero. El hombre perderá su vida para ganarla, afirma la voz de la escritura, y así nuestra

protagonista va a la muerte para renacer. Requiere del silencio, la soledad, la oscuridad, que despierten los fantasmas, que corra el tiempo a su tiempo, que desate pasados y encuentre por fin la esperanza. (Pitol, 1996: 294)

Por lo tanto, todo indica que esa angustia, como siempre, es derivada de la muerte; pareciera que es por temor a enfrentarla, pero hay algo más allá, es un deseo de castigar lo que se satisfizo a través de aventarse al estanque, de destrozarse la tela, de robarse los libros, de matar a un borrego o de reencontrarse con la identidad que quería ser negada.

Ahora bien, los primeros, aquellos peces que están en el estanque. Es evidente que lo que se pone de manifiesto es el sentimiento de culpa cuando ella decide brincar al estanque, los padres son quienes viven la consecuencia de la decisión que ella tomó. El estanque representa la muerte, pues si ella cae se ahoga, pero existe algo que se desea a pesar de ello, equivalente a las manzanas como pulsiones de muerte, como ese deseo de retornar a la no existencia, y algo atractivo que las rodea: los peces. Peces de colores que fungen como el lado atractivo de la muerte, pero que ya una vez que se cae en ella o que se le ve de cerca no es como se creía, pues al final ellos solo están tirados en el piso. Eran peces coloridos que rodeaban las manzanas, pero cuando ella cae ahí, y eso arrastra a sus papás a la muerte se debe castigar por ello, por tanto, también lo que era bello en su momento, como los peces deben dejar de serlo. Cirlot, en el diccionario de símbolos define al pez como “un ser psíquico, un «movimiento penetrante» dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente” (Cirlot, 2004: 718). Entonces, si se sigue esa línea, están representando esa pulsión de muerte que rige el inconsciente de la niña y que es la que la llevará a aventarse al estanque y una vez dentro a tener que recurrir al castigo, el cual será arrebatarse a sus padres.

Cuando la mujer acude a la tienda en busca de tela, el árabe le muestra aquella estampada con caballos, flores y mariposas que tienen vida y se van, pero después ya están muertas las mariposas y se menciona “todo se acaba y se descompone, querida señora” (66). como si le hablara de ese ciclo de vida en el que por muy bello que sea algo, llegará su momento de ser justamente solo un recuerdo y que alcanzará a la muerte, pero lo importante es que ella lo niega, lo que explica esa angustia que se manifiesta en todo el relato y es cuando dice “yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio Ella se muestra totalmente renuente a toda situación que implique destrucción, que la remita al fin de algo, tal como lo son los animales y las flores, pero también como ocurre después con la tela que le corta y que inmediatamente ella considera asesinato. Aun así las mariposas ya

representan el paso último de la evolución de la crisálida tras haber roto su esqueleto externo, de nuevo se piensa en esa agresión previa a la vida, a una vida que terminará en muerte. Y mientras, el caballo que pudiera pensarse como un ser libre y desbocado también tiene una representación más siniestra, “para Eliade es un animal ctónico-funerario, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada” (Cirlot, 2004: 180). De esta manera ambos fungen como representantes de la vida como un ciclo, pero prestando mayor atención al final, a esa angustia del personaje.

El caso del borrego pareciera otra manifestación de la muerte, la culpa que conlleva el ser cómplice, no necesariamente de un asesinato, sino de saberla inminente y por tanto cargar con la responsabilidad de ese destino que le esperaba al ser vivo, un destino que ella permitió. Lucinda se tortura por la muerte del borrego, una muerte que no llevó a cabo ella, pero sí su familia. Por ello requiere de ese castigo, el borrego representa esa inocencia que se ve violentada por la agresión, esa inocencia que ella pareciera haber perdido al haber presenciado ese asesinato, tener ahora esas imágenes que la atormentan al punto de la asfixia. Se vuelve una víctima similar a las criaturas de “Alta cocina”, que terminan por enloquecer a quien se percata de la injusticia, solo esa persona se vuelve capaz de aceptar el castigo que debería pagar la familia.

El último fragmento se podría estudiar desde una perspectiva muy interesante, se sabe que el tema central es el doble, que la mujer se encuentra consigo misma en distintas manifestaciones como si la representaran en momentos y en tiempos diferentes, como si de verdad se hubiese roto un cristal de tiempo en el primer fragmento y en este último cayeran más pedazos en los que se haya el presente, el pasado y el futuro. Pero se ha dejado de lado otro aspecto importante, el diminuto pececito azul, una criatura que desde un inicio representa lo que ocurre en el inconsciente de ella, él es también un doble de ella. Es diminuto y de pronto queda perdido entre la “basca negra y espesa” (69) que ella vomita. De esa manera vive lo mismo que la mujer vivió cuando menciona “encontré lugar al lado de un hombre gordo que fumaba un puro y echaba grandes bocanadas de humo por boca, nariz y ojos. Comencé a marearme y a no ver y oler más que humo, humo espeso que se me filtraba por todos lados con un olor insoportable” (69). A ambos se les nubló de todo la vista ante el espesor de alguna sustancia y de pronto dejaron de existir, el pececito azul de una manera real, ella de una manera simbólica, y entonces esa bruma hizo que se asumiera su nueva

forma de existencia, la inexistencia, y entonces lo tapa con el pañuelo floreado. En cambio en ella ocurre cuando se mira en el espejo y ya no se halla. La mujer que pareciera asfixiar al niño es ella matando su propia infancia, recordándole que la vida termina y que ya aceptó su destino mortal al ver a la anciana y saber que ya no es la joven que se subió al tren, sino que será aquella mujer que llegó a la edad en la que la siguiente parada ya es la muerte, tal como lo hizo el pececito que terminó subiendo al tren para encontrarse con el fin de su vida.

