

Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington

Marisol Luna Chávez

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, México

mluna.cat@uabjo.mx

En las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington existe la presencia de elementos que se repiten de manera sistemática, obsesiva, lo cual aporta a la poética de ambas autoras un estilo particular. Una circunstancia crucial que se manifiesta insistentemente en su narrativa es la recreación de espacios de confinamiento en donde el o la protagonista experimenta extrema violencia física o psicológica. Para Dávila, un aspecto reiterativo es la vulnerabilidad padecida por sus personajes al convertirse en las víctimas de su entorno vital. En contraste, para Carrington, la crueldad del encierro se establece de manera institucionalizada. En ambas autoras, el orden doméstico autoimpuesto o la violencia caótica infligida produce seres o situaciones sobrenaturales o extrañas. Identificar los tipos de violencia en lugares de reclusión y las metáforas obsesivas que esta produce, a través de la psicocrítica de Mauron, es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; metáforas obsesivas.

Cómo citar este artículo (MLA): Luna Chávez, Marisol. “Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 237-264.

Artículo original. Recibido: 19/02/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022.



Violence in Confinement: Obsessive Metaphors in the Works of Amparo Dávila and Leonora Carrington

In the works of Amparo Dávila and Leonora Carrington there is the presence of elements that are repeated systematically and obsessively, contributing to the poetics of both authors with a particular style. A crucial circumstance that is insistently manifested in their narrative is the reinstatement of confinement spaces where his or her protagonist experiences extreme physical or psychological violence. For Dávila, a reiterative aspect of her work is the vulnerability suffered by her characters when they become the victims of their living environ. In contrast, for Carrington, the violence of confinement is established in an institutionalized way. In both authors, the self-imposed domestic order or the chaotic violence inflicted produces supernatural or strange beings or situations; identifying the types of violence in seclusion spaces and the obsessive metaphors that it produces, through the psychocriticism of Mauron, is the objective of this article.

Keywords: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; obsessive metaphors.

Violência em confinamento: metáforas obsesivas nas obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington

Nas obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington existem elementos que se repetem de forma sistemática e obsessiva, o que confere à poética de ambas as autoras um estilo particular. Uma circunstância crucial que se manifesta com insistência em sua narrativa é a recriação de espaços de confinamento onde o/a protagonista experimenta extrema violência física ou psicológica. Para Dávila, um aspecto repetitivo é a vulnerabilidade sofrida por suas personagens, por se tornar em vítimas de seu próprio ambiente de vida. Em contraste, para Carrington, a crueldade do confinamento é estabelecida de forma institucionalizada. Em ambas as autoras, a ordem doméstica autoimposta ou a violência caótica infligida produz seres ou situações sobrenaturais ou estranhas. Identificar os tipos de violência em locais de reclusão e as metáforas obsesivas que ela produz, por meio da psicocrítica de Mauron, é o objetivo deste artigo.

Palavras-chave: Amparo Dávila; Charles Mauron; Leonora Carrington; metáforas obsesivas.

Introducción: pasos del sistema psicocrítico

EN APARIENCIA, LAS OBRAS DE las dos creadoras que me ocupan en este artículo no tienen relación. Mientras que en la narrativa de Amparo Dávila la presencia de lo sobrenatural en el desenlace de los dramas humanos se desliza poco a poco hasta romper con el orden del día a día de sus protagonistas, en los relatos de Leonora Carrington los elementos fantásticos son obvios e irrumpen de forma inmediata y sistemática, convirtiendo su trabajo literario en un amplio repertorio de figuras mitológicas y fantasmagóricas, unión de diferentes tradiciones e influencias (por ejemplo, la mitología celta, la cábala, la alquimia, el tarot y, por supuesto, las culturas prehispánicas de México). Sin embargo, leyéndolas de manera más cuidadosa, encontraremos un vaso comunicante permanente y llegaremos a una coincidencia: la existencia de recursos que se repiten de manera sistemática, obsesiva, lo cual aporta a la poética de ambas autoras un estilo particular; dichas alteraciones ocurren frecuentemente en contextos domésticos cuyos personajes son, por lo general, víctimas indefensas e inermes de la crueldad del mundo externo y de una rígida exigencia personal. Para efectos de este análisis psicocrítico he elegido los cuentos “La señorita Julia”, “La celda”, “El último verano” y “Muerte en el bosque”, de Amparo Dávila, y el relato autobiográfico *Memorias de abajo* y la novela *La trompetilla acústica*, de Leonora Carrington.

En los relatos que elegí para el análisis psicocrítico es fácilmente perceptible la condición de encierro voluntario o forzado que viven sus protagonistas. Algunos llevan incluso en el título la referencia a la limitación espacial, como “La celda” o “Muerte en el bosque”. Sin embargo, a todos los atraviesa una característica común: el aislamiento en un espacio ajeno o familiar en el que el o la protagonista se encuentra atrapado(a) sin posibilidad de escapatoria y con un verdugo real o imaginario, fantasmal o institucional, el cual ejerce castigos físicos, emocionales, psicológicos y sexuales de manera sistemática. Todo esto con el objetivo de destruir tanto el cuerpo como la psique de los personajes sometidos a la tortura repetitiva. La reclusión en la cual estas mujeres se encuentran agrava aún más la intensidad del castigo,¹ y así se

1 El único relato que he incluido en este corpus protagonizado por un hombre es “Muerte en el bosque” porque, en comparación con otros cuentos con protagonistas masculinos,

trate de un confinamiento doméstico aparentemente inocuo (como en “La señorita Julia”) u otro, cruel y perturbador y al margen de cualquier ley moral o social (como en “La celda”), este perturbará el ánimo y la voluntad de las víctimas, quienes se aferrarán a él interpretándolo erróneamente, la mayoría de las veces, como un espacio de seguridad y bienestar.

La presencia de estos elementos intrigantes en la narrativa de Dávila y Carrington ha sido abordada constantemente desde distintas perspectivas; un alto grado de ambigüedad y de transgresión en varios niveles narrativos ha hecho que sus relatos hayan recibido distintas interpretaciones. Para efectos de este artículo, utilizaré el mecanismo planteado como metáforas obsesivas, el cual es la sistematización de ideas, figuras o expresiones que, según Charles Mauron, el creador del término, se repiten constantemente en la obra de un artista, aunque él o ella no necesariamente tenga conciencia de ello.² Este término se desprende de la disciplina llamada psicocrítica, la cual tiene el objetivo de analizar una obra literaria para identificar hechos y relaciones desde la personalidad inconsciente del escritor para descubrir sus motivaciones psicológicas inconscientes a través de sus escritos. Charles Mauron describe el origen de la psicocrítica así:

Fue en 1938 cuando identifiqué la presencia, en varios de los textos de Mallarmé, de una red de “metáforas obsesivas”. Nadie hablaba entonces, en crítica literaria, de redes y temas obsesivos, expresiones ahora comunes. En 1954, y respecto a Racine, formulé la hipótesis de un “mito personal” específico de cada escritor y objetivamente definible. En estas dos fechas, nunca dejé

es excepcional al jugar el doble papel de víctima y verdugo. Sin embargo, a pesar de que sí existe evidencia de que los varones pueden ser víctimas de violencia, se puede decir con certeza que la mayoría de los verdugos en la obra de Amparo Dávila son entes masculinos, como en “Óscar”, “El huésped” o “Fragmento de un diario”. Esto es perceptible en “Moisés y Gaspar”, un cuento donde las mascotas del dueño lo orillan a un aislamiento extremo, obligándolo a vivir cada vez más lejos de la civilización, en lugares muy remotos y apartados donde se puedan ocultar estos seres que lo atormentan.

