

De animales y obsesiones¹

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

Los animales siempre han formado parte del universo literario y podemos rastrear su presencia en distintos géneros, que van desde fábulas y bestiarios medievales hasta la narrativa contemporánea, como se puede observar, por ejemplo, en la obra de Amparo Dávila. Estos seres, reales o imaginarios, cumplen con diversas funciones dentro de un texto, mismas que pueden ser interpretadas en varios niveles y cuyo estudio nos puede llevar al interior del ser humano: a la encarnación de fantasmas, obsesiones, deseos y angustias, a la representación de pulsiones de vida o muerte, a la proyección de conflictos. El propósito de este artículo es elaborar una clasificación de las especies presentes en algunos relatos de la autora zacatecana para poder revelar, a través del análisis de sus funciones, la coherencia de su aparición y la estrecha relación que existe entre los humanos y los animales.

PALABRAS CLAVE: animales, bestiario, obsesiones, pulsión.

Animals have always been part of the literary universe and their presence can be observed in different genres, from fables and medieval bestiaries to contemporary narrative, as seen in Amparo Dávila's work. These creatures, either imaginary or real, respond to diverse functions inside a text which can also be interpreted at different levels, an aspect that can lead us to the study of the inner part of a human being; it can take us to the incarnation of phantoms, obsessions, our most profound desires and anguishes, to the representation of life and death impulses and the projection of our deepest conflicts. That is why the aim of this article is to elaborate a classification of the species that are present in some of the Mexican author's tales in order to reveal, through the analysis of their roles, the logic that lies beneath their appearance and the tight relations that exists between humans and animals.

KEY WORDS: animals, bestiary, obsessions, impulse, Amparo Dávila.

[...] una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte que uno empieza a sentir su frío sobre los huesos.

Amparo Dávila

¹ Una versión abreviada de este ensayo fue publicada con el título "Para exorcizar a la bestia", en *Amparo Dávila, bordar el abismo*. Eds. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares. México, UAM-Iztapalapa / Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 153-166.

En la tradición de los bestiarios

Ni Kafka ni Ionesco, ni Gregorio Samsa ni Bérenger, los personajes de Amparo Dávila no se transforman en escarabajo o en rinoceronte, más bien viven una especie de metamorfosis desplazada en virtud de que, sin asumir la apariencia de los animales que los atormentan y obsesionan, parecen delegar en ellos los apetitos, pasiones, fobias, deseos o terrores que los habitan.

En el universo narrativo de la escritora zacatecana nos topamos a menudo con animales cuya presencia, ya sea de carne y hueso o mero producto de la imaginación de los personajes, entraña una carga simbólica que, por fuerza, orienta la lectura de los relatos en los que aparecen. Esta galería zoológica, con su propia coherencia interna, nos inscribe de alguna manera en la antiquísima tradición de los bestiarios.

Aunque los estudios sobre animales o los compendios de fábulas que los presentan como protagonistas datan de la más remota antigüedad, fue en la Edad Media cuando se denominó “Bestiarios” a los tratados en verso o en prosa que describían animales reales o imaginarios. Con frecuencia, la descripción propiamente física iba acompañada por comentarios sobre aspectos simbólicos, además de comunicar una intención moralizadora. De hecho, desde los albores de la humanidad podemos observar que los animales han figurado lo mismo en las cuevas prehistóricas que en los relieves o esculturas de templos y edificios, religiosos o civiles de diferentes tiempos y culturas y, por supuesto, en la literatura.

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. Así pues, la rica tradición de este género nos ofrece un sinnúmero de catálogos meramente zoológicos, mitológicos, simbólicos o fantásticos... que confirman la importancia de estas criaturas en el imaginario de todos los pueblos, infinitamente más rico que cualquier zoológico real.²

Al pie de la letra o en sentido figurado

Con este telón de fondo, sobre el que se dibuja lo que algunos consideran como un subgénero, podríamos señalar a grandes rasgos las modalidades discursivas que caracterizan la presencia de los animales en un texto.

Como apuntábamos anteriormente, desde la antigüedad se recurrió a las diferentes especies animales como protagonistas de relatos con propósitos didácticos, pues se les

² Un ejemplo de ello es el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges (1959). Conviene además recordar que en la literatura hispanoamericana existe una rica tradición en el tema que elegimos. Bástenos evocar los nombres de Cortázar, Arreola, Monterroso, Avilés Fabila, Quiroga, etcétera.

dotaba de las virtudes y defectos de los humanos para mejor subrayar sus fallas y aciertos y con ello inducirlos al bien; en este sentido, en nada difieren de los perfiles de los personajes del género humano y como ejemplo paradigmático recordemos toda la tradición fabulística de Oriente y Occidente.

Otra modalidad evocadora de los rasgos que caracterizan a estos seres es cuando se comportan como meros referentes en metáforas, símiles y otras expresiones lexicalizadas: “terco como una mula”, “ágil como una gacela”, “laboriosa como una hormiga”, “fiel como un perro”, “tener memoria de elefante”... La misma Amparo Dávila a veces recurre a esas construcciones; en “Fragmento de un diario” el narrador describe su propia mirada como la de un “ciervo, de un animal dócil” (Dávila, *Tiempo*: 16). En “El jardín de las tumbas”, Jacinta dice a Marcos que no ponga “esos ojos de borrego agonizante” (Dávila, *Tiempo*: 163).

Una tercera esfera sería aquella en la que estas criaturas no pierden ni su naturaleza ni su esencia. Aunque a veces mantengan un vínculo especial con el entorno humano y hasta lleguen a ocupar un lugar protagónico, casi siempre constituyen parte del decorado y no dejan de ser animales. Tal sería el caso de Tina Reyes que, en el cuento del mismo nombre, lamenta en medio de su profunda soledad no haber tenido para hacerle compañía ni siquiera “un gato o un perro en ese cuarto tan pequeño, [donde hasta] el pobre canario [...] se había muerto pronto” (Dávila, *Tiempo*: 212). O, también, en “El jardín de tumbas” cuando el narrador evoca los espacios del convento en los que, durante las vacaciones, se la pasaba “atrapando ardillas o cazando mariposas” (Dávila, *Tiempo*: 154).

En fin, la vertiente más rica, derivada en buena medida de las mitologías, es la dimensión arquetípica o simbólica que asumen los animales cuando intervienen en el universo literario, pues en ella descansa su potencial de interpretaciones, según cada lector y, diríamos, cada época y cada lugar.

Así pues, lejos de los bestiarios fantásticos de Borges, Arreola o Avilés Fabila, 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 (Alonso: 691), 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.

En líneas anteriores hablábamos de la importancia que los animales pueden revestir en la literatura y de los diversos tratamientos que a lo largo de los tiempos han recibido por parte de notables escritores. También evocamos que en la literatura hispanoamericana plumas de primera línea les han dedicado páginas que representan una referencia en el género. Sobre esta base, lo que nos proponemos ahora es aventurar una interpretación acerca de los posibles significados que asumen las presencias animales en la narrativa de Amparo Dávila. Considerando la relevancia de esta línea

temática en la obra de la escritora zacatecana, debemos señalar que ya otros estudiosos se han detenido en su análisis.³ Sin embargo, el tratamiento del tema casi siempre ha sido desde una perspectiva lateral que sirve para arrojar luz sobre otro enfoque, es decir, que permite apuntalar un determinado planteamiento, pero no constituye el eje central. En tales condiciones, lo que pretendemos es descubrir y subrayar la coherencia interna del universo animal que puebla los relatos de Dávila.

Para ello, intentaremos una clasificación de especies, quizá no tanto por su parentesco zoológico real, sino más bien en función de los papeles que desempeñan en relación con el entorno humano descrito en los relatos.

A sabiendas de que toda categorización resultará arbitraria, en virtud del tratamiento que los animales reciben en la ficción, opté sin embargo por identificar algunas afinidades entre ellos en cuanto a la naturaleza de su presencia y a la función desempeñada como proyección de las obsesiones o fantasmas de los personajes a los que están ligados. En la mayoría de los casos, si no es que en la totalidad, la dimensión simbólica es la de mayor peso y por ello será analizada en un apartado especial.⁴

De todos los relatos que servirían de base para integrar el bestiario de la narrativa de Dávila empezaré por un primer grupo, que me parece menos enigmático, sobre todo porque la presencia de los animales no plantea duda en cuanto a su naturaleza.

Cuatro cuentos ponen en escena a animales cuya identidad no entraña ningún titubeo ni por parte de los personajes, ni para el lector: en “Muerte en el bosque”, los pájaros que el protagonista ve cruzar por los cielos y que suscitan su repentino deseo de perderse, como ellos, en el bosque, son pájaros y en ningún momento dejan de serlo; simplemente, el personaje, acosado por un sentimiento de asfixia, visualiza en la parvada su irrefrenable impulso de evasión (Dávila, *Tiempo*: 70). En “Matilde Espejo”, la familia gatuna integrada por Filidor, Titina y su prole, también son gatos de principio a fin, y su importancia estribará en que los ojos tanto del padre como los de Minou se parecen a los de la refinada casera; sin embargo, la suerte que ésta tiene a bien destinar

³ En Amparo Dávila, *bordar en el abismo* (2009), el ensayo “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*”, de Berenice Romano Hurtado, se interesa en el papel de ciertos animales en relación con el dolor y el terror; por su parte, Regina Cardoso Nelky, en “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad” (2004: 109), analiza con singular tino algunas presencias animales en la narrativa de Dávila. A su vez, Laura Cázares interpreta el papel de Minou, el gatito que sella la pérdida de Matilde Espejo, en “El panteón familiar en ‘Matilde Espejo’ de Amparo Dávila” (en prensa). Por último, al menos respecto a las fuentes que pudimos consultar, en el número 565 de *La Jornada Semanal* apareció un artículo titulado “Amparo Dávila: una maestra del cuento”, que incluye algunos comentarios sobre “Moisés y Gaspar”.

⁴ No está por demás recordar que esta trama simbólica está estrechamente vinculada con la estructura social que alienta o reprime los anhelos de cada individuo en su desenvolvimiento. Dicho de otro modo, las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte darán lugar a conductas constructivas o destructivas de acuerdo con, entre otros factores, el entorno social. En el caso que nos ocupa, podríamos afirmar que la atmósfera de angustia, tortura y obsesión en que viven los personajes analizados es un denominador común que poco o nada tiene que ver con la pulsión de vida. La relación entre Eros y Tánatos, analizada por Freud en *El malestar en la cultura*, puede arrojar una luz interesante en la lectura de los cuentos de Dávila.

al pobre minino será la perdición de la anciana.⁵ En “El patio cuadrado”, de *Árboles petrificados*, el “coro secundario” integrado por la parvada de zopilotes tampoco ve alterada su naturaleza, y fieles a ella cumplen con su papel cuando se abalanzan sobre el cadáver de Horacio (10). En el cuarto cuento de este grupo, “Alta cocina”, los caracoles son gasterópodos reales que pasarán por el proceso de purga, de cocción, de aliño y presentación en el plato, para terminar engullidos por los distinguidos comensales de la familia del narrador; no obstante, lo que éste recuerda de esos pobres animales es su “chillido”, su llanto, y con ello les confiere una especie de rango humano en el que estaría tentada a ver un efecto especular del sufrimiento del niño que vive esa crueldad como en carne propia.

Un último relato asociable a este conjunto, pero que nos coloca ya en el movedizo terreno de la ambigüedad, tan frecuente en Dávila, es “Moisés y Gaspar”. En efecto, sabemos que Gaspar y Moisés son animales porque cuando se trasladaron con José a su ciudad “tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los de pasajeros” (Dávila, *Tiempo*: 109). Pero ¿cuál es la identidad de estos 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: echarse a los pies del amo, esperarlo con impaciencia y recibirlo con regocijo. Pero otros rasgos señalados por José: 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” (105) y también comen queso, pero por el otro, según testimonio del portero, “[avientan] los trastos de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles” (113). Y, el colmo, el propio José los sorprende en plena batalla campal y riéndose como locos, lo cual sería difícilmente observable entre individuos felinos o caninos. 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”.⁶

En el otro gran bloque de relatos, más que seres reales los animales son proyecciones imaginarias de los personajes que, agobiados por sus conflictos personales, frustraciones inconscientes o presiones sociales, delegan en esas criaturas sus fantasmas

⁵ Aquí vienen muy a cuento unas líneas de Julieta Campos a propósito de los gatos: “La supuesta crueldad del gato se refleja, por un curioso juego de espejos, en la crueldad del hombre que, al suprimir al gato, pretende liberarse, exorcizarse de algo diabólico que él mismo lleva dentro” (1987: xv).

⁶ Por cierto que de Óscar, uno de los personajes del cuento del mismo nombre incluido en *Árboles petrificados*, se nos dice que en las noches de plenilunio “aullaba como un hombre lobo” (74) y por ello podría formar parte de esta categoría de personajes entre monstruos y humanoides. Y haciendo extensivo el parentesco entre estos seres, se nos ocurre que Jana, en el final de “La quinta de las celosías”, cuando se lanza sobre Gabriel era “como bestia enloquecida, resoplando”, y sus ojos “eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría” (Dávila, *Tiempo*: 47). Casi en el extremo opuesto, resulta curioso que mientras Moisés y Gaspar, los extraños entes que torturan a José llevan nombres de personas, los hijos de Arthur Smith, en el cuento del mismo nombre, se llamen Tom y Jerry (Dávila, *Tiempo*: 122), como la célebre pareja formada por el gato y el ratón de las caricaturas.

más íntimos y temidos. Los marcos impuestos por un orden social convencional, con sus prohibiciones e imperativos, a menudo ajenos a las expectativas, sueños e inclinaciones subjetivas, obligan a los individuos a buscar salidas alternas. Aquí incluiremos “La Señorita Julia”, “La celda”, “Música concreta” y “Tiempo destrozado”.

En los dos primeros, las protagonistas se creen acosadas por roedores que no existen más que en su imaginación. En el caso inicial, tal parece que se opera un desplazamiento entre las martas cebellinas de la estola y el ejército de ratas que Julia pretende aniquilar mediante toda clase de venenos hasta que sucumbe a la locura total cuando termina abrazada a la prenda de pieles. En cuanto a María Camino, tras haber asesinado a su prometido, la estancia en la celda (¿de la cárcel o del manicomio?) la instala en un delirio que le hace ver ratas, ratones y moscas. En ninguno de los dos casos contamos con elementos para afirmar la presencia e identidad auténticas de dichos animales. Por lo que respecta a “Música concreta”, los “ojos saltones, inexpresivos” (Dávila, *Tiempo*: 138) de la costurera con quien Luis engaña a Marcela, son simplemente el detonador para que ésta construya el fantasma del sapo que la persigue. La convicción es tan vívida que Sergio, el amigo y tal vez antiguo enamorado de Marcela, acaba compartiendo la obsesión por el anfibio y consuma el crimen que ésta deseaba secretamente desde la herida causada por la infidelidad de su marido.

Por último, tomando en cuenta que el tema de “Tiempo destrozado” es, según declaración de la propia autora, parte de un estado alucinatorio posterior a una anestesia (Herrera: 17) y que recoge secuencias claramente oníricas, los animales no asumen una “naturaleza real” como los pájaros de “Muerte en el bosque” o los caracoles de “Alta cocina”, sino que comparten la atmósfera de irrealidad, fuera de toda lógica, en la que la narradora niña lo mismo se sumerge en un estanque donde ve pececitos de mil colores o, ya adulta, compra telas con imágenes de caballos y mariposas que se evaporan o entra en una librería donde los libros desaparecen. En tales condiciones, el pececito, los caballos o el borrego sacrificado que aparecen en el relato cuentan no tanto por su comportamiento o relación con la protagonista de esos sueños como por la dimensión simbólica que el inconsciente les asigna. Un caso comparable podría ser el de Carmen, en “El desayuno”, sólo que en esta ocasión las alucinaciones parecen más bien ser producidas por el alcohol o algún otro enervante. En efecto, es entre las volutas de humo que salían de la pipa de Luciano en las que la joven dice haber visto “minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos [...] miles de animalitos [...] que lo invadían todo” (Dávila, *Tiempo*: 189). Las visiones se apoderan de Carmen mientras se abandona a una loca e irrefrenable danza que culmina cuando asesina a Luciano.

Para exorcizar a la bestia

Según el DRAE, palimpsesto es un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir” (971). Gérard Genette retoma esta noción en su célebre

Palimpsestes, La littérature au second degré, bajo la cual cobija la infinidad de modalidades en que uno o más textos manifiestan su presencia en otros de factura posterior. Sin ceñirnos a ninguna de las categorías que él identifica, analiza e ilustra prolijamente, nos atrevemos a aplicar esta noción a muchos de los cuentos de Dávila, ya que, independientemente de su inscripción cronológica en el conjunto de su obra, no resulta difícil descubrir entre algunos de ellos patrones comparables (en cuanto a intriga, perfiles de personajes, atmósferas...), como si se partiera de problemáticas similares con algunas variantes de un relato a otro. No se trata por supuesto de un molde en el que se fraguan sin ninguna creatividad historias intercambiables; no, la originalidad intrínseca de cada relato no sufre mengua alguna por el hecho de que descubramos en su superficie la silueta de otro. No, sino que los ejes vertebrales vinculados con la irrupción de agentes perturbadores, la atmósfera de angustia, la necesidad de evasión, el recurso a la ambigüedad, a los juegos especulares y la predominancia de valores ligados a la oscuridad, entre otros rasgos, son una constante que imprime una incuestionable coherencia a esos espacios a ratos ajenos a toda lógica. Es en esta recurrencia en la que vemos la huella de textos anteriores en los subsiguientes y que de uno a otro nos hace redescubrir siluetas entrevistas en los relatos ya leídos.

Todavía más, considerando globalmente el universo narrativo de Dávila, estos contornos superpuestos tejen especies de redes cuyos hilos se hunden en lo subterráneo o se anudan en el aire, a semejanza de las marañas rizomáticas, en las que se establecen conexiones sin fin entre los filamentos.

En nuestro deambular por el laberinto que nos sugieren los trazos, entre rizoma y palimpsesto, del mundo narrativo de Dávila, convendría detenernos ahora en el sentido original del término *bestiario* que mencioné al comienzo. Ésa era la denominación que se daba a los hombres que luchaban contra las bestias, y ya vimos a qué especies pertenecen las *feras* 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 encarnar⁷ la faz siniestra de esos seres humanos, como si fueran una suerte de “dobles” encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada quien.⁸

Si profundizamos un poco en las dimensiones simbólicas asociadas a la mayoría de los animales que enlistamos, nos daremos cuenta de que predominan los atributos

⁷ Fuera del espacio de la ficción, pero en el fondo no ajena a ella, la presencia de los animales en los sueños traduce, en el nivel del subconsciente, la forma en que estamos manejando nuestra propia “animalidad” (Ronecker: 30).

⁸ El recurso a la figura de la sosia aparece de manera más abierta en otros cuentos como “Final de una lucha”, “El patio cuadrado”, “Tiempo destrozado” y “El entierro” (Dávila, *Tiempo*).

vinculados con las pulsiones sexuales. Pero por más que atribuyamos ese cariz sexual a las fuerzas que mueven a los personajes, éstas poco o nada tienen que ver con el amor, sí con la pasión, con la obsesión también, pero no con el verdadero amor, con ese sentimiento que entraña el compromiso completo del ser, espíritu y carne, que exige la consumación del apetito de fusión, en cuerpo y alma, con el otro. Esta vertiente nos haría esperar un despliegue de manifestaciones vinculadas con Eros, sobre todo si tenemos presente que en diversas declaraciones de la autora, ella confiesa haber sido particularmente marcada por dos libros: *La divina comedia* y *El Cantar de los Cantares*. Del primero nos dice que le mostró lo que era el terror y la angustia (Herrera: 15), gracias al segundo descubrió que también existían la belleza y el amor. No obstante, las historias de Dávila nunca cuentan la experiencia amorosa como algo gozoso y gratificante, sino como vivencias culpígenas, frustrantes y enfermizas. Los furtivos encuentros de la narradora de “Detrás de la reja” o las relaciones de otras parejas que desfilan en algunos relatos: Carmen y Luciano, Marcela y Luis, Julia y Carlos de Luna, no pueden ser considerados como ejemplos de verdaderos momentos eróticos. En este universo, la cercanía entre hombre y mujer, en tanto que dualidad, no deposita ninguna ofrenda en el altar de Eros. En su ensayo sobre la civilización del siglo xx, Marcuse nos dice que: “Bajo condiciones no represivas, la sexualidad tiende a ‘convertirse en’ Eros —esto es, tiende hacia la autosublimación en relaciones duraderas y en expansión” (229). Las parejas evocadas, lejos de rendir homenaje a la deidad griega, más bien se dejan ganar por la necesidad de pagar su tributo a Tánatos, ya que la muerte salda dichas relaciones obsesivas.

Desde esta perspectiva, descubrimos un abismo entre los animales sensuales y cálidos que Arreola nos presenta en su bestiario⁹ y la galería zoológica que hemos visto desfilan en los relatos de Dávila. Esta distancia subraya que lo que tales criaturas pueden sugerir en tanto que fantasmas de la psique de los personajes con quienes están vinculados, concierne más a las fuerzas oscuras que empujan inevitablemente en dirección de Tánatos.

Entre Eros y Tánatos

Apoyándonos en fuentes que analizan el simbolismo que el ser humano ha asociado a los animales citados, veamos algunos ejemplos significativos.

Procedentes de los más variados horizontes culturales, muchas mitologías coinciden en aplicar al sapo, a los roedores, al pez y hasta al caracol atributos claramente sexuales. Así, mientras el pez por su forma designa al falo (Mariño: 330), para los aztecas el caracol evoca la vulva con su baba, y para los dahomeyanos el receptáculo del esperma. Por otra parte, junto con los roedores y el sapo, estas especies son consideradas par-

⁹ En particular el maravilloso retrato del Rinoceronte, por cierto espléndidamente analizado por Margo Glantz en “Juan José Arreola y los bestiarios”, donde afirma: “los animales de Arreola son amorosos” (2006: 2).

ticularmente lujuriosas. Como veremos más adelante, tanto en el caso de la Señorita Julia, como en el de María Camino o en el de Marcela, salta a la vista que se trata de mujeres cuyas expectativas amorosas son reprimidas, frustradas y dolorosas, y que al no poder superarlas o sublimarlas, no hallan más camino que el de la obsesión enfermiza que culmina con la muerte.

Por demás interesante resulta la figura del pez en “Tiempo destrozado”. En la segunda escena, de esta secuencia de seis, la narradora niña que se sumerge en el estanque ve “tirados en el piso los pececitos de colores” (Dávila, *Tiempo*: 87) que había admirado antes de lanzarse al agua en busca de las manzanas y se siente culpable de que todo, incluyendo a sus padres, desaparezca arrastrado por el remolino que se convierte en un charco de sangre. En la sexta escena, la narradora “elegante y vieja” (93) sube a toda prisa a un tren cuidando de no romper la pecera donde lleva un pececito azul pero en la cual termina vomitando debido al mareo que le produce el humo del puro de su compañero de vagón. En apariencia, ninguna de las dos situaciones parece aludir a nada sexual. Sin embargo, en la medida en que el pez está asociado con el elemento agua puede remitir al descenso al mundo subterráneo, oscuro, reprimido. Además, la no diferencia entre su cuerpo y la cabeza suele simbolizar confusión e impureza y la narradora experimenta todo el tiempo estos sentimientos. Por último, en su versión de signo zodiacal, este animal remite a las entrañas del psiquismo, a la posibilidad de comunicación entre lo tenebroso y lo celestial. La atmósfera onírica del relato entra en gran sintonía con estas características de ambigüedad, inconsistencia e interioridad.

En el mismo cuento, el borrego, que por definición tendría una carga positiva al estar asociado al sacrificio que redime, nos inscribe en esa atmósfera judeocristiana de la culpa, de la necesidad de borrar con sangre los pecados cometidos, de aceptar la muerte como precio de las faltas. Casi indisociable del anterior, aunque no pertenezca a las especies estudiadas, otro símbolo bíblico que refuerza esta carga de expiación es el de la manzana. Por ello la niña se siente tan culpable, porque su zambullida al fondo del estanque fue en busca de las manzanas, que “son un enigma”, el fruto del conocimiento, el del bien y del mal, por el que nuestros primeros padres fueron echados del paraíso. A partir de allí todo se vuelve sangre: el estanque “charco de sangre”, la rosa de la tela “sangre corriendo a ríos”, la sangre que brota de la nariz, la del borrego sacrificado. La sangre, lejos de proyectar valores positivos de amor, pasión y vida, sugiere claramente sufrimiento, destrucción, muerte.

Por otra parte, en este relato el tiempo se difracta al igual que la narradora-personaje. Es “el tiempo destrozado” que estalla en fragmentos; unos remiten a la infancia feliz, pero también angustiada cuando la niña se hunde en el estanque, cuando vomita asqueada por la sangre del borrego, o porque se mareó en el carrusel, o por el humo del puro en el tren.¹⁰ Esa niña se funde y se confunde con el niño al que tapan la boca

¹⁰ No resulta difícil descubrir en estas recurrencias del asco y el mareo, así como en la alusión al pañuelo “con que me tapaban la boca” (93), las sensaciones que la escritora experimentó en la realidad bajo el efecto de la anestesia con la que relaciona la escritura de este relato.

con un pañuelo en la escena final. Pero también es el tiempo de la adulta en el almacén del árabe, en la librería vacía, el de la dama elegante y la vieja gorda del tren, “la que se iba a morir mañana”. La sensación de muerte ronda por doquier y Tánatos se hace presente de nuevo.

Decíamos que muchos de los animales presentes en los relatos de Dávila están asociados a la atmósfera nocturna, a la maldad y a la lujuria. El sapo de “Música concreta” pone de manifiesto dichos rasgos, además de ser fetiche de las brujas. Marcela, Luis y Sergio; Marcela, Luis y la costurera: dos triángulos en los que Marcela constituye el eje sufriente, pero a la vez el brazo manipulador que conduce a Sergio a matar a la costurera. Ésta se metamorfosea en sapo, pero cabría preguntarse ¿por qué no en rana?, ¿por qué haber escogido a un anfibio masculino?¹¹ ¿No será que Marcela más bien piensa en Luis cuando cree ver al animal? ¿O que el cariño entre Marcela y Sergio no fue un amor reprimido y frustrado que ahora se manifiesta de manera desplazada y por tanto enfermiza?

Marcela, Luis y Sergio se conocieron al final de la adolescencia, en la Prepa, eran inseparables; compartían gustos, aficiones y diversiones. Por desidia, falta de pasión o inmadurez, Sergio, a pesar del entrañable afecto que sentía por Marcela, nunca buscó llevar la relación más lejos (131) y así, ella acabó casándose con el tercer elemento del trío. Con él tuvo dos hijos, que no figuran en absoluto en la historia. Los encuentros entre los viejos amigos siguieron dándose con intermitencias a lo largo de los años. Pasado un tiempo, la casualidad hace que Sergio se tope con Marcela a quien está a punto de no reconocer de tan desmejorada que la ve. Dejó de ser la “linda muchachita” que él conoció cuando eran estudiantes. La sorpresa es aún mayor cuando ella le confiesa que la memoria ha empezado a fallarle por algo que no logra definir, algo “confuso [...] inesperado” que se instaló en su vida “como un sueño desastroso, una pesadilla” (133) y por ello no duerme. El “descubrimiento” de la infidelidad de su marido es el detonante de una fantasía que se convierte en obsesión. La “otra” semeja a un anfibio y como tal sólo aparece por las noches para torturar a Marcela con su croar, con esos extraños ruidos parecidos a la “música concreta” (149), “ruidos destemplados [...] fuertes y violentos” (150). Acaso ésta preferiría que fuera su marido el que la rondara y no que buscara saciar sus apetitos carnales con la costurera. De todos modos, ante Sergio se defiende de ser presa de la imaginación y la fantasía; su amigo contraargumenta pero acaba contagiándose del delirio¹² de Marcela hasta convertirse en el verdugo del sapo. Para Sergio la imaginación es un camino peligroso que distorsiona todo y puede desembocar en la locura y, por supuesto, en la muerte.

¹¹ Aunque a menudo se los confunda debido al proceso de metamorfosis por el que pasan, el sapo es muchas veces visto como el anverso de la medalla de la rana, como su cara tenebrosa e infernal. Entre los pigmeos, este animal es un espíritu maléfico responsable de la presencia de la muerte en la tierra.

¹² Cuando hay un vínculo afectivo muy estrecho, la fantasía también puede ser contagiosa. Sergio acaba compartiendo las visiones de Marcela, igual que en “El Espejo”, el narrador entra en las que su madre tiene frente al espejo del hospital.

Una vez más, los personajes en lugar de ceder al Eros que subyace en la sexualidad que los moviliza, se dejan ganar por la parte represiva que los conduce a la destructividad, la propia y la ajena, es decir a Tánatos.

Como el sapo, los roedores también son habitantes nocturnos y también considerados particularmente lujuriosos. En los dos cuentos donde representan a la *bestia* que las protagonistas intentan exorcizar, no resulta difícil desentrañar el origen de tal fantasía. Tanto Julia como María Camino encarnan un perfil definido a todas luces por un código social represivo, mojigato, hipócrita, sobre todo respecto al comportamiento de la mujer. En su “Análisis de un caso de neurosis obsesiva”, también conocido como “El hombre de las ratas”, Freud (624-661) subraya en este roedor el hábito de hurgar en las entrañas de la suciedad, adquiriendo con ello una connotación fálica y anal. Esta actividad nocturna y clandestina, que lo hace escudriñar insaciablemente en la inmundicia, también lo asocia al deseo de apoderarse de lo ajeno y, por lo mismo, a la imagen de la avaricia y de la codicia.

En el caso de Julia, que era “una de esas muchachas de conducta intachable [cuya] vida podía tomarse como ejemplo de rectitud y moderación” (Dávila, *Tiempo*: 75), es claro que el entorno puritano y timorato en el que vivía, y que ya la había confinado a la categoría de solterona, propició en ella la aparición de las alucinaciones que acabaron con su cordura. Para explicar su visible desmejora, resultado de los desvelos y angustias nocturnas causadas por las imaginarias ratas, 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). ¿Qué era lo que Julia pretendía exterminar ensayando toda clase de trampas y venenos para las ratas? ¿Por qué su obsesión por mantener todo impecable, ordenado y sin rastro de mácula? Podemos suponer que Carlos de Luna, “hombre en extremo piadoso, hijo y hermano ejemplar, contador honorable, [miembro] de la Orden de los Caballeros de Colón, [que] había querido esperar a tener la consistencia moral necesaria” (80) antes de ofrecer matrimonio a Julia, se habría horrorizado si ésta hubiera intentado llevar la relación más allá de la misa y el concierto dominicales o del paseo por el bosque saboreando un helado. 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). Si él toma la iniciativa es porque, de alguna manera, se dejó ganar por las dudas que sembraron las habladurías de la oficina acerca de la “sospechosa vida” de

su novia. 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.

La historia de María Camino se desenvuelve tal vez en el mismo marco social que la de Julia y por ello los códigos sociales a los que debe ceñirse conducirán a reacciones comparables. En compañía de Clara, su hermana, y de la madre de ambas, María llevaba la vida apacible de la burguesía provinciana: leía, escuchaba música, bordaba y practicaba la repostería. Sin embargo, la joven no se asociaba a las veladas de cartas organizadas por su madre cuando recibían en casa al prometido de Clara y a su primo José Juan. María prefería sentarse cerca de la chimenea a tejer en silencio. Hacemos nuestro el minucioso análisis que Laura Cázares (“Retratos de familia”) realiza tanto de este universo como del personaje; la interpretación que ofrece acerca de la identidad del misterioso *él*, origen del conflicto de María, no se aleja mucho de nuestra propia lectura del simbolismo de los roedores. En efecto, Cázares sostiene que “ese ser sintetiza su propio deseo, su sensualidad, que no puede expresar en el mundo ‘real’” (209). Ya vimos que, a pesar de no compartir las expectativas sociales de su hermana, María acepta la perspectiva del matrimonio con José Juan para escapar a un medio que la asfixia, pero sobre todo a la angustia de encontrarse con *él*, con esa imagen que noche a noche la tortura y se apodera de ella. Pero nos preguntamos: ¿desde cuándo María es presa del deseo de la carne sin poder darle un nombre?, ¿desde cuándo detesta ese mundo frívolo e hipócrita, en el que las “buenas conciencias” no deben sospechar nada de lo que ella siente? La “bestia” con la que mide sus fuerzas se alimenta de todos esos impulsos reprimidos y la orilla a buscar en José Juan la tabla de salvación. Y de nuevo, como en los casos anteriores, en vez de ceder realmente a la fuerza unitiva y vital del Eros, sucumbe a la trampa de Tánatos: los roedores que invaden su celda son el símbolo de sus deseos insatisfechos, de su sexualidad frustrada y, por ello, más destructiva. En la Antigüedad los ratones eran considerados como el símbolo de la ruina porque devoran todo, ensucian y corrompen (Mariño: 396).

¿Atrapados sin salida...?

Quienes han estudiado los diferentes significados que las presencias animales pueden asumir en el imaginario humano concuerdan en que éstas traducen la porción de animalidad que nos define como especie y que, de cuando en cuando, emerge del subconsciente individual o del inconsciente colectivo con el fin de recordárnoslo. Para realizarnos como seres humanos, la sociedad se encarga de imponer una serie de reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre la animalidad y la espiritualidad, tienden a reprimir la primera. De ahí que la mayoría de los personajes que hemos venido estudiando, después de librar una dolorosa batalla contra su propia *bestia*, no sobrevivan al mortal enfrentamiento.

Obras citadas

- ALONSO, Martín. *Enciclopedia del idioma*. Vol. 3. México: Aguilar, 1998. Impreso.
 “Amparo Dávila: una maestra del cuento”. *La Jornada Semanal* 565. Web. 31 de diciembre de 2009. <www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem.amparo.html>.
- ARREOLA, Juan José. *Bestiario*. México: Planeta / Conaculta, 2002. Impreso.
- AVILÉS FABILA, René. “Caballo verde”. *Los animales prodigiosos*. México: Arme-
 lla Ediciones / INBA, 1989. Impreso.
- BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. México: FCE, 1999. (Brevia-
 rios 125). Impreso.
- CAMPOS, Julieta. *Celina o los gatos*. México: Siglo XX Editores, 1987. Impreso.
- CARDOSO NELLY, Regina. “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la
 realidad”. *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexi-
 cana del siglo XX*. México: Aldus / UAM, 2004. Pp. 109-130. Impreso.
- CÁZARES, Laura. “Retratos de familia: el espacio de la violencia y la locura en dos
 cuentos de Amparo Dávila”. *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia
 y cultura*. T. 1. México / La Habana: UAM-I / Casa de las Américas, 1998. Pp.
 205-209. Impreso.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert
 Laffont, 1985. Impreso.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. México: Alfaguara, 2006. Impreso.
- DÁVILA, Amparo. *Tiempo destrozado y música concreta*. México: FCE, 1978. Impreso.
 ———. *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz, 1977. (Nueva narrativa
 hispánica). Impreso.
 ———. “Con los ojos abiertos”. *Barca de palabras* 9. Zacatecas: Universidad
 Autónoma de Zacatecas. Pp. 21-28. Impreso.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas* vol. II. Trad. Luis LÓPEZ-BALLESTEROS y DE
 TORRES. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. Impreso.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. París: Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- GLANTZ, Margo. “Juan José Arreola y los bestiarios”. *Biblioteca virtual Miguel de
 Cervantes*. Web. 8 de diciembre de 2012. <www.cervantesvirtual.com>.
- HERRERA, Jorge Luis. “Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila”.
El Universo del Búho. 2007. Pp. 14-17. Impreso.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*.
 Trad. Juan GARCÍA PONCE. México: Joaquín Mortiz, 1970. Impreso.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Symboles animaux, un dictionnaire des représen-
 tations et croyances en Occident*. Trad. Christine GIRARD y Gérard GENET.
 París: Desclée de Brouwer, 1996. Impreso.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la Real Academia
 Española*. Madrid: RAE, 1970. Impreso.
- RONECKER, Jean-Paul. *Le symbolisme animal. Mythes, croyances, légendes, ar-
 chétypes, folklore, imaginaire....* St-Jean-de-Braye: Dangles, 1994. Impreso.