En *La interpretación de los sueños*, Freud menciona “la represión tiene por objeto suprimir este desarrollo de displacer y recae sobre el contenido de representaciones del inconsciente, porque dicho contenido de representaciones podía provocar el desarrollo del displacer (Freud, 2017: 699). Es por eso que los animales, adquieren una forma más digerible y alejada del dolor para procesar ese material que lastima al sujeto. El pececito la representa también a ella, tal como el caballo, las mariposas y los otros peces. Todos fungen como pedacitos del inconsciente de la protagonista, como fragmentos de ese tiempo destrozado que adquieren forma animal, pero que contienen el material inconsciente que se puso de manifiesto a través de los sueños.

Conclusiones

En los cuentos de Amparo Dávila se pueden encontrar elementos en común, tales como casas viejas, espacios alejados de la sociedad como si estuvieran más allá de la realidad, personajes que terminan sufriendo a costa de una invasión o protagonistas solitarios que de pronto viven situaciones extraordinarias. También hay una recurrente aparición de seres que se muestran ambiguos al igual que las circunstancias mismas; los gritos son algo compartido entre los tres monstruos estudiados en el segundo capítulo y los animales del último orillan a los protagonistas al insomnio y este último a la destrucción. Es usual también que los animales o bestias funjan como un castigo para ellos, surgen de las pulsiones y emociones que se consideran incorrectas y que se desean reprimir, pero que siguen ahí y por tanto merecen un acto punitivo.

Los animales y los monstruos que aparecen en los cuentos estudiados son los principales elementos siniestros dentro de los relatos, y por la angustia que generan en los protagonistas. A partir de Freud, en su trabajo sobre lo siniestro, se piensa en lo desconocido y sobre eso se podría asumir que la naturaleza misma de los seres que no encajan en lo humano ni en lo animal es lo que los vuelve tan aterradores, sin embargo puede ser justamente lo contrario, que las representaciones que tienen ante el sujeto son particularmente conocidas, pero que estaban mal reprimidas. Asusta el ver que algo que parecía extraño, al enfrentarlo se reconoce que en lo íntimo es muy bien conocido.

Los seres aparecen para poner ante los ojos de los personajes aquello que no lograron mantener oculto, pero que a través de un proceso de simbolización les dio forma. Las pulsiones dentro del inconsciente son amorfas, son energía que busca satisfacerse desesperadamente debido al principio del placer, aquel que parte de la idea de que ante un estímulo, surge el displacer que solo desaparecerá con la máxima reducción de este primer estímulo, por tanto, la necesidad de satisfacción será muy fuerte.

Por tanto, las pulsiones en forma de energía son agresivas y parecieran no tener límites de tamaño, espacio o tiempo, pues el inconsciente es atemporal, pero a través de los relatos y de las maneras de afrontarlo de cada uno de los personajes, estas pulsiones, en los siete cuentos trabajados adquirieron formas de animales y de monstruos.

Los personajes le dan forma a esos seres partiendo de lo que para ellos sería aterrador, por ello en “La señorita Julia” son ratas, pues para ella nada era más rechazado que la ausencia

de limpieza, lo sucio; en “El último verano” los gusanos son una perfecta representación del no nacido, y hay un juego doble, pues más allá del texto mismo también ocurre el juego con el lector, pues gracias a la ambigüedad de la autora, se llega a un sentimiento de angustia para quien lee la obra por ese espacio donde entra lo inimaginable, es decir, ella deja sitios vacíos que se vuelven aterradores para quien está leyendo su obra, pues es como si abriera huecos negros que el propio lector debe complementar, una invitación casi insistente e inevitable a depositar allí los miedos más profundos, aquellos que desean salir y que ha intentado enterrar. Al no tener descripciones precisas también puede darles la forma que quiera, formas que, como para los personajes, les da según sus afectos, según sus miedos más primitivos nacientes de las primeras relaciones, de los primeros objetos, como podrían ser los padres.

El miedo que sienten los personajes no es solamente por el monstruo o por los animales, sino que se trata de lo que sienten ante su presencia, de las emociones que están encarnando y de encontrarse de frente con el mayor de sus miedos, no con un monstruo externo que no signifique nada para ellos. Para la protagonista de “El huésped”, para el de “Alta cocina”, José, la señorita Julia, Sergio, la mujer de “El último verano” y quien sueña en “Tiempo destrozado”, hay una función catártica al mirar a esos seres, una necesidad de mirarlos de frente para poder matar aquello que los estaba destruyendo a ellos desde afuera; estos personajes tuvieron que encarnarlos para poder mirarlos sin que estuviera poseídos por ellos, y ya como seres externos poder hacerles frente o huir de ellos.