2 Dichos planteamientos se encuentran en el libro *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels* (1963); en este se concibe que las metáforas reiterativas de un escritor acaban determinando los ideales profundos que lo persigue, los modelos con los que sueña. Analizadas en conjunto, estas tendencias constituyen el mito personal, una verdad profunda y personal, única y específica del escritor: “Un mythe est une structure poétique, une histoire poétique qui dit de manière symbolique une vérité profonde, et il est personnel, propre à chaque écrivain. Chez Charles Mauron, ce mythe est appelé *Mythe Personnel*” (Bouatenin, *La psychocritique* 179). La traducción es propia.

de cuestionar los textos. Así se formó el método psicocrítico. Después de haberlo puesto a prueba durante varios años más, ahora lo considero una herramienta de trabajo útil.³ (Mauron 9)

A partir de este planteamiento, Charles Mauron propone identificar y analizar relaciones que se encuentran en el texto literario que probablemente no fueron identificadas ni siquiera por el autor y posiblemente no fueron ahí articuladas con un propósito consciente, pero cuya presencia es fundamental para la comprensión del texto y las repercusiones de la personalidad del autor. De acuerdo con el crítico literario Léandre Sahiri en el estudio *À propos de «Deuxième épître à Laurent Gbagbo» de Tiburce Koffi: les mots utilisés par Tiburce Koffi sont à la limite de l'injure proférée à l'égard de M. Laurent Gbagbo*, la psicocrítica pretende ser una crítica literaria y científica, parcial, no reductiva, que pretende desvelar los aspectos más remotos y subterráneos de cualquier poética:

Literaria, porque su investigación se basa fundamentalmente en textos; científica, por su punto de partida (las teorías de Freud y sus discípulos), y por su método empírico (Mauron se refiere al método experimental); parcial, pues se limita a buscar la estructura fantasma inconsciente, no reductora, ya que Mauron atribuye un valor arquitectónico al mito personal, comparándolo con una cripta bajo una iglesia románica.⁴ (Citado en Bouatenin 175)

Para efectos del análisis psicocrítico de las autoras citadas referiré brevemente los pasos que seguiré para analizar e interpretar algunos casos particulares de su trabajo literario, de acuerdo con dicho sistema. Las cuatro

-
- 3 “C'est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de «métaphores obsédantes». Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un «mythe personnel» propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n'ai cessé d'interroger des textes. Ainsi s'est formée la méthode psychocritique. L'ayant mise à l'épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd'hui pour un instrument de travail utile” (Mauron 9). La traducción es propia.
 - 4 “Scientifique, de par son point de départ (les théories de Freud et de ses disciples) et par sa méthode empirique (Mauron se réclame de la méthode expérimentale); partielle, puisqu'elle se limite à chercher la structure phantasme inconsciente, non réductrice, car Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte sous une église romane” (citado en Bouatenin 175). La traducción es propia.

etapas que describiré a continuación fueron tomadas del procedimiento que la estudiosa Paciencia Ontañón de Lope utiliza en el artículo titulado: “Las metáforas obsesivas en el arte. Análisis psicocrítico de unos cuentos de Cortázar”:⁵

1. En primer lugar es preciso identificar las obras que se analizarán, con el objetivo de superponerlas para identificar sus caracteres estructurales obsesivos. Para el análisis de la obra de Amparo Dávila utilizaré los cuentos “La señorita Julia”, “La celda”, “El último verano” y “Muerte en el bosque”. En el caso de Leonora Carrington elegí el relato autobiográfico *Memorias de abajo* y la novela *La trompetilla acústica*.

2. Identificar en este conjunto de relatos cómo estos elementos se repiten y se modifican, entendiendo que estos aparecen en distintas obras y períodos de escritura de las autoras; en el caso de Leonora Carrington desde su obra narrativa más temprana hasta su última novela.

3. Determinar en la biografía de las autoras el surgimiento de dichas metáforas en alguno de sus episodios vitales y,

4. Determinar la importancia y repercusión de estas mitologías personales en la estructura narrativa de las obras estudiadas.

Al elegir estos cuentos y novelas, atravesados por el común denominador del confinamiento y la violencia ejercida en espacios limitados, mi objetivo es realizar un análisis que permita visualizar cuáles son las metáforas obsesivas de estas escritoras, quienes poseen una obra literaria tan diversa, para esclarecer si en ellas existe una mitología personal y si es posible que esta sea sistematizada como un acercamiento a la develación de sus estructuras narrativas. Por último, quiero señalar que es ampliamente conocido que las autoras han sido susceptibles de diversos estudios críticos en años recientes, la mayoría de ellos enfocados en las cualidades y mecanismos del género

5 De acuerdo con el artículo de Paciencia Ontañón, Mauron concibe el método de la psicocrítica abarcando cuatro etapas: “1) Diversas obras de un autor se superponen, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos, 2) Lo que se revela de esta manera, se estudia, tratando de ver cómo los agrupamientos de imágenes ‘se repiten y se modifican’, 3) El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico y, se llega, de esa manera, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente del escritor, 4) Como contraprueba, se verifica en la biografía del autor la exactitud de esta imagen, lo cual resulta importante, ya que la personalidad inconsciente enlaza al hombre y al escritor” (Ontañón 18).

fantástico, sobre todo, en el caso de la obra de Amparo Dávila;⁶ por lo tanto, me gustaría indicar que en el enfoque metodológico de este artículo está excluido ese tipo de análisis, con la finalidad de priorizar el uso del procedimiento de la psicocrítica para obtener una perspectiva diferente de la obra de ambas escritoras.⁷

La violencia en el confinamiento doméstico e institucional

“La señorita Julia” es uno de los cuentos más famosos de Amparo Dávila; en este se describe el drama vital del personaje homónimo, una mujer joven de vida rutinaria, de apariencia sencilla. Es la última de sus hermanas que permanece soltera y vive sola, tiene un empleo, y cuando no trabaja se dedica al cuidado y aseo de su casa, la cual tiene “arreglada y con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, a pesar de ser una casa vieja” (Dávila, *Obras completas* 6). Julia lleva en el apelativo “señorita” una marca social que la estigmatiza y la premonición de una desgracia. Recordemos que las autoras de la época (Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo) reconocen la soltería o la viudez como una carga insostenible que engendra condiciones de inferioridad y limitaciones frente a quienes han consolidado un vínculo matrimonial. A diferencia de otras solteras que la literatura mexicana registra como mujeres de clase media recluidas en su hogar (como Camerina en *Polvos de Arroz*, de Sergio Galindo, o Emelina, en “Los convidados de agosto”, de Rosario Castellanos), Julia ejerce un trabajo remunerado como empleada en una oficina; aparentemente, un ingreso económico debería significar el ejercicio de una cierta libertad. Sin embargo, la presión de estar expuesta a un ambiente de enjuiciamiento social y moral indica que el efecto de tener un empleo es más bien negativo.

El colapso de la señorita Julia comienza a gestarse una noche al percibir los ruidos de roedores corriendo por la duela de su antigua casa. Así da

6 Es el caso del amplio estudio crítico que realizaron varios autores en el libro coordinado por Claudia L. Rodríguez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, México, Universidad de Guanajuato, 2019.

7 Un ejercicio similar en el que renunciamos al uso del enfoque fantástico lo realizamos Víctor Díaz Arciniega y yo en el artículo “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila”.

inicio una feroz e inútil persecución en la cual ella pierde progresivamente la lucidez y la tranquilidad. Los supuestos ratones salen todas las noches a torturarla mientras ella intenta dormir. A medida que se acrecienta la “presencia” de estas alimañas, ella intensifica sus labores de limpieza, realizándolas compulsivamente, sobre todo durante la noche. Con el tiempo, el agotamiento produce un efecto desastroso en la integridad física y psíquica de la protagonista, y la ansiedad aumenta hasta consumirla física y emocionalmente, al grado de destruir a su alrededor todas las relaciones que estructuraban su vida social y amorosa. En este sentido, Ana Luisa Coulon en el artículo “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, interpreta así la presencia de los ratones: “En ese entorno desvalorizante hay una fuerte analogía entre los rumores depredadores, como el de las ratas de iglesia, y las ratas imaginarias de Julia. Interesa ver que ambas paranoias han puesto en duda no sólo las percepciones de la protagonista, sino también la fiabilidad de los informantes” (95).

Ante la amenaza de las repercusiones negativas que implican las ratas, la protagonista reacciona de un modo, hasta cierto punto normal, obligada por su propia naturaleza, es decir, la ejecución de una limpieza compulsiva, la cual acaba convirtiéndose en el signo de una patología. Podemos observar que hasta el momento de la aparición simbólica de las ratas, Julia vive una vida aséptica, pues pretende mostrarse impecable hacia el exterior representado por el contexto laboral y familiar. No obstante, el mundo interior parece fragmentarse ante la presión de fuera y las grietas de esa psique comienzan a permitir el paso de la incertidumbre, de la suciedad y, finalmente, de la locura. Un elemento siniestro, que habita en las profundidades de la misma Julia, acaba subiendo a la superficie y destrozando todo su espacio vital; la incapacidad por contener las presiones externas y el deseo de cubrir las necesidades internas acaba destruyendo a Julia desde sus cimientos, los cuales, en el caso de las protagonistas femeninas de Amparo Dávila, se articulan desde dentro del espacio doméstico.

En este cuento existen, entonces, por lo menos dos metáforas obsesivas: la naturaleza autodestructiva de los ratones como una figuración para representar la neurosis de la protagonista y la locura como una forma de evasión de un problema irresoluble, el cual sobrepasa sus capacidades. Las metáforas obsesivas de Dávila, sin embargo, son más atroces y destructivas porque están enmarcadas en un espacio específico: el hogar de Julia, el cual

debería proporcionarle consuelo y refugio, pero, por el contrario, se convierte en una prisión donde experimenta acoso sistemático y, como ocurre en la mayoría de las violencias domésticas, esta se incrementa poco a poco hasta llegar a la destrucción interior total y a la eliminación social por desprestigio y exposición pública de la protagonista.

En el cuento “La celda”, la violencia del confinamiento es más visible e igual de atroz que en el caso anterior. María Camino es una mujer joven y soltera que vive de manera muy privilegiada en un entorno familiar aparentemente feliz. En la narración se enfatiza que María tiene la edad conveniente para elegir pretendiente, casarse y consolidar su función social y personal como esposa y madre. Detrás de esta supuesta vida idílica, el cuento nos muestra la verdadera tragedia oculta del entorno familiar: “[...] no quería llamar la atención ni que *la* notaran ese día: nadie debía sospechar lo que *le* pasaba” (Dávila, *Obras completas* 39). Varias líneas después, la tensión de la joven aumenta: “temía que su voz *la* delatara y que ellas se dieran cuenta de que algo *le* pasaba” (39).⁸ Este acontecimiento innarrable se concibe como un suceso atroz y reprobable; algunos párrafos después el lector puede deducir que una presencia masculina ejerce la violencia: “Él se acercaría lentamente hasta su lecho y no podría hacer nada, nada...” (41). La referencia al lecho y a las noches interminables nos lleva a inferir que María padece un crimen sexual, pues el torturador puede ejecutar dichos asaltos sexuales debido a que posee poderes sobrenaturales para ingresar a la alcoba de su víctima o porque es alguien que vive dentro de su propia casa. El cuento admite ambas lecturas sobrecogedoras y reveladoras de una violencia que va acentuándose y apoderándose de la voluntad de la protagonista.

Con el tiempo, María Camino encuentra en la idea del matrimonio una posibilidad de escape para su situación. La joven decide dejarse cortejar por José Juan Olaguíbel, lo cual es tomado con mucha alegría por la familia. Los acontecimientos siguen su curso y favorecen el enlace matrimonial de María y José Juan, y, en un período muy breve, se encontrará ante la certeza del matrimonio, pero este no ofrece la tranquilidad que ella esperaba. Pronto,

8 En esta cita y la anterior las cursivas son mías. Tienen el objetivo, al enfatizar los pronombres, de señalar la opresión a la que es expuesta la víctima, torturada por un lado por su agresor y, por el otro, condenada a mantener las apariencias. Esta situación se llevará al extremo y condicionará el comportamiento de la protagonista hasta el desenlace del cuento.

se ve rebasada por las actividades prematrimoniales: “Ella no podía más, ya no le importaba salvarse o padecer toda la vida. Solo quería descansar de aquella tremenda fatiga, de ir todo el día de un lado a otro, de hablar con cien gentes, de opinar, de escoger cosas, de oír la voz de José Juan” (42).

Al igual que Julia, María muestra, después de un período de abuso y tortura, las marcas físicas del cansancio: las ojeras, la palidez y el hartazgo. Se ha cansado pronto de simular frente a su familia la felicidad del matrimonio, pero también se ha resignado a vivir con su opresor. En este contexto se produce la asimilación de la violencia y su paso determinante hacia la destrucción de María: el secuestro por su abusador y la reclusión en un castillo que, paradójicamente, ahora ella interpreta como un elemento positivo: “*¡qué lindo es estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche; él no deja que nadie me vea*” (43).⁹ En esta última etapa, la sumisión de la víctima es total, de manera que María Camino está completamente a merced de su torturador: “*como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen mucho los huesos; ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho...*” (44).

Como en el cuento de “La señorita Julia”, se repite la metáfora obsesiva de encierro y de la locura como una forma de asimilar la realidad, la cual proviene de la presión de un medio hostil sin permitir la redención o negociación de algún aspecto de la condición femenina. En “La celda” el efecto de la incertidumbre y la frustración también se subraya con la presencia de alimañas en el espacio íntimo: “*el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones: huele a humedad y a ratones putrefactos*” (43). En el artículo “Para exorcizar a la bestia”, de Laura López Morales, la autora examina el significado de estas plagas:

Tanto Julia como María Camino encarnan un perfil claramente definido por un código social represivo, mojigato e hipócrita, sobre todo respecto al comportamiento de la mujer. En su “Análisis de un caso de neurosis obsesiva” también conocida como “El hombre de las ratas”, Freud (1948) subraya en

9 A partir de aquí las cursivas son originales del cuento de Dávila. El cambio en la tipografía corresponde a que existe un cambio de narrador: del que se encuentra en tercera persona, y que narra desde la casa de María Camino, a la narración en primera persona de la protagonista, quien enuncia su relato desde la celda donde se encuentra prisionera.

este roedor el hábito de hurgar en las entrañas de la suciedad, adquiriendo con ello una connotación fálica y anal. Esta actividad nocturna y clandestina, que lo hace escudriñar insaciablemente en la inmundicia, también lo asocia al deseo de apoderarse de lo ajeno y, por lo mismo, a la imagen de la avaricia y de la codicia. (López, “Para exorcizar” 162)

En el cuento “El último verano” se reproducen nuevamente estas metáforas obsesivas: la invasión de alimañas en espacios de confinamiento, la neurosis por el estrés doméstico y por la pérdida de la juventud, todas ellas marcadas por el desenlace trágico como resultado del exceso de trabajo doméstico que desemboca en la demencia y la autoinmolación. La protagonista es una mujer de cuarenta y cinco años a quien se le retira el período; al principio atribuye esta ausencia a la menopausia, pero casi de inmediato descubre con mayor agobio un embarazo sorpresivo y no deseado. Al llevar una vida rutinaria y de insatisfacción, y al estar casada con un individuo que apenas aporta lo esencial, tanto en lo económico como en la realización de las tareas domésticas, ella sufre un *shock* al enterarse, puesto que ya tiene otros seis hijos a quienes mantiene con grandes esfuerzos; además, cuenta con poco tiempo y energía para cuidarlos:

Porque 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 lidiar con seis y con Pepe, tan seco, tan indiferente “no es partido para ti, hija, nunca logrará nada en la vida, no tiene aspiraciones y lo único que será llenarte de hijos”, sí, otro hijo más y él no hará el mínimo esfuerzo por buscarse otro trabajo y ganar más dinero [...]. (Dávila, *Obras completas* 206-207)

Un mes después de recibir la noticia del embarazo sufre un aborto espontáneo, debido a la incapacidad de descansar a pesar de la recomendación explícita del médico: “te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigaras tanto” (208).¹⁰ El marido entierra los restos del producto en el jardín

¹⁰ En este sentido, Claudia L. Gutiérrez Piña, en el artículo “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad ‘El último verano’ de Amparo Dávila”, interpreta la crisis de cansancio de la siguiente manera: “el personaje muestra una tensión con los contenidos

de la casa, en donde está el huerto de la protagonista. Días después descubre que su hijo no quiere cortar unos jitomates porque ahí hay gusanos.¹¹ Desde entonces se obsesiona con la idea de que estos bichos podrían infestar la casa, porque el cuerpo putrefacto de los restos del feto los ha producido: “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” (208-209). Atormentada por la culpa y obsesionada con el poder invasivo de los gusanos reproduciéndose en su jardín —el único espacio doméstico recreativo del que era dueña—, la protagonista es superada por el estrés cotidiano y por la angustia de una existencia sin sentido. Nuevamente se presentan las mismas metáforas obsesivas: animales intrusos, desagradables y representativos de falta de orden y limpieza, y la demencia como la única salida a las presiones del entorno familiar.

Este cuento, sin embargo, muestra una condición distinta a la de los anteriores relatos, la cual hace más crítico el efecto de la violencia y la culpa experimentada por las mujeres en estos contextos desvalorizantes: la maternidad. Como madre, la protagonista está plenamente consciente de sus deberes a pesar de que la rebasen de manera permanente. Sus actividades como ama de casa la superan ante la indiferencia de su esposo, Pepe, quien contribuye a la vida familiar de manera deficiente, por ello, cuando el aborto espontáneo ocurre, ella está en un estado muy extremo de vulnerabilidad. Tal como le ocurrió a Julia, la intromisión de la locura ocurre a través de esas grietas que irrumpen en el precario orden doméstico. Aquí también el espacio íntimo del hogar, antes refugio de paz y consuelo (el huerto), se vuelve ahora el centro del conflicto, el origen de donde emana la suciedad, la falta y el remordimiento, los cuales se manifiestan a través de los gusanos.

En el artículo “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana”, la autora Eulalia Piñeiro Gil analiza una de las obras

culturales atribuidos al rol femenino y su fuerza representativa radica precisamente en el hartazgo frente a su condición maternal que la signa. Hartazgo que deriva en una negación articulada inicialmente con juegos de encubrimiento, pero que se irá revelando poco a poco”. (142)

11 El tiro de gracia a la débil condición mental de la protagonista, como ocurre en “La señorita Julia”, proviene de la familia. En este caso, del hijo, Pepito, quien le comunica la noticia fatal cuando le expresa de la siguiente manera por qué no consiguió los jitomates: “no, mami, porque ahí también hay gusanos” (Dávila, *Obras completas* 208).

femeninas más representativas de la narrativa gótica norteamericana, “El empapelado amarillo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman. Ella refiere que esta obra señala “la posición marginal de la mujer y su forzado enclaustramiento en el mundo privado del hogar” (Piñeiro 82). Este artículo expone uno de los principales recursos de la narrativa gótica escrita por mujeres: el factor del encierro como uno de los detonantes de la locura y del enfrentamiento con la familia.¹² El espacio del confinamiento puede ser un castillo, una vieja mansión o un pequeño departamento, pero su efecto sobre la psique femenina debilitada es devastador. Como ocurre en “El último verano”, en “El empapelado amarillo” las consecuencias del aislamiento, la indiferencia o el abuso del cónyuge son detonantes similares. Además, ambas atraviesan por procesos de estrés ligados con la maternidad: el aborto espontáneo en el cuento de Dávila y la depresión posparto en el relato de Gilman.

La protagonista de este asfixiante relato es trasladada a una mansión decrepita y maloliente, y es encerrada en una habitación cuyas paredes están decoradas con un papel pintado amarillo que le desagrada profundamente. El color amarillo genera en la mujer una reacción negativa, una terrible irritación mental hasta llegar a provocarle un trastorno psicológico. Asimismo, acaba de dar a luz y sufre una depresión posparto. (Piñeiro 82)

En el último cuento que aquí analizo, “Muerte en el bosque”, se aborda el tema de la rutina y la desesperanza. Es el único cuento protagonizado por un varón elegido para este artículo. Este vive con su familia en un espacio reducido repleto de cosas inservibles. Con tal de no convivir con su esposa e hijos, el hombre permanece casi todo el tiempo en su trabajo, pero su esposa lo atosiga constantemente para que busque un mejor lugar para vivir. Para el personaje, la casa no solo resulta insoportable por la acumulación de elementos sin sentido, sino también porque son “recuerdos” que ella ha

12 De acuerdo con Eulalia Piñero Gil el término “gótico femenino” fue acuñado por la crítica Ellen Moers en su hoy famoso libro *Literary Women The Great Writers* (1976). Según Piñeiro, dentro de esta categoría se señalan dos líneas narrativas; en la primera, la protagonista es una mujer joven que encarna la condición de víctima perseguida y audaz heroína; en la segunda, se abordan de manera crítica los temas de la maternidad y la creación artística. La crítica literaria pone como ejemplo de estos modelos de “gótico femenino” los casos de Ann Radcliffe, en la novela *The Mysteries of Udolpho* (1794), y *Frankenstein*, de Mary Shelley (1918) (Piñeiro 74).

ido guardando a lo largo de su relación conyugal: “*De esas cosas que has ido acumulando y que me han hecho insoporable esta casa... estas macetitas con flores de papel de estraza, colgadas por todos lados, hasta en el baño; las paredes tapizadas de calendarios con paisajes de invierno*” (Dávila, *Obras completas* 51).¹³ La decoración de la casa es un recordatorio permanente de la amargura producida en el protagonista ante su fallido matrimonio, la cual le recuerda cómo progresivamente su relación ha ido deteriorándose hasta experimentar una vida vulgar y sin alicientes.

Circunstancialmente, el protagonista encuentra un departamento accesible y decide mirarlo para ver si le conviene. Una vez dentro del edificio, mientras la encargada busca las llaves para mostrárselo, el hombre comienza a soñar con la posibilidad de vivir de otra manera, lejos de sus responsabilidades actuales, como estar en el bosque, transformarse en un árbol, sentir el viento meciendo sus hojas, escuchar el canto de los pájaros; pero, súbitamente, el panorama de apariencia amable se transforma en una pesadilla, los pájaros escarban con sus picos en su corteza, los vientos huracanados destroran su follaje y tiene que quedarse a merced de las inclemencias del clima. Atormentado por este cambio radical de perspectiva, el hombre corre horrorizado huyendo del departamento e internándose en el bosque.

En este cuento se pone de manifiesto el carácter violento de una naturaleza que al inicio se ofrecía como una vía de escape a la neurosis del personaje. Este bosque engañosamente apacible se convierte en su trampa mortal, llevándolo hasta la muerte, sometiéndolo a las fuerzas del viento, haciéndolo vulnerable ante el ataque de los animales silvestres. El mecanismo narrativo de este cuento es similar al de “La señorita Julia”, pues ella piensa que encontrará en la limpieza el remedio para su tragedia, pero esta se volverá en su contra. También este personaje cree hallar en el bosque la solución a sus conflictos, pero acaba siendo atrapado y destruido. En conclusión, el espacio de confinamiento que representa su espacio doméstico, cada vez más difícil de soportar, empuja al protagonista a una tortura aún más sistemática y violenta, y a su aniquilación.

En el caso de la obra de Leonora Carrington, las metáforas obsesivas están marcadamente relacionadas con su contexto vital. El primer relato que

13 Las cursivas son originales del cuento y corresponden a la voz interior del protagonista, quien no es capaz de mostrar su enfado a su mujer, pero articula claramente en su pensamiento lo que no le gusta de su hogar.

aquí analizaré, de carácter autobiográfico, muestra una serie de metáforas obsesivas que se repetirán de manera sistemática en otras etapas de su proceso creativo. La escritura de *Memorias de abajo* (1943) no se produjo de inmediato tras su reclusión en el hospital psiquiátrico de Santander, sino varios años después, como consecuencia de la necesidad de la autora por expresar el terror vivido en ese nosocomio. Las torturas físicas y mentales tuvieron como objetivo modificar el carácter “violento” de la autora; pero, dado el atraso deplorable de la medicina en esos años, dichas terapias, en lugar de conseguir una sanación de la condición nerviosa de Carrington, acabaron sumiéndola en una denigración y en una demencia mayor.¹⁴ La autora mantuvo esas alteraciones emocionales y psíquicas durante años, y las reprodujo de manera sistemática en su obra plástica y literaria posterior. En la biografía titulada *Leonora*, de Elena Poniatowska, se describe de la siguiente manera el comportamiento de la artista durante este período:

Hasta en sus peores ataques de cólera, hasta en su rabia de animal a la defensiva hay algo sobrenatural que la hace distinta. ¡Cómo se le aventó a la enfermera desde lo alto del ropero, se pescó de sus cabellos, le rodeó el cuello con un brazo! ¡Con qué maestría evitó que la amarraran! Claro, luchaba por algo, algo que los demás quieren aniquilar y que a ella sola le pertenece. (228)

Memorias de abajo no solo es el testimonio de un proceso histórico enmarcado por la Segunda Guerra Mundial y la separación intensa y tormentosa que Carrington experimentó con Max Ernst, su primera pareja sentimental; también es el relato del horror que la medicina de la época provocó en una mente deteriorada y débil, y de la violencia del confinamiento que una institución psiquiátrica infligió en un individuo vulnerable por partida triple: ser una mujer joven, artista e hija de una familia poderosa. El contexto de la guerra y del arresto de Max Ernst en Francia es una de las razones por las que Leonora llegó al hospital mental de Santander, pero el verdadero motivo detrás de esta decisión la tuvo su familia desde Inglaterra. Su padre

14 Puedo atreverme a señalar, dadas las descripciones que la misma Leonora hace en *Memorias de abajo* de sus disociaciones, alucinaciones y trastornos psíquicos, que estas detonaron de manera catastrófica en la psique de la autora. Es decir, a su carácter de por sí sensible y proclive a la rebeldía, se sumaron las condiciones de soledad, desorientación y abandono familiar y amoroso, que tuvieron como consecuencia su internamiento, durante el cual, el trato físico, médico y psicológico fue brutal.

fue quien decidió internar a Leonora tras percatarse de que la conducta de la joven no cambiaría. La conclusión de Mr. Carrington fue clara: aun sin la influencia de Ernst, ella no regresaría a Inglaterra ni se comportaría de acuerdo con las exigencias de esa sociedad.

El encierro de Leonora Carrington fue un procedimiento que pretendía pasar por un escarmiento sin consecuencias, pero que, en las manos equivocadas de los médicos de Santander, los doctores Morales, se convirtió en una serie de atrocidades para la joven artista. La privación de la libertad en el psiquiátrico fue una parte del castigo, pero a eso se le sumó la administración inadecuada del cardiazol, un medicamento que tuvo repercusiones físicas y psíquicas para Leonora, y otros maltratos, como el descuido de su higiene, una mala alimentación y permanentes maltratos psicológicos, los cuales ella describe de la siguiente manera:

No sé cuánto tiempo permanecí atada y desnuda. Yací varios días y noches sobre mis propios excrementos, orina y sudor, torturada por los mosquitos, cuyas picaduras me pusieron un cuerpo horrible: creía que eran los espíritus de todos los españoles aplastados, que me echaban en cara mi internamiento, mi falta de inteligencia y mi sumisión. La magnitud de mi remordimiento hacía soportables sus ataques. No me molestaba demasiado la suciedad. (Carrington, *La casa* 179)

En este sentido, las metáforas obsesivas están presentes en el estado de bestialidad que despierta la condición del encierro. Durante todo el período de la demencia, Leonora interpretará el mundo que la rodea a través de varios tipos de metáforas; una condición de este discurso de irrealidad es la oposición entre el bien y el mal, en la que ella se considera un ser superior y capaz de derrotar la corrupción del universo: “Yo pensaba que los Morales eran amos del Universo, magos poderosos que utilizaban su poderío para extender el horror y el terror. Sabía por adivinación que el mundo estaba congelado, que me correspondía a mí derrotar a los Morales y a los Van Ghent, a fin de volverlo a poner en movimiento” (183).

En su artículo “*Las memorias de abajo* de Leonora Carrington: un ejemplo de escritura híbrida”, Francesca Federico recurre al concepto “ficción de encierro”, el cual se desarrolla en aquel texto que tenga como circunstancia cronotópica un espacio carcelario, para explicar cómo el confinamiento

exacerba el deterioro de las condiciones mentales de Leonora, conduciéndola a un trastorno disociativo (103). El confinamiento tiene repercusiones determinantes para el individuo, su psique y la manera en la que este formula su narración. Como explica Victoria Daona:

Desde esta ambigüedad genérica es que proponemos hablar de ficciones de encierro; el concepto supone transgredir el protocolo testimonial en el que se ubican los relatos de experiencias concentracionarias y permite entender las variaciones como reconstrucciones de un recuerdo y no transcripciones —fieles o falaces— del mismo. (Citado en Federico 106)

De esta manera podemos observar que estas metáforas obsesivas se repiten en la novela *La trompetilla acústica* (1974),¹⁵ cuya protagonista es una anciana de nombre Marian. De la misma forma en que los personajes anteriores, esta mujer está indefensa frente a la crueldad y vulgaridad de sus familiares. La convivencia con esta señora se ha hecho intolerable para ellos, por lo que deciden internarla en un asilo. La mujer es sorda y por eso comentan cosas a sus espaldas, hasta que llega a sus manos la trompetilla acústica, un instrumento mágico que le permite oírlos. Así se entera de su inminente reclusión. La novela transcurre casi por completo dentro del asilo, en donde la protagonista encuentra otras amigas con las que comparte su aversión por los parientes traicioneros.

En esta novela se cometen injusticias similares a las de *Memorias de abajo*, pues la protagonista es una mujer desamparada, con una discapacidad (la sordera), que ha llegado a una edad difícil, y cuya reclusión es orquestada dentro de su propia familia. Ella manifiesta su inconformidad cuando su nieto le comunica que la enviarán a un asilo; cuando este trata de persuadirla argumentando que es un lugar donde encontrará plenitud, ella puntualiza: “Ustedes me están enviando a un hogar para mujeres seniles, porque me consideran una repulsiva bolsa vieja y me atrevo a decir que desde su punto de vista tienen razón” (Carrington, *La trompetilla* 24). A

15 *La trompetilla acústica* (*The Hearing Trumpet*) fue originalmente escrita en los años cuarenta, pero fue primero publicada en francés con el título de *Le Cornet acoustique*, en 1976, y posteriormente en inglés, en 1976. La edición del 2017 del Fondo de Cultura Económica que utilizo en este artículo corresponde a la traducción que Renato Rodríguez realizó basándose en la versión francesa.

diferencia del personaje biográfico de *Memorias de abajo*, esta anciana sí tiene lucidez frente a la catástrofe que le está ocurriendo y además es capaz de articular un discurso de defensa ante quienes ejercen el poder sobre ella: “Todo cuanto deseo es que no creas que me estás persuadiendo cuando en realidad se me está *forzando* a algo en contra de mi voluntad” (24; énfasis propio). Así es como, nuevamente, un personaje femenino de la narrativa de Carrington se ve sometido a la influencia familiar y enviado a un lugar donde es escondida de la sociedad.

Este lugar de confinamiento, sin embargo, no resulta ser el paraíso prometido por los familiares, pues el director del asilo y su esposa imponen reglas absurdas y maltratan a las ancianas, a veces hasta privándolas de la alimentación. Este espacio de reclusión se convierte en un lugar de pérdida de la independencia e identidad, a causa de las hostilidades del orden que gobierna la casa de reposo. La diferencia entre *Memorias de abajo* y *La trompetilla acústica* es que en este último caso la protagonista encuentra amigas, quienes forman un frente de defensa contra los atropellos padecidos. Carmela, su mejor amiga, resolverá el problema del encierro y la impulsará a salir de este lugar. Unidas y tomando como líder a Georgina, hartas de las humillaciones externas e internas, las mujeres deciden rebelarse ante el sistema opresor del encarcelamiento; la voz femenina que protesta y encabeza la rebelión se manifiesta así:

[Aunque] la libertad ha llegado algo tarde en la vida no estamos dispuestas a renunciar a ella de nuevo. Muchas de nosotras han pasado la existencia con maridos dominantes e impertinentes. Cuando por fin nos libramos de ellos fue sólo para caer bajo la persecución de nuestros hijos e hijas, que no solamente no sentían amor por nosotras, sino que nos consideraban una carga y un objeto de burla y vergüenza. ¿Se imagina usted en sus sueños más locos que una vez que hemos saboreado esta bendita libertad, libre de responsabilidades, aunque hambrientas, vamos a dejarnos otra vez llevar y traer por usted, doctor Gambit, y por su casquivana esposa? (Carrington, *La trompetilla* 136-137)

Existen pocos relatos en la literatura del siglo xx en los que la protagonista sea una anciana, pues de alguna manera el tema de la vejez lleva consigo un estigma negativo, el cual se pronuncia todavía más por la vulnerabilidad de los

personajes femeninos.¹⁶ La narradora exhibe en su relato una serie de injusticias que se padecen al ingresar en la tercera edad y un conjunto de condiciones que la hacen aún más vulnerables, como la indiferencia y el desprecio que han recibido de sus propios familiares, a quienes ellas cuidaron y dedicaron su existencia. Una vez recluidas en el asilo, las ancianas tienen otros factores adversos en su contra, como la sordera que experimenta Marian, u otro tipo de padecimientos limitantes o discapacidades. La conclusión es que ellas han sido saboteadas, confinadas e ignoradas desde antes de ingresar al asilo —como lo hemos visto en los cuentos de Dávila, por esposos como Pepe, de “El último verano”, o como el padre de Leonora, en *Memorias de abajo*—, y siempre estuvieron bajo el resguardo de alguien o bajo las órdenes de un sistema que las contuvo y reprimió. Al llegar a la vejez, y habiendo probado las mieles de la libertad por primera vez en su vida, las ancianas amigas de Marian deciden llevar la rebelión hasta sus últimas consecuencias, consiguiendo así vivir en una comunidad de igualdad, respeto y consideración colectiva.

Metáforas obsesivas: biografía, mitología, reiteraciones

Como se ha observado, frecuentemente las metáforas obsesivas en la obra de un autor están relacionadas con episodios determinantes en su vida, que pueden ser rastreables en su biografía. En el caso de la narrativa de Amparo Dávila, esa mitología no proviene específicamente de un acontecimiento vital, como ella misma lo señaló, pero es evidente que su narrativa se conforma por una mitología personal en la que existe un bestiario de entes que se manifiestan de manera ambigua, soterrada y silenciosa, y que acaban teniendo un efecto autodestructivo y fatal. En la entrevista realizada en 2017,

16 Aunque esta novela de Carrington pertenece a su etapa de producción literaria y artística europea, se pueden señalar algunas coincidencias con la narrativa mexicana de medio siglo. Hay dos casos elocuentes de una profunda y crítica reflexión de la vejez femenina en las novelas cortas *La veleta oxidada* (1957), de Emilio Carballido, y *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo. En ambos relatos las protagonistas han llegado a la vejez sin esposo, la primera porque es viuda, la segunda porque no se casó nunca. En los contextos de provincia en los que viven, el matrimonio no es un tema negociable, de manera que estos personajes son brutalmente marginados de la convivencia social e incluso por sus propias familias. Un brote inusual de erotismo en la sexualidad tardía que experimentan estas protagonistas acaba por convertirlas en personas despreciables y transgresoras.

por diversas especialistas,¹⁷ Amparo Dávila responde de manera clara a la pregunta expresa sobre este tema:

E: ¿Puede hablarse de un bestiario dentro de tu obra?

A. D.: Siempre hay animales en mis cuentos, porque han estado cerca de mí después de que murió mi hermanito. Perros y gatos fueron mis compañeros durante años; con los perros me escapaba a la montaña, y las personas de mi casa me buscaban donde los veían jugar. Los otros animales son producto de mi imaginación, no he convivido con ellos. Me dan mucho horror las arañas, no me parecen personajes para los cuentos, tampoco las víboras. (Cardoso y Cázares 187)

En el discurso pronunciado por la autora en 2008, titulado “Mi actitud literaria”, declaró: “escribo sobre seres de la vida cotidiana, insignificantes, tal vez, en su realidad, pero interesantes en su forma de existir y en su capacidad de gozo y de sufrimiento, de angustia y de desesperación” (Cardoso y Cázares 193). Ahí mismo, comentó que su interés no fue centrarse en la estructura, sino considerar al personaje como centro del mundo narrativo. También señala las tres temáticas fundamentales en la vida: el amor, la locura y la muerte. De la locura, de la cual se ha hablado insistentemente en este artículo considerándola una metáfora obsesiva, comentó: “la locura, ese hilo tan fino y sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insania y se rompe tan fácilmente” (193).

Como se ha visto, la metáfora obsesiva de las alimañas y específicamente la de los ratones o ratas en la narrativa de Dávila está directamente relacionada con un trasfondo inconsciente, al cual la autora Ana Luisa Coulon, en el artículo “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, atribuye las siguientes cualidades: “Ellas representan lo que ha reprimido —quién sabe desde cuándo— pero no es casual que las perciba en su casa, así como los venenos los prepare con esa farmacopea ya abandonada del padre” (96). En otros cuentos de Dávila parece existir una mitología personal mucho más compleja y abigarrada, como en “Alta cocina”, “El huésped”, “Óscar” o “Moisés y Gaspar”, pues la representación bestial es sumamente ambigua;

17 Esta entrevista fue realizada por las participantes del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”: Mercedes Arizpe, Regina Cardoso, Laura Cázares, Ana Luisa Coulon, Gabriela Díaz de León y Luz Elena Zamudio (*in absentia*).

incluso puede especularse que estos seres se conforman por una mezcla entre lo humano y lo animal.

Sin embargo, la lectura y comparación de estos cuatro cuentos parece arrojar interesantes conclusiones. La primera es la necesidad de la autora por introducir en sus relatos animales-alimañas símbolos de corrupción y suciedad, enemigos del orden doméstico. La segunda es el enorme poder destructor de estos intrusos en la psique y la estructura vital de los personajes; la tercera revela una tremenda contradicción, aunque por un lado la rutina es la productora del hastío y la neurosis de estos personajes, por otra parte, es lo que sirve de contención ante la elevada respuesta del estrés, la depresión y la constante indiferencia de los otros por sus problemas privados. Laura López Mateos, en el artículo “Para exorcizar a la bestia”, llega a estas mismas conclusiones exponiendo que los rasgos de bestialidad que aparecen como figuraciones o metáforas obsesivas en la narrativa de Dávila son en realidad una parte esencial de nosotros, pero que han sido reprimidos por una estructura social, la cual, paradójicamente, al ejercer una presión desmedida puede aflorar hasta provocar la autodestrucción:

Quienes han estudiado los diferentes significados que las presencias animales pueden asumir en el imaginario humano concuerdan que éstas traducen la porción de animalidad que nos define como especie y que, de cuando en cuando, emerge del inconsciente individual o colectivo a modo de recordatorio. Para realizarnos como seres humanos, la sociedad se encarga de imponer una serie de reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre la animalidad y la espiritualidad, tienden a reprimir la primera. De ahí que la mayoría de los personajes que hemos venido estudiando, después de librar una batalla dolorosa contra su propia bestia, no sobrevivan al mortal enfrentamiento. (López Mateos 164-165)

En el caso de Leonora Carrington, la relación de su biografía con su obra es prácticamente inseparable, pero esto no significa que en su narrativa no exista una mitología personal plagada de una variedad de metáforas obsesivas también ligadas al temor, completamente fundado, hacia la reclusión institucional que se realiza a través de una voluntad exterior sobre la vulnerable protagonista. El encierro en *Memorias de abajo* y en *La trompetilla acústica* no solo funciona como un recurso para eliminar a

las “inadaptadas”, “marginales”, “prescindibles” o “cargas” de una sociedad intolerante ante cualquier demostración de espontaneidad y creatividad. También es una forma de ponerlas bajo la custodia y la vigilancia estricta de un orden social y moral. Además del confinamiento, hay que sumar la medicación como una forma más de violentar y someter la psique de los personajes femeninos: las drogas administradas ingresan de manera directa en sus cuerpos y adormecen sus sentidos y su voluntad. En, por ejemplo, la narración está plagada de momentos en los que los agentes de la Imperial Chemicals, la empresa de su padre, custodian a Leonora y prácticamente la conducen por la fuerza a través de engaños y manipulaciones hasta el hospital psiquiátrico de Santander. Ya allí, los doctores Morales fueron los responsables de cuidarla; sin embargo, el ojo vigilante de su padre se hizo todavía más presente con la visita sorpresiva para Leonora de Nanny, la niñera que la cuidó durante sus primeros veinte años de vida.

Llegó muy excitada, tras un viaje terrible de quince días en una cabina angosta de un barco de guerra. No esperaba encontrarme en un manicomio; creía que iba a ver a la niña sana que había dejado hacía cuatro años. *La recibí con frialdad y desconfianza: me la enviaban mis padres hostiles, y yo sabía que pretendía llevarme con ellos.* Desconcertada por mi actitud, Nanny se puso nerviosa. (Carrington, *Memorias* 197)

En la cita anterior he señalado con cursivas la declaración de aversión de la narradora ante la presencia de su nana, lo cual marca la separación definitiva de Leonora con su familia en Inglaterra; si la nana había sido enviada por los Carrington con el deseo de llevarla de regreso al hogar paterno, en este encuentro queda muy claro para ambas que esa unión no se producirá. Este episodio es retomado por Elena Poniatowska en la novela *Leonora*. En esta se muestra cómo la nana presencia la última dosis de cardiazol que le administran los doctores Morales. Es grande el azoro de la nana ante las nuevas circunstancias: “En estado cataléptico, la trasladan a su cuarto. Nanny repite: ¿Qué te han hecho... qué te han hecho?, y llora junto a su cama. Lejos de conmovérla, la exaspera; a través de su nana siente la succión paterna” (Poniatowska, *Leonora* 228). Este es el último contacto en tierras europeas que Leonora tuvo con su familia; poco después de salir

de Santander, ella migró a Nueva York y después a México, y con ello cerró un ciclo de vigilancia emocional, económica y personal con los Carrington.¹⁸

No es coincidencia que Leonora Carrington haya elegido como escenario de *La trompetilla acústica* un asilo de ancianos: un sitio que también es un lugar de reclusión física y mental, y que cumple la función de adormecer las conciencias de sus habitantes e impedir su desarrollo artístico o humano. La casa de reposo para estas ancianas en esta novela no difiere mucho de las condiciones padecidas por la autora en Santander; sin embargo, hay elementos biográficos y simbólicos en *La trompetilla acústica* que nos marcan una evolución en cuanto a la representación de esas metáforas obsesivas articuladas desde *Memorias de abajo*. Como hemos visto en su relato autobiográfico de juventud, Leonora tuvo que padecer toda su crisis de salud en total abandono, pues ni la presencia de la nana marcó una diferencia. Finalmente, gracias a su entereza y habilidad para lidiar con los doctores Morales, ella pudo salir de Santander y huir a Norteamérica con la ayuda de Renato Leduc. La situación de la autora, sin embargo, cambió al llegar a México, al hacerse de nuevas amistades y de un entorno cultural mucho más amplio y diverso; de ello, lo más importante fue su relación con Kati Horna, la fotógrafa de origen húngaro también vecindada en México, y con Remedios Varo, la otra artista exiliada con quien mantuvo una amistad permanente.

En *La trompetilla acústica* un grupo de ancianas se unen para desafiar el poder del doctor Gambit (el director del instituto); aquí se describe la vejez como una etapa de camaradería y solidaridad, lo cual se muestra en el desenlace del relato. De manera profética, cuando Leonora Carrington escribe la novela en los años cuarenta, vaticina el tipo de relación que establecerá

18 Como señala Joanna Moorhead en la biografía de Leonora, la autora mantuvo una relación epistolar y financiera intermitente con su madre en Inglaterra, la cual se intensificó cuando dio a luz a su primer hijo. Aunque fue planeado un viaje para que se reencontrara con su padre, con quien no había tenido ningún trato desde 1937 cuando salió de Europa, este falleció repentinamente en 1957. A quien fuera su amigo y patrocinador durante sus años en México, Edward James, le escribe lo siguiente: “Mi padre ha muerto y ello me ha conmocionado más de lo que quizás pensé en algún momento: en cualquier caso me parece estar pasando por un una especie de metamorfosis que viene acompañada de dolor y renuncia a viejas costumbres [...] Me siento muy extraña” (Moorhead 164). Tiempo después de la muerte de su padre, se le sería asignada una pequeña herencia, la cual nunca llegó a cobrar, pues los otros herederos Carrington, al quedar a cargo de la administración del legado, exigieron su obediencia y sumisión, lo cual nunca llegó a ocurrir.

con sus contemporáneas, Horna y Varo, con quienes mantuvo una asidua relación de retroalimentación amistosa e intelectual. Esto ocurre porque Carrington identifica la última parte de la vida de la mujer como un espacio de plenitud. Esto coincide con lo que una de sus principales biógrafas, Joanna Moorhead, señala respecto a la última etapa de la vida de Leonora: “Al igual que Marian, Leonora veía la vejez como la culminación de su viaje y no como un lento declive hacia el crepúsculo” (Moorhead 194). Finalmente, Leonora encontró la solidaridad que anhelaba en la vejez, a través de la maternidad, la ejecución libre de su obra y las amistades femeninas que pudo sostener en esta última etapa. Se comenta que el personaje de Carmela, la mejor amiga de Marian en *La trompetilla acústica*, estuvo inspirado en Remedios Varo, pues así como la protagonista es despistada, vulnerable y fantasiosa, Carmela está llena de ideas, es desafiante y arrojada, y cuenta con un sentido práctico que la lleva a rescatar al asilo completo del sometimiento y el hambre que las hacían pasar sus dueños. Aunque la novela tiene definitivamente una construcción en la que se intercala el realismo crudo con escenas de irrealidad, pueden encontrarse elementos de coincidencia biográfica entre Marian y la última etapa de Leonora. Así, la autora se anticipa a representar lo que va a ser su vejez, o la de cualquier mujer que alcance un desarrollo íntimo, profesional o artístico. Coincido con Joanna Moorhead cuando analiza este período como uno de los más fructíferos artísticamente y en el que se asientan importantes premisas vitales, como el feminismo, la conquista final de su independencia y la búsqueda de una libertad de pensamiento y acción de todo el género femenino:

La trompetilla acústica es, en cierto sentido, una broma disparatada, pero también una revaluación de lo más serio del mundo esencialmente masculino y obsesionado con la juventud. También es un grito de protesta desde uno de los márgenes menos explorados, pero más universales, de la vida. En manos de Leonora, y tal como ella la vivió, la vejez se convirtió en una suma en lugar de una resta. Como Marian, no sólo sobrevivió a la vejez, sino que floreció en su paisaje silvestre e impredecible, como le ocurrió a Marian, la vejez le resultó tan surrealista como las anteriores etapas de su vida. (Moorhead 194)

El desenlace de la novela describe cómo las ancianas conforman una comunidad nueva y diferente, inaugurando una nueva edad de hielo, en la

cual reinarán los licántropos y sus descendientes, y ellas, como sacerdotisas eternas, vigilarán el nuevo orden. Esta última metáfora de colectivo femenino sin duda es una idea bastante adelantada para la época, en gran medida porque Carrington deseaba que esta narración fuera profética y que cada mujer alcanzara su máximo potencial. Según la especialista Gloria Orestein, la obra de Carrington “habla de eras pasadas, de ciclos de matriarcado y patriarcado, y de continentes perdidos que alguna vez tuvieron culturas matrísticas” (citada en Moorhead, 182). Esta forma de interpretar el devenir humano, a través de distintos ciclos, también forma parte de la obra plástica de Carrington, poblada de personajes femeninos. Esto nos habla de que analizar, sistematizar y articular las mitologías personales de Leonora Carrington representa un esfuerzo que debería realizarse a la luz de las nuevas fortalezas y concepciones de la feminidad contemporánea.

Figurar lo innombrable: conclusión

Al inicio de este artículo mencioné la aparente distancia que había entre las obras de las autoras aquí analizadas; al concluir, considero que existensemejanzas en la reiteración de las metáforas obsesivas y en la creación de su mitología personal. Solo once años separan su fecha de nacimiento, Leonora Carrington nació en 1917 y Amparo Dávila en 1928. Aunque es un tema conocido, hay que destacar ciertos factores que influyeron de forma determinante en la concepción de ambas poéticas. En el caso de Carrington, las repercusiones del surrealismo, al que no he hecho referencia, pero que dota su obra de un humor peculiar y característico, es determinante para comprender por qué esta tiene una versión siempre paródica y ridiculizadora de los sistemas opresores. También es evidente que la herencia europea y su legado simbólico (aunque no económico como ya señalé) de la aristocracia inglesa marcó una posición de rebeldía frente a la vida y las relaciones humanas, así como las continuidades y colindancias de su discurso visual y literario, también dejaron huella en su narrativa. En un sentido opuesto, Amparo Dávila nació y creció en Zacatecas, México, y una buena parte de la experiencia con los rituales de su entorno, con el tema de la muerte y lo sobrenatural es representada en su cuentística. Además, sus temáticas tienen profundas coincidencias (aunque mecanismos narrativos distintos) con autoras cuyo origen también es la provincia, como Guadalupe Dueñas

(Jalisco, 1919-2002), Josefina Vicens (Tabasco, 1911-1988) o Inés Arredondo (Sinaloa, 1928-1989). A diferencia de Carrington, quien escribió en distintos tipos de formatos narrativos y tuvo una desbordada actividad artística, Amparo Dávila estuvo dedicada a la escritura de una cuentística magistral y representativa de las mejores letras de Latinoamérica (aunque también tiene una obra poética interesante).

A pesar de ello, ambas pertenecieron a una etapa de auge literario y cultural del México del medio siglo y se enfrentaron a condiciones de misoginia y hostilidad similares. Aparentemente más radical en sus expresiones artísticas, Carrington supo representar a través del discurso literario la opresión, la enfermedad y el abandono a través de sus dos relatos más conocidos. Aportó a la literatura mexicana las primeras versiones de la heroína fantástica: aquella que se transforma en elemento de la naturaleza, habla con los animales y es capaz de modificar el destino de los hombres a través de su control mental. Gracias a su enorme talento para las artes visuales supo modificar espacios cotidianos y aberrantes en lugares fantásticos, ligando los elementos tradicionales del cuento popular al discurso de emancipación femenina.

Por su parte, Amparo Dávila nos proporcionó, a través de sus metáforas obsesivas, distintas formas de figurar el estrés doméstico, la frustración de la cotidianidad y las crisis de la identidad femenina propiciadas por factores como la maternidad y la sexualidad reprimida dentro del recinto engañosamente inocuo del hogar. Para la época en que estos relatos fueron creados y publicados, las patologías femeninas no habían sido cabalmente representadas, ni siquiera por la medicina de la época que, como vimos en el relato desgarrador de Leonora, se limitaba a administrar tranquilizantes y a aislar a la víctima.

El estudio y la sistematización de la mitología personal de Amparo Dávila exigiría un estudio mucho más amplio y dedicado de contraste y análisis de la totalidad de su obra cuentística (e incluso poética). En el análisis sobre la obra de Carrington es relativamente fácil identificar la aparición de metáforas obsesivas, como ocurre con el confinamiento. La complejidad de la sistematización de dichas metáforas se centra en que la obra de Carrington es sumamente diversa y habría que considerar en su análisis también su obra plástica. En los casos aquí analizados quedó claro que las autoras realizaron una figuración de lo que hasta ese momento carecía de nombre y que, como neurosis femenina, había permanecido

soterrada, porque era un tema vergonzoso, sin relevancia e ignorado por considerarse menor. Cuando son elaborados como metáforas obsesivas en un sistema narrativo nos percatamos de que es una señal de corrupción en el contexto social donde se produce. Estas mitologías arrojan las debilidades, las injusticias y los desequilibrios de esa sociedad, alertando a las próximas generaciones sobre su extinción o su repetición permanente. Una parte del legado de dichas autoras fue enfatizar la autenticidad de la violencia que se ejerce sobre las mujeres, la cual se manejó con indiferencia durante varias décadas, resaltando las causas y a sus responsables, y describiendo con delicada minuciosidad las repercusiones físicas y anímicas de tal abuso.

Obras citadas

- Bouatenin, Adou. “La psychocritique de Charles Mauron: une méthode à redécouvrir”. *Langues & Usages*, núm. 1, 2017, págs. 174-183. Web. 10 de enero del 2021.
- Cardoso, Nelly y Laura Cázares, editoras. “Entrevista a la autora”. Amparo Dávila. *Bordar en el abismo*. México, Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, págs. 91-103.
- Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México, Siglo XXI Editores, 1992.
- . *La trompetilla acústica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Coulon, Ana Luisa. “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”. Amparo Dávila. *Bordar en el abismo*. Editado por Nelly Cardoso y Laura Cázares. México, Tecnológico de Monterrey, 2009, págs. 91-103.
- Dávila, Amparo. *Cuentos completos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. México, