

MUJERES Y ANIMALES EN AMPARO DÁVILA: EL BESTIARIO DOMÉSTICO DE LA OPRESIÓN FEMENINA¹

Hermosilla-Órdenes, Estefanía
Universidad de Santiago de Chile
Santiago, Chile
estefania.hermosilla@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo analiza el rol y sentido que tienen los animales en los cuentos de la escritora mexicana Amparo Dávila, particularmente aquellas narraciones protagonizadas por personajes femeninos, donde se aprecia una relación marcada por la represión, opresión y violencia que ambos comparten como criaturas sometidas al orden masculino. Sobre la base de este vínculo se plantea que del mismo modo que en el gótico el fantasma constituyó una clave para representar los conflictos de las mujeres en el hogar, la figura del animal en los cuentos de terror de Amparo Dávila actúa como expresión de las terribles opresiones experimentadas por las mujeres en sus vidas.

PALABRAS CLAVE: animal, ecofeminismo, opresión, terror, violencia.

WOMEN AND ANIMALS IN AMPARO DÁVILA: THE DOMESTIC BESTIARY OF FEMALE OPPRESSION

¹ Este artículo es parte de la tesis de doctorado “Nuestra parte del terror: las mujeres que dirigen el terror en el cine latinoamericano” (Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile), en el marco de la beca nacional de doctorado de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

This paper analyzes the role and meaning that animals have in the stories of the Mexican writer Amparo Dávila, particularly in those narrations starring female characters, in which a relationship marked by repression, oppression and violence that both share as creatures subjected to the male order. On the basis of this link, it is suggested that, in the same way that in the Gothic the ghost was a key to represent the conflicts of women within the home, the figure of the animal in the horror stories of Amparo Dávila, acts as an expression of the terrible oppressions that women experience in their lives.

KEYWORDS: animal, ecofeminism, oppression, terror, violence.

Recepción: 19/04/2021

Aprobación: 25/07/2022

el querido animal
cuyos huesos son un recuerdo
una señal en el aire
jamás tuvo sombra ni lugar

desde la cabeza de un alfiler
pensaba
él era el brillo ínfimo
el grano de tierra sobre el grano
de tierra

el autoeclipse
el querido animal
jamás cesa de pasar
me da la vuelta
(Blanca Varela, *Persona*)

INTRODUCCIÓN

Gusanos, grillos, luciérnagas, sapos y algo que a veces es *como* un gato y otras *como* una rata, son parte de la zoología que habita, deambula y se arrastra por los cuentos de la escritora Amparo Dávila. A partir de ellos

y de la desquiciante relación que establecen con las protagonistas de sus cuentos, la autora construye un enigmático bestiario doméstico desde la perspectiva de mujeres desesperadas y aterradas ante un entorno que se desdibuja y cuyo abrupto quiebre les revela toda la violencia silenciada que reside en sus vidas. Justamente, los animales de ese bestiario son seres con los que las mujeres establecen vínculos complejos y contradictorios –observados con terror, en tanto criaturas extrañas que amenazan el orden y cotidianidad de sus vidas– y son también quienes, como compañeros forzados, compelen a las protagonistas a reconocer y enfrentarse a la soterrada opresión que ha coartado su existencia.

Para dar cuenta de la riqueza simbólica que propone el bestiario doméstico de Amparo Dávila, el análisis se limita a cuatro cuentos: “El huésped” (1959), “La señorita Julia” (1959), “Música concreta” (1961) y “El último verano” (1977). Dicha selección considera los cuentos protagonizados por mujeres y por animales, que cumplen un rol determinante en la experiencia de terror que se desencadena en la vida de las ellas.

El análisis está basado en los estudios antropológicos de Gilbert Durand sobre el terror que engendra la figura del animal, desde esta perspectiva se abordan los mitos y bestiarios que dan cuenta cómo a nivel cultural se contempló el vínculo entre los humanos y los animales. Por otro lado, desde el enfoque ecofeminista se analiza la forma en que se ha representado el vínculo entre las mujeres y los animales en relación con el estado de sujeción y opresión que ambos padecen bajo el modelo político-económico patriarcal. Desde estas líneas se examina, entonces, el bestiario doméstico de Amparo Dávila que, a través de los inquietantes animales que persiguen a sus protagonistas, expresa la asfixiante angustia que envuelve la vida de las mujeres.

1. MITOLOGÍAS Y BESTIARIOS: EL ANIMAL COMO TERROR SAGRADO Y VICIO DEMONÍACO

A veces compañeros, otras veces cómplices y en otras ocasiones enemigos a muerte, pero ante todo y siempre los animales son un ente cuya existencia obsesiona al ser humano, quien construye fantasías, sueños y terrores frente a su enigmática naturaleza. No queda duda que a lo largo de la historia de la literatura en sus diversos géneros –particularmente en la literatura de terror– la imaginación humana dotó de un aura fantástica y terrible al animal, que pone de manifiesto la fascinación y temor que el cuerpo y movimiento de estos ejercen sobre la humanidad.

Tanto la literatura de terror anglosajona como la latinoamericana han hecho del animal una criatura capaz de despertar los más intensos terrores humanos. Desde *El gato negro* de Edgar Allan Poe, *Kerfol* de Edith Wharton, *Los pájaros* de Daphne du Maurier, *El perro rabioso* de Horacio Quiroga y *Bestiario* de Julio Cortázar, entre otros, los animales han sido objeto de las más variadas fantasías, con las que los seres humanos intentan expresar y expurgar el terror que les inspira su hermética naturaleza.

Respecto de esta fascinación, el antropólogo y mitólogo Gilbert Durand dedicó una parte importante de su obra a la recurrente presencia del animal en el imaginario humano, tanto en los relatos mitológicos y bestiarios como en la literatura y cultura popular. Para Gilbert Durand, dicha recurrencia es la manera en que por vías heterogéneas se transmite el mensaje teriomorfo:

En efecto, de todas las imágenes son las imágenes animales las más frecuentes y comunes. Puede decirse que nada nos es más familiar, desde la infancia que las representaciones animales. Incluso en el pequeño ciudadano occidental, oso de peluche, gato con botas, Mickey, Babar vienen a vehicular extrañamente el mensaje teriomorfo. (63)

Con dicho término se entiende las diversas formas por medio de las cuales se relatan las conexiones entre lo humano y lo animal, lo que puede involucrar tanto la adopción parcial como total de rasgos animales

por parte de los humanos o viceversa, dando origen a monstruosas criaturas híbridas que cuestionan los límites entre uno y otro. Desde esta perspectiva, la potencia del mensaje teriomorfo se encuentra en resaltar las extrañas conexiones a nivel físico y mental que los humanos establecen con los animales, los que precisamente tienen este nombre debido a su naturaleza como ser animado (Durand 64), es decir, un ser definido por la inquietud.

La inquietud que define al animal como un ser en constante movimiento es la raíz del temor que desata en los seres humanos, quienes se estremecen ante el cambio permanente que afecta a los animales y que se expresa en su cuerpo –por ejemplo, el cambio de piel de la serpiente–, en su conducta –marcada por movimientos imprevisibles– y en su multiplicación inadvertida por su reproducción. Esta movilidad permanente e imprevista es lo que Gilbert Durand sintetizará bajo el término de hormigueo:

Una de las primitivas manifestaciones de la animalización es el *fourmillement* [hormigueo] [...] No conservemos del hormigueo más que el esquema de la agitación, del pululamiento [...] Es este movimiento anárquico el que, de entrada, revela la animalidad a la imaginación y rodea de un aura peyorativa la multiplicidad que se agita. (67)

Desde esta perspectiva, el mensaje teriomorfo alude a la permanente agitación que atraviesa el cuerpo del animal, que impide poder asir e inmovilizar su naturaleza y que, en palabras de Mónica B. Cragolini, lo convierte en “el más extraño de los extraños para el hombre” (10). Sobre esta óptica se comprende el temor que ocasionan los animales y que ha sido expresada en la literatura de terror, particularmente sobre criaturas como las serpientes, las ratas y arañas, que en sus diversas manifestaciones expresan la idea de agitación y mutabilidad que no solo no se puede controlar, sino que, además, involucra la posibilidad inminente de atacar, herir y devorar.

En este sentido, como señala Gilbert Durand, “El animal es [...] lo que pulula, lo que huye, y lo que no se puede coger, pero también es el que devora, el que roe” (83), una descripción que hace explícita la amenaza

que involucra el animal sobre la integridad del ser humano, razón por la cual la emoción que prima en el mensaje teriomorfo es “Terror ante el cambio y ante la muerte devoradora” (Durand 83), pues el animal viene a revelar de forma brutal y directa la terrible vulnerabilidad que define nuestra condición humana.

Precisamente los mitos y bestiarios constituyen documentos históricos, en que los relatos y descripciones fantásticas grafican de forma radical el particular terror que son capaces de engendrar los animales. Al respecto, Bruno Lantero analiza el rol fundamental del animal en el mito, donde opera como símbolo de intervención divina que le permite al hombre reactualizar la experiencia de lo sagrado en el ámbito cotidiano:

Cuando los animales pueblan mitos, los relatos nos hablan de los encuentros de los animales con los hombres como una modalidad de intervención de lo divino sobre lo humano. Ya sean perros, ruiseñores, leones, cerdos, tábanos, centauros, serpientes, toros o animales alados que nos recuerdan la coexistencia de dos seres en uno solo, la relación con el hombre se produce siempre fuera de los santuarios, en el día cotidiano, al margen de los templos y de los centros de los ritos sagrados. (Lantero 177)

El animal como vehículo que conecta al ser humano con lo divino da cuenta que lo sagrado no es una experiencia en la que prima la belleza, la nobleza o el orden, por el contrario, lo sagrado es terrible y violento. Los propios animales son los que habitan en los mitos, particularmente las criaturas híbridas como centauros y faunos, que distorsionan los límites de lo humano y lo animal y enfrentan al hombre a una especie de terror sagrado que exhibe de forma cruenta y tajante la amenaza del “cambio y muerte” que habita en todo animal, que pone en peligro la integridad de lo humano. Esto se grafica muy bien en la figura del Minotauro que, siendo hijo de la pasión antinatural de Pasifae, reina de Creta, por un toro blanco, es como todo monstruo híbrido y estéril, un ser único e irrepetible. Dicha condición lo convierte en una criatura condenada a las más terrible y devastadora soledad que únicamente una bestia sagrada puede soportar.

Una línea similar prosigue siglos después en los bestiarios que, como obras literarias de alta popularidad durante la Edad Media, tenían entre sus diversos fines “describir el simbolismo oculto de los seres que habitan la naturaleza” (Urdapilleta 239). Los bestiarios fueron textos que, a través de la descripción e ilustración de las características más notables de criaturas fantásticas como sirenas, dragones y salamandras, entre otras, daban a conocer al hombre y mujer de la Edad Media bajo el credo católico que los animales eran el reflejo directo de lo divino y demoníaco que habitaba en el mundo.

En este sentido, el mensaje teriomorfo que hace del animal un ser amenazante perdura, pero como representación de los vicios humanos más viles. Ejemplo de esto es la mantícora, un animal cuya descripción señala que “tiene ojos de cabra y cuerpo de león, cola de escorpión, y voz de serpiente que, mediante su dulce canto, atrae a las gentes y las devora” (Malaxacheverría 177). En esta descripción, la criatura se presenta como representación del vicio de la vanidad humana, así como del pecado de dejarse seducir por la apariencia.

Si bien los mitos y bestiarios responden a contextos histórico-culturales distintos, ambas tradiciones colaboraron en idear una imagen del animal como un ser enigmático e inquietante, que es preciso revisar desde una perspectiva de género, en tanto dicha representación involucró pensar al animal como un ser que, al igual que la mujer, debido a lo distintivo de su naturaleza debe ser domesticado y en el peor de los casos, aniquilado por el hombre.

2. MUJERES ANIMALIZADAS Y ANIMALES FEMINIZADOS: CUERPOS DÓCILES Y DOMÉSTICOS

Ya sea bajo las épicas acciones de un héroe como Perseo que decapita a la Medusa o por el virtuoso valor de un noble caballero como San Jorge que destruye al Dragón, los mitos y bestiarios insinúan el mismo propósito: la naturaleza feroz e impredecible de los animales debe estar sometida

al servicio del hombre. Precisamente, bajo el mensaje teriomorfo que los relatos míticos y los bestiarios difundieron, el temor al animal va acompañado de una actitud de superioridad del hombre, para quien es un ser cuyas fuerzas deben estar bajo su autoridad.

Dicha condición de sometimiento, uso y abuso del animal fue denunciada por los primeros movimientos feministas a fines del siglo XIX y comienzos del XX, entre cuyas demandas se encontraba la lucha contra la vivisección de estos seres. Tal denuncia contra el maltrato animal por parte de las sufragistas, para quienes “todo caballo azotado y maltratado, todo perro o gato capturado para el cuchillo del vivisector, les recordaba su propia condición en la sociedad” (Lansbury 82), se apoya en la hipótesis que señala que la dominación de los animales fue el modelo que sirvió para someter a diversas comunidades humanas, entre ellas, las mujeres.

Se ha mantenido que la subyugación y la domesticación de los animales proporcionó el prototipo para la subyugación de grupos humanos, ya sea mediante la esclavitud, el sexismo o el prejuicio basado en la raza, la pertenencia a un grupo étnico o la orientación sexual. En la esfera de la discriminación en contra de las mujeres, el reconocimiento de la reciprocidad de la identificación entre mujeres y animales ha sido clara. (Charlton 104)

Sobre esta presunción se comprende la temprana vinculación entre los movimientos feministas y la defensa de los animales iniciado por las sufragistas, quienes reconocen la subordinación que comparten con los animales, cuyos cuerpos y fuerzas no están bajo su propia autoridad, sino que son concebidos y tratados como propiedad de los hombres. Dicha condición de subordinación será posteriormente retomada por el ecofeminismo –término acuñado por la filósofa Françoise de d’Eaubonne en 1974– para señalar que la lucha de las mujeres por la autonomía reproductiva va de la mano de la lucha contra la explotación del medio ambiente, entre ellos los animales, cuyo usufructo desmedido por parte de los hombres los somete a condiciones miserables.

Justamente, entre las diversas líneas de los movimientos ecofeministas destaca la lucha contra la explotación de los animales, en tanto, como analiza Anne Charlton, la opresión de los animales por el especismo y la de las mujeres por el sexismo comparten fundamentos y mecanismos similares sino idénticos (103). Ello se aprecia principalmente en la explotación por el patriarcado de la función reproductora tanto en la mujer como en los animales hembras, que se sustenta en lo que Luciana Carrera, Micaela Anzoátegui y Agustina Domínguez denominan ontología de la disponibilidad:

Si bien cada sistema de dominación tiene sus especificidades, creemos hay una serie de rasgos en común, articulados en torno a la instauración de lo que llamaremos una ontología de la disponibilidad, que hace de algunos individuos meras mercancías, antes despersonalizados y sujetos a procesos de explotación, apropiación de su producción y acumulación originaria. Eso otro disponible es lo no humano (animal), lo no masculino (las mujeres), lo no autóctono (niños) (Cragolini, 2012), lo no blanco, lo no urbano, los cuerpos disidentes, lo no heterosexual. (3)

Desde la ontología de la disponibilidad, los cuerpos de las mujeres y los animales, particularmente las hembras y crías, son concebidos como meras mercancías para el consumo y explotación, ya sea con fines sexuales o reproductivos. En ambos casos, mujeres y animales son violentamente desposeídos de la autonomía de sus cuerpos por medio de un proceso que involucra tres pasos:

- i) cosificación, de modo que la mujer o el animal es percibido como un objeto en lugar de ser percibido como un ser con intereses propios;
- ii) fragmentación, donde las partes separadas del individuo pasan a tener autonomía (pata, pechuga, muslos, piernas, pechos, etc.); y finalmente
- iii) consumo, tanto consumo literal de los animales no humanos como consumo de la mujer fragmentada (en la publicidad, los medios de comunicación, los discursos, la violación o el maltrato). (Carrera *et al.* 12)

A partir de la cosificación, la fragmentación y el consumo que experimentan la mujer el animal, el patriarcado blanco y heterosexual diseña cuerpos dóciles y domésticos con el fin de servir a los intereses del hombre en forma de alimento, compañía, vestuario, reproducción y placer sexual. Con ello se muestra cómo bajo el patriarcado se establece un vínculo de intercambio entre la mujer y el animal que involucra que el cuerpo de la mujer es animalizado mientras que el del animal es feminizado (Carrera *et al.* 12), en tanto ambos están en una relación de subordinación y sometimiento frente a la autoridad del hombre.

La perspectiva abierta por las ecofeministas respecto del vínculo de opresión que comparten mujeres y animales nos permite reconocer cómo el terror que el animal produce en el ser humano tiene un matiz de género. Es decir, que el modo en que el hombre y la mujer se relacionan con ellos es distinto y, por tanto, el miedo que experimentan también tendrá características singulares. Dicho matiz abre la necesidad de explorar en qué consiste el terror que el animal causa en la mujer –y no en el hombre hetero cis–, dando cuenta de cuáles son las imágenes e ideas que provoca en ellas la presencia y actuar de los animales en su vida.

Al respecto, los cuentos de Amparo Dávila permiten analizar los complejos lazos simbólicos que los animales tienen con las mujeres en relación con los miedos que detonan en sus protagonistas.

3. GUSANOS, SAPOS Y ALGO QUE ES COMO UN GATO Y OTRAS VECES COMO UNA RATA

Cierta literatura de terror reconstruye el universo propio de animales espeluznantes, donde destacan seres domésticos como los gatos, perros y pájaros que encontramos en Edgard Allan Poe, Daphne du Maurier y Horacio Quiroga, en la que también podemos incluir bestias fantásticas como los monstruos colosales de Lovecraft. Amparo Dávila no solo tiene una selección de animales que se desvía de las criaturas tradicionales que toma el género, sino también mantiene a algunos de estos en una

condición de anonimato que impide a sus personajes poder reconocer la fuente del terror que experimentan.

Por otra parte, no es un dato menor que sean principalmente mujeres quienes se enfrenten a los animales, ya que, como ha analizado Laura Cázares, son personajes que se encuentran en un momento clave de su vida, en medio de crisis personales que involucran cambios inminentes en su cotidianidad. En este contexto, la relación que establecen ante la presencia abrupta de animales está mediada por su género, pues, entre la mujer y el animal hay un vínculo de opresión que adquiere una dimensión particular en los cuentos de Amparo Dávila.

Esta estrategia escritural constituye un aporte significativo para la estética del terror, pues, a través de la figura del animal y el inquietante vínculo que establecen con las protagonistas se revela que la raíz de los terrores que las agobian está en el orden patriarcal que las oprime en su vida cotidiana y en sus aspiraciones personales. Desde esta perspectiva, el animal sin dejar de ser un recurso estilístico para producir terror cumple una función similar al fantasma en la literatura gótica, como vehículo de expresión de los conflictos que las mujeres sufren en el espacio privado del hogar.

De acuerdo con el análisis de Margarita Estévez, el fantasma en el gótico fue una figura clave para escritoras como Ann Radcliffe, Charlotte Perkins Gilman y Edith Wharton, en tanto les permitió dar cuenta del modo en que las mujeres se encuentran “relegadas a una condición espectral” (254) respecto de los espacios que ocupan, en concreto el hogar, que, pese a ser considerado el lugar más apropiado y seguro para la mujer, es también donde más opresión y temor experimentan. De una manera similar a cómo el deambular del fantasma por pasillos, paredes y ventanas fue una estrategia narrativa de las escritoras del gótico para reflejar los conflictos que experimentan las mujeres en su forma de habitar el hogar, el animal en Amparo Dávila es una figura clave para expresar las crisis y contradicciones en torno al género y la sexualidad que experimentan las protagonistas en su vida.

Laura López señala, en torno al vínculo entre los personajes de Amparo Dávila con los distintos animales de sus cuentos, que “parecen delegar

en ellos los apetitos, pasiones, fobias, deseos o terrores que los habitan” (180). Dicha perspectiva es también apoyada por Édgar Cota y Mayela Vallejos quienes, desde el enfoque psicoanalítico de Slavoj Žižek, ven en la figura del animal la expresión simbólica de las obsesiones internas de los personajes, de tal modo que “la presencia de esta figura oscura deja al descubierto los monstruos personales, internos de quienes forzosamente conviven con este ente animalesco y monstruoso” (174)

Esto último es evidente en los cuentos “El huésped” (1959), “La señorita Julia” (1959), “Música concreta” (1961) y “El último verano” (1977), que son protagonizados por mujeres –de diversa condición social y etaria– enfrentadas a la irrupción repentina de animales con quienes establecen una relación marcada por la rivalidad y la amenaza. De este modo, los cuentos analizados muestran cómo la figura del animal adquiere diversos sentidos que permiten explorar en su singularidad las distintas formas de opresión que experimentan las protagonistas, que no solo coartan sus posibilidades de realización personal, sino también las conducen a la ejecución de acciones extremas e irreversibles.

3.1. ANIMALES ANÓNIMOS: JUEGOS DE APARIENCIA

“El Huésped” y “La señorita Julia” nos presentan a dos protagonistas que, aunque se encuentran en circunstancias personales distintas, tienen algo en común: ambas son acechadas por animales cuya identidad nunca es aclarada del todo. Dicha cualidad anónima del animal instala un juego de apariencias mediante el cual se encubre y revela el verdadero origen del terror desquiciante que experimentan.

En “El Huésped” el terror comienza desde el momento en que la protagonista, una mujer desdichada atrapada en un matrimonio carente de amor, se encuentra con el animal que su esposo trae al hogar:

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 [...] Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba. (19)

A lo largo del cuento jamás se establece la identidad del animal, solo se insinúa en la descripción que es *como* un gato, además de los ojos felinos, se señala que araña y emite unos chillidos horriblemente agudos, aunque lo que lo diferencia de un felino tradicional es que solo come carne. Justamente la incertidumbre que rodea la naturaleza de este animal y su impredecible comportamiento es el primer indicio que nos remite al mensaje teriomorfo descrito por Gilbert Durand, en tanto el terror que desata la extraña criatura de “El huésped” se expresa en la imposibilidad de acceder a la naturaleza interna del animal y en su capacidad de quebrantar la estabilidad de la protagonista.

No obstante, el mensaje teriomorfo se grafica de forma más evidente en la extraña y compleja relación de la protagonista con el animal, en tanto ambos son seres que carecen de un nombre que los identifique, anonimato que es decisión voluntaria de la protagonista, quien se niega a revelar la naturaleza del animal. “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). Es justamente la ausencia de un nombre para la protagonista y el animal lo que expresa el complejo vínculo entre ambos, que no se basa en la compañía ni en la alianza, sino que, como lo denuncia el ecofeminismo, en compartir una similar situación de opresión que se revela y encubre bajo un sutil juego de apariencias, en el que se sugiere que ella y el animal, aunque de diversa manera, se encuentran sometidos a la voluntad del auténtico huésped del cuento: el marido.

Aunque la protagonista de “El huésped” es consciente del inexistente lazo de amor en su matrimonio, es con la llegada de este animal que comienza a reconocer los peligros de continuar con su esposo. Dicha amenaza –más grave que un quiebre matrimonial o el acoso de un extraño animal– es la existencia misma de un marido que, más que un esposo y padre, es un huésped esporádico, incómodo y hostil con su familia, cuya intencional negligencia muestra su disposición a arriesgarla para

deshacerse de ella. Esto se afirma en la indiferencia frente al miedo que experimenta su esposa ante el animal y, más aún, en la apenas velada advertencia que le lanza: “Es completamente inofensivo –dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia–. Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...” (19). Es la amenaza junto con la aparente indolencia del marido tras el ataque al bebé de Guadalupe por el animal, lo que revela a la protagonista que el irresponsable desinterés de su esposo solo es una fachada que encubre su deseo de ver desaparecer a su familia, mediante el acoso y agresión permanente de un violento animal, utilizado para obligarla a abandonar el hogar.

Bajo esta perspectiva el animal es solo una simple cosa y medio para el esposo, de la misma forma que su esposa no es más que un objeto decorativo –una especie de mueble dice la protagonista– que sirve para cuidar el hogar y los niños. En este sentido, el anónimo animal y la protagonista son subyugados por los caprichos del esposo: es el vínculo de opresión la causa del terror que experimenta la protagonista, quien ve en este hostil animal el reflejo de su propio estado de sometimiento. De este modo, en “El huésped” el animal actúa como símbolo teriomorfo que expone la violencia soterrada del marido sobre su esposa, quien bajo la imagen de hombre proveedor es “un tipo controlador que quiere mantener vigilada y fiscalizada a su mujer todo el tiempo, especialmente cuando no se encuentra en casa por sus largos viajes” (Cota y Vallejos 176).

Tras reconocer el lazo opresivo que comparten ambos, la protagonista toma acciones drásticas para defenderse, que continúan con este juego de apariencias que se insinúa en el abrupto final: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (23). El violento final de “El huésped” que sin mayores detalles anuncia al marido la muerte y desaparición del extraño animal, constituye la inversión del mensaje teriomorfo inicial, donde la monstruosa criatura ya no actúa como símbolo de la opresión de la mujer ni es un medio para presionar la huida de ella y sus hijos, sino que sirve para manifestar de forma clara las intenciones de la protagonista a su esposo: ella no se va.

Este juego de apariencias a través de un animal sin identidad clara está presente también en “La señorita Julia”, cuya protagonista es una

mujer adulta, soltera e independiente económicamente y que tiene una vida diametralmente opuesta a la de “El huésped”.

Desde que sus hermanas menores se habían casado, Julia vivía sola en la casa que los padres les habían dejado al morir. Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja. Todo allí era tratado con cuidado y cariño. El menor detalle delataba el fino espíritu de Julia, quien gustaba de la música y los buenos libros: la poesía de Shelley y la de Keats, los *Sonetos del portugués* y las novelas de las hermanas Brönte. Ella misma se preparaba los alimentos y limpiaba la casa con verdadero agrado. (56)

La descripción nos ofrece la imagen de una mujer que disfruta de una vida autónoma, plácidamente organizada en torno a sus intereses intelectuales, quien además acaba de comprometerse en matrimonio con el señor Carlos de Luna, lo que viene a colmar sus expectativas de formar una familia propia.

No obstante, la satisfactoria vida de Julia y su compromiso se ven trastornados ante la repentina aparición de unos raros e insistentes ruidos que interrumpen cada noche a la protagonista.

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... [...] Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran estas las que la despertaban noche a noche. (57)

Nuevamente es la irrupción repentina de unos misteriosos animales lo que desencadena el progresivo sentimiento de terror que invade a la protagonista, materializado en el molesto ruido que ocasiona el movimiento acelerado de lo que parecen ser un grupo numeroso de pequeñas criaturas a las que Julia identifica como ratas. Es un dato significativo que, a diferencia de la protagonista de “El Huésped”, Julia identifique a los animales como ratas tan solo por los ruidos. “Toda la noche escuchó

ruidos, carreras, saltos, resbalones... ¡Aquellas ratas se divertían de lo lindo, pero sería su última fiesta!”. (58)

Adjudicar de inmediato los molestos ruidos a unas ratas, remite a la necesidad de Julia de encubrir bajo la apariencia de una criatura grotesca aquello que es la auténtica fuente del miedo que la perturba: su compromiso con Carlos de Luna. El prometido, que se nos presenta como un hombre maduro que trabaja en la misma oficina que Julia, de costumbres piadosas y miembro de la Orden de Caballeros de Colón, describe las características idóneas de un prospecto de marido, sin embargo, la irrupción de ruidos que solo ella parece percibir y su consiguiente obsesión insinúan que el compromiso no refleja los reales deseos de la protagonista.

Al respecto, son sugerentes las preguntas que hace América Luna en torno a la protagonista: “¿Qué corroe la apacible vida de esta mujer soltera? ¿El miedo a que el señor De Luna ‘la pierda’ en unas pecaminosas Cumbres borrascosas?, o ¿simplemente que el matrimonio la prive de ese mundo ordenado y grato que ella construyó para sí misma?” (1). Los intereses literarios de Julia y el comfortable mundo propio que ha construido la presentan como una mujer independiente y apasionada, opuesta al espíritu mojigato y dependiente de Carlos de Luna. Pese a que Julia describe su relación con él como “Un sentimiento sereno y tranquilo, como una sonata de Bach” (61), su inmediato rechazo a querer compartir con su prometido aquello que la atormenta evidencia la escasa confianza que existe entre ambos.

La negativa de Julia a reconocer que el compromiso no representa la realización de sus intereses amorosos está ligada a que la soltería voluntaria no es bien considerada socialmente.

Recordemos que la soltería asumida no fue bien vista, ni en los tiempos de Sor Juana, ni en los años 50 del siglo XX. Una mujer autónoma en lo económico y en lo emocional, que libremente prefiera la soltería al matrimonio es impensable en un modelo de feminidad, que consagra el cuerpo y experiencia de las mujeres en función de las necesidades de los otros. Por eso Julia no puede conciliar el mandato social con sus anhelos más profundos, de ahí su perturbación. (Luna 2)

Desde esta perspectiva, la aparición y obsesión de Julia por las ratas es una forma de mostrar y encubrir su debate interno entre preservar su soltería y, por tanto, aquel mundo confortable a nivel intelectual y sentimental que ha construido, o ceder al mandato social de contraer un matrimonio con un hombre apacible y mojigato que no responde a su naturaleza apasionada. Este conflicto se expresa en el propio simbolismo de las ratas, unas de las criaturas que mejor representan el hormigueo (*fourmillement*) del que habla Gilbert Durand. En el caso de “La señorita Julia” no solo refiere al movimiento caótico de estos animales, sino también la agitación sexual que padece la protagonista. Esta interpretación se apoya en los estudios de Chevalier, quien señala que simbólicamente las ratas están asociadas a la “miseria, avaricia, parasitismo y actividad nocturna clandestina” (28) y que, más aún, son animales “considerados particularmente lujuriosos” (López, “De animales” 189).

En este sentido, las ratas están vinculadas a Julia como expresión de la agitación amorosa y sexual que experimenta, que por su condición de mujer soltera debe reprimir por mandato social, mientras que, en tanto mujer comprometida no serán satisfechos por un prometido anodino como el señor De Luna. De esta forma, bajo la apariencia de una rata, se revelan las opresiones a nivel sexual que vive Julia, donde ella misma se ve como un roedor a quien dejarán en la miseria al privarla de la vida independiente y satisfecha que ha construido.

El final del cuento muestra a Julia aferrándose a su estola de martas cebellinas mientras cree haber encontrado a las ratas, lo que constituye otra forma de representar el vínculo teriomorfo entre ella y los roedores, en tanto la única alternativa de una mujer imposibilitada de reconocer sus propios deseos es caer en la forma extrema de agitación y movimiento caótico que es la locura.

3.2. EN LA NOCHE TODOS LOS TERRORES RESUENAN: LA NATURALEZA ACÚSTICA DE LA OPRESIÓN

Un elemento importante en los relatos de Amparo Dávila son los sonidos y ruidos. En el “El Huésped” hay un énfasis constante en los agudos chillidos que emite el animal: “Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir ¡eran terribles los gritos...!” (23). Así mismo en “La señorita Julia”, son los ruidos lo que impide a la protagonista dormir cada noche: “Julia tenía los ojos cerrados, pero estaba despierta y escuchaba los ruidos en la estancia... en la escalera... aquellas carreras... saltos... resbalones...”. (63)

En ambos cuentos el ruido que produce el animal es un elemento clave tanto en la construcción de la atmósfera de incertidumbre e irrealidad que rodea a las protagonistas, como en el terror y desgaste mental que padecen. Esto remite a la propia capacidad de captar, retener y almacenar de la audición que frente a un ruido agudo o grave puede trastornar a las personas ante la imposibilidad de ignorar la proveniencia de este incluso en medio del silencio. Todo lo anterior conduce a hacer del ruido animal algo inquietante, sobre todo durante la noche, pues como señala Durand citando a Bachelard, “la oscuridad es amplificadora del ruido, que es resonancia”. (86)

La capacidad de la noche de hacer que todo sonido resuene con mayor intensidad se aprecia muy claramente en “Música concreta”, cuento cuyo título refiere a un estilo que se basa en componer piezas con los sonidos concretos que producen los objetos, como el sonido de un tren, de pasos o risas, entre miles. Dicho género que produce extrañeza ante los sonidos irregulares coincide con la atmósfera acústica que rodea a los personajes del cuento, quienes ven sus vidas perturbadas ante la presencia de ruidos y silencios que muestran la agitación que desencadena la presencia del animal, que se expresa a nivel de movimiento y en forma de apabullantes sonidos que saturan y desquician, exhibiendo con ello el lado más siniestro de la sonoridad humana-animal.

En “Música concreta” nos encontramos con Marcela una mujer desdichada y angustiada que ha descubierto la infidelidad de su marido

Luis con una costurera. Sin embargo, el evidente deterioro de su rostro oculta algo más grave que una infidelidad, es el asfixiante encierro en una opresiva realidad que se manifiesta con toda su fuerza a través del macabro y persistente croar de un sapo.

Empecé a dormir mal cuando lo descubrí todo y me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y que cada vez era más fuerte y preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana y ahí permanecía horas y horas, después se iba, se desvanecía a lo lejos y a la noche siguiente regresaba [...] –¿De qué estamos hablando, Marcela? [...] –De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche. (102-103)

Los sapos tienen una particular presencia en los cuentos de hadas como un animal que dentro de sí contiene a un príncipe embrujado, en esta ocasión, sin embargo, el sapo constituye una metamorfosis de la amante de Luis, quien tiene los “ojos saltones, inexpresivos” de un anfibio (103). Dicha forma animal de representar el terror que experimenta Marcela alude directamente al sentido simbólico del sapo como un animal de gran “fealdad y torpeza” asociado “a las brujas y al demonio” (Chevalier 912), así como dentro de la cultura maya, el croar del sapo anuncia la llegada de las lluvias. (González 154)

Con estos antecedentes, el sapo surge como un animal nocturno, con poderes sobrenaturales ligados a la lujuria, que tiene la capacidad de presagiar sucesos positivos o funestos. Dichas características reflejan los miedos que Marcela experimenta respecto de la amante de Luis, en tanto el solitario y repetitivo croar que cada noche agita y perturba el sueño de la protagonista, anuncia el sombrío abandono al ser desplazada por otra mujer sobre quien materializa la voluptuosidad y maldad que representa el sapo.

Al respecto, es fundamental el hecho de que el sapo que representa la lujuria sea un anfibio masculino, pues ello alude a cómo Marcela experimenta las opresiones al que su género la condena. Desde su juventud ha estado ligada a triángulos amorosos, primero con Sergio y Luis, con

quienes mantiene relaciones que se definen por el poco compromiso y desinterés de ambos. Y, posteriormente, vuelve a vivir un triángulo amoroso con Luis y la joven costurera, donde nuevamente experimenta el abandono de su pareja.

En este sentido, Marcela durante toda su vida amorosa ha sido desplazada por los hombres, quienes dirigen sus deseos sexuales sobre otras mujeres de tal manera que ni durante el noviazgo ni en el matrimonio encuentra la satisfacción de sus deseos, teniendo que sobrellevar relaciones opresivas y desleales que le impiden gozar de la libertad amorosa que disfrutaban Sergio y Luis por ser hombres. De esta forma, el sapo como anfibio masculino representa la libertad amorosa y sexual que a Marcela se le ha negado siempre y que ve corporizado en la imagen de la costurera, quien concreta sus propios deseos.

Sobre este contexto opresivo, que limita las posibilidades de acción de Marcela en sus relaciones con Sergio y Luis, cobra sentido el tema del silencio y los ruidos, extremos por los cuales deambula la existencia de la protagonista. Por un lado, la negativa de Luis de asumir su infidelidad y actuar como si todo no fuera más que una fantasía de su esposa, la condena a vivir en una asfixiante realidad en la que está imposibilitada de comunicar sus miedos. “Vivimos agazapados, desconocidos, ahogados por el silencio” (102), le dice a Sergio ante el rechazo de Luis de confesar el engaño.

Por otro lado, frente al silencio de su esposo brota con toda su obsesiva fuerza el inquietante croar de un sapo que cada noche le impide dormir con el apabullante sonido que la rodea, a la vez que hace resonar con mayor intensidad los miedos que la oprimen:

¿por qué ese empeño, esa saña en terminar conmigo? Ya me destruyó al arrebatarme a Luis, ¿qué más quiere? la noche entera croando, croando, croando horriblemente, sin parar, afuera y dentro de los oídos tengo su croar, su croar estúpido y siniestro. (108)

El final de “Música concreta” expone con toda claridad cómo los elementos de naturaleza acústica son determinantes en la recreación de

los terrores y opresiones que experimenta Marcela, quien nuevamente cae en un triángulo amoroso, formado por ella, Sergio y la costurera. Justamente, la intervención final de Sergio refleja el modo en que los sonidos, ruidos y silencios que manipulan las palabras de la costurera, se contagia y extiende el terror:

Él siente que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado su intensidad. Sergio mira hacia la radio, pero ella no hace nada por bajar el volumen, como si no le molestara el ruido o no se diera cuenta de él. Sergio empieza a hablarle de Marcela, a describir lo mejor que puede el dolor de su amiga, su desplome interior, sus nervios destrozados; le dice, le explica, vuelve explicar, habla solo, ella no contesta, “no hay comunicación, no le interesa nada, no le conmueve nada”, calla, pero él sabe que no es el silencio de los seres enigmáticos, sino el de aquellos que no tienen nada que decir, y la música, es decir, esos como ruidos destemplados cada vez más fuertes y violentos como una agresión, envolviéndolos, ahogándolos. (111)

Sergio aprecia de forma disruptiva cómo la atmósfera acústica que envuelve su encuentro con la costurera distorsiona toda forma de comunicación con ella, al punto que sus palabras son absorbidas y asfixiadas por los ruidos que salen de la radio y los que emite la propia costurera. De esta forma experimenta una inquietante sensación de extravío y confusión que le permite finalmente comprender lo vivido por Marcela cada noche.

Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella; un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche, “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar. (111)

Un giro relevante en la representación del animal-sapo es la alusión al extraño silencio que experimenta la costurera. Dicha referencia a las palabras que la joven costurera se ha tragado y que pronuncia a través de un absurdo y vacío croar, nos habla de la opresión que ella, en tanto mujer de clase trabajadora y humilde experimenta a su vez, pues también ha sido silenciada por los hombres, en primer lugar, por Luis que la considera solo un objeto para satisfacer sus deseos y, en segundo lugar, por Sergio quien la responsabiliza por el desquiciamiento de Marcela.

En ambos casos, tanto la costurera como Marcela sufren similares opresiones que se materializan mediante un persistente y absurdo croar, que expresa su imposibilidad de comunicar sus deseos y de ser escuchadas por quienes las rodean. En este sentido, cuando Sergio mata a la costurera, pese a sus intenciones, no asegura liberar a Marcela de su estado de abatimiento, pues Luis, quien ha permanecido en un silencio egoísta durante todo el relato, siempre podrá convertir a otras mujeres en sapos y reanudar el macabro ciclo del croar.

3.3. TERROR EN ESTADO LARVARIO: UNA FAMILIA DE INSECTOS

Los insectos son el grupo animal más numeroso y el más variado en formas, tamaños y colores (Blas y Del Hoyo 2). Su misma apabullante y ubicua presencia en cada rincón del espacio, así como su comportamiento caótico, hace de ellos la expresión más clara del hormigueo anárquico al que se refiere Gilbert Durand. Sin duda, siempre hay insectos acompañando a las personas, pero su presencia se vuelve realmente amenazante cuando son la única compañía de los pensamientos de una mujer en crisis.

En el cuento “Último verano”, los insectos, en concreto las luciérnagas, los grillos y los gusanos son entes que anuncian el terror opresivo que experimenta la desdichada protagonista, una mujer de 45 años cuya vida está agobiada por la desgastante tarea de criar seis hijos junto a un marido conformista. Sobre este angustioso contexto y en medio de un asfixiante verano se intensifica la crisis de mediana edad que experimenta, pues, juzga con dureza y desolación las decisiones tomadas en el pasado:

“Claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...”. (205)

El envejecimiento es uno de los procesos más terribles para las mujeres, a quienes se les juzga con mayor dureza por el desgate físico que afecta a sus cuerpos y por no responder a los cánones de belleza y juventud que exaltan la economía capitalista y patriarcal. Dicha experiencia se vuelve más angustiante en mujeres de escasos recursos, quienes experimentan el aspecto más macabro y explotador de las labores domésticas y de cuidado. Ellas no solo no reciben ningún tipo de retribución económica, sino, además, las tareas de cuidado parecen no terminar nunca.

Desde esta perspectiva, se comprende el malestar y rechazo que provoca en la protagonista el anuncio de un nuevo embarazo:

Ya no quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas, cuando ella ya no quería sino dormir y dormir, dormir mucho, no, no podía ser, ya no tenía fuerzas ni paciencia para cuidar otro niño, ya era bastante con lidiar con seis y con Pepe, tan seco, tan indiferente. (206)

La llegada de un nuevo hijo significa reiniciar un nuevo ciclo de extenuantes cuidados en medio de una crisis personal como mujer, donde cuestiona lo acertado de su matrimonio y la maternidad. Sobre este contexto, la presencia de distintos insectos en el relato son clave para desarrollar simbólicamente el amenazante terror que embarga a la protagonista:

“A veces se levantaba a mitad de la noche y se sentaba cerca de la ventana, ahí, a oscuras, oía los grillos abajo en el pequeño huerto donde ella cultivaba algunas hortalizas, y el alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia”. (207)

El grillo es un insecto muy presente en la cultura mexicana como un importante alimento de consumo popular que a nivel simbólico se asocia a la “vida, muerte y resurrección”, considerándose su presencia

en el hogar, “como una promesa de dicha” (Chevalier 540). Desde esta perspectiva, el grillo tiene una connotación positiva tanto como alimento nutritivo y metáfora de renovación de la vida y la abundancia, cualidades que desde una visión general representan simbólicamente la llegada de un nuevo hijo.

Aunque tradicionalmente el embarazo es visto como un evento de celebración, esperanza y abundancia, contrario a la actitud despreocupada de su marido, quien afirma que “Cada hijo trae su comida y su vestido” (207), la protagonista sabe que solo ella cargará con la responsabilidad de cuidar al nuevo hijo, así como la preocupación de hacer rendir el escaso sueldo de su esposo. Lo anterior es motivo de angustia y desesperación para una mujer extenuada de la vida y que ve en la maternidad una nueva fuente de interminables labores. Y es tal el rechazo que, como señala Claudia Gutiérrez, “Último verano” “hace de la maternidad el agente del horror en el relato” (137).

Desde esta perspectiva, el repetitivo canto de los grillos es el sonido de fondo que anuncia la llegada del nuevo hijo, pero no en tanto renovación de la vida y expresión de la abundancia, sino como presagio de muerte del niño y de la protagonista. El mismo hecho de que los grillos aparezcan en el huerto es significativo, pues anuncian con su presencia que aquel lugar concebido como espacio de vida que proporciona alimentos al hogar, será por el contrario el cementerio y cuna que cobije al hijo no nacido.

En esta misma línea se entiende la presencia de las luciérnagas, quienes con su presencia etérea acompañan a la protagonista en el imprevisto y duro proceso de pérdida del bebé.

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. [...] 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. (208)

Las luciérnagas debido a su luminiscencia intermitente, entre luz y oscuridad constituye el insecto idóneo para expresar simbólicamente el cambio de la vida a la muerte. Mas también, desde la cosmovisión indígena mexicana son criaturas ligadas al mundo sobrenatural. Al respecto, Bernardino de Sahagún señala “Algunas veces van volando muchas en rencele, y algunos bobos piensan que son aquellos hechiceros que llaman *tlahuipuchme*, que andan de noche y echan lumbre por la cabeza o boca” (638).

Dicha referencia que enlaza a las luciérnagas con los hechiceros llamados *thahuipuchme* es un elemento significativo para el análisis de “Último verano”. Debido a los procesos de mestizaje cultural durante la conquista y la colonización de México, las *tlahuipuchme* se convierten en sinónimo de brujas que tienen la capacidad de transformarse en distintas criaturas, entre ellas en luciérnagas, ya que se consideraba que tenían el poder de lanzar fuego por la boca. Como brujas se les acusa de atacar y asesinar personas, especialmente a niños tal y como lo señala Miriam López:

En comunidades indígenas se habla de las *tlahuipuchme* [...] Estas brujas chupasangre parecen encarnar lo aberrante e invertido. Son seres que se alimentan de la sangre de las personas, especialmente de niños, a los que matan de esa manera. Encarnan la imagen invertida del género femenino. (158)

Contraria a la imagen de la mujer maternal entregada a su esposo e hijos, las *tlahuipuchme* son una imagen idónea para representar a la protagonista, quien cuestiona su maternidad y rechaza la idea de un nuevo embarazo y los consiguientes sacrificios. En este sentido, las luciérnagas como metamorfosis de las *tlahuipuchme* expresan simbólicamente el cuestionamiento de la protagonista hacia las opresivas labores de crianza y cuidado, en tanto una forma lenta y extenuante de morir bajo el peso de la familia.

Justamente, “Último verano” vincula la familia, puntualmente a los hijos con la imagen de los gusanos, un insecto caracterizado por su

multiplicidad y movimiento agitado que actúa como “símbolo de la vida que nace tras la podredumbre y muerte” (Chevalier 546), es decir, de aquella vida que se niega a morir.

Tras semanas de sufrir remordimientos por el aborto que la libera de la preocupación de criar un séptimo hijo, la protagonista se enfrenta a su retorno bajo la forma de gusanos que pueblan el huerto.

No mami, porque ahí también hay gusanos [...] Estaba empapada en sudor y la angustia le devoraba las entrañas. Seguramente que Pepe, tan torpe como siempre, no había escarbado lo suficiente y entonces.... Pero, qué horror, qué horror, los gusanos saliendo, saliendo... (208)

El terror opresivo de la protagonista al verse acosada por gusanos que representan el retorno de aquella vida que se empeña en perseguirla, será lo que precipite su decisión final y encuentre en el fuego la única forma de desaparecer completamente:

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo... 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 nada para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes. (209)

La inmolación es un acto desesperado que nuevamente remite a la figura de las luciérnagas ligadas a las *tlahuipuchme* y su capacidad de lanzar fuego a través de la boca. En este caso, la desesperada decisión de autoincinerarse constituye un acto que hace del fuego un arma que la librerá no solo de su hijo no nacido, sino también de las arduas labores domésticas y de cuidado que representa su matrimonio y la maternidad.

el fuego, uno de los símbolos más ricos en las construcciones del imaginario, es el elemento purificador por excelencia, pero también el agente primigenio de la destrucción. No es extraño entonces que el personaje involucre este gesto incluso de ritualidad para inmolarse

como último acto de rebelión, para no ser corrompida, convertida, por efecto de la Gran Natura que su cuerpo femenino encarna. (Gutiérrez 149)

En este sentido, convertirse en cenizas es la elección desesperada de una mujer desgastada por una vida de sacrificios, quien ve en la posibilidad de desaparecer completamente —el cambio absoluto— la única opción de liberarse de sí misma y de los demás.

De esta forma, los grillos, las luciérnagas y los gusanos con su constante y macabro pulular alrededor de la protagonista, se convierten en una agitada familia de insectos que no solo anuncian el cambio y la muerte, sino también son la forma idónea para representar las opresiones y terrores que involucran las extenuantes responsabilidades del hogar.

4. CONCLUSIONES

La aproximación a la figura de los animales en los cuentos de Amparo Dávila desde un enfoque de género —que destaca el vínculo de opresión que comparten el animal y la mujer— permite reconocer aspectos nuevos de la narrativa de la escritora, respecto de cómo se origina, presenta y desenvuelve el terror que experimentan sus protagonistas. Los elusivos, anónimos y pequeños animales que de forma disruptiva, sigilosa y repetitiva quiebran la conformista existencia de las mujeres son quienes cargan simbólicamente con el designio de revelar la opresiva violencia que rodea sus vidas: el verdadero detonante de la locura de las protagonistas y de sus impulsos criminales y suicidas.

Desde esta perspectiva, la figura del animal nos revela una vez más la riqueza narrativa de la obra de Amparo Dávila y también la vigencia de los miedos y terrores que experimentan sus protagonistas, narrados de forma creativa, sensible y aguda por la escritora. Dichos terrores que de manera histórica y cultural han marcado la vida de las mujeres, encuentran en la figura animal recreada simbólicamente por Amparo

Dávila, la metamorfosis idónea para expresar con todas sus contradicciones e incongruencias, los deseos, anhelos, recriminaciones y miedos que experimentan las protagonistas de sus cuentos.

De esta forma, como señala Lantero “con los animales se aprende que a veces, la existencia está al borde de un abismo” (179) y que dicho abismo, como podemos ver en Amparo Dávila, significa hacer frente y experimentar un terror desquiciante y criminal.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS, MARINA, Y JESÚS DEL HOYO. “Entomología cultural y conservación de la biodiversidad: los insectos en las Artes Mayores”. *Cuadernos de Biodiversidad* 14 (2013):1-22.
- CARRERA, LUCIANA, MICAELA ANZOÁTEGUI, Y AGUSTINA DOMÍNGUEZ. “Inserte ‘Animal’ donde dice ‘Mujer’ y viceversa: analogías entre la dominación sobre las mujeres y la dominación sobre los animales en el sistema capitalista heteropatriarcal”. *IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- CÁZARES, LAURA. “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones”. *Casa del Tiempo* 15 (2009): 75-79.
- CHARLTON, ANNE. “Las mujeres y los animales”. *Teorema* 3 (1999):103-15.
- CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1996.
- COTA, ÉDGAR, Y MAYELA VALLEJOS. “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en ‘El huésped’ de amparo Dávila”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* n.º especial (2016): 169-80.
- CRAGNOLINI, MARIANA. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 1.2 (2014): 15-33.
- DÁVILA, AMPARO. *Cuentos reunidos*. México: FCE, 2018.
- D’EAUBONNE, FRANÇOISE. *Le Féminisme Ou La Mort*. París: Pierre Horay, 1974.
- DURAND, GILBERT. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.
- ESTÉVEZ, MARGARITA. “Espacios fantasmales, evolución de los espacios liminales en las narraciones de fantasmas en lengua inglesa escritas por mujeres”. *Mujeres, espacio y poder*. Coord. Mercedes Arriaga. Madrid: Arcibel, 2006. 253-65.
- GONZÁLEZ, YOLOTL. *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. México D. F.: Larousse, 1995.

- GUTIÉRREZ, CLAUDIA. “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. *El último verano de Amparo Dávila*”. *Literatura Mexicana* 2 (2018):133-51.
- LANSBURY, CORAL. *The Old Brown Dog: Women, Workers, and Vivisection in Edwardian England*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1985.
- LANTERO, BRUNO. “La relación hombre-animal en la mitología griega”. *Naturaleza y Libertad* 10 (2018): 171-92.
- LÓPEZ, LAURA. “De animales y obsesiones”. *Letras Modernas* 1 (2014):179-91.
- LÓPEZ, MIRIAM. “Presencias ginecomorfas en el pensamiento indígena: comer y ser comido”. *Cuicuilco* 60 (2014): 147-68.
- LUNA, AMÉRICA. “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Espéculo* 39 (2008).
- MALAXECHEVERRIA, IGNACIO. *Bestiario Medieval: antología*. Barcelona: Siruela, 1996.
- SAHAGÚN, BERNARDINO. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México D. F.: Porrúa, 2016.
- ÚRDAPILLETA, MARCOS. “El bestiario medieval en las crónicas de Indias (siglos XV y XVI)”. *Latinoamérica* 58 (2014): 237-70.