El miedo que compartían ellos, a pesar de tener cada uno su propia significación, está relacionado con la muerte, no necesariamente con la física, sino más bien con la aniquilación, aquella que puede ocurrir incluso en vida, que parte más bien con el dejar de ser, con el perder la cordura y de pronto estar muerto en vida, con la pérdida en general.

Los monstruos y animales fungen, para ellos, como en muchos otros cuentos de la autora se puede ver la idea del doble: el mirarse en otro lado que no es el que siempre ha sido. Aquí los monstruos encarnan una parte de los personajes, como se dijo previamente, uno que se negaban a aceptar, pero que sigue estando.

El proceso que ocurrió en ellos inició con la introyección de lo aterrador que le asignaron a las criaturas que los atormentan, es decir, recibieron el objeto malo, se identifica y se introyecta, una vez hecho eso se intenta, a través de todas las posibilidades que están en

sus manos, deshacerse de ello, al no poder hacerlo recurren a la última opción que es la represión, pero al no ser suficiente, le dan una forma, es decir, limitan un poco a la pulsión, la disfrazan y cambian su tamaño para que sea un monstruo o un animal y lo miran. Es así como adquiere esa simbolización, al tomar una primera imagen, tal como ocurre en los sueños.

Una de las cualidades de la autora, que la hace susceptible a la psicocrítica, es la recurrencia a describir el funcionamiento psíquico de los personajes, lo cuál se puede pensar desde la teoría psicoanalítica. En el cuento “El huésped”, en un momento la protagonista refiere lo siguiente: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso” (20), pero el monstruo seguía allí; justo esa manera de afrontar lo que atormenta es lo que impulsa el actuar de los personajes a lo largo de la obra. Ignorar o no nombrar esas emociones que terminan por buscar cómo hacerse notar, y que para esta investigación recayeron en aquellas que salen en forma de bestias o de animales.

El monstruo de “El huésped” es un ser con apariencia desagradable, nocturno, carnívoro y que pasa el tiempo acechando a la protagonista, mirándola silencioso, pero con arranques que implican golpear y gritar. Dicha criatura la hace sentir invadida, pero ese sufrimiento deviene del esposo por ser el responsable de llevar al huésped a la casa. Con su presencia se pone en evidencia ese conflicto marital donde él la agrede indirectamente y ella no hace más que recibir los tratos. Entonces se identifica que más que un monstruo, es la ansiedad de la protagonista la que alcanza dimensiones bestiales, como las de la sombra del huésped que mira bajo la puerta, pero que no llaman la atención en el primer encuentro.

De pronto, con la llegada del huésped, se sabe que ella consideraba su vida desdichada, que al asignarle a él ciertas características, el lector se da cuenta de que es un espejo del marido, un ser con el que no se comunica, que hace su vida un tormento y del que ella desea huir, pero que no lo hace. Tras el arribo de la criatura se revela lo que ella sentía en realidad, el odio y miedo hacia su marido y su vida, la frustración de saberse ignorada y aislada del resto del mundo donde nadie la miraba ni escuchaba. Todo ese sentir lo había silenciado y enviado al inconsciente, manteniéndolo en lo oscuro, tal como el cuarto que le asignó al huésped desde su sentir, como la criatura la agredían pasivamente, torturándola solo porque sabe que existen. Es ahí donde se puede pensar en su proceso represivo, pareciera que las pulsiones destructivas que dirigían su energía a someterla a situaciones riesgosas como el

estar casada con una persona que le generara tal miedo y que la hiciera sentir como si no existiera tuvieron que adquirir la forma del huésped para que les hiciera frente y se sometiera esa guerra entre Eros y Tánatos, y así darse cuenta de que quería vivir, pero que de haber puesto en palabras todo aquello, habría sido doloroso.

En “Alta cocina” el sufrimiento del protagonista deviene de la empatía que siente hacia los seres que están siendo torturados durante la preparación de ellos como platillo. En este caso se comienza a humanizar al posible animal, pues aunque son seres pequeños y comestibles, el personaje padece ante sus actos humanos como la mirada y los gritos. En este cuento las criaturas son lo único que funciona como delimitante, como el separador que requería el narrador para mostrar la diferencia entre él y el resto de su familia; los humanos como monstruos y los monstruos, y él más humano que ellos, sufriendo como consecuencia de tales diferencias. Pareciera que el personaje proyecta sus propias pulsiones de autoconservación en las criaturas, pues en esa casa no se sentía bien, era un ambiente, ante sus ojos, de asesinos y él no formaba parte de ello, por lo tanto se sentía en riesgo y no de esa muerte física, sino de esa aniquilación de su propio yo, por tanto, debió desviarlo hacia los seres pequeños para poderlo comprender, mirar a su familia como lo había estado haciendo inconscientemente y tomar una decisión: irse. Era un miedo de los que parten del yo, es decir de un temor a la pérdida propia, en este caso, de la locura y la muerte.

