



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL BESTIARIO —¿FANTÁSTICO?— DE AMPARO DÁVILA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

MOISÉS CASTAÑEDA CUEVAS



Asesor: Mtro. Jorge Antonio Muñoz Figueroa México, D.F. 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres, hermanos y sobrina por el apoyo y la confianza que han depositado en mí desde siempre. A la Sra. Ruth Becerril Patlán, ejemplo de bondad y coraje, y su hija, Shanik Sánchez, mi compañera en este arduo y bello camino.

Asimismo, agradezco a mi asesor y a mis sinodales por todo su tiempo, ayuda y comprensión: Mtro. Jorge Antonio Muñoz Figueroa, Dra. Mariana Ozuna Castañeda, Mtro. Israel Ramírez Cruz, Mtro. Armando Octavio Velázquez Soto y Mtro. Jorge Antonio Aguilera López.

Por último, resulta imposible dejar de lado mi deuda con todas aquellas personas que en algún momento, bueno o malo, han tenido la bondad de considerarme su amigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. LAS BESTIAS DE AMPARO DÁVILA	7
I. 1. Amparo Dávila revisitada	7
I.2. Los bestiarios de la literatura y el bestiario de Amparo Dávila	15
II. LAS BESTIAS EXTRAÑAS	28
II. 1. La literatura fantástica: el corazón y sus lindes	28
II. 2. El misterio de la mirada felina	40
II. 3. Las pesadillas, criaderos de bestias	47
II. 4. La memoria y el remordimiento, animales que se arrastran	54
II. 5. Las metamorfosis de la bestia	61
III. LAS BESTIAS FANTÁSTICAS	69
III. 1. Cuestiones preliminares	69
III. 2. Imaginando a la bestia	70
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	96

INTRODUCCIÓN

Amparo Dávila nace el 21 de febrero de 1928 en Pinos, región minera del estado de Zacatecas. Su primera infancia transcurrió enmarcada por la soledad y el aislamiento debido a que sus padres no llevaban una relación estable, a que su salud era precaria y a que había padecido la muerte de un hermano menor. A la edad de siete años fue enviada a San Luis Potosí para iniciar con su instrucción básica en un colegio de religiosas, gracias a lo cual entra en contacto con la literatura. Tras finalizar la secundaria comienza a escribir salmos que terminarían por ser publicados en *Estilo*, revista de su entrañable amigo Joaquín Antonio Peñalosa, y también en *Letras Potosinas* y la *Revista Ariel*, que eran editadas por Emmanuel Carballo y Carlos Valdez en Guadalajara. Durante esta época recibió apoyo incondicional de Gabriel Méndez Plancarte y Agustín Yáñez, lo que la motivó a seleccionar sus mejores composiciones para conformar su primer libro: *Salmos bajo la luna* (1950). Poco después aparecerían sus otros dos poemarios, *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954). Para entonces la joven Amparo contaba con 26 años y una plena vocación por la escritura que la llevaría a radicar en la Ciudad de México. Al llegar es recibida por Alfonso Reyes, quien además de ofrecerle trabajo como su secretaria le reveló los fundamentos del oficio literario y la alentó a dirigir sus esfuerzos hacia la prosa. De este periodo datan los primeros intentos en el difícil género del cuento, que terminarán por cuajar en cuatro volúmenes memorables: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008).

Pese al valor de su obra y su relación con grandes personalidades de la cultura y del mundo de las letras, Amparo Dávila no fue atendida en la proporción que ameritaba durante la segunda mitad del siglo XX. No sólo escaseaban las aportaciones críticas, también era difícil encontrar sus libros como consecuencia de una difusión precaria. Sin embargo, en el

umbral del siglo XXI, esta autora resurge gracias a un creciente impulso por revalorarla, el cual, tal vez, tiene su origen en *La cresta de Ilíon*, novela de la mexicana Cristina Rivera Garza publicada en 2002, en la que Amparo Dávila aparece como personaje y se entabla diálogo directo con su obra en prosa. Tras esto vinieron las tan esperadas reediciones así como una serie de homenajes, entre los que destacan aquellos que tuvieron lugar en el Palacio de Bellas Artes y en la Feria del Libro de Minería en 2008, con los cuales se celebraban los 80 años de vida de la escritora. Con anterioridad, otros tantos fueron organizados en Zacatecas, San Luis Potosí y el Estado de México, estos últimos a cargo de Luis Mario Schneider. Todas estas reivindicaciones fueron de corte estatal. Por su parte, las restituciones críticas han venido apareciendo en forma de tesis de grado, reseñas, artículos especializados, libros e incluso foros en internet. Con todo, aún falta mucho por decir. El presente trabajo aspira a nutrir ese creciente catálogo de iniciativas encaminadas a enriquecer la interpretación de la valiosa cuentística daviliana.

Los ejes de mi hipótesis son la sospecha de un bestiario encubierto, acaso inconsciente, y el empleo de procedimientos y recursos provenientes de la literatura fantástica. Aunque en proporciones dispares, ambos aspectos han sido percibidos con anterioridad por los estudiosos, pero nunca han sido vinculados, de manera que esta propuesta me parece original y necesaria. Y es que con este vínculo será posible repensar el lugar común que consiste en ubicar a Amparo Dávila como una cuentista predominantemente fantástica. Este mote se debe a la recepción temprana, la cual se dedicó a encasillar esta narrativa dentro del género referido con cierto descuido. Las lecturas novísimas, en contraste, se han preocupado por denunciar esta ligereza. Con la revisión del estado de la cuestión se hace evidente que no existe una aportación que pueda asumirse como punto de inflexión entre ambas sentencias, es decir, destinada a comprobar de manera categórica hasta dónde esta

obra es fantástica, o no, en términos precisos y bien delimitados, lo cual me parece demandante realizar para no partir de ese otro lugar común que consiste en afirmar que en Dávila no todo es fantástico. Estoy de acuerdo, no todo es fantástico, pero qué sí lo es y de qué manera son cuestiones que deben esclarecerse. Comprendo el origen de estas inconsistencias gracias a que la definición de lo fantástico sigue siendo inestable. Esto último encuentra su raíz en el hecho de que el término ha sido empleado sin la precisión que se esperaría. Basta con echar una ojeada al *DRAE* para encontrar que se trata de lo fingido o quimérico, aquello que no tiene realidad y se sustenta únicamente en la fantasía. El problema crece una vez nos adentramos en materia, pues no existe una definición fija que sirva como punto de partida tanto para los lectores como para los especialistas. Hay que tener en claro que no todo lo que escapa al orden de lo real o lo realista entra de facto en la condición fantástica; existen otros géneros vecinos, semejantes pero nunca iguales, que se irán dibujando mediante matices y divergencias sutiles.

Debido a lo anterior opté por tomar los cuentos de Amparo Dávila en que las presencias animales dan pie a una posible irrupción fantástica. Tras un examen pormenorizado distinguiré aquellos cuentos en que lo fantástico verdaderamente se presenta de esos otros que sólo esbozan tal propiedad pero no la cumplen del todo. Así, conseguiré establecer un panorama fiable que permita reevaluar los lugares comunes arriba indicados, al mismo tiempo que se profundiza en una de las tantas funciones textuales del motivo zoológico. De tal suerte, ante la pregunta sobre si este hipotético bestiario contenido en los libros de Dávila es en efecto fantástico, maravilloso, extraño o realista, se podrá afirmar o negar desde una posición que ya no se encuentre viciada por las generalizaciones.

Para alcanzar mi objetivo he decidido proceder a partir de un esquema que vaya de lo general a lo particular. En el primer capítulo el lector se encontrará con dos apartados: el

primero estará destinado a repasar las aportaciones críticas que contribuyeron a generar los encajonamientos referidos y las medidas que se tomarán para discutirlos; en el segundo, se hará un repaso del género conocido como bestiario y se reflexionará en torno a la manera en que Amparo Dávila se vincula con éste por medio de los textos elegidos. El segundo capítulo, en su primera sección, se encargará de explayar la discusión sobre lo fantástico, en un principio, para posteriormente exponer aquella teoría sobre la que se basará mi propio análisis; en la segunda sección se dará inicio con la revisión de los textos que según mis criterios se hallan en los géneros circundantes. Finalmente, el tercer capítulo se volcará de lleno sobre aquellas piezas en que lo fantástico se manifiesta con plenitud.

La edición del texto que voy a utilizar apareció bajo el título de *Cuentos reunidos* y fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2009.

I. LAS BESTIAS DE AMPARO DÁVILA

I. 1. Amparo Dávila revisitada

No resulta injusto afirmar que el mundo cultural, y la crítica literaria en específico, han sido dispares con la narrativa de Amparo Dávila a lo largo de los más de cincuenta años en los que ésta ha venido dejando su huella. Por una parte, están los aciertos: bajo la protección de una estrella enorme y visionaria, la de Alfonso Reyes, apareció en una de las editoriales más prestigiosas, el Fondo de Cultura Económica, en la primera mitad de 1959; entre sus primeros lectores se encontraría nada menos que Julio Cortázar, quien quedó fascinado ante una obra que nació madura;¹ más tarde, su autora perteneció a la promoción de 1966 del Centro Mexicano de Escritores, periodo durante el cual convivió con Juan Rulfo y Juan José Arreola, y, finalmente, al obtener el premio Xavier Villaurrutia en 1977, se hizo acreedora de un lugar indiscutible dentro de las letras mexicanas contemporáneas. Por otra parte, se encuentran los deslices: sus tres primeros títulos tuvieron una recepción de carácter menor al momento de aparecer, por lo que no fueron comentados más que de manera protocolaria; las reediciones de *Tiempo destrozado*, *Música concreta* y *Árboles petrificados* se demoraron más de la cuenta, de tal suerte que entre las primeras ediciones y las definitivas, reunidas en un solo tomo en 2009, tuvieron que pasar 50, 45 y 32 años respectivamente, lo cual generó un terreno yermo para esta obra, puesto que no era leída

¹ La carta enviada por el argentino, que corresponde al día 20 de junio del año en que apareció el volumen, dice: “He tenido un gran placer con la lectura de *Tiempo destrozado*, que me parece un excelente libro. En la solapa se habla de esta obra como de su primer libro de cuentos; si es así, admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página. Si algo sé, es lo que cuesta lograr plenamente un cuento; en realidad, en cada libro que publico no estoy satisfecho más que con uno o dos de los relatos. Los otros, después de múltiples tentativas, se niegan a adoptar esa forma quizá demasiado perfecta que quisiéramos darles. Y como la forma no existe en sí misma, sino que es más bien la justificación de lo que se escribe, la prueba tangible y estética de que valía la pena escribirlo, hay que deducir que pocos cuentos nacen plenamente vivos, con ese derecho a perdurar en la memoria que es su terrible fuerza y su más exacta belleza” (2000: 395).

por los especialistas ni se encontraba a la mano del público general.² Ante tal panorama, vale la pena meditar en torno a las carencias.

De inicio, se antoja pertinente evocar el aislamiento al que Amparo Dávila se sometió por consejo de Alfonso Reyes. La escritora rinde cuentas sobre esta situación a Erica Frouman-Smith de la siguiente manera:

Cuando llegué yo de San Luis con don Alfonso Reyes, él me decía que tuviera cuidado en no caer dentro de un grupo o dentro de una capilla literaria porque eso perjudicaba y limitaba mucho. Que hiciera y escribiera lo que yo quisiera hacer sin límites ni compromisos. Que entre más independiente y más libre fuera tanto mejor para mi obra. Y así he procurado ser. Soy amiga de la mayoría o de todos. Admiro a muchos escritores, colegas míos, hombres y mujeres, pero no pertenezco a ningún grupo especialmente. Eso es un consejo de don Alfonso Reyes que yo tomé muy en cuenta. Porque él decía que un grupo puede ayudar mucho pero también puede limitar bastante el desarrollo de una obra (1989: 58).

Creo que el hecho de alejarse de los grupos literarios y de la vida pública cultural en favor de la autenticidad de la creación artística propia, no justifica que una obra se estanque, sobre todo si tomamos en cuenta que las limitaciones sufridas se dieron en el nivel de la recepción y la difusión y no en el de la creación. Puede pensarse también en la brevedad como un factor determinante, lo que tiene su origen, según la propia Dávila, en cuestiones de índole personal: “He tenido una vida complicada y difícil que me ha impedido escribir más, como hubiera sido mi deseo” (2005: 12). Pienso en el ejemplo de Juan Rulfo, quien pese a escribir tan poco cuantitativamente hablando, desató una avalancha de crítica sin precedentes con el paso de los años hasta quedar entre los autores de mayor relevancia para el canon mexicano. ¿Qué pasó entonces? No quiero aseverar que la obra en cuestión sea tan grande como la de Rulfo, mas tampoco cuento con elementos para negarlo. En

² El itinerario por las reediciones y reimpressiones de la prosa daviliana es el siguiente: en la Colección Popular del FCE, en 1978, en un solo libro, se reeditan los dos primeros títulos; en 1985 aparece *Muerte en el bosque* bajo el sello de la colección Lecturas Mexicanas auspiciada por el FCE y la SEP, incluye íntegro *Tiempo destrozado* y una sola pieza de *Música concreta*, “El entierro”; en 2001 Planeta vuelve a entregar *Árboles petrificados*, título que pasó a su catálogo tras la absorción de Joaquín Mortiz; en 2002 y 2003 respectivamente, el FCE reimprime el segundo y el primer libro en sus formatos originales, los de la colección Letras Mexicanas; finalmente, en 2009, gracias al FCE llega *Cuentos reunidos*, que incluye, al lado de los tres primeros libros, *Con los ojos abiertos*, hasta entonces inédito.

cualquier caso, no se trata de extraer juicios referentes a la mayor o menor calidad de los autores vistos de manera paralela, lo cual a nada llevaría; se trata de encontrar una explicación a esta laguna por parte de la crítica.

Es prudente meditar sobre lo que habría pasado si Amparo Dávila se hubiera apegado con determinación a algún grupo o capilla cultural. Según Armando Pereira su lugar está con la Generación del Medio Siglo (2004: 207-208).³ Sin embargo, su filiación con esta generación no alcanzó a consolidarse en las esferas institucionales. De haber sucedido así, ¿la suerte de su recepción sería diferente? Es muy probable que no, si se toman en cuenta otros casos como el de Inés Arredondo, quien a pesar de vincularse más estrechamente con las directrices oficiales de la cultura no logró ver una edición definitiva de sus obras antes de 1988,⁴ además de no ser estudiada durante mucho tiempo por otra vía que no fuera la de literatura de género. Un caso más se encuentra en Guadalupe Dueñas, narradora que también consiguió consolidarse gracias a la calidad de sus escritos, pero que fue relegada por cuestiones ajenas a su oficio literario.⁵ Lo cierto es que con estas autoras el mundo cultural se mostró cortés en principio, al publicarlas y en algunos casos premiarlas, sólo

³ Esta afirmación debe tomarse con fines prácticos específicamente, ya que Dávila no entró en contacto con la revista que marcó la personalidad de esta generación, *Medio Siglo*, y gracias a la cual muchos de los escritores que sí se involucraron con ella definieron sus derroteros culturales posteriores. Asimismo, discurrir sobre las generaciones presupone una polémica compleja y de largo aliento en la que intervienen aspectos mucho más relevantes que las fechas de nacimiento de los autores y de sus publicaciones. Baste con prestar atención a las palabras relacionadas con el asunto que Jorge Muñoz Figueroa pone a nuestra disposición: “[...] más que analizar las obras por la filiación generacional de sus autores, revisar los vasos comunicantes que los escritos generan con ciertas tradiciones textuales hace aparecer relaciones complejas, en lugar de revisar si los autores eran amigos o no. Queda pendiente, y para otra ocasión, discutir ampliamente sobre la pertinencia del concepto de generación literaria, sobre todo por el proceso de canonización que ha dejado a unos autores muy bien cotizados en los ámbitos académicos y en las editoriales, y a otros más (un elevado número, desafortunadamente) en los alrededores del canon y a la espera de improbables reimpressiones” (2009: 305).

⁴ Véase *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988.

⁵ No está de más prestar atención a la siguiente aseveración de Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales respecto a las posibles motivaciones de la marginación sufrida por Dueñas: “La brevedad de su obra; las décadas que pasaban antes de que volviera a publicar; su afán por experimentar dentro de un género severamente acotado por el canon como lo es el cuento fantástico y de horror, su labor de veinte años como censora cinematográfica primero y como guionista televisiva, después; su paulatino retiro de los escenarios culturales y su pertenencia a círculos sociales (los de la jerarquía eclesiástica y la alta clase política) no muy apreciados por la comunidad intelectual” (2010: 20).

que con el tiempo las fue marginando al descuidar la difusión de sus trabajos de manera constante y al no emprender estudios de envergadura. Esto quizá, entre otras causas, pudo deberse a sus preferencias temáticas y formales.

En relación con esto último salta a la vista una cuestión fundamental, que la obra de Amparo Dávila ha sido encasillada dentro de una categoría que se suele simplificar a partir de criterios harto generales, la de literatura fantástica.

No han sido pocas las lecturas sobre esta autora que han hallado en lo fantástico el principal impulso de creación. Por ejemplo, entre las primeras reseñas sobre *Tiempo destrozado* está la de Eunice Odio, quien escribe: “Recientemente apareció un libro de Amparo Dávila que la revela como cuentista nata en el difícil género llamado fantástico” (1959: 96). Sobre esta misma tendencia y aparecidos casi a la par es posible enlistar los comentarios de Jorge Olmo (1959: 31) y Salvador Reyes Nevares (1959: 4).

Pasado un lustro, con la publicación de *Música concreta*, otras notas no se hicieron esperar siguiendo una tónica semejante. No obstante, las observaciones de Huberto Batis y Emmanuel Carballo se agradecen enormemente, pues no se limitan a señalar el enfoque fantástico, sino que ofrecen pistas sobre hacia dónde puede dirigirse su empleo. Batis dirá:

Entre los ocho cuentos de este nuevo libro, vuelvo a encontrarme con ese milagro, que tiene toda la gratitud de lo fantástico, pero que a la vez posee la virtud de preñar de significación el inesperado silencio que brota a pesar de que se haga patente la clave o el enigma del absurdo, precisamente porque nunca queda delimitado el tránsito o el puente lógico entre lo real y lo irreal; en otras palabras, si el conocer un hecho arroja luz sobre la probabilidad de otro en nuestro ordinario sistema de causalidades, aquí precisamente la probabilidad se sale de sus fronteras para invadir luminosamente los hechos más cotidianos y darles sentido. De esta manera, la ficción, el absurdo, dejan de ser tales y de expectativas se convierten en experiencias (1964: XVIII).

Emmanuel Carballo hace una lectura semejante que puede resumirse en estas líneas: “Los personajes de todos los cuentos transitan sin barreras que los contengan de la realidad que los disgusta a la irrealidad en que satisfacen sus más íntimos anhelos” (1964: XVII).

En 1967, la entrada del *Diccionario de escritores mexicanos* de María del Carmen Millán correspondiente a nuestra autora referiría lo siguiente: “La soltura con que Amparo Dávila maneja sus personajes y la inteligencia con que los mueve entre los dos planos de lo fantástico y lo real, hacen de sus libros dos de las mejores colecciones de cuentos en los que domina el elemento irreal sobre la corriente realista que prefiere la mayoría de nuestros escritores actuales” (94). Jaime Erasto Cortés también coincide al sopesar los elementos arriba señalados:

“Música concreta” ejemplifica la corriente fantástico-realista que sigue Amparo Dávila. Para lograr esta mezcla de elementos, equilibra la dosis. En el relato, los lugares, las acciones, los personajes, el tiempo, son reales [...] Lo real es todo o casi todo y ese casi es precisamente lo insólito. De esta manera Amparo Dávila crea el equilibrio, ya que sabe que lo irreal, aunque sea dado mínimamente, posee una mayor fuerza expresiva (1979: 393).

Otro crítico que dedicó valiosas páginas a esta cuentística, Luis Mario Schneider, se suma a los puntos de vista imperantes: “Tanto se inventa, tanto se fabula, que ya no es posible hallar la frontera entre la verdad y la irrealidad” (1992: 5).

Con la marcha de los años, la visión de los cuentos de Dávila se ampliaría hasta alcanzar vetas divergentes a la de lo fantástico sin que ésta quedara desfasada. Tanto es así que Alicia Zendejas opina: “Los cuentos de Amparo Dávila pertenecen, por grupos separados, a la literatura llamada fantástica y de invención surrealista” (1988: 3). Sin menoscabo de esto, las entradas de diccionarios de literatura posteriores como el de Aurora M. Ocampo (1992: 10) o el de Christopher Domínguez Michael (2007: 110-111) continuarían insistiendo con ubicarla dentro de la creación literaria fantástica. Otros autores importantes partidarios de esta visión son Seymour Menton (2002: 151) y Luis Leal (2010: 283).

Obtenemos de todas estas citas una sugerencia inequívoca: el dominio daviliano de los recursos fantásticos es magistral, ya que permite el juego de los planos de la realidad y la

irrealidad sin generar un brusco desencuentro; en esta narrativa lo real y lo irreal se van entrelazando de manera natural al grado de que no nos encontramos frente a una sensación de ruptura y sí de continuidad. Quizá por esto no sea de extrañar que el encasillamiento dentro de lo fantástico se haya impuesto entre la recepción pionera. De cualquier modo, no es posible pasar por alto que las anteriores opiniones adolecen de poner en el mismo nivel categorías que no pueden concordar de ninguna manera. Es importante no confundir “la realidad” con “el realismo” ni equiparar “lo fantástico” como denominación literaria con “lo irreal”, “lo imposible” o incluso “lo surrealista”. Hay que tener bien claro que toda supuesta realidad, dentro de un texto, sólo puede considerarse como una representación o recreación literaria de cierta realidad y que, aun así, lo fantástico no es susceptible de tal maleabilidad como para ser intercambiado por términos como los que se enumeraron hace un momento.

Tras este recuento, vale la pena discurrir en torno a si este encajonamiento influyó en el prolongado olvido en que se tuvo la obra de Amparo Dávila. Creo que no de manera absoluta. Es obvio, y acaso forzoso, que todos los autores se vean delimitados por lugares comunes que se vuelven necesarios en la medida que ayudan a ubicarlos cómoda y rápidamente. No está mal en sí que Amparo Dávila sea considerada como autora de literatura fantástica. Lo que no me parece correcto es que se pretenda resolver el asunto de un plumazo sin antes aventurar una lectura que vaya más allá de los juicios superficiales. Por otro lado, es muy probable que durante la segunda mitad del siglo XX se le recluyera merced a las corrientes imperantes del canon mexicano, para el cual, como bien apunta Vivian Abenshushan, “lo que no es solemne, local y realista es *raro*” (2006: 160). Además, no resulta complicado suponer que la estrecha relación establecida por la crítica entre Dávila y la literatura fantástica venga de la tipología de Todorov, quien esencialmente

define lo fantástico así: “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1981: 19). De ahí que la obra de esta cuentista no haya sido atendida fuera de estos lineamientos, pues en la mayoría de sus composiciones se presenta una irrupción que trastoca la percepción de la realidad. Pero esta irrupción no siempre cumple con los parámetros descritos por Todorov, y más aún, hay cuentos que pueden leerse sin mayores vicisitudes desde una perspectiva de corte realista, puntos sobre los que volveré más adelante.

Con la llegada del siglo XXI no han sido pocas las aportaciones que perfilan a Amparo Dávila como una autora de ficciones que van más allá de la mera literatura fantástica, o bien, que parten de ésta con el fin de revelar aspectos hasta entonces vedados. Una de estas revaloraciones se encuentra en Vivian Abenshushan, quien en 2006 escribiera:

Además de Emmanuel Carballo y Luis Mario Schneider, son muy pocos los que han explorado el laberinto concéntrico de su obra con inteligencia. Casi ninguno ha llegado hasta el centro, ese lugar donde habitan terrores primitivos, un miedo originario compartido por todos los hombres. Desde ahí Dávila habla de las catacumbas de la personalidad y es universal y perturbadora (161).

Otra autora que ha reivindicado a la zacatecana es Paula Kitzia Bravo Alatraste, quien asevera lo siguiente en un ensayo sobre ocho cuentistas de lo fantástico desatendidas: “A la cuentística de Dávila hace falta revalorarla, porque su obra no pertenece a un solo tiempo, a un modo fantástico, a un auge mexicano, como uno de los pilares más sólidos de las letras mexicanas de los últimos cincuenta años” (2008: 144). En 2009, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares acotarían aún más esta nueva perspectiva: “Las características de algunos de sus cuentos más conocidos han llevado a la crítica a encasillar su obra narrativa en el ámbito de lo fantástico, sin tomar en cuenta que otros textos de ella no necesariamente caben en este apartado” (13).

Mi propuesta pretende sumarse a este rescate cada vez más nutrido a la vez que fungir, de ser posible, como eslabón entre ese primer momento en que Dávila era considerada deudora de lo fantástico, y ese otro en que se le atribuyen nuevas posibilidades de interpretación.

Debo dejar en claro que no soy el primero en percibir la impronta de la presencia animal. Cuento, por lo menos, con tres precedentes. En 2004, Regina Cardoso Nelky registra cómo las narrativas de Amparo Dávila y Juan José Arreola se vinculan, entre otras características, por medio del tratamiento que hacen de la zoología (113-118). Otro autor que señala la importancia del elemento animal en Dávila es Gerardo Bustamante Bermúdez al enumerar sus temas primordiales: “En términos generales, los temas que aparecen en la narrativa de Amparo Dávila son la enajenación mental, el peligro, la muerte, el miedo a los animales o seres animalizados, y lo siniestro” (2008: 81). Más adelante, Bustamante se detiene a analizar algunos aspectos de “El huésped” en relación con sus rasgos bestiales, revelando que la animalización cumple una función orgánica en esta autora a la hora de explorar el horror. Por último, y de mayor relevancia, está el artículo de Laura López Morales que lleva por título “Para exorcizar a la bestia”, en el cual se ordena de manera minuciosa la presencia de animales a partir de cierta tipología para después abordar de lleno la postura que consiste en trabajar el término bestiario haciendo referencia a los gladiadores que combatían con bestias en los circos antiguos (2009: 153-166). Esta lectura me parece muy aliciente, pero por desgracia se distancia de lo que intento desarrollar.

Hasta este punto revisé cómo la narrativa de Amparo Dávila ha sido interpretada, en más de una ocasión, a partir de parámetros relacionados con la literatura fantástica, aunque sin demasiado esmero, lo que ha contribuido a clasificarla y estudiarla de modo somero y uniforme, y por ello mismo, relegarla al olvido. Por suerte, esto ha ido cambiado con la

crítica más reciente hasta el punto de que incluso el motivo de las bestias ha sido atendido. Me urge llevar más adelante algunos aspectos ya delineados retomando las teorías de lo fantástico. Quiero, a grandes rasgos, desentrañar en qué proporciones y de qué manera resulta fantástica esta literatura a la luz de las referencias zoológicas que en ella habitan. No me conformaré con admitir que la obra de Dávila es fantástica o no, sino que procuraré explicar cómo es que lo fantástico se relaciona con el uso de los animales, ya que de esta forma, aun cuando me mantenga sobre la postura dominante, quizá sea posible arrojar luz sobre sus procesos y sus alcances, lo que con suerte hará factible proponer una manera novedosa de leer lo fantástico en Dávila.

I. 2. Los bestiarios de la literatura y el bestiario de Amparo Dávila

La presencia de bestias dentro de la literatura universal ha sido capaz de pervivir hasta la actualidad, lo cual cobra sentido si se considera la ininterrumpida convivencia entre animales y humanos. Sus orígenes en occidente remiten a obras anteriores a los célebres bestiarios medievales. En la *Biblia*, por ejemplo, se encuentran los pasajes del *Génesis* que abarcan el quinto y sexto día de la creación (I: 20-25) y que son en los que Dios da vida a una amplísima gama de creaturas para que pueblen el mundo acompañadas por los hombres, hasta que una de ellas, la serpiente, da pie a que Adán y Eva sean expulsados del paraíso. Otros libros donde es posible hallar animales en situaciones memorables son *Jonás* y el *Apocalipsis*: en el primero aparece un pez gigante que se traga al profeta por escapar de sus deberes con Jehová (I: 1-17) y en el segundo tienen sitio un par de bestias multiformes que simbolizan las fuerzas que habrán de oponerse a la salvación final (XIII: 1-18). Por otra parte, dos cuadros imprescindibles de las epopeyas homéricas son aquel de la muerte de Pédaso, el caballo de Patroclo, en *Ilíada* (XVI: 327), y ese otro del can de Ulises, Argos,

que aguarda la mirada de su amo para poder dar su último aliento en *Odisea* (XVII: 278-279). Resulta imposible dejar de lado en este recuento a Esopo, considerado como el fundador de la fábula occidental, por el prolífico empleo de figuras animales a lo largo de prácticamente toda su obra. De no menor relevancia son las apariciones de arpías (II: 54-55) e historias como la del minotauro (VI: 117) en la *Eneida*. Ovidio también contribuye de manera brillante a este catálogo con sus *Metamorfosis*, entre las que destaca la del rey Licaón, quien es transformado en lobo tras haber pretendido engañar a Júpiter (I: 7-8). Una última bestia digna de memoria aun cuando pertenezca a una obra muy posterior es el Cerbero de Dante, que en la *Divina comedia* acomete por triplicado contra las almas que padecen en el tercer recinto (VI: 109-110).

Hasta aquí he presentado algunos casos emblemáticos sobre cómo animales de todo tipo cobraron importancia para la literatura antigua. Ahora atañe pasar revista a la obra que propició en mayor medida la tradición del compendio de bestias, la *Investigación sobre los animales* de Aristóteles, que data, tal vez, del 345 a. C. En ella, el Estagirita se apoya lo mismo en autoridades librescas (Heródoto, Demócrito, Anaxágoras, Empédocles) que empíricas (testimonios de cazadores, pescadores, exploradores), por lo que la veracidad en relación con los animales expuestos se logra sin importar si se habla de seres reales o imaginarios. La influencia de Aristóteles es tal que alcanza a los latinos, por lo que es forzoso mencionar otros tratados como los de Plinio el viejo y Gayo Julio Solino. Autor de importancia capital es Claudio Eliano, debido a que su enfoque, cimentado en el estoicismo, se acerca demasiado al de los bestiarios medievales por las connotaciones con que dota a los animales allí presentes, ya que como señala José María Díaz-Regañón López: “Una de las preocupaciones de Eliano es demostrar que los animales, guiados por un instinto natural, son capaces de sentimientos elevados, más elevados que los del hombre

mismo: generosidad, espíritu de sacrificio, amor a la prole, veneración hacia los padres, castidad, etc.” (1984: 10-11).

De tales antecedentes se desprenden los bestiarios medievales, los cuales tienen su quintaescencia en el *Fisiólogo* que, escrito originalmente en griego y atribuido indistintamente a los gnósticos, a Taciano, a San Epifanio, a Pedro de Alejandría e incluso a San Basilio, logró consolidarse como modelo de las obras que comenzaron a difundirse por toda la Europa cristiana entre los siglos tercero y quinto después de Cristo. Definir el bestiario, tal como evidencia Ignacio Malaxecheverría, resulta complejo, ya que los criterios corrientes vinculados al término pueden ser puestos en duda desde variadas perspectivas:

Decir, como Nilda Guglielmi, que un bestiario es «una obra pseudocientífica moralizante sobre animales existentes y fabulosos», supone un loable esfuerzo de síntesis, lamentablemente baldío. Me apresuro a decir que no tengo mejor definición que ofrecer a cambio; pero «pseudocientífica» supone un juicio de valor escudado en el concepto moderno de ciencia; «moralizante» sólo define a determinados bestiarios —no, por ejemplo, al denominado «de Cambrai», cuyos animales no van seguidos de moralización alguna, ni al bestiario amoroso de Richard de Fournival—; «existentes y fabulosos» tampoco es totalmente exacto si no se precisa el segundo concepto, por la razón de que prácticamente a todas las bestias del *Physiologus* y sus traducciones se les atribuyen propiedades «reales» (al margen de los significados religiosos, o eróticos) de las que carecen de hecho. No hay un bestiario, sino bestiarios, aunque todos procedan de un clásico e hipotético *Physiologus* que no conservamos. Y existe, por otra parte, un Bestiario desmedido e inabarcable, que engloba a todos los animales de la literatura medieval (2002: 22).

Al no estar a mi alcance hacer alguna aportación significativa a la definición del bestiario o los bestiarios medievales, me ceñiré a las nociones generales, por lo que entenderé este tipo de escritura como una colección de relatos que a manera de enumeración van catalogando descripciones e imágenes de ciertos animales y sus fisonomías con el fin, casi siempre, de servir a la instrucción religiosa.

Entre los bestiarios de mayor relevancia, el mismo Malaxecheverría considera el de Philippe de Thaün, *De bestiis et aliis rebus*, el bestiario latino de Cambridge, el de Oxford

y el de Pierre de Beauvais (59-60). Respecto a las funciones que estas obras cumplieron dentro de las sociedades en que tuvieron cabida, vale la pena prestar atención al siguiente comentario de Homero Quezada Pacheco: “La abundancia de esos tratados satisfacía la expectación estimulada por animales extraños y perturbadores, pero además insertaba el concepto medieval que concebía al mundo y a la naturaleza como un reflejo del reino de Dios, un libro abierto por el Creador para que los hombres lo interpretaran y conocieran su mensaje de trascendencia” (2011: 25). De ahí que la importancia de los bestiarios medievales se debiera no sólo a sus caracterizaciones, sino también a la manera en que ayudaban a sus lectores a comprender los designios de la deidad y las claves para alcanzar un estado superior en los valores adoptados como ejemplares. Se trata de una concepción que aspira a erigir un orden metafísico a partir de propiedades meramente físicas sin importar demasiado la veracidad de lo que se dice siempre y cuando se cuente con el respaldo de una fuente fiable.

Formalmente hablando, los bestiarios constaban de dos partes: una imagen textual que por lo regular se componía de una descripción del aspecto y las costumbres de la bestia en cuestión, primero, y después de una lección moral que fungía como fuente de adoctrinamiento; la otra parte se configuraba a partir de un emblema que ilustraba el cuadro anterior a la vez que potencializaba sus virtudes persuasivas.

La vigencia de esta clase de obras encuentra su fin en el siglo XV. De nuevo prestemos atención a Quezada Pacheco para conocer el motivo: “Con el tiempo, la exégesis religiosa fue menguando de los bestiarios, pues ya en el siglo XV la indagación en torno a los animales y las criaturas extraordinarias se había convertido en asunto de viajeros y redactores de enciclopedias que nuevamente, a guisa de los clásicos, regresaban a la supuesta objetividad de las reseñas zoológicas” (117).

Tomando en cuenta las bases expuestas anteriormente, me ubicaré en el terreno de la modernidad, que es el de Amparo Dávila, para indagar de qué manera el bestiario que vislumbro en su cuentística puede relacionarse con esta antigua modalidad discursiva, o en su defecto, tan sólo interpretarla, o incluso vincularse con ella sólo desde sus lindes.

Dos autores me parecen fundamentales, por sus incursiones en la materia, para ir delineado la inclinación por la fauna dentro de los temas davilianos: Edgar Allan Poe y Franz Kafka.

En cuanto a Poe, pese a que Dávila lo niega como una influencia directa, hay que reparar en la insoslayable similitud que liga a ambos autores. Ítalo Calvino ha dicho que el Poe del linaje fantástico de mayor valía es aquel que a partir de recursos sumamente limitados inaugura un nuevo tipo de relato completamente mental y psicológico (2005: 337). ¿Y acaso estos mismos rasgos no se cumplen en Dávila casi como una regla? ¿No son la sobriedad y la precisión los pilares del estilo en que se sostienen los cuentos de la zacatecana? ¿Y ese relato de tipo fantástico psicológico que toma como plano de acción los recovecos de la mente no está presente en la mayoría de sus cuentos? No en vano Julio Cortázar —lo hace saber Dávila en una entrevista que le realizó Erica Frouman-Smith— se sintió totalmente desconcertado al descubrir que el bostoniano no figuraba entre los predilectos de una escritora que tanta similitud presentaba con sus temas, personajes y tratamientos (1989: 62). Pero esto no es todo: resulta posible ubicar en Poe motivos bestiales que se rozan en más de un aspecto con los de Amparo Dávila. Las piezas de Poe que me interesan son “Los crímenes de la calle Morgue” y “El gato negro”. Percibo que las notas de ironía y horror que predominan en estos cuentos hacen eco en otros dos de la mexicana: “Moisés y Gaspar” y “Matilde Espejo”. En primer lugar, relaciono al orangután de Poe con los dos seres indefinidos de Dávila por la manera en que son presentados, esto

es, como un enigma: no se sabe en un principio quién o qué pudo cometer el doble crimen de la calle Morgue así como no se puede saber a qué se refiere el narrador José cuando habla de Moisés y Gaspar. Sumemos a esto que si uno como lector intenta desentrañar de modo razonable el misterio de estos dos seres, la conclusión más viable a la que se llega es que puede tratarse de seres homínidos muy similares a primates. A propósito de los felinos, tenemos la sutil coincidencia de que en ambos cuentos el gato funge como un ser que saca a relucir la verdad, y en estos casos específicos, que delata al asesino: en Poe, gracias al gato negro, se conoce el crimen del marido angustiado por la cuenca vacía del animal; no es casual que en Dávila el ojo cobre también gran importancia, sólo que por el hecho de que el gatito que recibe la protagonista, también una homicida, posee unos ojos idénticos a los propios. Tales vasos comunicantes no me parecen fortuitos. No aspiro a afirmar que Poe debió de encontrarse indudablemente entre las lecturas formadoras de Dávila, sino sólo a señalar que estas coincidencias apuntan a una dinámica metatextual que, bien tratada, puede servir para reforzar la visión de la fauna en estos autores. En el siguiente capítulo profundizaré en este sentido.

Sobre Franz Kafka basta con evocar su más célebre obra: *La metamorfosis*. En ella tenemos como protagonista a un hombre que de la noche a la mañana se transforma en insecto. La mutación sufrida en esta historia lleva a meditar sobre cómo ni siquiera la condición animal permite un escape a las ataduras del mundo moderno: en *La metamorfosis* horroriza, más que el hecho de que una persona haya dejado de ser lo que era para convertirse en algo completamente extraño y perturbador, que esta última, antes que preocuparse por su estado, lo haga por cómo llevará a cabo sus tareas burocráticas bajo este nuevo estado. De tal manera que en Kafka el juego que consiste en trastocar la realidad al aplicar un intercambio inesperado en determinada situación, se revela como una

herramienta sumamente útil. Cedo la palabra a Jordi Llovet, quien explica lo arriba esbozado con mayor eficacia como parte del prólogo a una antología de once textos de Kafka que lleva el título de *Bestiario*:

[...] los animales y las personas son casi siempre intercambiables en el mundo simbólico de Kafka. Es decir: ni los hombres son casi nunca solamente «humanos», ni los animales están muy alejados de las características o del comportamiento de ciertas sociedades o ciertos hombres [...] De hecho, es tan grande la intención parabólica, elíptica, simbólica, o como quiera llamársela, de toda la obra de Franz Kafka, que tan lógico es suponer que en ella los animales aparecen para ilustrar, con mayor o menor carga de ironía, el comportamiento humano, como entender que muchos de sus tipos humanos alcanzan una caracterización a veces tan penetrante y lejana —por lo alto o por lo bajo, según los casos— que entran de lleno en el campo de lo animal-sobrenatural. Hay que aceptar, pues, que toda la fauna que aparece en Kafka, básicamente en los relatos que hoy aparecen aquí reunidos por vez primera, es una fauna que desfila, ante todo, como ejemplo metafórico de las más grandes o pequeñas virtudes de los hombres (1990: 10).

En Dávila no se puede hablar rotundamente de esa animalización prodigiosa que opera mediante una suerte de intercambio, pero sí de un desplazamiento semejante que entra en acción al contaminar una atmósfera para subvertir la realidad narrada. Tal es el caso de “Música concreta”, donde la costurera, a los ojos de los protagonistas, se torna en un sapo que echa a perder el descanso del prójimo con su constante croar. Está también el ejemplo de “La señorita Julia”, en el cual la estola de martas cebellinas se transfigura en una tropa de ratas que, al igual que el sapo, roban el sueño y terminan por atrofiar un modo de vida prefabricado.

Otros narradores modernos, y esta vez hermanos en el idioma de la obra que aquí compete, que arribaron al territorio zoológico con fines literarios son Jorge Luis Borges, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Todos ellos tienen en común haber trabajado la figura animal entablando un diálogo directo con las formas que los precedieron. Lo mismo el *Manual de zoología fantástica* del argentino, que *La oveja negra y demás fábulas* del guatemalteco, o el *Bestiario* del mexicano, invocan aquellos usos antiguos no para

imitarlos; más bien para charlar con ellos y darles giros que sirvieron para reinventar modelos textuales. Quezada Pacheco se refiere a este asunto en las siguientes palabras:

Borges, Arreola y Monterroso, cada cual según su estilo, dejaron constancia de un peculiar interés por la zoología, empleando una serie de estrategias de representación pertenecientes al señorío de lo extraordinario. Además de, tácitamente, poner en entredicho la confianza en una dicotomía proclive al bien o al mal, al ejemplo o a la reconvencción, dichos autores rastrearon no sólo los antecedentes más próximos de la literatura sobre animales sino, sobre todo, promovieron una conexión inmediata con las fuentes originales (fábulas antiquísimas, indagaciones naturalistas de origen grecolatino, compilaciones zoológicas de sesgo extraordinario, bestiarios medievales). El franco y espléndido diálogo entre Borges, Arreola y Monterroso con textos clásicos y antiguos sobre animales volvió a descubrir, desde una perspectiva menos ingenua pero igualmente maravillada, el incesante prodigio de esos otros seres vivientes que pueblan por igual la tierra, los cielos y los mares, así como los ensueños y las ilusiones de la mente humana (226-227).

Pongo en escena a estos autores, primero, por el peso de su presencia entre los latinoamericanos, y segundo y más importante, porque representan una corriente de la literatura sobre animales que se afianza gracias a un puente histórico; decididamente se incluyen en la tradición, juegan con ella y consiguen reinventarla. No pasa así con Dávila y otros como Cortázar o Guadalupe Dueñas. El argentino titula *Bestiario* su primer muestra de cuentos, y efectivamente hay lugar en ella para más de un par de bestias (el tigre, las hormigas, los conejos), pero esta intención se encuentra muy distanciada de las de los tres escritores arriba enumerados. Cortázar anuncia su bestiario y lo cumple a cabalidad, aunque ya la manera de presentación es otra, puede decirse un tanto más encubierta. Lo mismo pasa con Dueñas. Tal como ha percibido Concepción Mejía Rodríguez, es posible hallar en esta otra escritora mexicana un “pequeño bestiario”:

La presencia de los animales en *Tiene la noche un árbol* se refleja en que más de la cuarta parte de sus títulos refieren el nombre de algún integrante de la fauna (siete de los veinticinco). Dueñas hace varios símiles de forma, de hábitos y actitud de los animales, para confrontarlos con los de los humanos; en sus colecciones posteriores es menos evidente esa inclinación pero, ciertamente, Dueñas encuentra siempre un motivo para evocar alguna característica de esos seres vivos (2012: 53).

A semejanza de lo que ocurre con Cortázar, sólo que con él se trata del título, la presencia animal aparece en Dueñas con sólo revisar el índice de su primera publicación. Ambos, creo, perfilan en este sentido, junto con Dávila, otra modalidad del bestiario que si bien se encuentra en una especie de subsuelo, no por ello queda anulada.

Esperanza López Parada se interesa en esta posibilidad y la defiende a capa y espada:

Al medievalista le puede parecer disonante, le puede parecer hasta sorprendente un estudio de la suerte del género *Bestiario* en nuestra época, fuera, por tanto, de su jurisdicción. Si bien es cierto que esta escritura tiene un cultivo y un esplendor circunscrito en el tiempo, en aval y en apoyo de nuestro trabajo sólo aportaremos el hecho irrevocable de que hoy y ahora se siguen escribiendo bestiarios. Puede que estos herederos trasnochados no cumplan las consignas canónicas del viejo sistema y pueden incluso ser tomados por moda o snobismo; o, contrariamente, juzgarlos obsoletos, anticuados, como viejas momias rescatadas de su tumba en los hielos.

Y cabe en efecto que el Bestiario sea circunstancial y llamado a extinguirse lejos de la cultura que le daba valor y sentido. Aun así la evidencia es incontestable: se componen animalarios, se siguen reuniendo textos bajo ese nombre [...] Los testimonios de esta pujanza, cada día más abundantes, se presentan desde todos los frentes, sea en el narrativo o poético, o en el pictórico o fotográfico (1993: 8-9).

Estoy convencido de que el caso de Amparo Dávila es un testimonio más de la tendencia arriba explicada, la cual es comprendida por su autora bajo la designación de bestiarios americanos. No obstante, debe subrayarse que en este caso el bestiario rehúye al primer encuentro, no es evidente, hace falta sumirse de lleno en la lectura para encontrarlo. En otras palabras, está soterrado. Baste mencionar que ni uno solo de los títulos que lo integran hace referencia si quiera al universo zoológico. Sin embargo, en más de una cuarta parte de la obra de Dávila desfilan bestias de distinta índole. De las 37 prosas que construyen este conjunto, por lo menos 10, que son las que atenderé, dan suma importancia al elemento animal, bien porque adereza la atmosfera y genera sentidos, o bien porque se apropia del papel protagónico. Hay que reparar en que esta primera característica aleja al bestiario daviliano de aquellos de cepa antiquísima, en los cuales lo que se pretendía, totalmente al contrario, era erigir una especie de galería a la cual se pudiera acudir con un

orden encaminado a ofrecer una enseñanza, lo cual acentuaba el propósito didáctico y por ello mismo privilegiaba las facultades explícitas. En Borges y compañía se puede identificar una voluntad semejante aunque con mayores alcances gracias al juego y el trastrocamiento. En Dávila, como veremos, esa intención desaparece, no existe señalamiento que indique que hay algo que aprender de esos animales. Lo anterior me lleva a definir este bestiario, además de oculto, como circunstancial y no expositivo. Esta última acotación impone prestar suma atención no sólo al simbolismo que surge de intercambiar elementos animales por elementos humanos y a la inversa, como sucede quizá con Kafka, Arreola y el mismo Cortázar, sino también al sentido de lo dicho y lo no dicho en relación con las presencias invasoras. Y es que los moradores de este bestiario aparecen siempre con el fin de descomponer un orden establecido que parecía imperturbable. Sobre esta línea, Dávila es muy semejante al argentino desde los criterios de López Parada:

El animal deja aquí de ser una entrada en la enciclopedia para convertirse en la oscura amenaza, el peligro que acecha en las sombras. Insectos, tigres, caballos... son las formas terribles del enigma que entra en nuestras vidas desbaratándolas; son las encarnaciones del miedo fantástico. Julio Cortázar y todos aquellos que se suman a su ejemplo, siguiendo el sentido catártico que el surrealismo concede a lo irracional, manejan a las especies naturales como el depósito de una verdad instintiva y negada. Los animales simbolizan la alteridad que nos constituye; vienen desde lo más íntimo nuestro. Y nos aterran cuando se levantan en nosotros, como amedrentaban a aquel personaje de la "Carta a una señorita en París" que vomitaba conejitos, o al pobre individuo del *Mundo animal* de Antonio di Benedetto que sentía crecer el mal en él como una oculta e inmensa mariposa (30).

Dávila y Cortázar parten de la fascinación originada por el animal, por la contraparte que éste representa y por eso lo emplean para darle cabida a lo fantástico; el animal, aunque cotidiano, siempre encerrará lo oculto. Una mascota, por ejemplo, está ahí todos los días, uno se habitúa a sus costumbres y llega a creer que de alguna manera es posible comprender sus maneras de proceder, pero en el fondo subyace la certidumbre de que sólo

se trata de una ilusión, de que el mundo animal permanecerá como algo inasequible para la razón.

Vale la pena preguntarse qué pertenece y qué no a los antiguos sistemas. Amparo Dávila, insisto, se distancia lo más que puede de los modelos medievales, abandona con entereza el respaldo de las referencias clasificatorias. Incluso va más allá que el propio Cortázar porque ni siquiera anuncia sus inclinaciones con un título. Pese a esto, no descarta la posibilidad de reconocerse en aquello que procura dejar atrás: la animalidad. Es el simbolismo ancestral de las bestias lo que ante todo subyace. Desde una visión restrictiva, es muy probable que no haya en esta obra un bestiario. Pero la insistencia de las figuras animales es tal y trae consigo tantas implicaciones, que resultaría necio ignorarla del todo.

Ahora me parece apropiado cotejar este posible bestiario con la agrupación de Laura López Morales con el fin de sopesar los criterios de selección. En su propuesta, la especialista refiere dos grupos, uno conformado por animales que como seres tangibles no representan ninguna posibilidad de duda relacionada con su existencia, con su materialidad debería decir para tener una idea más clara, y otro que consta de seres meramente alucinatorios, que surgen como fantasmas que representan los demonios de los protagonistas. Asimismo, advierto que sus grupos, en conjunto, entregan una figura simétrica, puesto que cada cual está constituido por cuatro cuentos (2009: 156-158). Fuera de esto, las aportaciones de esta lectura serían muy pocas debido a que, como dije en el capítulo anterior, difiere enormemente de la mía al abrazar el término bestiario desde una acepción distinta.

Según lo que propongo, el bestiario de Amparo Dávila puede dividirse, junto con el de López Morales, en dos grupos, con la diferencia de que el mío carece de simetría: a un grupo pertenecen ocho piezas, mientras que al otro, únicamente dos. Mi decisión parte de

las caracterizaciones, realistas y fantásticas, que presentan las bestias en trato, lo cual se debe a que para proceder en mi análisis emplearé las teorías sobre lo fantástico como recurso primordial con el fin de conocer qué tanto encaja este sello en la obra daviliana desde su pilar animalístico.

El primer grupo que formulo, más amplio y de cariz realista por los animales que presenta, contendría los siguientes relatos: “Alta cocina” (caracoles), “La señorita Julia” (ratas), “Tiempo destrozado” (peces, caballos, mariposas, corderos), “Música concreta” (sapo), “El desayuno” (caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos, todos minúsculos y de cristal), “Matilde Espejo” (gatos), “El patio cuadrado” (zopilotes, murciélagos, mariposas negras) y “El último verano” (gusanos). Soy de la idea de que en estos cuentos el elemento fantástico no se debe a los animales que intervienen sino a la circunstancia que se plantea tras su aparición. Por ello, no es posible hablar de animales fantásticos ni aun de cuentos de esta misma estirpe. A fin de cuentas, todas estas historias encuentran una resolución por las vías de lo que Todorov define como “extraño”, es decir, eso que tiene una explicación coherente, aunque a veces rebuscada, al suceso que en algún momento se reveló como fantástico (31). Es por esto que mi postura me mueve a pensar que en Dávila sólo dos piezas sobre animales coinciden plenamente con la literatura fantástica tanto por la caracterización de sus bestias como por la manera en que se configuran literariamente hablando. “El huésped” y “Moisés y Gaspar” serían tales composiciones.

Encuentro que en estas últimas la ambigüedad ha sido llevada hasta sus consecuencias finales, con lo cual su autora nos sitúa en el terreno de lo fantástico, ya que será muy difícil hallar una solución tranquilizadora. Los seres indefinidos que aparecen en este par de cuentos encajan dentro de la realidad narrada casi de manera natural por la manera en que

los protagonistas van contando sus anécdotas, esto es, sin cuestionarse por la existencia de esas creaturas en el plano en que sus lectores lo hacemos. Mientras nosotros nos planteamos qué son, ellos se plantean por qué les están haciendo la vida inllevable. No sabemos a ciencia cierta qué nos está ocultando el narrador y por medio de este artificio es que se logra, a mi ver, la ambigüedad absoluta. Flora Botton Burlá, al tratar sobre la encrucijada entre lo que es muy extraño pero se puede explicar y aquello que sólo se esclarece si se aceptan reglas de un mundo desconocido, anota que: “Según que escojamos la primera o la segunda alternativas, nos encontraremos en el mundo de lo extraordinario o en el mundo de lo maravilloso. Sólo si la duda permanece, si el texto es lo suficientemente ambiguo para no permitir esta elección, sólo entonces estaremos plenamente en el reino de lo fantástico” (2010: 20-21). Como consecuencia, se permanece en el limbo del misterio, sin asidero seguro, lo que resulta en verdad satisfactorio si pensamos en la posición en que nos ha colocado el autor responsable. Y es que la importancia del titubeo ocasionado por lo fantástico yace en la resonancia que puede instaurar en nuestra propia percepción de la realidad, por lo que pasa a configurar una transgresión. David Roas escribe lo siguiente: “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (2001: 8).

Por todo lo anterior, asumo como demandante emprender el análisis pormenorizado de los 10 textos propuestos a partir del esquema planteado en la introducción con miras a esclarecer la cuestión fantástica dentro de la zoología daviliana.

II. LAS BESTIAS EXTRAÑAS

II. 1. La literatura fantástica: el corazón y sus lindes

Primero que nada debe estar claro lo que se entenderá por literatura fantástica. Los intentos por definir esta producción no han sido pocos a lo largo del siglo XX e incluso antes. De entre las primeras incursiones serias destacan las de Roger Caillois, Pierre-George Castex, Louis Vax y, desde luego, Tzvetan Todorov. Sin lugar a dudas, esta última es la que ha perdurado con mayor éxito y a partir de la cual se ha generado la crítica posterior. Como es natural, las calas siguientes de consideración estimable no han sido conciliadoras ni han tendido a la inmovilidad, sino que se han preocupado por replantear el problema desde diversos ángulos con el fin de lograr una definición cada vez más precisa y abarcadora. Enseguida daré una revisión general a la teoría de Todorov, que puede ser considerada como el canon, para después confrontarla con otras posturas y así poder abordar la propuesta que aplicaré.

En el capítulo anterior se bosquejó la definición de Todorov a partir de sus propias palabras. Vimos entonces que la esencia de la literatura fantástica radica en el titubeo experimentado por algún ser que no conoce otras leyes que las consideradas por él mismo como naturales al encontrarse con otras de carácter sobrenatural, dando así cabida a zonas ocultas de la realidad. Toca el turno de volver sobre esta cuestión más detenidamente y con mayor ánimo crítico. Para ello me veré obligado a citar una definición más robusta. Tras un análisis pormenorizado de su *corpus* y un replanteamiento acucioso de ciertas cuestiones, Todorov llega a lo siguiente:

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Éste exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a

vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje, de tal modo el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación «alegórica» como la interpretación «poética». Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (24).

De las condiciones anteriores se deduce la preponderancia del papel que jugará el lector: se requiere de un lector implícito, no real, que debe inclinarse por una actitud de tamiz restrictivo al distanciarse de lo poético y lo alegórico, y que asimismo puede, en ocasiones, concretarse en el texto mediante algún personaje. ¿Pero cómo es que este lector habrá de posicionarse ante tal vacilación? ¿Qué es lo que sigue una vez que haya elegido entre si tiene cabida o no ese suceso invasor? Revisemos, para esclarecer lo anterior, la lindes genéricas de lo fantástico.

Todorov explica que el género fantástico en su estado puro se ubica en la frontera entre dos géneros híbridos o subgéneros transitorios, el fantástico-extraño y el fantástico-maravilloso, los que a su vez están cercados por el extraño puro y el maravilloso puro. En las modalidades híbridas el efecto fantástico impera en el planteamiento pero termina por desvanecerse, por lo que sólo los textos en que la incertidumbre permanezca hasta el fin serán reconocidos como fantásticos puros. Lo extraño y lo maravilloso se erigen como géneros bien definidos, inconfundibles con lo fantástico, que pueden hallar sin demasiadas complicaciones sus modelos en la novela policiaca y el cuento de hadas respectivamente. En cuanto a los géneros híbridos o subgéneros transitorios vale la pena prestar oídos a Todorov para conocer a fondo sus propiedades y precedentes:

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*), parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la

novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo «extraño», por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo «maravilloso»), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis y Mathurin. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan sólo los géneros que le son próximos. Dicho con mayor exactitud, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede tener una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos —en ambos casos— que lo fantástico no existió (31-32).

Todorov propone además una clasificación temática de lo fantástico que se resuelve en la siguiente dupla: los temas del *Yo* y los temas del *Tú*. Los primeros parten del cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu, por lo que pueden referirse como aquellos que se ocupan de las estructuras de la relación entre el hombre y el mundo, de ahí que entre sus manifestaciones típicas se encuentren la causalidad particular, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y el espacio (88); los segundos, por su parte, tienen como semilla la relación del hombre con su propio deseo, con su inconsciente, por lo que abarcan el incesto, la homosexualidad, el amor entre más de dos, la necrofilia y toda clase de excesos o de transgresiones sexuales (114).

Hasta aquí contamos con los requisitos necesarios para que se presente lo fantástico, con los géneros vecinos que ayudarán a delinearlos con eficacia y con sus posibilidades temáticas. Pienso que con esto basta para sintetizar lo esencial de esta teoría; sin embargo, es forzoso involucrar una cuestión más que tiene que ver con sus funciones sociales.

Para Todorov, la literatura fantástica se torna obsoleta con la llegada del siglo XX, por lo que su teoría no será capaz de examinar más que obras del XIX. La explicación es que:

[...] el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la

literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años (116).

En otras palabras, la literatura fantástica fungió durante la época decimonónica como una suerte de terapia contra la cual no existían censura alguna ni límites impuestos por los temas tabú: lo fantástico sirvió para exorcizar las inquietudes de la conciencia positivista del siglo XIX, todas esas realidades que habían quedado canceladas por el imperio de la razón.

En relación con la imposibilidad del género en el siglo XX, Todorov agrega, tomando como ejemplo *La metamorfosis* de Kafka:

Si estudiamos este relato de acuerdo con las categorías elaboradas anteriormente, advertimos que se distingue de manera clara de las historias fantásticas tradicionales. En primer lugar el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural. De esta suerte, toda vacilación se vuelve inútil: servía para preparar la percepción del acontecimiento insólito, caracterizaba el paso de lo natural a lo sobrenatural. Aquí, lo que se describe es el movimiento contrario: el de la *adaptación*, que sigue al acontecimiento inexplicable y que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan dos procesos simétricos e inversos (124).

Estamos, pues, ante una dinámica de inversión: lo sobrenatural configura la norma, por lo que la falta de vacilación indica que nos ubicamos en un mundo insólito que paulatinamente se irá normalizando aun cuando esto no implique tranquilidad ni sosiego.

Si tomará lo expuesto hasta este punto al pie de la letra, tendría que renunciar al análisis de obras como la de Amparo Dávila que, además de no pertenecer al XIX, se ubican dentro de una geografía por completo desatendida en esta teoría. Continuaré adelante por dos razones: porque no todas las obras fantásticas del XX están obligadas a seguir los derroteros kafkianos y porque la aparición del psicoanálisis no es pretexto suficiente como para anular un género que más bien siguió transformándose. Para involucrarnos más

acertadamente dentro de esta discusión, antes es aconsejable cotejar unas cuantas propuestas encontradas con la que he venido atendiendo de lo general al detalle.

Christine Brooke-Rose, en un trabajo que versa sobre los géneros literarios teóricos y los géneros literarios históricos, hace comentarios que invitan a meditar con mayor suspicacia lo propuesto por Todorov. Al tratar sobre los tres puntos que arriba se asumieron como medulares para identificar lo fantástico puro, la autora advierte, de entrada, que de hecho tanto el punto segundo como el tercero dependen del primero, por lo cual no se encuentran en el mismo nivel de abstracción ni siquiera los que fueron señalados como paralelos (primero y tercero). Así las cosas, no queda sino admitir que, siguiendo esta opinión, la esencia de lo fantástico se encuentra únicamente en la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera anómala es natural o no (1981: 60).

También es menester preguntarse, según esta lectura, sobre la validez de un género que puede cambiar repentinamente tan sólo por una explicación de último momento. Todorov, frente a este planteamiento, resuelve, por medio de una analogía gramatical, que lo fantástico puro puede verse como un género evanescente similar al presente, lo extraño como un género familiar que devuelve al pasado tras esfumarse el misterio, y lo maravilloso como un género que se puede identificar con el futuro, con lo que está por venir (32). Para Brooke-Rose esta analogía no puede sostenerse como postulado teórico de una hipótesis fuerte, ya que según ella esto indicaría que antes que un género, lo fantástico no es más que un recurso que puede variar en su durabilidad, pero que no alcanza la solidez suficiente para sostener toda una tipología, lo que valida por medio de los escasos ejemplos ofrecidos por Todorov como fantásticos puros (62). Más adelante se hace hincapié en que el autor de la célebre teoría de lo fantástico no señala que la ambigüedad total entre dos interpretaciones posibles no es privativa de los textos de esta especie, lo cual

empuja a reconsiderar la vacilación como eje fundamental o, en su defecto, tratar los demás textos no-fantásticos en que se presenta como formas desplazadas de lo fantástico (63-64).

Por su parte, Martha J. Nandorfy señala que la mayoría de los estudiosos de lo fantástico, Todorov entre ellos, suelen incurrir en la arbitrariedad de intentar explicarlo sin antes haber definido con precisión histórica y pragmática aquello que consideran ajeno a este ámbito (2001: 244). Para esta autora Todorov intenta eludir las implicaciones filosóficas de la pregunta sobre la naturaleza de la realidad, por lo cual se centra en tomar lo fantástico como un género literario definido desde una perspectiva estructural (247). Considero, sin embargo, que esta afirmación va más allá de la metodología que se propuso Todorov, por lo que debe ser considerada con reservas. Hay que estar conscientes de que esta propuesta procura trascender del análisis meramente literario; en último extremo, el reclamo principal que se hace a Todorov es que restringe la realidad al reino de lo racionalmente cognoscible, con lo que mutila la alteridad que carga consigo el hecho fantástico (254). Basándose en premisas provenientes de la física, Nandorfy logra establecer propuestas que no por sobrepasar el dominio de la literatura dejan de ser útiles para esta última:

Una vez nos damos cuenta de que la relación entre las palabras y las cosas no puede expresarse mediante una simple ecuación diferencial, advertimos también que toda definición es una aproximación, que requiere la elaboración de contextos múltiples y una consciencia de que el lenguaje es de naturaleza polisémica y mutante. La etiqueta «literatura fantástica» no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición. Lo fantástico ensancha los confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. El significado más preciso de «fantástico», ya sea en un contexto científico o artístico, será, pues, ‘potencial’; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión (259).

Las contribuciones de Brooke-Rose y Nandorfy se centran en rebatir la teoría de Todorov desde sus postulados propiamente dichos. Sobre la vigencia del género fantástico fuera del XIX y de la producción europea, Jaime Alazraki propone una nueva teoría que aspira a ofrecer herramientas adecuadas para el acercamiento a los textos fantásticos que tomaron forma tras *La metamorfosis*:

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuirlo y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantástico» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi* (1990: 276).

La vacilación fantástica pierde aquí la trascendencia atribuida por Todorov. Lo sobrenatural irrumpe sin causar sobresaltos, se instala y actúa desde el inicio, sólo que a partir de otros procedimientos. En este sentido, Alazraki le da la razón a Todorov al aceptar que su teoría no puede interpretar lo propuesto por la literatura más reciente. De alguna manera, esta nueva visión pretende ser continuista antes que indicar un quiebre. Como quiera que sea, es interesante notar ciertos matices. En el neofantástico lo sobrenatural no se presenta como algo fáctico, como sucede en lo fantástico, sino que es una metáfora epistemológica (278). Es por ello que, más allá de derrumbar la realidad, lo que se busca es ensancharla mediante grados de percepción únicos que escapan al espíritu objetivo y al conocimiento racional; se trata de alternativas, modos de nombrar lo innombrable. Por tanto, no debe sorprendernos que gran parte de estos cuentos se muevan dentro del plano psicológico, lo que siguiendo a Todorov terminaría por enviarlos a los terrenos de lo extraño y lo fantástico-extraño.

Según Alazraki la pertinencia de su clasificación reside en los antecedentes de ambos géneros: si el movimiento fantástico, junto con el romanticismo, entabló un desafío contra

el racionalismo científico y los valores de la sociedad burguesa, el neofantástico, por su parte, apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, los movimientos de vanguardia, Freud y el psicoanálisis, el surrealismo y el existencialismo, se esmeró en desacreditar esos mismos factores del todo establecidos y arraigados en lo más profundo de las sociedades modernas ya bien entrado el siglo XX.

¿Es preferible, entonces, embarcarse en el neofantástico? ¿Será suficiente su flexibilidad para olvidar lo fantástico? Optaré por seguir de la mano de este último en función de mi autora, Amparo Dávila, quien, como se verá, en más de una ocasión se presta sin perjuicios al análisis tradicional. Aunado a esto, adelanto que la teoría por la que finalmente me decantaré, sin separarse de lo fantástico, lleva a buen puerto el análisis de algunos autores hispanoamericanos de enorme presencia.

Por último, David Roas, en una tentativa por llegar más lejos que Todorov y Alazraki, acepta que lo realmente esencial de las manifestaciones fantásticas contemporáneas es la irrupción trasgresora, anormal, en un mundo aparentemente normal, aunque esto sea no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular una posible anormalidad en la realidad, lo que impresiona en grado sumo al lector por su cualidad inherente de subversión (37). Así pues, aun cuando no se denote un desconcierto directo ante los hechos sobrenaturales en las narraciones más recientes, ello no anula que el lector ciertamente sienta ese miedo, esa inseguridad, esa incertidumbre. Incluso si nos apegamos con fervor a Todorov, se puede reparar en que al enumerar su terna de requisitos, da al segundo un valor inferior al situarlo como prescindible. Es decir, que el hecho de que la vacilación no se presente en el texto, depositada en el narrador o en algún personaje, no anula el efecto fantástico. Estoy de acuerdo, junto con Roas, con que ambas categorías, fantástico y

neofantástico, si bien no pueden ser del todo compatibles, tampoco se excluyen de manera contundente. Es tal como él dice:

Por lo tanto, más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que el primero representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo, ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealidad (40).

De esta última cita rescato casi todo, excepto su supuesta concepción del mundo como pura irrealidad, ya que en tal situación me temo que lo fantástico perdería su motivo de ser.

Hemos asistido a la marcha de un puñado de críticas harto distanciadas en su metodología aunque emparentadas en su finalidad, que es rebatir y ampliar lo hasta entonces reconocido como canónico en relación con lo fantástico. La intención no ha sido descalificar, más bien he pretendido ensanchar el horizonte para no aceptar la propuesta mejor establecida sin antes haberla matizado siquiera un poco.

Las ideas que en adelante manejaré pertenecen a Flora Botton Burlá en su obra conocida como *Los juegos fantásticos*, en la cual sigue muy de cerca los pasos de Todorov sin caer en la mera repetición. Estamos ante una paráfrasis crítica que delinea su materia con rigor y claridad hasta el grado de enriquecerla o, mejor dicho, actualizarla. A través del examen de tres escritores de literatura fantástica hispanoamericanos del XX (Borges, Cortázar, García Márquez), este trabajo entrega un método mucho más equilibrado para mi empresa debido a la cercanía de Amparo Dávila con los autores estudiados. De no menor importancia es que Botton Burlá se sitúa justo a medio camino entre Todorov y Alazraki: no estaremos atados por las trabas relacionadas con el siglo XIX y el psicoanálisis ni tampoco llegaremos al punto de insertarnos en una teoría del todo novedosa en la medida de que esto también puede resultar restrictivo, pues no todas las manifestaciones fantásticas posteriores a Kafka, ya lo dije, optaron por seguir sobre su misma dirección.

La predisposición insoslayable, según Botton Burlá, para poder acercarse de manera satisfactoria al género fantástico, y que de hecho ayuda a comprender a cabalidad el título de su libro, es estar dispuestos a jugar y a permitir que se juegue con nosotros. Así, lo fantástico exige una plena voluntad de juego (7). La literatura fantástica se consolida como un juego que habrán de entablar el escritor y el lector. Hay que tener presente también “que no toda imaginación es imaginación fantástica, y que tampoco lo es toda fantasía. Lo imaginario tiene una multiplicidad de manifestaciones, y lo que nos importa dilucidar es cuál de ellas es específicamente fantástica” (15).

Con estas premisas de fondo es posible seguir adelante junto con Botton Burlá, quien ante la teoría de Todorov se preguntará: ¿Lo fantástico tiene necesariamente que relacionarse con lo sobrenatural? ¿Es esencial la duda para que se produzca lo fantástico? Una vez practicado el análisis, la autora apunta en sus reflexiones finales que, en cuanto a lo sobrenatural, no es indispensable que se presente pese a que esto suele suceder con frecuencia; más necesario, incluso demandante trátase o no de fenómenos o seres sobrenaturales, es la permanencia de lo inexplicable, de lo inexplicado (199). De la duda, ambigüedad o ambas, sobra decir que no pueden ser excluidas si se pretende hablar de lo fantástico puro, pues de no ser así, tal como ya se dijo, iremos a parar en lo maravilloso o en lo extraño (198).

Otras anotaciones valiosas aparecen cuando se discute si es que existen temáticas fantásticas puras y procedimientos típicos. Sobre los temas se afirma con rotundidad que no hay tales, que lo fantástico puede estar cifrado sobre cualquier temática, por lo que requiere de cierto contexto y disposiciones así como de un desarrollo adecuado que no específico. Por ello, lo fantástico se caracteriza por tener una naturaleza dinámica en la que el juego entre temas y tratamientos es sumamente inestable (32). De cualquier manera, la

afirmación anterior puede aplicarse a cualquier producción literaria, lo cual me lleva a suponer que lo fantástico quedaría más claro al revisar los efectos obtenidos. Otra recurrencia más o menos temática en la que se repara con insistencia es el apartamiento. Según lo obtenido por la autora, incluso en compañía, lo mismo protagonistas que testigos de lo fantástico, se hallan en una condición de marginalidad, soledad o aislamiento (202-203). Como procedimientos típicos son enlistadas la exageración y la literalización de las metáforas (199). Volvemos a lo mismo: estos recursos no son propios de lo fantástico, pero en más de una ocasión dan como fruto el efecto esperado, que es la persistencia, hasta el último momento, de la duda.

Tras este breve acercamiento, puesto que todos estos aspectos se presentan en literatura no necesariamente fantástica, se abalanza hacia nosotros una palabra clave: efectividad.

Para mantener ese estado de duda permanente, para alcanzar esa ambigüedad irrefrenable que aspira a generar preguntas sin respuesta y a privilegiar un estado de desconfianza, de desconcierto, que hasta ahora me parece es el rasgo más sólido de lo fantástico, es necesaria una efectividad, la cual, para Flora Botton, dentro del género fantástico, lo es todo: si el texto no genera en su lector el desconcierto ha fracasado (54).

La propuesta, en mi opinión, se perfila satisfactoria:

Efectividad. Ésa es una palabra clave para la literatura fantástica. Todo el objeto de esta literatura es producir un efecto determinado en el lector. Si no lo logra, simplemente no es literatura fantástica. Y para ello es muy importante la forma de lectura. Como dice Todorov, toda obra contiene una indicación en cuanto al tiempo de su percepción, y el relato fantástico, más que cualquier otro, depende del proceso de enunciación y del tiempo de la lectura. Una de las características primordiales de ese tiempo es que, por convención, es irreversible. El orden de la lectura es primordial para el texto fantástico. Si conocemos desde el principio el final de un relato fantástico, pierde inmediatamente toda su fuerza, pues el lector ya no puede seguir paso a paso el proceso de identificación. De ahí que la primera y la segunda lectura de un texto fantástico sean radicalmente diferentes (54-55).

Entiendo, entonces, que la empatía del lector con el texto fantástico no sólo debe ser intelectual, sino también, y sobre todo, emotiva. Y es que ese efecto irreplicable no tendrá

lugar una vez que se comience a analizar el texto en sentido estricto, puesto que ya no se experimentará un padecimiento común. En adelante, más que padecer el efecto fantástico, se detectarán sus procedimientos.

Pondré en evidencia los requisitos esenciales que tomaré de Flora Botton Burlá para mi propuesta.

Inicialmente, el texto fantástico debe partir de una representación que aspire a reproducir el mundo objetivo, aquel que se forma a partir de las percepciones comunes, que podríamos llamar, con cierta cautela, físicas. Al mismo tiempo es importante que este mundo se ubique bajo las condiciones de la cotidianeidad y a la sombra de un contexto cultural de apariencia poco radical, puesto que así la irrupción del elemento sobrenatural causará mella con inusual agudeza (60).

En segundo puesto, será necesaria una sólida ambigüedad, la que se puede manifestar en cualquier nivel del texto, salvo las acepciones del lenguaje, que deben ser literales, con el fin de no caer en las lecturas alegóricas o poéticas que Todorov descarta. Siendo así, esta ambigüedad puede tener lugar en el fenómeno mismo, en sus causas y efectos o en la manera en que es narrado (64).

Por último, se debe aspirar a una verosimilitud para que el efecto fantástico alcance a formular la duda y nos suma así en el desconcierto. Esta verosimilitud, obviamente, obedecerá a las reglas del mundo narrado, que debe esforzarse lo más posible en emular el mundo objetivo, el de la realidad circundante. Gracias a esta empatía, el factor transgresor habrá de oponerse a la verosimilitud de este mundo. En otras palabras, el hecho fantástico opera en el texto, ése es su contexto y únicamente en él puede actuar (67-69).

Otros pormenores a tomar en cuenta y en los que profundizaré sobre la marcha de mi análisis son que las narraciones fantásticas carecen de desenlace (43), que la risa anula su efecto (55) y que el narrador en primera persona les es más propicio (157).

Naturalmente, ni los requerimientos esenciales ni los accesorios, tanto de Todorov como de Botton Burlá, tienen que aparecer siempre ni todos juntos para encontrarse ante un texto fantástico. Lo que sí se vuelve indispensable es que la desestabilidad introducida por el elemento transgresor permanezca hasta el punto final y que ésta ponga en entredicho la realidad del mundo propuesto, pues sólo en ello coinciden ambos autores de manera inapelable.

A guisa de cierre añadiré que si bien no existen temas fantásticos, Flora Botton Burlá, entre los motivos recurrentes de autores de lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico en general, evoca un grupo faunístico no poco frecuente en Amparo Dávila, por lo que me parece adecuado analizar los animales de su obra bajo la lente del género que he venido describiendo con la meta, ya lo dije, de someter a prueba la pertinencia de la etiqueta de literatura fantástica en la producción de la zacatecana. Conforme a mi hipótesis, las ocho piezas que trabajaré en seguida pueden coincidir con lo extraño puro y con lo fantástico-extraño. Veremos a continuación si es así.

II. 2. El misterio de la mirada felina: “Matilde Espejo”

“Matilde Espejo” es la pieza de mi selección más alejada del género fantástico. Me atrevo a afirmar que cabe casi sin inconvenientes dentro de las narraciones davilianas menos enrarecidas, entre aquellas que sólo desde las sutilezas y los detalles pueden sugerir la irrupción de algún elemento transgresor. Antes que plantearse una situación subversiva, se propone un misterio perfectamente explicable por la vía de las coincidencias. Pese a lo

dicho, existen intersticios en el texto que invitan a una lectura trastornadora, pero que por el modo en que se presentan y por el tono en que son narrados, no pasan de ser meras insinuaciones hasta cierto punto divertidas.

El elemento que en este cuento más se acercaría a lo sobrenatural es introducido mediante la figura animal. Es en los ojos de un par de gatos, idénticos entre ellos y a la vez idénticos a los del personaje principal en su color, que se cifra la nota discordante. Esto debido a que el parentesco no es fortuito de ninguna manera, remite forzosamente al imaginario de las brujas y a otro texto que resultará imprescindible para completar este acercamiento: “El gato negro” de Edgar Allan Poe, del cual, creo, esta pieza de Dávila puede ser una reescritura a modo de homenaje.⁶

⁶ En la entrevista con Erica Frouman-Smith, Amparo Dávila explica cómo fue que entabló relaciones con Cortázar, hecho que desembocó en la tardía lectura de Poe y en el homenaje al que me refiero: “Le voy a contar cómo conocí a Julio Cortázar. Cuando publiqué mi primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*, una mutua amiga de Julio y mía, una argentina, crítica de primera, que se llama Ema Susana Esperati, estaba en México, haciendo su tesis sobre el esperpentismo en *Tirano Banderas*. Salió mi primer libro con gran beneplácito de ella porque estaba muy dentro de su línea. Entonces me pidió uno y me dijo se lo voy a mandar a un amigo. Resultó que era Julio Cortázar, nada menos. Yo dije qué bueno que llegue un libro mío a manos de Julio Cortázar de quien yo había leído *Bestiario* y lo admiraba muchísimo. Al poco tiempo, un mes o algo así, me llamaron de la editorial, el Fondo de Cultura, donde se publicó mi libro, diciéndome que había llegado una carta para mí, que pasara a recogerla. El sobre me llamó la atención porque decía ¿Señora? o ¿Señorita? Amparo Dávila, a cargo del Fondo de Cultura. Bueno, la abrí bastante extrañada porque ¿quién me podía escribir desde París sin saber ni mi dirección ni si era señora o señorita? Era Julio Cortázar donde me decía que le había llegado a través de Ema y que estaba sorprendido de que en otro lado del mundo tan distante una mujer tuviera tanta afinidad con él. Que tal parecía que tuviéramos una hermandad espiritual porque estaba en el colmo de la sorpresa. Y decía que cómo podía yo escribir así en México donde en general se practicaba una literatura más regionalista, más folklórica y no así una literatura universal, con preocupaciones universales y no locales; lo que usted acaba de decir. Que por favor le escribiera, le contara qué más hacía, que en fin no cabía en sí de la sorpresa y del gusto de haber leído mi libro. Y luego me hablaba de los que más le habían gustado y por qué. En fin, una carta muy linda y muy interesante. Contesté su carta y así nos estuvimos escribiendo un tiempo hasta que tuve oportunidad de ir a París” (61).

De esta parte se debe reparar en la curiosa formalidad de parte de Cortázar sobre si Amparo Dávila era una señora o una señorita, puesto que esta construcción pasará a la ficción justamente en el cuento que ahora me ocupa, “Matilde Espejo.” En un primer momento leeremos lo siguiente: “Me acuerdo como si fuera ayer de la primera vez que la vi. Toqué la puerta y salió a abrir una señora o señorita de bastante edad, toda vestida de negro. Pregunté por doña Matilde Espejo, como me habían dicho que se llamaba” (138). Casi al final nos volveremos a encontrar con la misma frase: “Para complicar más el asunto aparecieron dos güeras que según decían los periódicos eran las hijas del difunto don Octaviano de los Monteros, el último esposo de doña Matilde. Y estas señoras o señoritas, sabrá Dios lo que serían, abrigaban dudas de que su padre no hubiera muerto de muerte natural y pidieron a la policía que se hiciera una investigación exhumando el cadáver de don Octaviano” (146-147). Considero que la alusión a la anécdota de la carta es más que evidente; sin embargo, el asunto no parará en esos guiños, sino que ganará profundidad por la posible reescritura de “El

Flora Botton Burlá dice en concreto:

Son muchos los casos de animales “comunes y corrientes” que, en determinada situación, adquieren valores terroríficos e inquietantes; algunos de ellos gozan de una predilección especial por parte de los escritores: el gato, animal familiar de las brujas, es uno de ellos; otro es el búho, que se relaciona con las horas oscuras, más propicias al miedo y la creencia en seres extraños y misteriosos; otro más el murciélago, o más específicamente el vampiro, que tiene su temática propia en las viejas leyendas. Estos animales, cuya existencia conocemos perfectamente y que no podemos poner en duda, se presentan en forma especial a la relación con lo sobrenatural, con el miedo que éste inspira y con lo fantástico en general (32-33).

Asimismo, en el cuento de Poe que he considerado se puede leer:

Éste último era un animal de notable tamaño y hermosura, completamente negro y de una sagacidad asombrosa. Al referirse a su inteligencia, mi mujer, que en el fondo era no poco supersticiosa, aludía con frecuencia a la antigua creencia popular de que todos los gatos negros son brujas metamorfoseadas. No quiero decir que lo creyera seriamente, y sólo menciono la cosa porque acabo de recordarla (2007: 108).

Una vez que han sido puestas en escena estas referencias, asumo que el juego propuesto por Dávila es del todo deliberado. Y es que sus gatos, en especial el pequeño, fungen a semejanza de los que tienen cabida en la obra de Poe. Estos felinos hacen las veces de detonadores de una cierta catarsis en la medida de que posibilitan que una verdad salga a la luz. Matilde Espejo, la dulce y acaudalada dama, amiga incondicional de la narradora, es,

gato negro” que vislumbro, la cual iré explayando en esta parte de mi análisis. Y es que fue gracias al argentino que Dávila pudo por fin leer a Poe. Una vez más prestemos atención a la misma entrevista, ahora en torno a las influencias que pudo vislumbrar Cortázar: “Habíamos coincidido antes, como le decía, con muchas afinidades tanto de temática como en los personajes. Yo he dicho que las influencias fueron tal vez Kafka y D. H. Lawrence, que yo leía mucho en mi juventud. Julio Cortázar encontró, cuando nos conocimos, una gran influencia de Poe, pensó que sí lo leía mucho, que sí me encantaba. Tuve que confesarle con gran pena que nunca lo había leído; siempre que lo iba a leer, alguna cosa se me atravesaba y posponía la lectura. Como Julio y su mujer habían hecho la traducción de Poe al español, me obsequió una de las traducciones. Le dolía haberse equivocado porque me encontraba mucha cercanía con Poe y no me perdonaba el que no lo hubiera leído. Decía que no se podía explicar cómo una gente como yo podía haber prescindido de Poe. Y fue tal la impresión que me causó la lectura de Poe que me vino una colitis. Y estuve enfermísima porque era una colitis de tipo nervioso. Porque me impresionó tanto que yo después supe que inconscientemente me defendía. Había ese presentimiento de que me iba a causar, pues, un estremecimiento tan grande, interior. Me parecieron geniales sus cuentos pero terribles, aterrorizantes, estrujantes. Por eso me ponía pretextos y no lo leía o se me olvidaba hasta que tuve que cumplir por Julio. Me fascinó. Pero ese tipo de fascinación que es entre lo maravilloso y el terror que producen” (61-62).

Es muy probable que con “Matilde Espejo” Dávila haya procurado liberarse hasta cierto grado de esa mala impresión que dejó en ella la lectura del bostoniano. Además de esto, en el mismo libro en que aparece “Matilde Espejo” también se encuentra “El entierro”, el cual está dedicado de manera explícita a Julio Cortázar y su esposa Aurora. Por tanto, me atrevo a aseverar que en *Música concreta* existen dos homenajes a Cortázar, uno franco y otro entre líneas. Obviamente, con este último, también resulta homenajeada la obra de Poe.

tal como el narrador de “El gato negro”, asesina de su propia estirpe. Aquél, sin embargo, sólo ultima a su esposa, mientras que la refinada mujer carga con más de media docena de familiares, entre los que se encuentran maridos, tíos y hermanos, ocho personas en suma. Es también interesante que mientras el personaje de Poe arremete en un estado de frenesí contra su víctima, la de Dávila lo hace de manera amañada y metódica, esto es, administrándoles parsimoniosamente dosis diminutas de arsénico para poder heredar sus fastuosos bienes.

Dije arriba que el elemento que podría pasar por fantástico emana de la mirada, o mejor dicho, de los ojos de los gatos en ambos casos. Si recordamos el cuento de Poe, no podremos dejar de lado que gran parte de las angustias del protagonista vienen en cuanto le extirpa un ojo a su gato Plutón, hecho que desencadena una furia cada vez más cruel hacia todo lo que este individuo amó con anterioridad. Posteriormente, tras ahorcar a su primera mascota, encuentra otro gato muy semejante, sólo que éste carece del mismo ojo que al otro le fue arrancado y terminará por delatarlo al final de la narración: “Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo como de fuego estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me entregaba al verdugo” (118). En el caso de “Matilde Espejo”, gracias al regalo del gatito con los ojos idénticos a los de la viuda se descubren los crímenes anteriores, ya que éste también murió intoxicado, aunque por accidente, e iba a ser enterrado con el resto de las víctimas, quienes según la propia dama habrían muerto por causas desconocidas. De ahí que el motivo ocular cobre importancia al insinuar una reencarnación hipotética. En Poe el segundo gato puede considerarse, si nos atenemos a las concepciones sobrenaturales, como la segunda encarnación del primero en un papel vengativo. En Dávila es viable una interpretación semejante si tomamos en cuenta que los ojos del gatito son idénticos a los de Matilde, y

que quizá alguno de sus parientes cercanos tuvo esos mismos ojos, por lo que no sería inoportuno considerar que en el cuerpo del minino puede residir el alma de alguno de esos familiares traicionados.

En lo que acabo de anotar se pueden advertir resquicios para una lectura maravillosa, fantástico-maravillosa o hasta fantástica pura. Pero, como dije, los procedimientos anulan esta probabilidad.

En relación con el elemento transgresor, percibo que éste no es lo suficientemente explícito como para instaurar en la realidad narrada, que sí es fiel a lo circundante y literal en su uso del lenguaje, una ambigüedad de tal magnitud como para poner en jaque al lector o inclusive a los personajes. La narradora, de la que nunca se revela cuál es su nombre, entra en un estado de angustia, sí, pero que nada tiene que ver con las implicaciones de lo fantástico, pues nunca se pregunta o se resiente por la estabilidad de su mundo, incluso, antes que esto, más bien la afirma: “Después de tantas cosas como le habían hecho, no creyeron que hubiera muerto de muerte natural, que la mataron con sus crueles calumnias. Así son algunas gentes, especialmente la policía y los jueces” (149). Como se puede ver, el conflicto que la narradora enfrenta es sumamente sencillo, tiene su origen en el sentido común. ¿Cómo iba a aceptar esta mujer, que además es caracterizada como un ser ignorante y elemental, que su querida Matilde era una homicida por motivos avariciosos cuando había sido ella precisamente quien le había ofrecido, pese a su elevado talante, la más grande humildad y la más desinteresada de las generosidades? En este caso, lo fantástico no se instala entre los personajes, queda relegado al plano del lector. Según vimos, para Todorov éste es un requisito accesorio; sin embargo, esto no alcanza para subsanar que los otros requisitos de plano no se lleven a cabo o se queden a medio camino.

Volviendo con Botton Burlá, puedo agregar que por el tan marcado contraste entre Matilde y su tosca amiga, en ocasiones nos hallamos ante pasajes que pueden mover a la risa. En este sentido, la dosificación empleada por Dávila resulta acertada: se ofrece una atmósfera misteriosa que poco a poco se irá dismantelando hasta llegar al cierre de la narración, cuando la burla más fina se hace patente en tanto que fueron justamente los amigos de doña Matilde, aquellos que sin ser sus familiares y sin pertenecer a su alcurnia recibieron el mejor trato posible, los que terminaron por dar pie a la funesta revelación de la manera menos sospechada, mediante un obsequio, el pequeño Minou.

Ilustraré un poco lo anterior. En su primera visita a la casa de doña Matilde, la narradora dirá:

Yo sentí que entraba en otra época o en un sueño al penetrar en aquella maravillosa sala con muebles dorados Luis XV, un piano de cuarto de cola, cortinas de terciopelo verde jade, alfombras finísimas, tapices y gobelinos por todos lados, tibores, flores de porcelana, quinqués, licoreras de cristal cortado, medallones con angelitos y enormes espejos en donde uno se veía de cuerpo entero (139).

El espacio es oscilante, titubea entre el sueño y el tiempo indefinido, lo que contribuye a caracterizar a Matilde Espejo como un ser etéreo, fascinante, acaso incomprensible pero sin lugar a dudas encantador. Como quiera que sea, no se debe olvidar que esta percepción pertenece a la narradora y que a ella se debe ese choque entre atmósferas y tonos. Leamos el siguiente pasaje para esclarecer aún más el contraste referido y la degradación que por el mismo se genera. Nótese cómo la perspectiva, entonces solemne, se torna hilarante más adelante:

Tenía una propiedad en el panteón donde estaban enterrados todos sus familiares, y no sólo les llevaba flores cada semana sino que pagaba a un muchacho para que barrierla la capilla y quitara el polvo. Cuando yo la acompañaba arreglábamos las flores en las macetas de cantera; al terminar, ella se sentaba y permanecía un buen rato quieta y pensativa, seguramente rezando. Yo también rezaba, sin saber ni para quién, nada más por acompañarla. De regreso del cementerio me invitaba a merendar, lo cual yo esperaba con entusiasmo pues siempre me servía algo exquisito (142).

Me parece, si no abiertamente risible, por lo menos jocosa la situación derivada de la frívola mentalidad de la narradora, quien desprestigia el acto sacro del rezo ante la oportunidad de una buena comida.

Recuperaré ahora lo que Flora Botton explica en cuanto a la risa: “Lo insólito puede dar lugar a lo cómico o a lo fantástico, pero no a las dos cosas a la vez. [...] Reír de un cuento fantástico es negarse a la identificación con los personajes, equivale, entonces, a negarse a lo fantástico, a no entrar en el juego” (55-56). En “Matilde Espejo”, por los puntos de vista de la narradora es muy difícil no ceder ante la risa, pues el obligarnos a la identificación nos arrastraría a una lectura ingenua de lo que nos dice la ya de por sí ingenua narradora, lo que sin lugar a dudas terminaría por empobrecer nuestra interpretación.

De igual manera, aunque el narrador se manifieste en primera persona, lo que según Botton Burlá favorece a lo fantástico, “pues el lector se siente con derecho de dudar sobre las sensaciones subjetivas del personaje, con derecho de creer en una imaginación demasiado viva, demasiado calenturienta” (157), lo cual coopera con la subsistencia de la duda; aun así venía diciendo, con la manifestación de la primera persona con que se cuenta en este cuento, terminamos por alejarnos de lo fantástico merced a que esta visión sesgada no ofrece más que lo que quiere ver y que de ninguna manera se roza con el elemento transgresor que podría estar encubierto: “Veintidós años y todavía me duele la historia de doña Matilde, porque yo sé muy bien y no me lo podrán quitar nunca de la cabeza, que era la persona más buena del mundo, incapaz de hacerle daño a nadie, ni siquiera a una mosca” (138).

Finalmente, antes que frente a una tentativa fantástica, considero que podríamos estar ante un acertijo propio del género detectivesco, pues basta un poco de razón para aclarar lo misterioso del planteamiento. Que los ojos de los gatos y Matilde sean tan parecidos es

algo que no escapa a la realidad ni la pone en duda y que en última instancia, antes que dejar abierto el cuento, lo clausura en definitiva: “Pancho y yo le llevamos sus claveles blancos y lloramos sin parar durante el entierro, y después, siempre que nos acordábamos de ella y de su triste historia. Nos consolaba verle un poco los ojos a Filidor, porque era como estar viendo los ojos de doña Matilde” (149). En resumidas cuentas, esta narración figura en lo extraño por sus motivos, su ambientación y por las coincidencias que maneja, las cuales, antes que sumirnos en el titubeo fantástico, pueden prefigurar una crítica social en la medida de que retoman el supuesto de la incompatibilidad entre clases sociales. Por otro lado, no hay que olvidar que la participación animal, que aquí se condensa en la mirada felina, nutre en más de un aspecto las potencialidades de esta obra.

II. 3. Las pesadillas, criaderos de bestias: “El desayuno”, “tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”

En las narraciones que a continuación revisaré el plano onírico juega un papel privilegiado por ordenar y conferir sentido lo mismo a las acciones de sus personajes que a los entornos en que estos habrán de moverse. Al mismo tiempo, los animales de este apartado deben ser atendidos desde las propiedades del inconsciente, lo que nos ayudará a valorarlos con mayor acierto. No obstante, incluso con esta precaución, sale al paso una cuestión infranqueable: ¿Estos animales oníricos pueden representar una irrupción como la que he venido estudiando? La pregunta anterior presupone esta otra: ¿Los sueños pueden ser tomados como parte de la realidad? Por no encontrarse dentro de mis intenciones iniciar una disquisición profunda en torno al asunto, diré que no, que estas bestias aparecidas en los sueños, así, fuera de situación, muy difícilmente podrían dar cabida a lo fantástico, ya que la teoría que elegí hace caso omiso de aquellas manifestaciones sobrenaturales que

escapan al mundo objetivo, aquel que está regido por cierta representación de la realidad y que corre el riesgo de ser desestabilizado. Con todo, las tramas que Amparo Dávila configura en estos casos dan pie a más de una sospecha, ya que la alternancia entre el plano de la vigilia y el del sueño se manifiesta con una complejidad inquietante. A fin de cuentas, que los sueños se conviertan en realidad puede erigirse como motivo fantástico en la medida que esta construcción se opone a aquella en la que el lector es tranquilizado con la revelación de que todo se trataba de una pesadilla.

Iniciaré con “El desayuno” debido a que su estructura se encuentra distanciada de la de los otros dos cuentos.

En esta prosa, Amparo Dávila ensaya el tópico de la destrucción del lugar seguro. La transgresión es introducida por una cruenta pesadilla que Carmen tuvo la noche anterior y que cuenta a su familia a la hora del desayuno. El elemento animal cobra importancia porque sin él la pesada vivencia onírica no alcanzaría sus vetas más altas en cuanto a horror y desconcierto. Se trata de una transposición. Los animales no configuran por sí mismos la posibilidad de lo fantástico, pero están detrás de lo que sí podría hacerlo. Recordemos que el mal sueño de Carmen viene a romper una rutina, la de su familia por entero, puesto que en él ella se revela como homicida de su prometido, lo que más tarde quedará confirmado en el instante álgido de la narración.

La pesadilla de Carmen está compuesta por tres momentos: el primero se ha perdido, Carmen sabe que tuvo lugar pero no recuerda nada al respecto, casi se podría decir que sólo fue una sensación o tal vez se trate de la realidad que precedió al instante de caer en el sueño; el segundo tiene lugar en una habitación del departamento de Luciano, el prometido de Carmen, donde la protagonista ejecuta una danza frenética en su presencia motivada por un clavel rojo que lleva en la mano hasta entrar en un estado de embriaguez desquiciante

que culmina con la muerte de él; finalmente, el tercero muestra a Carmen junto a su acompañante, fuera ya de la atmósfera onírica, y con el corazón del hombre entre sus manos, en lugar del clavel.

De estas escenas, la que mayor interés tendrá es la segunda:

Luciano estaba recostado en el diván verde. Fumaba y reía. El humo le velaba la cara. Yo sólo oía su risa. Hacía pequeños anillos con cada bocanada de humo. Subían, subían, luego estallaban, se rompían en mil pedazos. Eran minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos... El cuarto se iba llenando de animalitos de cristal. Se acomodaban en todos lados como espectadores mudos. Otros permanecían suspendidos en el aire, como si hubiera cuerdas invisibles, Luciano reía mucho al ver a los miles de animalitos que echaba en cada bocanada de humo. Yo seguía bailando sin poder parar. Apenas si tenía sitio donde moverme, los animalitos lo invadían todo. El clavel me obligaba a bailar y los animalitos salían más y más, cada vez más; hasta en mi cabeza había animalitos de cristal; mis cabellos eran las ramas de un enorme árbol donde anidaban. Luciano se reía a carcajadas como yo nunca lo había visto. Los instrumentos también comenzaron a reírse, las flautas y las trompetas, los clarinetes, los saxofones, todos se reían al ver que yo ya no tenía espacio donde bailar, y cada vez salían más animalitos, más, más... Llegó un momento en que casi no me movía. Apenas me balanceaba. Después ya ni eso pude hacer. Me habían cercado por completo. Desolada miré el clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel, ya no había clavel, era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos! (135).

Es así como los animales intervienen. Si en el plano exterior, el de la realidad, es Carmen quien anula la estabilidad al presentarse diciendo que soñó que había matado a Luciano, y con esto coloca a sus padres y hermano en el desfiladero de la duda, primero, para después precipitarlos en las honduras de la locura, de esta misma manera, son los animales quienes orillan a Carmen a ceder, quienes la van cercando, sofocando, dejándola sin otra oportunidad ante la conciencia de saberse vencida; Carmen y los animales, pues, desempeñan la misma función, sólo que ella lo hace en el plano externo y ellos en el interno. ¿Pero en qué sentido es que Carmen ha quedado vencida? ¿Por qué tomar así el corazón de Luciano? Creo que a la luz de la caracterización y acciones de estos animales se puede forjar una explicación.

Es de suma importancia que la irrupción de estos animales diminutos traiga a colación una imagen pueril. Esas pequeñas bestias son lanzadas por Luciano con un ímpetu

semejante al que se suele encontrar en los niños que juegan con las burbujas de jabón. La comparación me parece reveladora y poco arbitraria en la medida que pone en evidencia una posible síntesis entre el mundo infantil y el mundo adulto que, por fuerza, acaba ridiculizando a este último. Es posible ir aún más atrás y ver en estas bestezuelas que van quedando como colgadas por hilos una reminiscencia de la primera infancia, aquella que se pasa bajo el cuidado absoluto de los padres y que se suele representar con la permanencia en la cuna y los carruseles de animales que de ésta penden. Si a esto se suma la estruendosa risa de Luciano, que más que proveer alivio a Carmen le inspira pesar, puede inferirse que el matrimonio acarrearía para ella una regresión, sería devuelta a su condición de infante, pues como esposa se encontraría nuevamente en un estado dependiente. Este postulado gana fuerza al reparar en que Carmen, que encima es actriz o pretende serlo, aparece caracterizada como un ser sumamente intrépido, sensible, independiente, laborioso. Al respecto su padre dirá en algún momento: “¡Claro! [...] Trabaja mucho, se desvela todas las noches, si no es el teatro, es el cine, cenas, reuniones, en fin, ¡aquí está el resultado! Quieren agotarlo todo de una sola vez” (134). No sería imprudente barajar la posibilidad de que con este texto Dávila incursiona en el tema de la liberación femenina. Sea o no el caso, el papel desempeñado por la presencia animal es relevante.

Sin lugar a dudas se ha conseguido un efecto muy cercano al fantástico. De alguna manera, cuando se revela que Carmen efectivamente privó de la vida a Luciano, se diría que la pesadilla pasa a ser real. ¿Estamos entonces ante una pieza fantástica plena? Quizá si no fuera por la naturaleza del sueño de Carmen esto resultaría plausible. Y es que esta pesadilla, por más que esté anclada a una lógica indescifrable, tiene cabida dentro de las reglas del mundo real que se está intentando representar. En otras palabras, no pone en duda la realidad por todos percibida, no atenta contra sus reglas en el plano compartido,

sino sólo en el íntimo; echa abajo todo lo que la familia de Carmen pensaba de ella, sí, pero esto no anula las reglas objetivas. Sería distinto si, por ejemplo, se insinuara que los actos que Carmen realiza en sueños se concretan en la realidad; sin embargo, no es posible encontrar en el texto algo semejante. En cambio, sí existen marcas que pueden servir para afirmar que el sueño en cuestión fue producto de una alucinación. Casi al inicio de la narración, el hermano piensa para sí: “A lo mejor anoche bebió más de la cuenta y lo que tiene la pobre es una tremenda cruda” (131). Y más adelante: “cualquiera diría que fumó mariguana” (134). No está de más volver a la cita de los animales para percatarnos de que todos los instrumentos musicales que se dice comienzan a reír junto con Luciano son de viento, lo que los entronca con los símbolos dionisiacos. Por tanto, esta pesadilla puede ser tomada como un delirio derivado de cierta enervación, quizá después de algún evento nocturno de esos que refiere el padre, tras el cual Carmen fue a pasar la noche con Luciano y, una vez desinhibida, consumó lo que le era imposible en la sobriedad.

Teniendo en cuenta lo dicho, creo que este cuento, aun cuando propone una atmósfera obsesiva y trastoca hasta cierto punto la realidad que narra, se queda en el camino de lo fantástico-extraño.

Dirijámonos ahora hacia “Tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”, ligados en mucho más que unos cuantos motivos. A semejanza de lo que sucede en “El desayuno”, también en este par se emplean los recursos oníricos, pero la exploración en esta ocasión no va de afuera hacia dentro, es decir que no consiste en contar un sueño desde la realidad sino al revés: se parte del sueño mismo y se busca lograr un efecto que difumine las fronteras entre éste y lo real. No cabe duda de que el origen del mote surrealista de la zacatecana se encuentra aquí. Al hablar, por grupos separados, de los cuentos de Amparo Dávila, Alicia Zendejas apunta: “En los surrealistas el estilo es directo, conciso, sin respiración casi,

dejando el camino abierto a la manifestación del inconsciente que se expresa a sí mismo”

(3). Por su parte, Vivian Abenshushan establece nítidamente cómo es que funcionan además de justificar la magnitud de su importancia:

No es casual que el primer libro de Dávila se titule *Tiempo destrozado* y que el cuento homónimo sea una pieza donde han desaparecido la trama, el tiempo y el espacio, categorías inexistentes en el universo paralelo de la pesadilla. En “El patio cuadrado”, otro cuento clave, Dávila repite con exactitud la estructura y la idea general de “Tiempo destrozado”, que consiste en presentar una sucesión de sueños tan fugaces como tenebrosos, cada uno más estremecedor que el anterior: una niña cae en un estanque que en el fondo es un gran charco de sangre, un hombre se lanza al centro de un patio desde una alta cornisa, un árabe intenta venderle telas deslumbrantes a una mujer hasta desquiciarla, alguien entra en un vestidor, repleto de percheros y ropas, en cuyo fondo aguarda una mujer muerta... Quince años separan a un cuento del otro pero pudieron haber sido escritos —soñados— la misma noche. Lo curioso es que “El patio cuadrado” y “Tiempo destrozado” reproducen a su vez y a pequeña escala la estructura general de la obra de Dávila, su forma de laberinto concéntrico. Leídos de corrido, sus libros producen el mismo efecto que al terminar estos dos cuentos: la sensación de haber salido de una habitación terrorífica para entrar de inmediato en otra, idéntica (156-157).

He ahí el mecanismo. En estos cuentos el orden imperante es el de la aleatoriedad, regido por el caos de las relaciones inconexas. Pasaré a revisar cómo se inmiscuyen los animales en estas piezas y si es que lo fantástico aparece.

Pese a su conducta surrealista, es posible hallar hilos conductores tanto en “Tiempo destrozado” como en el “Patio Cuadrado”, entre los que destacan, por su insistencia, los animales. “Tiempo destrozado” está compuesto por seis pesadillas, en cuatro hay animales; “El patio cuadrado”, por cuatro, y en tres también los encontramos. La caracterización de estos animales, aunque permanece congruente dentro de la unidad de cada uno de los cuentos, se opone al colocar uno frente a otro: en “Tiempo destrozado” los animales son víctimas mientras que en “El patio cuadrado”, victimarios. En la pieza procedente del primer libro nos encontraremos con peces que custodian manzanas dentro de un estanque y que terminan consumidos por un charco de sangre, caballos y mariposas que se salen de la tela que los contiene para jamás volver o sólo hacerlo de una manera deteriorada, un borrego degollado como referente de la infancia y, nuevamente, un pez pequeño y de color

azul que termina aplastado bajo el vómito de la protagonista de todas estas ensoñaciones. En el otro cuento nos enfrentaremos, en general, con aves de rapiña o seres de naturaleza nocturna como buitres, murciélagos, búhos y mariposas negras que andan al acecho, persiguiendo a nuestra narradora —que de nuevo es mujer—, lo cual la orilla a retroceder hasta toparse con la muerte.

Veamos enseguida cómo es que se instaura la posibilidad de que las pesadillas que albergan cual criaderos a estos animales puedan vincularse con la realidad de manera que terminen por desestabilizarla.

El final de ambos cuentos puede considerarse idéntico, pues tiene lugar una imagen en que se da a entender que la narradora muere, lo que supone que la realidad se ha conectado con esos sueños o que se está soñando el hecho mismo de morir. Ante tal encrucijada, son dos las sendas: que todas las secuencias se encuentren dentro de la realidad onírica, incluso la de la muerte, o bien, que todas pertenezcan a la realidad, lo que nos empujaría a una realidad distorsionada en la cual el tiempo y el espacio funcionan bajo las reglas de la aleatoriedad. Creo que por resultar imposible tomar una de las opciones sin dejar cabos sueltos, no es viable hablar de piezas fantásticas puras, pues si bien éstas exigen la permanencia de la duda, aquí esa exigencia se está cumpliendo en otro nivel. Recordemos que tanto Burlá como Todorov abogan por que el punto de partida sea estrictamente el de lo real representado y que es en éste donde tiene que tener lugar la fractura. Siendo así, si aceptáramos que aquí la realidad es otra, la de la aleatoriedad que dije arriba, no estaríamos ante un resquebrajamiento, pues la narradora en ningún momento se cuestiona sobre la naturaleza de la aleatoriedad en que se encuentra, simplemente la acepta y la padece, por lo que se podría argumentar que esta realidad es más bien maravillosa que fantástica. Esta última afirmación, sin embargo, sigue pareciéndome arriesgada, así que quedémonos con

que estos textos, al permitir escoger que también las últimas escenas pueden ser sueños, no encajan de cierto dentro del género fantástico.

II. 4. La memoria y el remordimiento, animales que se arrastran: “Alta cocina” y “El último verano”

Los cuentos que serán abordados en este apartado tienen en común una fuerte ligadura con la memoria: en ambos la importancia de la reconstrucción de lo vivido por medio de los recuerdos constituye el esquema de lo que se dice, propiciando sentido y grosor a las experiencias; hay que decir, sobre todo, que estas memorias se estrechan aún más por las situaciones dolorosas que expresan, aquellas que sólo se comprenden a cabalidad cuando se hace patente la condición que es fruto del remordimiento.

En su libro *Memoria y espanto*, Néstor A. Braunstein nos entrega un tratado de largo aliento en torno al recuerdo de la infancia a partir de una frase de Julio Cortázar: “La memoria empieza en el terror.”⁷ Tal afirmación tiene su origen en lo que el autor de *Rayuela* cuenta que es su primer recuerdo infantil. Braunstein lo parafrasea:

Tan escalofriante como banal es el recuerdo evocado por Julio Cortázar. En una mañana cualquiera de su infancia, hasta entonces virgen de memorias, escucha cantar a un gallo. Escalofriante el recuerdo que repercutirá para siempre aunque la vivencia haya sido desencadenada por un acontecimiento ordinario a la luz del saber adulto. La angustia, toda angustia, está motivada, aun cuando en un principio no sepamos bien por qué. Con el pasar del tiempo, retroactivamente, podrá revelarse que el terror inaugural del niño se ha desplazado de un contenido urticante, “reprimido”, a otro contenido “inocente”, aparentemente alejado de la angustia. Es así como se edifican los “recuerdos encubridores” que dan refugio al corazón y descolocan la razón (30).

Dos aspectos atraen en demasía mi atención: el que la memoria dé pie a su marcha en función del terror y que sea precisamente de un animal que se desprende esta angustia primigenia. No es tanto lo perturbador que pueda o no resultar el alarido de tal o cual

⁷ Tal oración no pertenece a la obra de creación del argentino, pero se puede consultar en el siguiente volumen: *El perseguidor y otros textos. Antología II*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 14.

bestia, sino la irrupción de lo hasta entonces desconocido; ese niño se encontró de golpe ante una realidad que por desbordar sus concepciones lo acercó al límite de lo cierto. Es muy semejante al efecto fantástico. Al mismo tiempo, se vuelve imposible desacreditar que en los animales tengamos una de nuestras alteridades más importantes en virtud de su inmediatez. Pero regresemos a Braunstein antes de cualquier iniciativa. En una de sus más apasionantes conjeturas, confía en que este hecho haya propiciado en Cortázar el germen de la creación artística como parte de una herramienta de defensa ante tales agravios vitales, lo cual se hizo posible gracias a que fue consolado de inmediato por sus padres, pues le explicaron a qué se debió todo aquello. Es decir que conforme ellos iban trasformando en lenguaje ese suceso inexplicable, éste comenzaba a estabilizarse pues se convertía en algo concreto, palpable, aun al nivel de la imaginación, que incluso más tarde podría conformar algún motivo de juego. Me interesa la alternativa que no se consumó, aquella en que el niño se hubiera quedado sin explicación: “Canto del gallo, arrullos de la madre, ritmos verbales y cadencias del niño así iniciado en la poesía. Pudo haber enloquecido, fue rescatado, inventó hermosas ficciones” (35).

En “Alta cocina”, como veremos, tiene lugar la contracara de la moneda. Del narrador de este cuento se sabe a ciencia cierta que es masculino y que habla desde un tiempo lejano al de la acción, muy probablemente el de su adultez. El tema del cuento, y que es por donde puede inmiscuirse el efecto fantástico, consiste en los sonidos emitidos por los caracoles que eran preparados en la casa de este individuo durante su infancia. La pregunta es sencilla: ¿Son o no reales estos alaridos? Él los percibía cuando era niño y sigue haciéndolo cada vez que llueve: “Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos. Aquellos gritos que se me pegaban en la piel como si fueran ventosas. 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 les salían de las órbitas cuando se estaban cocinando” (49). Este recuerdo tortuoso presenta una mecánica de inversión que se bifurca: al tratarse de caracoles, las víctimas, por sus connotaciones simbólicas,⁸ nos remiten a una suerte de sacrilegio; por otra parte, el que esta evocación aparezca junto con la lluvia, elemento regenerador, positivo, implica que el desgarramiento del sujeto que sufre se oponga a las reglas del mundo, por lo cual, o él es un excepcional o éstas deben cuestionarse. Regresamos así a la cuestión sobre lo fantástico. Este narrador, concordando con lo que describe Botton Burlá, se nos presenta como un marginado que se expresa en primera persona, por lo que no da pie a que comparemos su perspectiva con la de otros individuos de la realidad narrada salvo en sus acciones; es un ente solitario que vive todo el tiempo a la defensiva y al cual alcanzan a llegar desde muy lejos, tanto en espacio como en tiempo, esos lamentos:

Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara muy oscurecida por el uso y 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. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia. No morían pronto. 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. 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 mi ser (49).

Debe agregarse al eco de esos quejidos la manera en que son descritos, pues no se alcanza a distinguir si son del todo bestiales o implican también la naturaleza humana: “Cuando el

⁸ Charboneau-Lassay, en su eminente trabajo consagrado al simbolismo animal antiguo y cristiano, habla así de los caracoles: “Entre las especies de conchas a menudo halladas en las sepulturas antiguas y de tiempos tanto anteriores como posteriores a los ritos cristianos en los usos funerarios, las más numerosas son las de caracoles, hélix de tierra [...] Con estos modestos moluscos, abordamos también un símbolo de la idea de la resurrección, uno de los más usados por nuestros abuelos. Al encontrar entre nuestros viejos muertos esos humildes testimonios de su creencia, los que saben se inclinan a pensar en los pasajes de los Libros sagrados más cargados de esperanza [...] ¿Cómo es posible que se escogiese el tranquilo caracol terrestre para simbolizar esa fogosa y tan invencible esperanza...? Es que, en el lento tiempo en el que la muerte del invierno atenaza la tierra, el caracol se hunde en ella y se encierra en su concha como en un ataúd mediante un sólido epifragma calcáreo hasta que la primavera va a cantar sobre su tumba los aleluyas de Pascua... Entonces rompe su clausura y reaparece de nuevo, lleno de vida” (926).

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). Considero que la alternancia entre imágenes de animales y humanos responde a una intención de poner al mismo nivel a ambas clases de seres. ¿Cómo no alterarse ante los chillidos provenientes de un dolor terrible sea animal o sea humano aquel que lo experimenta? Se apela, quizá, a un padecimiento cósmico que, aunque va más allá de la percepción común, no por eso deja de ser inquietante.

Me siento en condiciones de asegurar que ante esta chocante realidad, este narrador, a diferencia de lo que pasó con Cortázar —con ese Cortázar de Braunstein que desde luego debe ser asumido como una invención literaria— no recibió ninguna clase de consuelo o explicación. De alguna manera, una parte suya, la más íntima, la de la subjetividad, ha sido invadida por lo fantástico y ha quedado sin remedio desestabilizada. Pero esto no quiere decir que tengamos entre manos una manifestación pura del género, puesto que este suceso tiene cabida sólo dentro de la mente del narrador —no hay manera de comprobar lo contrario—, lo que la colocaría, en definitiva, dentro de lo fantástico-extraño. Para Jorge Muñoz Figueroa, lo anterior queda solucionado por la recreación que presupone toda inventiva basada en los constructos de la memoria y que por fuerza debe privilegiar asociaciones, que en este caso se dan entre los seres indefensos: "Es claro que los caracoles no emiten sonido alguno, pero en la mente infantil del protagonista así ocurría; y como una extraña fijación que lo persigue como adulto, sigue asociando las gotas de lluvia adheridas a las ventanas, sobre todo en la oscuridad, con los ojos que lo siguen y lo culpan también por ese sufrimiento" (67). Por último, diré que este caso puede explicarse también optando por la alucinación o la ensoñación, lo que pese a desgarrar a nuestro narrador no pone en

duda la estabilidad de su mundo. Ana Rosa Domenella dirá en este sentido: “La recurrencia o la intemporalidad de esta experiencia traumática se marca con la agonía supuestamente interminable de las víctimas, el hecho de que siguiera oyéndolos aún en la medianoche y la duda del narrador sobre si seguían vivos [...] Lo que introduce en el cuento una dimensión onírica o alucinatoria” (2009: 84).

La siguiente parada está en “El último verano”, donde las formas de la memoria se inclinan por la expresión del remordimiento que termina en tragedia. Como es de esperarse, nuevamente el elemento animal carga consigo potencialidades fantásticas.

En este cuento el remordimiento se instala sin preámbulos desde su inicio. La protagonista, que es presentada en tercera persona por un narrador omnisciente, trae al presente su juventud tras haberse contemplado en un retrato del tiempo en que todavía no estaba casada, con lo cual dio fin a su belleza y a sus ilusiones. Después, este remordimiento crecerá y cambiará de forma gracias a una serie de sucesos desafortunados: la concepción y el aborto de un hijo inesperado, la torpeza del marido tanto en su papel de cónyuge como al ocultar los coágulos provenientes del feto muerto, la curiosidad del resto de sus hijos, la sofocante atmósfera del verano, etc. De tal suerte que se llama a las puertas de la demencia cuando los remordimientos se concretan en forma de gusanos que se dedican a acechar a nuestra protagonista, hasta que la empujan a cometer un terrible suicidio por medio de la inmolación.

Es preciso preguntarse si estos gusanos representan una transgresión del tipo fantástico o se quedan en el terreno de la percepción individual, tal como pasó con “Alta cocina”. Es evidente que los gusanos no habitan únicamente en la cabeza de nuestra protagonista, puesto que ella se entera de su existencia por boca de uno de sus hijos: “Trataba de olvidarlo todo, de no recordar aquel desquiciante verano que por fin había terminado, y

casi lo había logrado hasta ese día en que le pidió a Pepito que le cortara unos jitomates. ‘No, mami, porque ahí también hay gusanos’” (208). Entonces, si estos gusanos son reales, ¿qué es aquello capaz de conferirles una naturaleza fantástica?

Cabe mencionar que hasta antes de este punto, la narración se había venido dando de manera parsimoniosa, rica en detalles que contribuían a establecer una especie de correlato de la pesadumbre que había traído a la protagonista el embarazarse de nuevo. Pero después todo se apresura, los verbos abundan, los periodos se reducen, predominan las repeticiones y los puntos suspensivos. Sirvan para ejemplificar lo anterior los siguientes fragmentos, en los cuales se describe, primero, el momento en que se da el aborto, y después, aquel otro en que los gusanos ya son una realidad y se encuentran al acecho:

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 huelle de noche que tanto le gustaba, pero que ahora le parecía demasiado intenso y le 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. Sintió la frente bañada en sudor frío, las piernas que se le iban aflojando y se afianzó al barandal mientras le gritaba a su marido. Pepe la llevó a la cama y corrió a buscar al médico. [...] Antes de caer en el sueño, le pidió a Pepe que envolviera los coágulos en unos periódicos y los enterrara en un rincón del huerto para que los niños no los vieran (207-208).

Después podemos leer lo siguiente:

Toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe. Hacía el quehacer muy nerviosa, presa de una gran ansiedad, mal tendía las camas, daba unos cuantos escobazos y corría a asomarse a las ventanas que daban hacia el huerto; empezaba a quitar el polvo de los muebles, y otra vez a la ventana; se le olvidaba lo que estaba haciendo, al trapear dejaba los pisos encharcados, se le caían las cosas de las manos, rompía la loza, recogía rápidamente los pedazos y los echaba al bote de la basura para que nadie los viera y sospechara; pasaba largas horas recargada en el barandal, observando, observando...” (208-209).

El cambio se antoja notable. Me había preguntado arriba qué confería a estos gusanos su peculiaridad fantástica. Es el remordimiento, que por habitar en uno mismo, se vuelve

enemigo invisible con el cual se carga a todas partes.⁹ Sucede lo mismo que con el narrador de “Alta cocina” sólo que en este caso, el desenlace resulta mucho más severo por la hiperbolización acaecida. ¿Qué podría hacerle, después de todo, a esta mujer, un puñado de larvas? Nada. Pero no se trata de gusanos corrientes, sino de aquellos que se alimentaron con la carne de su propio hijo, con su propia carne, lo cual configura una premonición. El remordimiento sirve para dar lugar a la exageración, otro recurso de lo fantástico según Botton Burlá (199-200), de lo cual se desprende que estos gusanos, insaciables, vayan en busca de aquella que los ha alimentado con anterioridad:

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 había duda, eso era, se iban 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... Corrió hacia la mesa donde estaba el quinqué de porcelana antiguo que fuera de su madre y que ella conservaba como una reliquia. Con manos temblorosas desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue virviendo desde la cabeza hasta los pies hasta quedar bien impregnada; después, con el sobrante, roció una circunferencia, un pequeño círculo a su alrededor. Todavía antes de encender el cerillo los 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).

¿Pero estos gusanos, sólo por haber crecido alimentándose de esa carne, de esas culpas, se vuelven fantásticos? ¿Pueden tener lugar fuera de la mente de este personaje? Hemos visto que desarticulan algunas vertebras de la realidad, aquellas que dependen de la cordura, y que por ello, mínimamente, se han hecho acreedores de ser bestias propias del fantástico-extraño mas no del fantástico puro. Justo como se vio en “Alta cocina”, el remordimiento parte de una fuerte impresión que no consigue ser resuelta o normalizada: allá el narrador se mortifica porque no fue capaz, pese a intentarlo, de impedir que se siguieran preparando

⁹ Recurramos nuevamente a Charboneau-Lassay para conocer a detalle la simbología del gusanillo de la conciencia culpable: “He aquí uno de los más inexorables justicieros que existen. A él no se le puede escapar el culpable por más que se esconda, pues habita en él mismo, en los más íntimos repliegues de su corazón, y vive en medio de sus propios pensamientos” (841).

los caracoles; acá es muy importante el papel del marido, culpable indirecto de las desgracias de la protagonista por darle una vida miserable y encima permitir que “su crimen” saliera a la luz entre sus propios hijos. Cerraré esta sección afirmando que en “El último verano” es viable decidirse por una lectura en la cual los gusanos hiperbolizados no están más que en la conciencia culpable de la atormentada.

II. 5. Las metamorfosis de la bestia: “La señorita Julia” y “Música concreta”

Entre las piezas más intensas de Amparo Dávila figura el par que atenderé en este apartado. El elemento común que en esta ocasión hace que la inestabilidad se perpetre es la metamorfosis que se presenta por medio de las figuras bestiales. Lo curioso es que esta metamorfosis no sólo opera en el fenómeno irruptor, sino que va cambiando también a quienes la padecen mucho más marcadamente que en los otros cuentos revisados; dicho en otros términos, el cambio aquí no es una consecuencia de lo que se sufre, sino que es más bien el sufrimiento mismo: cambiar implica sufrir.

El primer rasgo que salta a la vista por presentarse tanto en “La señorita Julia” como en “Música concreta” es la pérdida del sueño. Esto nos ubica de inmediato en los terrenos del insomnio, de esa zona inestable donde no es posible confiar a plenitud en nuestras percepciones físicas ni intelectuales. Pues bien, es en este plano que las ratas de Julia y el sapo de Marcela se agazapan, roen, croan, atacan. A propósito de esto, el narrador nos dirá sobre Julia: “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 en su escritorio, cabeceando, a punto de casi quedarse dormida” (56). Sobre Marcela, reflexiona Sergio, su amigo de casi toda la vida y quien

funge durante la narración como receptáculo de su dolor: “Marcela dice que su memoria ya no es la misma, que se olvida de todas las cosas o las confunde” (99). El insomnio produce desgaste, deterioro y, más grave aún, pérdida de la memoria, lo cual es significativo en la medida que los recuerdos confieren personalidad e identidad, entonces, si comenzamos a perderlos estaremos dando pie a una metamorfosis en tanto que el individuo anterior, el que éramos, se instala en un proceso de desvanecimiento. Sobre la memoria como forjadora del individuo Braunstein asevera que: “Es fundadora del ser. Cada uno de nosotros llega a ser quien cree ser porque organiza los datos de su experiencia pasada con un molde singular y sin maestros que enseñen cómo recordar” (10).

Es preciso preguntarse: ¿A qué se debe esta pérdida del descanso? ¿Qué es lo que representan estas bestias? ¿Dónde reside su fuerza? Aunque con matices, pienso que en la lujuria se puede hallar la justificación de ambas apariciones. Charboneau-Lassay certifica que “el sapo fue tomado para representar el vicio de la Lujuria en sus aspectos más inmundos” (827). De las ratas aporta “que todo lo echan a perder, son uno de los emblemas de los vicios que destrozan las almas [...] hay leyendas que cuentan que avaros, envidiosos, prelados malvados o *lujuriosos*, poderosos de corazón endurecido y pérfido fueron devorados por las ratas en castigo por su culpable vida” (321-322).¹⁰ Hay que aclarar que esta lujuria no representa un beneficio para las protagonistas de estas narraciones. Más bien infringe el espacio propio de cada cual, las violenta, ellas son sus víctimas. Julia lo es por las habladurías que circulan en su oficina en torno a que lleva una doble vida y por eso no duerme bien; por su parte, Marcela es engañada por su marido con una costurera. De estas circunstancias se depende una realidad desequilibrada, pendiente

¹⁰ Las cursivas son mías.

del temor que acarrea consigo la llegada de la noche, pues éste se intensifica durante tal lapso. Leamos cómo es que comenzó a padecer Julia el acecho de los roedores:

Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. 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. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro. Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas la que la despertaban noche a noche (57).

Que la propia Julia sea quien decreta que se trata de ratas es algo que atrae la atención debido a que en su hogar, por la limpieza excesiva de la que ella misma era responsable, resultaría muy poco probable que se dieran animales de este tipo que, como se sabe, son atraídos por la suciedad. ¿Será que Julia da lugar a estas ratas por negarse a admitir su propia inestabilidad emocional? ¿Esta guerra mínima no es acaso un reflejo del conflicto entre el individuo y su sociedad? ¿No estaremos ante una metáfora tomada como literal en tanto que los compañeros de trabajo, con sus calumnias, se están comiendo viva a Julia?

Los encuentros de Marcela con el sapo no son muy distintos:

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 noches en vela oyendo los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuando 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).

Con todo, la experiencia de Marcela guarda distancias con la de Julia, es mucho más animal, propone una situación de supervivencia. Julia se preocupa demasiado por su vida en sociedad, por el papel que se ha ganado como mujer impecable, que peligra gracias a su insomnio; a Marcela, en cambio, le interesa más salvarse del sapo que recuperar a su marido. Es viable que en esto último estribe la diferencia de los desenlaces, momento en

que se muestran en todo su esplendor las metamorfosis. Antes de pasar a esta parte, ahondaré un poco más en la naturaleza de estas posibles alucinaciones. Para Julia las ratas son una plaga que se oculta en lo máspreciado que ella tiene, la casa que le heredaron sus padres y que por tanto opera como símbolo de su decencia y su buena educación; para Marcela el sapo, transfiguración de la amante de su pareja, es un ser terrible, casi demoniaco, que la odia abiertamente y que no descansará hasta aniquilarla; en síntesis, la irrupción de estas bestias de mal gusto atenta no sólo contra los individuos, también lo hace contra las estructuras sociales en que estos se integran: estamos acudiendo al desmoronamiento de la familia. Julia, por haber sido puesta en duda su reputación, no podrá concretar con Carlos de Luna, su prometido, el matrimonio que al fin la zafaría de la condición de solterona. Igualmente, Marcela, pese a encontrarse casada, está enfrascada en una soledad tan profunda que ha terminado por arrastrarla hacia la locura, en otras palabras, su matrimonio es una farsa, está vacío. Por lo anterior puede intuirse que estas bestias conllevan un carácter de aniquilamiento; no son sólo una sospecha de que algo se haya roto, constituyen la concreción de una degradación social consumada. En alguna parte Marcela le reclamará a Sergio: “Cómo es posible que me digas estas cosas [...] que no comprendas; no es mi imaginación, ni sueño, ni son mis nervios como tú les llamas, es una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte que uno empieza a sentir su frío sobre los huesos” (108). De Julia se nos dirá, cuando ya aparece casi del todo destruida:

Poco después decidieron que Julia necesitaba un buen descanso y que debía solicitar cuanto antes un “permiso” en su trabajo. Julia también se daba cuenta de que estaba muy cansada y que le hacía falta reponerse, pero veía con gran tristeza que sus hermanas dudaban también del único y real motivo que la tenía sumida en aquel estado. Se sentía observada por ellas hasta en los detalles más insignificantes, y ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos. La incomprensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente la había destrozado y deprimido por completo (59).

Nótese el abandono, la cerrazón, la marginalidad a que son sometidas estas mujeres por sus represiones proyectadas. Con este telón de fondo, del todo propicio para estar ante lo fantástico puro, comprobemos si la duda persiste hasta el fin.

En “La señorita Julia” apenas alcanzamos el punto final se disuelve la duda. ¿Estamos, por tanto, ante un cuento efectista en el peor sentido de la expresión? No soy de esa opinión. Con este desenlace, que se enfilaría dentro de lo fantástico-extraño, se cierra magistralmente la nota irónica que este cuento impone desde su inicio, con el título mismo. Y es que la señorita Julia, por no decir la solterona Julia, no pocas veces cayó en situaciones, cuando menos, inusuales, que casi rayaban con el ridículo, como cuando se propone crear ella misma un veneno contra las ratas, pues todos los que compraba resultaban inútiles. De ahí que la conclusión elegida se articule perfectamente con lo que se había planteado y resulte adecuada y rotunda. Leamos lo que sucede tras una noche en que Julia por poco da alcance a sus verdugos:

Aquella mañana la señorita Julia se levantó haciendo un gran esfuerzo. Dio algunos pasos tambaleante y se detuvo unos minutos frente al espejo para componerse el cabello. El rostro que vio reflejado no podía ser más desastroso. Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban!... Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente. ¡Por fin las había descubierto!... ¡las malditas, las malditas!, eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco... pero las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... a sus hermanas... todos se arrepentirían de haber pensado mal... se disculparían... olvidaría todo... ¡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 (63-64).

La presencia de la hermana de Julia funciona para descartar de inmediato la propuesta de una lectura de índole fantástica, además de hacer hincapié en la absurda catarsis que Julia experimenta. La metamorfosis de las ratas en un objeto elegante, valioso, sensual, da un giro completo a la perspectiva de lo que se había venido contando. Esos juegos, aquella fiesta que se vivía noche tras noche en casa de Julia, en Julia misma debería decir, no son más que la representación de un probable anhelo sexual, acaso natural en todo individuo, pero que se vuelve nocivo en cuanto la sociedad lo juzga.¹¹ Así, este conflicto de la intimidad, estruendoso, molesto, franco, es la parte complementaria de aquel conflicto mayor, de proporciones descomunales incluso, pero que paradójicamente se da de manera silenciosa, entre murmullos y palabras sigilosas, frases inconclusas que conforman el tono de las personas que hablan mal de Julia.

En “Música concreta” resulta más complicado resolver si se trata de un fantástico puro o no. Existe un depositario final de los terrores de Marcela, Sergio, quien la acompaña desde el principio de la narración y comparte con ella una fuerte amistad que llega a caer en lo equívoco; a ratos pareciera que Sergio es el verdadero amor de Marcela. Sea como fuere, esta relación, que por momentos ubica a Marcela como un apéndice de Sergio, “Marcela era como una parte de él mismo” (98), se va estrechando hasta al grado en que el hombre termina contagiándose de las visiones de la mujer. No obstante, este contagio es paulatino y ocupa gran parte de la trama el que se vaya desarrollando. Sergio presenta resistencia antes de caer, se opone a aceptar esa realidad de que le habla Marcela, con lo que pone en tela de juicio no pocas cuestiones de relevancia: “¿no te das cuenta de que

¹¹ Ana Luisa Coulon dirá al respecto: “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).”

todo es sólo una fantasía? Una fantasía a la que te ha llevado tanto tiempo sin dormir, tu ensimismamiento, el dolor mismo [...] Sí, querida, el sapo no existe, es decir, los sapos sí existen, pero no ese que tú crees, ella. Será un sapo cualquiera que ha tomado la costumbre de ir hasta tu ventana todas las noches...” (103). En esta reflexión Sergio nos brinda el argumento que colocaría esta situación dentro de lo fantástico-extraño, ese género donde lo sobrenatural se entiende por medio de casualidades sumamente inverosímiles pero que no atentan contra lo real. Pero Marcela insiste y ensancha el horizonte de posibilidades: “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...” (103). A partir de aquí tenemos tres opciones: la primera es que la amante de Luis, esposo de Marcela, sea una mujer como cualquiera otra y sólo se transfigure en sapo gracias a la paranoia de esta última, con lo cual se privilegiaría al fantástico-extraño; la segunda, que esta mujer en verdad posea las facultades sobrenaturales para convertirse en sapo, lo cual podría entrar, según la manera del tratamiento, dentro de lo maravilloso o lo fantástico; y por último, que Marcela esté inventando todo para así lograr que Sergio se deshaga de la costurera, lo que cabría en una lectura de índole realista.

Mi inclinación está en favor de las primeras dos opciones, lo que me lleva a considerar este cuento como el más aproximado de todos los hasta aquí revisados al fantástico puro.

Veamos ahora cómo es que se resuelve la trama para así poder perfilar mis conclusiones. Una vez que Sergio ha ido a visitar a la costurera con el fin de pedirle que se marche un tiempo para que se pueda recuperar un poco su amiga, se encuentra con que ésta es una mujer común, incluso le parece, a primera vista, desvalida y digna de piedad. Sin embargo, conforme intenta dialogar con ella, la atmósfera va enrareciéndose hasta alcanzar un punto en el que Sergio se torna violento, pues según él la costurera hace de sus súplicas

materia de mofa. Hay que agregar que esta charla tiene como fondo aquello que se conoce como música concreta, un género experimental que consiste en grabar sonidos musicales mezclados con otros no musicales, como golpes, ruidos de maquinaria, animales, etc. De ahí que la ambientación opresiva vaya *in crescendo* hasta que Sergio se halla en la realidad descrita por Marcela:

Ahora ya no sugiere, pide abiertamente; le exige que se vaya un tiempo lejos mientras Marcela se recupera, ella lo mira con sus ojos saltones, fríos, inexpresivos; Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de dentro 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 despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que se 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.

Sergio arroja las tijeras y se limpia las manos con el pañuelo, se contempla todo descompuesto ante el espejo y trata de arreglarse un poco. Se enjuga el sudor y se peina (111).

No hay manera de conocer hasta dónde fue cierta la experiencia vivida por Sergio. No existen en el texto marcas que aseguren que todo puede entenderse desde la razón, que esa mujer-sapo fue sin duda producto del delirio, que su croar insistente provenía de la música concreta que alcanzaba a escucharse desde la radio. Antes que esto, hallamos en la línea final del texto una afirmación más de lo sucedido: “Sí, soy yo. Ya puedes dormir tranquila, querida mía, esta noche y todas las demás noches, el sapo no volverá jamás a molestarte” (111). Queda abierta la posibilidad de elegir entre la lectura fantástica-extraña y la fantástica pura. ¿Estaremos ante un cuento fantástico en el más amplio sentido de la expresión? Es muy probable que sí. Empero, que la lectura extraña tenga también cabida hace que la afirmación no pueda ser del todo definitiva.

III. LAS BESTIAS FANTÁSTICAS

III. 1. Cuestiones preliminares

En el capítulo precedente tuvimos la oportunidad de constatar cómo la intrusión de animales, en algunos cuentos de Amparo Dávila, suele traer consigo la posibilidad de que el fenómeno fantástico se inmiscuya en los textos. Sin embargo, esto último nunca se dio con entereza, por lo que todas las piezas analizadas quedaron en el umbral del género referido, presentando, sí, algunas características, pero sin conseguir completarlo, lo cual sólo se logra con el alcance de la ambigüedad absoluta, con el desconcierto total, con ese efecto que consiste en sentir que nuestras manos han quedado vacías tras haber intentado apresar el humo. Los cuentos que revisaré en este apartado final son aquellos que según mis criterios logran erigirse como ejemplos indudables de lo fantástico.

“El huésped” y “Moisés y Gaspar”, pertenecientes a la primera colección publicada por Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*, presentan dos tramas distintas en su andamiaje, pero que se articulan a partir del mismo motivo: la cosa o la presencia, innombrable, a veces invisible, o bien indefinida, que con su sola existencia, cuando menos, engendra mortificación y acaba con el sosiego o con la rutina anteriores al momento de su aparición. Dos obras insignes de este mismo talante son “El Horla” de Guy de Maupassant y “Casa tomada” de Julio Cortázar. En las composiciones de la zacatecana atrae la atención cómo se establece un diálogo a partir de sus similitudes y sus divergencias una vez que son leídas la una frente a la otra. En general, el factor común quedaría conformado por ese ser inescrutable, inaprensible por las palabras en toda su extensión aun cuando llega a poseer un nombre; ese ser que genera una tensión constante que obliga al lector a nunca bajar la guardia y estar al pendiente de todo detalle, de toda transformación, tanto de la creatura

como de quien da cuenta de ella. Vimos antes cómo las intempestivas intervenciones de las bestias podían corresponder a una alucinación, a cierta embriaguez o a alguna ensoñación, por lo que resultaba viable exorcizarlas con la atribución de su existencia a un estado de excitación o a una pérdida de la conciencia; no era posible encontrar marcas textuales que demostraran lo contrario. En cambio, en “Moisés y Gaspar” y “El huésped”, la dinámica del relato ya no estriba en saber si las bestias son reales o no en el sentido de su corporeidad. De lo que se trata es de indagar qué cosas son esos seres, no si existen o no. Las bestias con las que lidiaremos a partir de este punto se presentan como entes palpables dentro de la realidad textual, pero inasibles a la hora de ser definidos.

Para acercarnos a este último par es necesario aplicar un examen más fino que los realizados con anterioridad, en la medida que esta vez no intentaré negar la presencia de lo fantástico sino afirmarla, lo cual me obliga a evidenciar de qué modo es que funciona y mediante cuáles recursos en el nivel narratológico y ya no sólo desde un perfil genérico. Con el fin de lograrlo, me apoyaré en algunas premisas del modelo formulado por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* (1998), así como en algunos pormenores comentados más a fondo en *El espacio en la ficción* (2001).

III. 2 Imaginando a la bestia: “El huésped” y “Moisés y Gaspar”

En “El huésped” y “Moisés y Gaspar” Amparo Dávila traba un juego que encuentra su fundamento en la curiosidad. El desafío a superar se propondrá desde el título: ¿Quiénes son el huésped y Moisés y Gaspar? De antemano estas denominaciones sugieren referentes del género humano. Usualmente se tomaría por huésped a una persona. De igual manera, con suma cautela se pensaría en algo distinto a lo humano apenas escucháramos tan solemnes nombres. Sin embargo, conforme avanzamos en la lectura, se cae en cuenta que

la figura humanizada que se evocó en un principio resulta inoperante para descifrar el misterio propuesto. La información ofrecida para obtener solución a la incógnita inicial vendrá en las voces de dos narradores que deben ser calificados como huraños. He ahí la primera barrera. ¿Cómo podremos confiar en esos mediadores que van apuntalando su discurso desde la cerrazón, desde el posible diálogo con ellos mismos? Luego nos encontramos con que todas las referencias al huésped y a Moisés y Gaspar habrán de ser entrecortadas, difuminadas, sesgadas, de alguna manera, por cierta clase de miedo, de titubeo a la hora de decir y con esto conformar el mundo textual circundante. En consecuencia, tendremos que optar por una lectura cuidadosa, suspicaz, acaso acechante. En este punto caeremos en el juego de la autora, ya que esa pregunta inicial, ¿quiénes, qué son?, termina por tomar la forma de esta otra, capaz de generar un desconcierto desmedido: ¿Por qué estos seres son soportados por los personajes a quienes ponen en crisis? La cuestión tendrá que quedarse en el aire, pendiente en una especie de equilibrio dentro del desequilibrio. Flora Botton Burlá afirma que en el cuento fantástico “el misterio está ahí *para no ser resuelto*, el héroe *no* llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre” (43).

A continuación veremos cómo es que se logra mantener ese suspenso. Dije arriba que el discurso ofrecido será recibido como poco fiable, lo cual no es casual ni aleatorio. Estos narradores, del tipo homodiegético por ser ellos mismos partícipes de lo que cuentan, poseerán, según Pimentel, un alto grado de subjetividad: “En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el mundo narrado, esto hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas” (1998: 139). Esta limitación, desde luego encaminada a generar efectos de sentido, motiva a hacer una lectura a modo de vaivén. Tendremos que sopesar los juicios de los que narran con aquello que van contando,

con aquello que oyeron de boca de otros personajes a su alrededor. Por lo mismo, también será indispensable prestar suma atención a los espacios, a las descripciones que de estos se vaya haciendo, a la manera en que actúan todos los seres de la realidad representada e incluso al tono con que las propias palabras de los narradores sean pronunciadas. Estaremos, pues, en un terreno cenagoso, lo cual se complicará al toparnos con la presencia del huésped y de Moisés y Gaspar, entes enigmáticos, ante todo, por las restricciones propias de la misma narración.

Para empezar detengámonos en el aspecto nominal de estos seres. Pimentel dice al respecto: “Punto de partida para la individualización y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (1998: 63). Del huésped, nombre común, salta a la vista que nunca sea aludido de esta manera por la narradora. Ella siempre optará por referirlo con el pronombre personal *él*: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: ‘Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...’” (20). ¿De dónde viene entonces esa designación de huésped? ¿Será así como lo llama el marido de la narradora? ¿Por qué *él* y no *eso*? Percibo en esto una ambigüedad encaminada a una suerte de contradicción. El hecho de que las referencias al huésped apunten a lo humano, pero que éste, como veremos más adelante, mediante su descripción física y sus actos se profile como una bestia, deja al descubierto la inestabilidad como mediadora de la narradora, pues ella cree que al no nombrarlo le resta una porción de realidad. Dicho de otro modo, intenta conjurarlo por medio de la evasión. Además, si se da por sentado que el marido, en plan de burla, llama huésped a ese ser, eso queda oculto para el lector gracias a la selección de información que

ha hecho la narradora para salvaguardarse. Entonces, lo que a ella beneficia a nosotros nos obstruye. En el caso de Moisés y Gaspar asistiremos a la misma mecánica contradictoria aun cuando contemos con nombres propios. No podemos negar que su significado nos remitirá de inmediato al orden sacro de nuestra cultura.¹² Pero la sorpresa se abalanza en nuestra dirección cuando descubrimos que estos seres nada tienen que ver con aquellas figuras sagradas. Y es que sus atributos se verán transgredidos: ese Moisés y ese Gaspar del cuento que nos atañe no se emparentan con el libertador judío o el mago que ofreció el incienso al salvador de los cristianos, pues más bien contribuirán a esclavizar y atormentar a nuestro personaje antes que a dignificarlo y traerle buenas nuevas. Es más, semejantes nombres en dominio de creaturas taimadas terminan por degradarse. Para Pimentel los nombres propios codificados por la cultura deben ser tomados como referenciales en la medida que por sí mismos sintetizan una historia conocida que irá tomando otros cauces en el nuevo contexto narrativo (1998: 66). De ser así, con este Moisés y este Gaspar se instauraría una reinterpretación desacreditadora de los caracteres que habían sido tomados como inmaculados e intocables. Lo que queda claro, en suma, es que el empleo de los nombres, comunes o propios, en estos cuentos, más que guiarnos por una lectura segura cooperará para incrementar la ambigüedad y para diluir aún más la imagen de esos entes que, creo, pertenecen al orden de lo fantástico.

Proseguiré con el acercamiento a estas creaturas desde la manera en como son percibidas tanto por los enunciadores como por los personajes circundantes. Lo primero digno de mención es que las descripciones físicas de que dispondremos serán escasas, casi nulas. Por tanto, más que por imágenes precisas, más que por una visualización, iremos

¹² Según el diccionario etimológico de nombres propios preparado por Gutierre Tibón, Moisés significa “el libertador” (172), mientras que Gaspar “administrador del tesoro” (112).

imaginando a estos seres por medio de sus acciones. A ello se debe que nos resulten de mayor utilidad los verbos que los adjetivos. El primer encuentro con el huésped se dará en los siguientes términos: “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). Éste habrá de ser el único retrato, en el sentido pleno del término, con que contaremos. El resto de la caracterización se entregará entre hábitos y actos. Lo más objetivo de los atributos especificados arriba, cabe aclarar, es aquello concerniente a los ojos. En sentido estricto no sabremos hasta este punto del personaje en cuestión más que cuenta con ojos, por cierto espantosos, inquisidores, que indagan violentamente. Por su parte, Moisés y Gaspar carecerán en absoluto de un retrato, lo cual derivará en que los construyamos sólo a partir de su manera de actuar. El primer encuentro con ellos es meramente circunstancial: “Allí estaban Moisés y Gaspar, pero al verme huyeron despavoridos. La mujer dijo que les había llevado de comer, dos veces al día; sin embargo, ellos me parecieron completamente trasijados” (79). De esta participación hay poco que decir, si acaso que los sitúa en un segundo plano, tal vez como mascotas. No mucho después encontraremos su segunda aparición, la cual es de gran valía por tender un lazo entre estos seres y el huésped: “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” (81). No hay tampoco en esta descripción un solo rasgo que delate algo más sobre Moisés y Gaspar. Huyen al escuchar a los extraños, deben ser alimentados, miran fijamente. Insisto en que hasta este momento pueden muy bien ser tomados como mascotas. Pero si se repara en el elemento de la mirada no remitirse al huésped será muy difícil. Si en aquél lo terrible está en el

aspecto físico de sus ojos, aquí lo estará en lo tremendo de la mirada. Ésta puede ser hostil o desconfiada, pero sin lugar a dudas terrible. Tanto esta mirada como esos ojos desnudan, ven lo que uno no quiere que vean. Son ojos y miradas escrutadores, traen hacia afuera el caos de adentro. Por ello, a partir de estos primeros encuentros es viable suponer una serie de nexos entre las creaturas de ambos cuentos que puede hablarnos plenamente de la naturaleza de cada una de ellas. Estos nexos se hacen evidentes gracias a ciertas coincidencias que se irán cumpliendo en el plano de las acciones, las cuales, como dije, nos servirán para ir forjando una descripción. Prestemos atención a Luz Aurora Pimentel para que nos explique con precisión cómo es que pueden funcionar éstas coincidencias, que ella entenderá como iteraciones, parte integral de determinada construcción descriptiva:

Es importante subrayar que la configuración descriptiva es una *construcción abstraída* de las variaciones que puedan darse en el nivel de la manifestación lingüística o en el del contenido de la descripción. Esto quiere decir que objetos *diferentes* pueden describirse utilizando una misma *configuración*, lo cual puede establecer entre ambas descripciones relaciones significantes de diversos tipos. En la base de estas configuraciones está la *iteratividad*, ya que si no se reduplicara la *figura* dibujada por una descripción no sería posible aislar estas partes de la serie predicativa en un subconjunto, ordenado de manera particular en *configuración descriptiva* (2001:74).

Aun cuando la idea de Pimentel está pensada para la configuración descriptiva de espacios, considero que sus alcances pueden ser aplicables a las acciones de los personajes en tanto que éstas servirán para describirlos dentro del texto. De tal suerte que ninguna iteración deberá ni podrá ser tomada como inocente. Más aún si consideramos que ambos relatos se encuentran en el mismo libro.

Otras ejemplificaciones se hacen evidentes apenas nos adentramos en las costumbres de estos seres. Una de las más claras es la de la alimentación. Del huésped se informará lo siguiente: “Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse. Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja,

puedo asegurar que la arrojaba dentro del cuarto pues la pobre mujer sufría el mismo terror que yo. Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más” (21). Es innegable que en este pequeño fragmento se condensan bastantes datos útiles. El huésped es un ser noctámbulo e incapaz de asistir a la mesa, de ahí que sea necesario arrojarle la comida en una bandeja. Una vez más la connotación relativa al estatuto de mascota se impone. Es más, pareciera que existe cierta predilección por enfatizar la disociación entre su naturaleza y la de los hombres. Sin perjuicio de lo anterior, resulta todavía más importante que sólo coma carne y que lo haga dos veces al día, pues en esto se asemeja a Moisés y a Gaspar: “La mujer dijo que les había llevado de comer, dos veces al día; sin embargo, ellos me parecieron completamente trasijados” (79). En otra parte puede leerse: “Después de las once de la noche llegamos a mi casa. El tren se había retrasado más de cuatro horas. Los tres estábamos realmente deshechos. Sólo pude ofrecer fruta y un poco de queso a Moisés y a Gaspar. Comieron sin entusiasmo, mirándome con recelo” (82). Incluso cuando puede pensarse que ese recelo viene del fatigoso viaje, la cuestión alimenticia resulta relevante, pues el propio narrador dice que sólo eso pudo ofrecerles, lo que invita a sospechar que él sabía que ellos estaban acostumbrados a comer otra clase de viandas cuando todavía se encontraban al lado de su hermano. Igualmente, la referencia a las dos comidas me parece otra innegable iteración.

Una repetición más se encuentra en otro aspecto descriptivo de estos seres: la manera en que gritan y la mella que causan en quienes tienen la desdicha de escucharlos. La narradora de “El huésped”, una vez que ha conseguido aprisionarlo, con lo cual le dará muerte, confiesa: “Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...!”

(23). Nota dominante en el fragmento anterior es ese grito desquiciante y tan desgarrador que no permite a quienes lo escuchan ni comer ni dormir. Con Moisés y Gaspar ocurrirá algo similar. El portero de los departamentos donde vive nuestro narrador se quejará con él del ruido que hacen sus “huéspedes” una vez que sale a trabajar. Tras un primer aviso de corte diplomático, el hombre a cargo del edificio habrá de insistir con sus quejas: “Me apena volver con el mismo asunto, pero la cosa es ya insoportable [...] tan pronto sale usted 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 esto dura todo el día hasta que usted regresa” (84). De nueva cuenta el griterío se posiciona por sobre el resto de elementos, es lo que más lastima, lo que más daño hace, y esta vez no sólo a un par de mujeres, sino a todo un edificio. Además de las iteraciones, vale la pena hacer hincapié en el resto de los verbos de las dos citas anteriores, debido a que con ellos podemos atisbar un poco más en relación con estas probables bestias fantásticas. El huésped golpea la puerta que lo cerca lanzándose contra ella a la vez que la araña. Por su lado, Moisés y Gaspar parecen seres mucho menos limitados. Arrastran las cosas, las arrojan, tiran, mueven. Es como si su anatomía fuera, hasta cierto grado, más humana. Se torna preciso aclarar que con la revisión de estas iteraciones no aspiro a afirmar que el huésped y Moisés y Gaspar sean entes de la misma especie, no es ésa mi intención. Tal como acabo de notar, presentan entre sí considerables diferencias. Más bien valdría la pena aventurar que cumplen una función textual semejante, la de crear tensión e invitar a lo fantástico, siempre desde una atalaya que privilegia la ambigüedad y el escepticismo. En otras palabras, son seres fantásticos por la manera tan inestable en que son presentados. Permítaseme pasar revista a una última iteración, tal vez la más elocuente.

Amerita especial mención que tanto el huésped como Moisés y Gaspar engendren mayor terror en las mujeres que en los hombres. Para el marido de la narradora el huésped no es más que un ser inofensivo (19). Por otro lado, para el narrador de “Moisés y Gaspar” estos seres, aun cuando representan su perdición, no son precisamente espantosos, a tal grado que pese a todo lo acaecido nunca los califica como horrendos. ¿A qué puede deberse esto? ¿Cabría una interpretación de género en este hecho? Cotejaré dos secuencias sumamente similares para ilustrar con entereza lo que intento dar a entender. En cuanto al huésped, la narradora nos hablará así de sus acciones: “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). En “Moisés y Gaspar” el suceso se repetirá en esencia, sólo que esta vez lo leeremos desde una perspectiva más alejada, por lo que obtendremos un punto de vista más frío. El narrador hablará en determinado momento de su amante de ocasión, la única que tuvo y que perdió gracias a Moisés y a Gaspar. La anécdota es remitida en estos términos:

Esa noche esperé a Susy en la esquina del restaurante, según costumbre, y subimos al departamento. Todo lo que sucedió fue tan rápido que me costó trabajo entenderlo. Cuando Susy iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y a Gaspar que estaban arrinconados y temerosos detrás del sofá. Susy palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo. Corrí tras ella y fue muy difícil calmarla. Después de aquel infortunado accidente, Susy no volvió más a mi departamento (84).

¿Qué fue lo que sucedió con la narradora de “El huésped” y con Susy? Esta iteración resulta interesante gracias a que inserta en los textos posibilidades cruzadas de lectura. El rasgo común es la reacción en las mujeres, literalmente idéntica: miran o se percatan de la presencia de las criaturas, entran en frenesí, pegan un grito que las hace pasar por locas y

terminan huyendo despavoridas. En el caso del huésped quizá la situación se comprenda con más facilidad, puesto que se nos ha dicho que es horrible y que además guarda rencor hacia la narradora. ¿Pero qué pasa cuando volvemos a presenciar este mismo suceso desde Susy? Ella se aterroriza de Moisés y Gaspar incluso cuando ellos mismos se encuentran atemorizados y nerviosos por su presencia. ¿Será que el narrador está ocultando su propio miedo por el aspecto de esos seres a tal grado que nunca emite juicio alguno sobre su aspecto físico? ¿O será que la narradora de “El huésped” exagera y debería prestar más atención a los criterios de su marido? Como quiera que sea, la construcción iterativa activa el diálogo entre ambos cuentos y los dota de posibles interpretaciones que no habríamos podido conceptualizar con sólo haber leído uno de ellos. Al mismo tiempo, se revitaliza la inestabilidad en cuanto a la conformación de estos seres, con lo que se refuerza la pertinencia de considerarlos como fantásticos.

Hasta aquí he intentado asir a estas creaturas mediante sus nombres y cómo son percibidas por quienes las narran y por algunos personajes secundarios sobre el eje de las iteraciones. Esto no ha sido suficiente como para desentrañarlas del todo a la vez que emparentarlas con lo fantástico. Intentaré ahora saber un poco más de ellas partiendo de la revisión de los entornos en los que se desenvuelven.

Los espacios en que “El huésped” y “Moisés y Gaspar” se desarrollan serán de gran utilidad por el reflejo que ofrecen tanto de los narradores como de las creaturas que nos ocupan. Y no sólo por esto, puesto que también harán las veces de surtidores de relaciones que podrán revelar aspectos que no era dado ver desde la mera descripción directa de los personajes de manera aislada. Sobre estas propiedades de los lugares, Pimentel asentará lo que sigue:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. [...] El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación (1998: 79).

Conforme a lo anterior se vuelve indispensable adentrarnos en los derroteros espaciales de estas narraciones. Creo que el concepto que rige sobre el espacio de estos cuentos es la marginalidad dentro del hogar. En estas anécdotas, la mayor parte del tiempo nos ubicaremos en el ambiente hogareño, en el espacio de la intimidad. Quizá por eso la invasión de estas criaturas resulte tan nefasta para los narradores. Se trata de una ofensa indiscriminada, de un ultraje en lo que más puede dolerles. Bachelard ha dicho que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella?” (2000: 34). ¿Qué pasa cuando este primer cosmos se convierte en una prisión, en una habitación de tortura? Sin lugar a dudas los planos de las relaciones sociales se pervierten. Lo que antes concebíamos como el único lugar seguro, aquel donde podíamos alojarnos sin ser recriminados por nadie, se trastoca y pasa a transformarse en el rincón de las vejaciones y la desdicha. Esta perversión se da, hay que remarcarlo, como resultado de la marginación. En concreto, Moisés y Gaspar y el huésped irrumpen para arrancar a los narradores de sus sitios privilegiados en sus propias casas, con lo que los marginan de sí mismos, de lo que ellos son o han sido, y los convierten en seres sin identidad ni destino. Veamos cómo es que esta ocupación espacial se va manifestando y cómo es que transforma a todos los implicados.

En “El huésped” la marginalidad del espacio se subrayará desde el inicio: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (19). Me queda la impresión de que esta breve descripción sintetiza magistralmente la condición vulnerable de la narradora ante el huésped. De entrada destacan los deplorables adjetivos que califican al pueblo: pequeño, incomunicado, distante. Lugar en medio de la nada, choza cerrada que devuelve al temor de la oscuridad primigenia: “No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento...” (21). No es gratuito que el distanciamiento se establezca en relación con la ciudad, sitio céntrico e iluminado. Un lugar como ese pueblo se presta para el abuso, para la intimidación, para el dolor. Es muy difícil que alguien escuche las súplicas del que sufre en un sitio así. Era un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer, lo cual lo hace propicio para que en él se presente, impunemente, la muerte violenta. Pero esto no es todo, está también el rincón preciso en que se instala el huésped: “Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. 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. Como era bastante oscura se acomodaba a sus necesidades. Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (19). Esa marginalidad de la que hablaba arriba vuelve a cobrar importancia en este último fragmento. Si el pueblo en sí es representado como un lugar marginado, el huésped, dentro de la casa, ocupará también el sitio más marginado y lejano de todos, ese rincón oscuro y húmedo que lo distancia de lo humano para conferirle un aura bestial ineludible; es una especie de madriguera ese cuarto en que se refugia el huésped, por lo que llega a contraponerse con los espacios que le son más agradables a la narradora:

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuentes. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias.

En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos. Mientras yo regaba las plantas los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas. A veces pasaban horas, callados y muy atentos, tratando de coger las gotas de agua que se escapaban de la vieja manguera.

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 (20).

Vemos cómo la animadversión se hace patente. El jardín puede ser una prolífera descripción de nuestra narradora, de su fecundidad, de su belleza y de la generosidad que profesa como madre hacia sus hijos. No obstante, la habitación de la esquina sigue ejerciendo opresión, continúa sembrando inquietud y miedo. La oposición es clara: el jardín al centro y la habitación funesta en la esquina, a lo lejos, acechando. Cada espacio se encuentra bien delimitado. Mas con la marcha de la trama, veremos cómo el huésped se empeñará en transgredir esas delimitaciones. En un principio este ente se conformaría con su habitación y con salir tan sólo por las noches, pero más adelante romperá con estos hábitos, gracias a lo cual violentará aún más a nuestra narradora al tiempo que la margina y, junto con sus seres queridos, la expulsa de los lugares que antes le eran benéficos:

Guadalupe había salido a la compra y dejó al pequeño Martín dormido en un cajón donde lo acostaba durante el día. Fui a verlo varias veces, dormía tranquilo. 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. Aún no sabía explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacé con toda la furia contenida por tanto tiempo. No sé si llegué a causarle mucho daño, pues caí sin sentido. Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y de arañes que sangraban. El dolor y el coraje que sintió fueron terribles. Afortunadamente el niño no murió y se recuperó pronto (21).

A partir de ese ataque de parte del huésped las cosas se complican, pues incluso la paz conferida por espacios como el jardín se desvanece: “Mis niños estaban atemorizados, ya no querían jugar en el jardín y no se separaban de mi lado. Cuando Guadalupe salía al

mercado, me encerraba con ellos en mi cuarto” (22). Vemos cómo tras la osadía de la criatura, tras sus visitas cada vez más desvergonzadas, la dicotomía de los espacios se fractura. Ya no se contará con la escasa seguridad inicial y la marginalidad aumentará en la medida de que la narradora, aún dentro de su propia casa, no tendrá libertad alguna, por lo que recurrirá a encerrarse en su cuarto cada vez que la presencia del huésped se desate para acrecentar su territorio.

En “Moisés y Gaspar” el papel de la marginación en lo hogareño también preside en el nivel de los espacios. Desde las primeras líneas del cuento, en las que el narrador se dirige al departamento de su hermano muerto para recoger a Moisés y a Gaspar, se hace notar el peso de la lejanía, de aquello que se encuentra distante, al margen:

El tren llegó cerca de las seis de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío. Y casi no se veía a causa de la niebla. Llevaba yo el cuello del abrigo levantado y el sombrero metido hasta las orejas; sin embargo, la niebla me penetraba hasta los huesos. El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio. Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio (79).

La marginalidad se evidencia aquí, primero, en la ubicación geográfica y social del departamento de Leónidas: muy apartado del centro, quizá en el piso más alto del edificio, modesto, por no decir humilde o pobre. Todos los campos semánticos en juego tienden a los extremos, a la decadencia quizá o a aquello que está por desmoronarse. Pero lo que más resalta es la presencia de esa extraña niebla que pareciera está ahí para no permitir que se hagan visibles las lindes con lo eterno; es como si esos seres tuvieran que ser sacados del lugar más apartado de la existencia. Y precisamente a esa misma eternidad tendrán que ser devueltos, a esa frontera imperceptible que puede ser la muerte.

Aun cuando en este cuento los espacios son más variados y abiertos que en “El huésped”, la preponderancia de los círculos hogareños persiste y es justo en ellos que

iremos percibiendo cómo la marginación ejercida por estos seres aumenta al grado de arrastrar al narrador al desarraigo de sí mismo. Si en el otro cuento la reclusión se daba dentro de la propia casa, del jardín a la habitación, aquí más bien se dará por medio de un constante ir y venir entre un departamento y otro gracias a que en ningún lugar resultan tolerables Moisés y Gaspar. Sin embargo, también tendrá lugar una ocupación íntima, pues llegará el punto en que el narrador no podrá siquiera dormir en su cama. Este proceso va a irse dando poco a poco, y más que mediante el terror y la violencia franca, como sucedía con el huésped, será gracias a un creciente desorden: “Diariamente tenía que arreglar el departamento, pues desde que estaban ellos allí, todo se encontraba fuera de su lugar” (83). Habría que añadir que ese desorden tiene como cimiento una actitud hipócrita de parte de Moisés y de Gaspar. Cuando el narrador se encuentra en casa ellos no dan problemas: “Hubo días en que casi no se levantaban; se pasaban las horas tirados, sin ánimo ni interés por nada” (83). Pero una vez que éste ha salido, imprimen en el espacio que habitan un caos peculiar. En una ocasión, tras las quejas de los vecinos, el hombre decide investigar:

Pedí permiso en la oficina para salir un rato. 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 a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco. Tan entusiasmados 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 (85).

El espacio instituido por el narrador gracias a determinada noción de orden se ve agraviado por estos seres al ser transformado en un campo de juegos. Que el edificio parezca venirse abajo es una especie de premonición de lo que pasará con el encargado de estas creaturas. Después tenemos el uso de los utensilios de cocina como proyectiles, las sillas en el piso, lo que, igualmente, demerita el espacio de la alimentación. Por último, están las almohadas, que representan el descanso y el lecho, en el piso y en la mesa, con lo que sus

connotaciones quedan ridiculizadas. Que esta clase de sucesos se repitiera a diario ocasiona que la integridad física y moral del narrador se descomponga, ya que cada vez tendrá menos dinero y esto le dificultará asentarse y vivir con decencia. Todo lo anterior se reflejará en los espacios por él habitados y en la actitud dominante, hasta el grado de marginar, de Moisés y de Gaspar:

Entonces me pidieron el departamento por orden judicial y empezó aquel ir de un lado a otro. Un mes aquí, otro allá, otro... Aquella noche yo me sentía terriblemente cansado y deprimido por la serie de calamidades que me agobiaban. Teníamos un pequeño departamento que se componía de una reducida estancia, la cocina, el baño y una recámara. Decidí acostarme. Cuando entré en el cuarto, vi que ellos estaban dormidos en mi cama. Entonces recordé... 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. Ahora lo sabía... Desde ese día ocuparon mi casa y yo no pude hacer nada para evitarlo (85).

El núcleo del espacio ha sido tomado. Pocos lugares hay tan íntimos como la recámara, como el sitio del descanso y del retozo. Aquí se cifra el colmo de la ocupación, del desarraigo, y al mismo tiempo se va delineando lo que pasó con el hermano del narrador: si al principio del cuento parece enigmático cómo es que llegó a encontrarse tan marginado, tras su lectura todo queda claro. Es natural, por tanto, que el último espacio al que se encaminan sea tan similar a aquel en el que inició el tortuoso periplo: “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 todos, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio encarnado y frío y por un designio indescifrable” (86). Despojado, desarraigado, sin ser dueño de sí, termina el narrador, ahora descrito por medio de ese espacio marginal y decrepito, sombrío, lejos de todos y sin conseguir alivio, puesto que tendrá que cargar con Moisés y Gaspar hasta el final de sus días, tal como hizo su querido Leónidas.

Con el repaso de los espacios obtuvimos más información concerniente al huésped y Moisés y Gaspar, la cual ha ido acercándolos a la plena designación como seres fantásticos. En adelante, y ya para terminar, intentaré confirmar de manera definitiva esto último al compás de algunas cuestiones en torno a la focalización de los narradores.

Hasta esta parte he procurado forjar una imagen, más o menos objetiva y basada en lo sensorial, del huésped y de Moisés y Gaspar. Esta inclinación puede parecer limitada en sus alcances a la vez que contraproducente para mis fines, ya que de saber con exactitud qué son esos seres terminaría por despojarlos de toda fantasmagoría. Sin embargo, no resultará así, pues más bien responde a una necesidad propia del género consistente en privilegiar la sugestión visual. Es posible que lleguemos a escuchar algún sonido extraño, que lleguemos a percibir algún aroma inusitado, incluso que tengamos al alcance una textura desconocida que nos desconcierte, pero que no por ello nos sacará de nuestras casillas. De ahí que sea lo visual aquello que nos confirme la existencia de ese algo que no conocíamos. Tal como suele pregonar la voz del pueblo: ver para creer. En palabras de Ítalo Calvino: “Es como si el cuento fantástico, más que cualquier otro género, estuviera destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder de crear «figuras»” (16). Así pues, con la confirmación de la imagen visual tendría que bastar para desarticular el misterio. Es en este sentido que se torna imprescindible volver sobre la perspectiva de los narradores, pues en ellos se focaliza el relato y de ellos obtenemos las imágenes visuales que lo conforman. Ya había dicho que su discurso está provisto de un grado de subjetividad muy alto, lo que invita a reconsideraciones constantes. Vale la pena insistir y preguntarnos desde dónde y cuándo narran, para quién y por qué.

Iniciaré afirmando, de la mano de Luz Aurora Pimentel, que en el relato no sólo importa la cantidad de información que se ofrezca, sino también la calidad de esta información, esto es, los grados de distorsión, limitación y fiabilidad a que aquella sea sometida; dicho de otro modo, no sólo importa qué tanto se narre, sino desde qué punto de vista y desde qué perspectiva narrativa, lo cual implicará, o no, la elección de un sistema de restricciones (1998: 95). Dichas restricciones interesan en este caso porque en los cuentos que estoy tratando los narradores recuperan sus experiencias como personajes. Ahora bien, para que la perspectiva pueda evidenciarse es necesario contar con un punto focal. De tal suerte que en “El huésped” y “Moisés y Gaspar” los narradores que dan cuenta de sus desgracias configurarían las coordenadas de la focalización desde donde se irían estableciendo las restricciones, es decir, desde la interna fija. Luego entonces, en este par de cuentos los narradores y la perspectiva dominante coinciden. Y es que como bien aclara Pimentel, quien narra en ‘yo’ no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya (1998:106).

Si partimos de que no podremos situarnos desde ninguna otra conciencia que la de los propios narradores resulta frustrante suponer cómo es que responderé a las preguntas arriba planteadas. Con todo, no está de más intentarlo, ya que por esta vía será posible comprobar que estos cuentos en verdad pertenecen a la categoría de lo fantástico.

Tanto la mujer que toma la palabra en “El huésped” como el hombre que hace lo propio en “Moisés y Gaspar” aparecerán constantemente enmarcados por una condición de soledad y reclusión. En lo que dicen no es posible hallar muchas pistas sobre ellos como individuos; nunca hablan de su aspecto físico, por mencionar algo esencial. Es como si las presencias invasoras fueran ya lo único relevante dentro de sus existencias, como si ya los hubieran contagiado de su propia extrañeza. Y en eso también se asemejan, pues ni de ellos ni de las creaturas tendremos una imagen clara.

¿Por qué la narradora de “El huésped” no prefiere mejor hablar de lo que aconteció en cuanto murió éste? No sabremos si después de todo le fue mal o bien. Sólo tendremos certeza de que el huésped existió y marcó su vida. A ella no le importa hablar de nada más. En esto se puede ir vislumbrando una perspectiva, una selección de información que nos acerca a una manera de comprender y vivir el mundo. Pensemos ahora desde dónde nos habla. No existen marcas en el texto que indiquen una sola referencia al espacio desde el cual se narra. Sin embargo, hay algo que no se puede vedar: el tiempo. Pimentel asentará que: “Un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible; podrá ocultarnos su situación espacial al momento de narrar, pero no puede ocultar su posición temporal, por el solo hecho de que el acto de la narración conlleva la ineludible obligación de elegir un *tiempo gramatical*” (1998: 157). Esta elección temporal revelará un posicionamiento en relación con el mundo narrado. Así, a la condición de ocultamiento, se sumará una suerte de desgarramiento emocional que persiste aun cuando la experiencia quedó en el pasado: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros” (19). Y también contribuye esta otra sentencia: “Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo...” (21). Estas frases, que en ambos casos inician párrafo, sirven como encabezados que confieren al huésped cierta vigencia todavía después de que en la realidad textual ha dejado de existir. En último extremo, esta mujer abre la boca sólo para entregar la experiencia con ese ser, ni más ni menos, por lo que no resulta arbitrario considerar que de alguna manera él es ya una parte constitutiva de ella. Tengamos en mente que esta selección de información sólo es posible a partir de ese foco. Simplemente imaginemos esta misma anécdota contada desde una hipotética focalización del marido o de Guadalupe, la sirvienta. Sin duda diferiría bastante. De esta reflexión rescatemos, y tengamos en mente, que el ocultamiento y la sensación de marginalidad, otra vez, sobresalen.

El narrador de “Moisés y Gaspar” por su parte, se hallará un poco menos “desterrado”, puesto que aún se encontrará dentro del rango de la narración e incluso es posible aventurar que se conoce el lugar desde el que habla y hacia quién se dirige. El cuento, que en su evolución había venido alternando entre el pasado imperfecto y el perfecto, en su párrafo final cambia a presente y revela con esto varias cuestiones:

Todo está listo para la partida, todo, o más bien lo poco que hay que llevar. Moisés y Gaspar esperan también el momento de la marcha. Lo sé por su nerviosidad. Creo que están satisfechos. Les brillan los ojos. ¡Si pudiera saber lo que piensan...! Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser. Se me acercan silenciosamente, como tratando de olfatear mi estado de ánimo o, tal vez, queriendo conocer mi pensamiento. Pero yo sé que ellos lo sienten, deben sentirlo por el júbilo que muestran, por el aire de triunfo que los invade cuando yo anhelo su destrucción. Y ellos saben que no puedo, que nunca podré llevar a cabo mi más ardiente deseo. Por eso gozan... ¡Cuántas veces los habría matado si hubiera estado en libertad de hacerlo! ¡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...” (86-87).

Éstas son las palabras finales del narrador. Se dirige a su hermano, quizá desde esa misma estación de tren en que inicia el relato debido a que la última línea remite claramente a la reanudación del ciclo. Una vez más la elección de información saca a flote la condición de angustia y marginación. Sobre todo se sentirá el peso de la restricción de la conciencia en yo, pues el narrador acentúa, aunque con timidez, la curiosidad que siente por lo que hay en la cabeza de esos seres desgraciados en el sentido insultante del término. Lo devastador es que también siente esa misma curiosidad por su amado hermano. Le tortura pensar que todo aquello no fuera un designio superior.

Como hemos podido ver, la focalización elegida en ambos casos privilegia una visión del mundo marginal y frustrante que imprime en estos cuentos una sensación de suspensión, aunque más bien se trata de una suerte de interrupción. ¿Cómo saber si lo que aconteció después de la muerte del huésped fue mejor o peor? ¿Qué garantiza que el

marido no puede traer después otra creatura semejante? A fin de cuentas, no se informa más que esto: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (23). Menos repentino pero aún más desconcertante es ese último pasaje en que Moisés y Gaspar están por marchar junto con aquel que han esclavizado. Aun cuando tendría que suceder lo mismo que pasó con Leónidas nunca contaremos con esa certeza. Finalmente, da lo mismo que se afronte a las creaturas y hasta se les destruya o que se opte por la sumisión ante ellas: el efecto de frustración se cumple en toda regla. Son seres fantásticos por no dejar ápice para resolución alguna.

Con esto último tendríamos, según Flora Botton Burlá, lo imprescindible para asegurar como fantásticas estas piezas. Aun así no dejemos de lado otros requisitos cumplidos como la efectividad, el uso de la primera persona, la relevancia de las situaciones marginales y la confianza en los desenlaces abiertos.

CONCLUSIONES

Una vez terminado este recorrido tengo la esperanza de que resulte más fácil esclarecer en qué proporción es o no fantástica la cuentística de Amparo Dávila a partir del *corpus* conformado por aquellas piezas en que las presencias animales cobran relevancia por su participación en la trama. De los diez cuentos elegidos, sólo en dos se consume lo fantástico, lo que me conduce a afirmar que tal efecto no es predominante, por lo que la etiqueta concerniente resulta, cuando menos, parcial. Esto último, como dije en un principio, ya había sido señalado, pero no se contaba con un acercamiento dedicado por completo a explorar el asunto. Con todo, aun cuando estoy casi seguro de que tras un análisis de la obra completa bajo esta metodología se obtendría un balance semejante al aquí alcanzado, mi afirmación no puede ser definitiva, así que esa labor quedaría pendiente para otro momento.

Ante esta resolución se vuelve inevitable cuestionarse sobre qué tan pertinente ha sido mi elección de los textos. Creo que si bien he caído en cierta arbitrariedad, ésta no ha provenido de mis propios caprichos, sino más bien de una recurrencia latente en la obra misma. Dicha recurrencia ha revelado que entre estas composiciones existen puentes que pueden hablar de una intención soterrada. A ello se debió que resultara tan fácil ordenar los capítulos bajo elementos comunes que me llevaron a aventurar nuevas posibilidades de lectura. Ahí está el vínculo entre “El gato negro” de Poe y “Matilde Espejo”, donde la mirada felina establece una relación que enriquece ambas obras. No hay que dejar de lado el papel de las bestias como agentes invasores y tortuosos dentro del plano onírico, lo que se vio en “El desayuno”, “Tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”. Algo semejante sucedió con las bestezuelas que con su andar a rastras nunca terminaron por salir de la mente arrepentida de los protagonistas en “Alta cocina” y “El último verano”. Igual de

ineludible es la atadura afianzada en la metamorfosis que tuvo cabida en “La señorita Julia” y “Música concreta”, tras la que se perfila inquietantemente la sombra de Kafka y sus predilecciones. Por último, en aquellos dos cuentos en que lo fantástico se cumple, “El huésped” y “Moisés y Gaspar”, existen fuertes semejanzas e intercambios que demuestran cómo la presencia animal en Dávila no puede encontrar su explicación por las meras coincidencias. Por todo esto, pienso que esa posible arbitrariedad deja de ser tal para convertirse en una certeza capaz de encaminar un análisis pertinente.

Por otra parte, me parece apropiado detenerse a meditar sobre las cualidades de lo fantástico y sus géneros vecinos, ya que con este trabajo fue posible establecer algunos patrones de escritura que pueden ayudar a colocar con más acierto la obra de Amparo Dávila dentro de la historia de la literatura. Recordemos que las narraciones que se quedaron en las inmediaciones de lo extraño y de lo fantástico-extraño optaron por un modelo de escritura semejante al de lo fantástico decimonónico, en el cual se partía de una situación del todo realista y estable que poco a poco se iría enrareciendo. Junto a esto, en aquellos cuentos en que sí se concretó lo fantástico pudimos observar un proceder inverso, semejante a lo que Todorov planteaba como fuera del género y Alazraki como propio del neofantástico: se parte de una situación que ha sido trastocada desde un inicio y que terminará, de alguna manera, en una cierta estabilidad, la destrucción del elemento invasor o la sumisión ante él, pero que no por esto va a conferir una resolución. De ello puede desprenderse que Amparo Dávila se muestre mucho más conservadora en aquellos tratamientos en que lo fantástico no habrá de completarse, mientras que opte por modelos más atrevidos a la hora de explayarse dentro del género en su plenitud. Para ilustrar con mayor claridad esto último diré que Moisés y Gaspar y el Huésped son seres palpables que nunca conoceremos, mientras que todas las otras creaturas, aunque sabemos lo que son,

jamás terminarán por concretarse. En otras palabras, los animales que tienen lugar como fruto de las situaciones extrañas nos pondrán a dudar del individuo únicamente, mientras que los que emergen de las atmósferas fantásticas desequilibrarán la idea de mundo que se nos ha presentado en el texto y que puede emparentarse con la de nuestra propia realidad en los casos mejor logrados, lo que a mi juicio les confiere un grado mayor de subversión y por eso mismo les exige planes de escritura más complejos.

No se debe olvidar que las bondades de lo fantástico y sus géneros circundantes radican en que ofrecen diferentes tipos de respuestas ante una realidad que por haber privilegiado el uso de la razón ha ido cerrando puertas heterodoxas a las relaciones establecidas con el mundo. No es descabellado suponer, por tanto, que esta insistencia de parte de Amparo Dávila hacia lo extraño y lo fantástico se vincule con los animales por la importancia de la otredad que representan. Después de todo, vemos realizadas en los animales muchas condiciones de las que nos hemos privado en ese esfuerzo por ser cada vez más humanos. Así que lo fantástico y lo extraño se infiltran en la prosa daviliana para dar aviso a sus personajes de la anodina situación en que se encuentran. No es gratuito que entre ellos nunca figuren el hombre valeroso o la mujer decidida; invariablemente permaneceremos asistiendo a la repetición de la derrota cotidiana. En Dávila quienes padecen son oficinistas, empleados de banco, secretarias, amas de casa, jóvenes en busca de un puesto estable, esposas traicionadas, seres todos estos que, en fin, se encuentran penando mucho antes de haber perecido. Entonces, lo fantástico y lo extraño aparecen por medio de los animales para subvertir esas condiciones penosas, aunque la resistencia de los incapaces termina por condenarlos a su propia destrucción o, en el mejor de los casos, a la locura.

En cuanto a la agrupación de este *corpus* bajo la leyenda del bestiario diré que éste no puede cumplirse desde una preceptiva purista que aspire a relacionar de manera directa los

textos estudiados aquí con aquellas composiciones medievales; sin embargo, si optamos por una visión más flexible que privilegié el poder de las relaciones y cómo de estas se desprenden funciones textuales inequívocas, creo que no resulta tan arriesgado apropiarse de tal terminología. No quiero decir que exista un bestiario en toda obra en que la presencia animal sea más o menos constante, sino más bien que cuando esta recurrencia revela motivos, recursos, obsesiones y tratamientos no se puede pasar de largo sin reparar en el hecho. En todo caso, mi deseo sería que este supuesto bestiario, ora fantástico, ora extraño, pudiera figurar entre los bestiarios americanos vislumbrados por Esperanza López Parada: “Porque estos Bestiarios americanos tienen entidad suficiente y suficientes méritos, como para no rebajarlos a puro recuerdo de otra época y de otra escritura. Su fuerza, su independencia, permite que nos preguntemos si en lugar de una restauración de formas caducas, no nos encontramos ante una cristalización de esa voluntad eterna del hombre por definirse mediante imágenes contrarias (13).”

Finalmente, procuré ensayar una aproximación que pueda resultar en una nueva clasificación. Con esto no he pretendido sentar una palabra definitiva y con ello propiciar la inmovilidad. Todo lo contrario: se clasificó para ir más lejos. Lo importante es dilucidar a detalle, discernir matices, arrojar luz sobre aspectos que habrían permanecido ocultos de otra manera, incluso cuando el inminente riesgo sea caer en arbitrariedades. Es natural que toda clasificación posea alcances y límites, por lo que es preciso reparar en que ambos son de utilidad: aquellos como hallazgos y estos como nuevas vetas a superar. Quiero creer que toda clasificación es válida siempre y cuando dé lugar al dinamismo de su objeto de estudio; cuando es buena, la clasificación desemboca en nuevas incertidumbres. Es justo como Rosalba Campra asegura: “[...] más que preocuparnos por un encasillamiento, lo más productivo sería, en una perspectiva hermenéutica, indagar en qué medida las

modulaciones fantásticas de un relato —complementarias o sustanciales— actúan sobre nuestra lectura. Una nominación unívoca es seguramente imposible, y tal vez no sea ni siquiera deseable” (2006: 39).

Una última observación cabría en torno a la recurrencia de la intromisión animal, puesto que ésta tiende a decrecer conforme la obra en trato avanza en sus publicaciones. En el primer libro es posible encontrar cinco de los cuentos estudiados; en el segundo, la cantidad se reducirá a tres; en el tercero, ya sólo tendremos dos, y en el último, ni uno solo. De esta peculiaridad pueden deshilvanarse otros tantos hilos analíticos, como por ejemplo en qué medida se reduce el empleo del género fantástico y si es que esto va de la mano con la aparición de las figuras animales.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

- DÁVILA, Amparo, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, México; CONACULTA, 2007.
- _____, *Cuentos reunidos*, México; FCE, 2009. (Letras Mexicanas).

Indirecta

- ABENSHUSHAN, Vivian, "Amparo Dávila y el horror al vacío" en *Cuaderno Salmón*, año I, no. I, junio-agosto de 2006, pp. 155-161.
- ALAZRAKI, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?" en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía por David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 265-282. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas).
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi, traducción y notas de Luis Martínez de Merlo, 10ª edición, Madrid; Catedra, 2006. (Letras universales).
- ARISTÓTELES, *Investigación sobre los animales*, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid; Gredos, 1992. (Biblioteca Clásica, 171).
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México; FCE, 2000.
- BATIS, Huberto, "Música concreta" en *La cultura en México*, no. 143, 11 de noviembre de 1964, p. XVIII.
- BRAUNSTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*, México; Siglo XXI, 2008.
- BRAVO Alatraste, Paula Kitzia, "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo" en *Tema y variaciones de literatura*, semestre I, no. 30, 2008, pp. 133-155.
- BOTTON Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, tercera edición, México; UNAM, 2010.
- BROOKE-Rose, Christine, "Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov" en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid; Arco Libros, 1988, pp. 49-72. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- BUSTAMANTE Bermúdez, Gerardo, "Amparo Dávila: una maestra del cuento" en *Casa del tiempo*, época IV, vol. II, no. 14-15, diciembre de 2008 - enero de 2009, pp. 80-83.
- CALVINO, Ítalo (ed.), *Cuentos fantásticos del XIX*, segunda edición, España; Siruela, 2010. (Biblioteca Calvino).
- CAMPRA, Rosalba, "Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas" en *Semiosis*, 3era época, vol. II, no. 3, enero-junio de 2006, pp. 9-41.
- CASTRO Ricalde, Maricruz y Laura López Morales (eds.), *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México; UAM/ Tecnológico de Monterrey/ Universidad Iberoamericana/ UNAM/ UAEM/ FONCA/ CONACULTA, 2010. (Desbordar el canon).
- CARBALLO, Emmanuel, "Amparo Dávila entre la realidad y la irrealidad" en *La cultura en México*, no. 141, 28 de octubre de 1964, p. XVII.
- CARDOSO Nelky, Regina, "Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad" en *Escrituras en contraste: femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (eds.), México; Adus/UAM-I, 2004, pp. 109-130.

- CARDOSO Nelky y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México; Tecnológico de Monterrey/UAM, 2009. (Desbordar el canon).
- CHARBONNEAU-Lassay, L., *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, traducción de Francese Gutiérrez, Barcelona; Shophia Perennis, 1997.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas (1937-1963)*, edición a cargo de Aurora Bernárdez, Argentina; Alfaguara, 2000.
- CORTÉS, Jaime Erasto, *Dos siglos de cuento mexicano: XIX y XX*, México; Promexa, 1974.
- COULON, Ana Luisa, “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’” en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), México; Tecnológico de Monterrey/UAM, 2009, pp. 91-103. (Desbordar el canon).
- DOMENELLA, Ana Rosa, “El banquete ominoso: ‘Alta cocina’ de Amparo Dávila” en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (ed.), México; Tecnológico de Monterrey/UAM, 2009, pp. 77-88. (Desbordar el canon).
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México; FCE, 2007.
- ELIANO, Claudio, *Historia de los animales*, introducción, traducción y notas por José María Díaz Regañón López, España; Gredos, 1984. (Biblioteca Clásica Gredos, 66).
- FROUMAN-Smith, Erica, “Entrevista con Amparo Dávila” en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 18, no. 2, noviembre de 1989, pp. 56-63.
- HOMERO, *Iliada*, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid; Gredos, 2000. (Biblioteca Clásica, 1).
- _____, *Odisea*, introducción de Carlos García y traducción de José Manuel Pavón, Madrid; Gredos, 2000. (Biblioteca Clásica, 2).
- KAFKA, Franz, *Bestiario*, selección, prólogo y notas de Jordi Llovet, Barcelona; Anagrama, 1990.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, tercera edición aumentada, México; UNAM, 2010.
- LÓPEZ Morales, Laura, “Para exorcizar a la bestia” en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), México; Tecnológico de Monterrey/UAM, 2009, pp. 153-166. (Desbordar el canon).
- LÓPEZ Parada, Esperanza, *Bestiarios Americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid; Siruela, 2002. (Selección de lecturas medievales, 18).
- MEJÍA Rodríguez, Concepción, *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México; FCE/UV, 2002.
- MILLÁN, María del Carmen, *Diccionario de escritores mexicanos: panorama de la literatura mexicana*, México; UNAM, 1967.
- MUÑOZ Figueroa, Jorge Antonio, “Esto es cosa de niños (La infancia, clave en cinco narradores de medio siglo: Sergio Galindo, Jorge López Páez, Juan Vicente Melo, Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila)” en *Literatura hispanoamericana: inquietudes y*

- regocijos*, Tlaxcala; UAT/INBA/Siena editores, 2009, pp. 299-324. (Col. Encuentros Literarios/Ensayo).
- NANDORFY, Martha J., “La literatura fantástica y la representación de la realidad” en *Teorías sobre lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía por David Roas, Madrid; Arco Libros, 2001, pp. 243-261. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas).
- OCAMPO, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*, tomo II, México; UNAM, 1992.
- ODIO, Eunice, “Un verdadero libro de cuentos” en *El libro y el pueblo*, no. 1, julio-septiembre de 1959, pp. 96-101.
- OLMO, Jorge, “*Tiempo destrozado*” en *Revista de la Universidad de México*, no. 11, 1959, p. 31.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México; UNAM, 1979. (Bibliotheca Scriptorum, Graecorum et Romanorum Mexicana)
- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: Siglo XX*, segunda edición corregida y aumentada, México; Ediciones Coyoacán/UNAM, 2004.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México; Siglo XXI, 1998
 _____, *El espacio en la ficción*, México; Siglo XXI, 2001.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos*, tomo I, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, undécima reimpresión, España; Alianza, 2007.
- QUEZADA Pacheco, Homero, *Vino nuevo en odres viejos. La representación animal en Borges, Arreola y Monterroso*, tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- REYES Nevares, Salvador, “*Tiempo destrozado*” en *México en la cultura*, no. 529, 3 de mayo de 1959, p. 4.
- ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía por David Roas, Madrid; Arco Libros, 2001, pp. 7-44. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas).
- SCHNEIDER, Luis Mario, “nota introductoria” en *Amparo Dávila*, (Material de lectura/ El cuento contemporáneo, 81), México; UNAM, 1992.
- TIBÓN, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México; FCE, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, segunda edición, México; Premia editores, 1981.
- VIRGILIO, *Eneida*, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México; UNAM, 1972. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- ZENDEJAS, Alicia, “Amparo Dávila en foros extranjeros” en *Excélsior*, 20 de enero de 1988, p. 3.