Moisés y Gaspar, dos criaturas que vivían con el protagonista del cuento homónimo a los seres, vivían previamente con Leónidas, su hermano. Cuando él muere, José queda como responsable de ellos y brinda descripciones que impiden al lector establecerlos como animales, a pesar de que se echan a los pies del dueño, y deben ser alimentados, terminan siendo totalmente humanizados cuando muestran comportamientos tales como reír a carcajadas, tener intenciones en su actuar y buscar llevar a José a la pérdida de la vida que llevaba. Se descubrió, a través de las consecuencias derivadas con su llegada a la vida del protagonista, y de lo expresado por la autora en una entrevista, que ellos simbolizan el destino. Pero en este trabajo que se centra en las cuestiones emocionales, se pone en evidencia que ellos para José son la representación de su sentir hacia el futuro, hacia ese devenir inminente, pero más aún hacia la traición de su hermano, pues fue el ser que más amaba aquel que, como un dios, estableció el destino de José y lo arrastró al mismo que a él. Leónidas aceptó fácilmente y sin pelear lo que le deparaba, pero José quiso pelear contra él, se negaba

a dejarse ganar por aquellas bestias en las que al final encontró la condena de su propio hermano.

En este caso el tener que afrontar un destino tan doloroso era inconcebible para el protagonista, al igual que el poder concretar siquiera en palabras la idea de que su hermano lo había traicionado, son dos situaciones tan dolorosas para José que solo supo conocerlas a través de su sentir hacia Moisés y Gaspar. Ellos fungieron como ese estímulo o la meta a la que dirigió pulsiones que podían ser pensadas como sexuales, pero más en el sentido de amor, así como también el darle forma a esa emoción que sentía respecto del destino que lo esperaba, esa resignación que disfrazaba de lucha. Y Moisés y Gaspar, como criaturas del mal, según la clasificación de Gil Calvo, pudieron verse como seres independientes que por sí mismos deseaban el mal, pero que en realidad eran siniestros por ser ese recordatorio de lo que él bien conocía, de lo vivido por su hermano y lo que venía para él.

Ahora, respecto de los animales, en “La señorita Julia”, una mujer atormentada por “ratas”, se colocan como supuesto ya que eran símbolos en su totalidad, pues en la realidad, al final, a través de la hermana que funge como el objeto mediador que aterriza a lo visible, se revela que dichos roedores nunca existieron, sin embargo nacieron de la fantasía y la arrastraron hasta la pérdida total de la cordura. Ocurre algo interesante y que se puede explicar también desde el lado del delirio. La alucinación se vuelve perceptible a través de los sentidos; se trata de una representación tan intensa que no existe forma de sublimarla, es decir de darle una forma a nivel mental y entonces, en esos intentos desesperados del sujeto por expulsar aquel estímulo que le está siendo tan doloroso y tan difícil de reprimir, lo saca de esa manera. Todos esos objetos negativos, que en este caso son la carga social que implicaba ser una señorita, y por tanto su dilema moral por rechazar todas aquellas pulsiones sexuales, deseos o instintos que la hacían desear o pensar en cualquier situación fuera del ámbito de lo permitido para una mujer correcta, la orillan a alucinar. Ella termina viendo, proyectando o alucinando los objetos terribles que representen aquellos deseos o pulsiones mencionadas.

El tormento surge de noche, en el umbral entre estar despierta y dormida, es cuando escucha a los roedores y desde ese momento le impiden dormir, el no poder conciliar el sueño es lo que la lleva a la destrucción, como si se castigara por soñar, por permitirse ese momento en el que su inconsciente sale a flote, por tener en su mente ideas como la de literatura que

solía disfrutar, pero conformándose con una relación como la que mantenía con el señor De Luna en la que el hombre católico y ella aspiraban a un deber ser y a una tranquilidad moral y espiritual, nunca pasional.

La obsesión de ella por mostrarse pulcra y como la señorita que debía ser la llevó a desarrollar a un ser como antagonista de la limpieza, las ratas, seres que representaban lo sucio, lo que ella quería mantener en secreto y en lo oscuro, su sentir desapegado a la moral religiosa y social de una señorita. Por lo tanto merecía un castigo, el máximo representante de la falta de pulcritud impidiéndole llevar la vida que quería aparentar tener y por tanto, llevándola hasta el abismo. Las ratas cuentan con una carga simbólica negativa y eso se halla en un inconsciente colectivo, es un saber universal por la carga psíquica que se ha depositado en ellas, lo mismo ocurre con ella como “señorita”, pues en el arquetipo de mujer se encuentran las distintas caras de ella, la buena y la mala. En la buena está ese deber ser que ella introyectó y convirtió en un modelo a seguir que no hizo más que destruirla.

En “Música concreta” el sapo aparece como representante de la amante y deja en duda permanente al lector de si esta era capaz de convertirse en animal o si era una psicosis compartida entre el protagonista y Marcela, su mejor amiga. En este caso, pensando primero en el sapo para Marcela, ella termina tan desmejorada, como se narra desde el primer momento, por el tormento del animal, más que por cualquier otra situación, al igual que las ratas, es este el ser que la deja sin dormir tras sentirse acosada cada noche escuchando su croar, sabiendo que quiere entrar. Lo que inició como una infidelidad, la llevó a una situación atormentadora que la perseguía cada noche, como si la infidelidad despertara ese sapo que habitaba en su inconsciente, ese miedo a perderlo y por consecuencia perderse ella entre ese abismo que los separaba.

La atención principal se centró en el protagonista, aquel que terminó absorbiendo los problemas de su mejor amiga como si fueran propios y que se revela cuando en un instante, al final, él está dispuesto a todo por rescatarla a ella; él sí está dispuesto a perderse para que viva ella. Entonces, el sapo cobra ese significado, esa fusión suya en la que se sacrifica y comete un crimen y se desarrolla en el momento en que va a verla y la música concreta que escucha en la radio lo remite a todos esos sonidos aislados, que de pronto se convierten en un croar, y lo llevan a mirarla él también como un sapo, solo así deja de pensarla como una persona delirante y se une a Marcela en esa locura o en el otro caso, solo en ese instante se

puede separar de la realidad del resto del mundo y conocer esa otra a la que solo su amiga había tenido acceso. El sapo es esa pérdida propia al fundirse con Marcela, tal como se va dejando en claro desde el inicio del cuento o de esas comparaciones de perder a su amiga equivalente a perder un propio brazo. Desde esa lucha de pulsiones, de nuevo se ve a Eros y Tánatos en otro enfrentamiento, pero en este caso gana Tánatos, pues finalmente sí se llega a esa aniquilación.

Aquí, el protagonista desaparece en su totalidad, comienza a fundirse poco a poco, mientras que sus pulsiones que buscan la conservación tratan de mantenerlo intacto a través de negación, de querer explicar a Marcela que todo estará bien, de impulsarla a dar una solución, e incluso al inicio, haciéndola pensar que pudiera ser idea suya y estar todo bien con su marido, tratando de alejarla, de regresarla con el hombre que estaba casada. Sin embargo, mientras hacía eso, la energía que dentro de él lo quería llevar a la no vida, lo hace enredarse, preguntarle más, involucrarse cada vez con mayor intensidad, sabiendo que hay momentos en que comienza a fundirse con ella, pero al final las defensas de él no fueron suficientes y la necesidad de satisfacción de ese impulso mortal lo llevó a su propia pérdida, y no hay muerte más dolorosa que la del ser, el dejar de ser la persona que era, pues ahora, al final, el monstruo se vuelve él y no solamente por el pensarlo como asesino, sino que también por volverse un ser incapaz de decidir por sí mismo, sería, de acuerdo con Santiesteban, un monstruo cuasiactivo, es decir, que actúa como autómatas, ya no por deseo propio o por ser malo, en este caso fue por la pérdida de su identidad.

En “El último verano”, la protagonista se mata ante la idea de ganarle a aquellos gusanos o seres que venían a cobrar una venganza. El hecho de nombrarla venganza expresa que ella debió hacer algo previo a lo que el monstruo debió reaccionar. Ese acto fue haber perdido al bebé, pero lo más importante es la causa; ella no siguió las indicaciones del médico, su actuar desencadenó el aborto espontáneo. Ese acto se deriva de su rechazo a ser madre y es eso lo que la lleva al suicidio, pues el gusano como vida después de la muerte sigue siendo ese recordatorio constante de no haber tenido al hijo, lo que moralmente se considera inapropiado, sobre todo cuando se piensa en la feminidad y derivado de ella la fertilidad. La mujer no puede dar respuesta a su propio rechazo y entonces solo puede acudir a un castigo, el no haber dado la vida de un ser solo pudo pagarlo con la suya propia. Aquí, al igual que en “La señorita Julia”, el conflicto que ocurre a nivel psíquico tiene que ver con

emociones derivadas del deber ser, es decir, del bien y del mal, de lo que los personajes femeninos introyectaron como un ideal y el confrontarlo permanentemente con una realidad que intentan rechazar para no hacer frente a lo alejadas que están de lo que desean.

Ese deber ser parte de una introyección de los primeros objetos y de la sociedad, también parte de cuestiones del inconsciente colectivo y del arquetipo de mujer, que en este caso tiene que ver con el de “Madre”, con la obligación que se cree que se tiene por el hecho de ser mujer y además, con la relación que este tiene con la vida, con el dar vida y de pronto ella haber dado muerte. Se vuelve una guerra interna en el que dos fuerzas pelean y se transforman en tortura para los personajes. Así, la protagonista debe encarnar al hijo y subsanar la muerte previa: da su vida para ganar. Gana a nivel pelea, pues cree que se le adelanta al monstruo y no lo deja ser él quien la mata, sin embargo, a nivel psíquico ganó su pulsión destructiva que se enmascaró de justicia, pero que no quería más que llevarla al estado más primitivo, al que está antes de la vida.

Por último, en “Tiempo destrozado”, integrado por seis fragmentos de sueños, aparecen animales no como seres que determinen la historia tal como lo hacen los cuentos previos, sin embargo, como parte de una situación onírica, cobran significados interesantes. En la mayoría de los fragmentos se encuentra la culpa y el miedo a la muerte, sin embargo se buscaba cierta represión que pierde fuerza durante el sueño y deja escapar los pensamientos disfrazados, así, los peces que rodeaban las manzanas desenmascaran el deseo de la protagonista de regresar a su estado previo a la vida, la no existencia y los demás también como manifestaciones de su sentir hacia la muerte, en las mariposas y los caballos de la tela expuesta por el árabe se muestra el ciclo de la vida poniendo mayor énfasis en su terror a enfrentarlo; el borrego es la culpa ante la muerte y el diminuto pececito es un doble de ella, que le permite mirarse en el ciclo de vida que terminará con lo inminente y lo más importante: su aceptación.

Este último cuento cierra de una manera simbólica incluso el trabajo, pues también se acepta la muerte y engloba lo que se estuvo trabajando: una guerra perpetua entre las pulsiones de vida y las de muerte, y que, en su mayoría ganaron las segundas, dando un cierre que consiste en la aceptación de esta.

Todas aquellas representaciones de los animales y los monstruos eran las emociones que los personajes deseaban negar derivadas de las pulsiones que los motivaban a vivir de

una manera desesperada como búsqueda de supervivencia o el morir. Lo distinto en sus pulsiones es el objeto, es decir, la cosa o medio en que el instinto busca su satisfacción y, por supuesto, la fuente, o sea el proceso somático que vive cada individuo como se explicó en el Capítulo I.

Los significados propios de los animales, es decir la carga negativa que justamente ya tienen las ratas, el sapo o los gusanos, tiene que ver con las representaciones míticas, con el inconsciente colectivo y que al sumarse con lo padecido por los personajes, como el temor a perder la pulcritud de la señorita Julia más la carga social que se les adjudica a las ratas da como resultado que se vuelvan su principal tormento. Además de que el arquetipo de mujer, aquella que debe ser la señorita, o el otro lado de la mujer, como lo sería la fertilidad se ve lastimado por los deseos de la mujer de “El último verano” y entonces esa carga psíquica colectiva la lleva al autocastigo.

A través de este análisis se pudo comprobar que efectivamente los monstruos y animales de Amparo Dávila son símbolos que van más allá de su apariencia física. Entonces se demuestra que el psicoanálisis puede enriquecer los estudios literarios al permitir una lectura desde una lente específica al que no se puede acceder de otra manera.

Referencias

- Baños Vallejo, F. (1994). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca : Biblioteca española del siglo XV. Departamento de literatura española e hispanoamericana .
- Barret Browning, E. (2003 consultado julio 2020 <https://www.biblioteca.org.ar/libros/392.pdf>). Sonetos del Portugués . *Bublioteca virtual universal*, 1-5.
- Benyakar, ,. M. (2012). Lo distruptivo y Lo traumático. Vivencias y experiencias. *Imago Agenda No. 160*, 1-8.
- Berny Berard, A. (2017). *La cuentística individual y postmodernista de Francisco Tario en el marco de lo fantástico*. Lund: Lunds Universitet.
- Bravo Alatraste, P. K. (2008). Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo. *Temas y variacines de literatura 30*, 33-55.
- Cázares H, L. (2008). Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones. *Casa del tiempo número 14*, 75-79.
- Cea Bustamante, C. (2017). Lévinas y Cioran: una experiencia del insomnio. *INTUS-LEGERE Filosofía Volúmen 11 Número 1*, 37-49.
- Cecere, F. (2018). EL INSOMNIO: VIRGILIO PIÑERA Y JORGE LUIS BORGES EN COMPARACIÓN. En A. F. Margherita Cannavacciuolo, *Jorge Luis Borges Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas* (págs. 85-96). Sello Olms.
- Chevalier, J. y. (1986). *Diccionario de los símbolos, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez,*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos* . Madrid: Ediciones siruela .
- Cirlot, J. E. (2018). *Diccionario de símbolos*. Madrid: El árbol del paraíso (fuera de colección) Ediciones ciruela.
- Conde, A. C. (2004). CAVE CANEM. Estudio sobre una deriva conceptual: Del Monstruo al Otro a través de la literatura. *A Parte Rei. Revista de Filosofía, 34.*, 1-17.
- Corral Rodríguez, F., & Uriarte Montoya, N. (2008). Elementos para una aproximación simbólica a "El huésped" de Amparo Dávila. *ConNotas. Revista de Crítica y Teorías Literarias. Volumen VI. Número 11*, 211.
- Cota-Torres, E. y. (2016). Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en "El huésped de Amparo Dávila". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 169-180.
- Coulon, A. L. (2009). El callejón sin salida de "La señorita Julia". En R. y. Cardoso Nelky, *Amparo Dávila. Bordar en el abismo* (págs. 91-103). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Toluca: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Derrida, J. (2000). Estados de Ánimo del Psicoanálisis. *Edición Electrónica de www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.*, 1-37.
- Escarpeta Sánchez, J. Á. (1998). Cuatro visiones literarias acerca de la cocina: Dávila, Castellanos, Pacheco y Mastretta. *Azcapotzalco Cosei Biblioteca*, 127-141.
- Espinosa Galicia, R. (sábado 31 de diciembre de 2005). Amparo Dávila: una maestra del cuento. *La jornada*.
- Estramiana, J. L. (2007). De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 11, 132-148.
- Ey, H. (1970). *El inconsciente. (Coloquio de Bonneval)*. México: Siglo XXI editores.
- Freud, S. (1914). *Introducción al Narcisismo. Obras Completas: Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1922). Psicoanálisis y teoría de la libido. *Librodot (digital)*, 1-17.
- Freud, S. (1923). *Lo ominoso. Obras Completas Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1976). *Sigmund Freud. Obras completas Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1991). *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico, Obras completas, tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1991). *Obras Completas, Tomo XV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores .
- Freud, S. (1992). *Obras Completas, Tomo IX*. Buenos Aires, Argentina : Amorrortu editores.
- Freud, S. (2017). *Los instintos y sus destinos*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2017). *Obras completas, Tomo XV*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2017). *Obras Completas, tomo XVIII*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2017). *Obras completas. Tomo 5, La interpretación de los sueños*. Buenos Aires : Siglo veintiuno editores.
- Freud, S. (2017). *Obras completas. Tomo V. La interpretación de los sueños*. Buenos Aires : Siglo veintiuno editores.
- Freud, S. (2017). *Sigmund Freud Obras Completas. Tomo V La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Fuentes, F. (2019). Amparo Dávila or the horror of Being a Woman. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 55-66.
- García Cárdenas, L. (2010). El simbolismo del espacio en Tiempo destrozado. En O. y. Flores Flores, *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX* (págs. 149-200). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos* . Murcia: Anagrama.

- González Grueso, F. D. (2017). El horror en la literatura. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27-50.
- González Salvador, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, 207- 226.
- Guil Bozal, A. (1999). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. *Comunicar*, núm. 12, 95-100.
- Gutiérrez Piña, C. L. (2019). Autobiografía y autfiguración de Amparo Dávila: un descenso al infierno. En C. L. Gutiérrez Piña, J. G. Tapia Vázquez, & R. Castro Rocha, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (págs. 15-48). Guanajuato: Colofón.
- Gutierrez, P. C. (2018). Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. "El último verano" de Amparo Dávila. *Revista semestral del centro de estudios literarios*. Vol. XXIX Número 2, 133-151.
- Herra, R. Á. (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hochberg, L. E. (2019). Escribir entre sonidos: Radiodifusión y música concreta entre tres cuentos de Amparo Dávila. En C. L. Coordinadores: Gutierrez Piña, & J. G. Tapia Vázquez, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (págs. 339-373). Guanajuato: Colofón.
- Hock-Soon Ng, A. (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. . New York : Palgrave MacMillan.
- Jacobo, M. (2010). Pulsión de muerte, terror e infancia. . *Revista de Educación y Desarrollo*, 69-73.
- Jitrik, N. (1982). ¿Literatura y Psicoanálisis o Psicoanálisis y literatura? In: S. Millán and S. Gojman de Millán (Eds.), *Memorias II, México (Sociedad Psicoanalítica Mexicana)*, 348-382.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós.
- Keats, J. (2016 Consultado 20/julio/2020
<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/64690/Poemas+completos+John+Keats.pdf;jsessionid=C62ED6450A84F05036015B189FBC27F9?sequence=1>). Poemas John Keats. *Biblioteca mundial de la poesía UAEMEX*, 43.
- Klein, M. (1948). Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa. En M. Klein, *En M. Klein (Ed.), Obras completas* (págs. pp. 235-251). Buenos Aires: Paidós .
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Luis Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI editores.
- Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Lagos, R. (1986). *Lagos, Ramona, (1986), Jorge Luis Borges Jorge Luis Borges1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Ediciones del Mall.

- Lanza Castelli, G. (2018). Los Pacientes Fronterizos Y La Psicosis Blanca. *Mentalización. Revista de psicoanálisis y psicoterapia*, 1-15.
- Laplanche, J. y.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. París: Paidós.
- Leyack, P. (2006). *La letra interrogada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- López Morales, L. (2009). Para exorcizar a la bestia. En R. C. (editoras), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo* (págs. 153-166). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Toluca: Universidad Autónoma Metropolitana.
- López Morales, L. (2014). De animales y obsesiones. *Anuario de letras modernas Vol. 19*, México.
- Lorenzo, J. y. (1995). Entrevista con Amparo Dávila. *Azcapotzalco Cosei Biblioteca. AreadeLiteratura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.* , 115-126.
- Lorenzo, J. y. (1995). Entrevista con Amparo Dávila. *Tema y variaciones de literatura*, 115-126.
- Lovecraft, H. (2002). El horror sobrenatural en la literatura. En H. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos* (págs. 125-235). Madrid: Edaf.
- Loza Ardila, C. (2006). Psicoanálisis, arte e interpretación . 2, 57-64.
- Luna Chávez, M. y. (2018 Número 74). La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila. *Sincronía*, 205-233.
- Luna Martínez, A. (2008). Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, Consultado en junio 2020: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>.
- Lvovich, L. (2007). Radio y música concreta. De máquinas y expresión. *La Trama de la Comunicación, vol. 12*, pp. 303-317.
- Mageed Ismail, N. A. (2010). Los cuentos de José María Merino entre la fantasía y la realidad. *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II, ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra*, 11-23.
- Martínez, J. M. (2010). ¿Subversión u oxímorom? la literatura fantástica y la metafísica del objeto. *RILCE. Revista De Filología Hispánica*, 26, 2, 363-382.
- Mata Juárez, O. (2008). La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila). *Tema y variaciones*, 13-24.
- Mata Juárez, Ó. (2008). La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila). *Area de literatura, Universidad Autónoma Metropolitana*, 13-24.
- Medina Haro, Y. L. (2009). *Tesis: Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Ciudad de México: UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA. Tesis para obtener el grado de Maestra en letras modernas.
- Miller, J.-A. (2001). Psicoanálisis puro, psicoanálisis aplicado y psicoterapia. *Freudiana*, 7-43.

- Miranda, B.-M. (1997). *El Libro Ilustrado de Signos y símbolos*. México: Editorial Diana.
- Morales, L. L. (2014). De animales y obsesiones. *Anuario de Letras Modernas*, 19, 179-191.
- Muñoz Figueroa, J. (2018). Más allá del cuento fantástico: el tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila. *Pirandante*, 12-37.
- Negrete Sandoval, J. É. (2019). El sustrato romántico en "La señorita Julia" y "El espejo" de Amparo Dávila. En C. L. Gutiérrez Piña, J. G. Tapia Vázquez, & R. Castro Rocha, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (págs. 165-190). Guanajuato: Colofón.
- Negrete Sandoval, J. É. (2019). El sustrato romántico en "La señorita Julia" y "El Espejo" de Amparo Dávila. En C. Coordinadores: Gutierrez Piña, T. V. G., & C. R. Rogelio, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (págs. 165-190). Guanajuato: Colofón .
- Ortiz Sánchez, M. d. (2016). *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Un enfoque interdisciplinario*. Zacatecas: Taberna Librería Editores.
- Peña, H. (1982). La ambigüedad. *Documentos Lingüísticos y literarios (Universidad Austral de Chile)*, 41-46.
- Pereña, F. (2001). *La pulsión y la culpa. Para una clínica del vínculo social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Pitol, M. (1996). Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil. En N. D. Pasternac, *Escribir la infancia* (págs. 285-297). México, 285-297: Narradoras mexicanas contemporáneas, El Colegio de México, .
- Quintana Guerra, M. R. (2009). *Armonía y la proporción pitagóricas: valores en la educación superior*. Toluca: Tesis para obtener el grado de Maestra en humanidades: Ética. Universidad Autónoma del Estado de México. Facultad de Humanidades.
- Roas, D. (2019, vol LXXXI núm. 161). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación . *Revista de Literatura*, 29-56.
- Rojas Fernández, J. C. (2006). La literatura y el psicoanálisis . *Revista Colombiana de Psiquiatría*, vol. XXXV, no 2, 225-231.
- Romano, B. (2009). Lo indecible del dolor: la expresión del terror en tiempo destrozado . En R. y. ed. Cardoso, *Amparo Dávila: Bordar en el abismo* (págs. 107-118). D.F, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Salazar, S. (2003). Tres encuentros con Ampapuro Dávila. *Fuentes Humanística*, 15, 113-117.
- Sánchez Rolón, E. y. (2019). El alba dudosa: insomnio y pérdida en Tiempo destrozado de Amparo Dávila. En C. Coordinadores: Gutierrez Piña, & J. y. Tapia Vázquez, *Un mundo de sombras camina a m lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (págs. 238-267). Guanajuato : Colofón.

- Santiesteban Oliva, H. (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: Plaza y Valdés.
- Sardiñas Fernández, J. M. (2019). Tiempo destrozado, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico . *Revista de El Colegio de San Luis, Nueva época , año IX, número 20*, 169-190.
- Serrano, F. Á. (2011). El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción. . *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, (20)*, 471-496.
- Trejo Valencia, G. (2020). El bestiario fantástico de Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas. *Pirandante Número 5 / Enero -Junio 2020 / ISSN: 2594-1208*, 69-85.
- Urrutia, E. (2006). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. D.F, México: El Colegio de México.
- Vaquera Herrera, E. (2018). *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*. Ciudad Juarez: Tesis para obtener grado de maestría: Instituto de Ciencias Sociales y Administración.
- Yelin, J. R. (2008). Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporaneos. *LLJournal, Vol 3, No 1*, 1-12.
- Zimmerman, D. (2010). El inconsciente y la ficción literaria. *Desde el Jardín de Freud*, pp. 237-244.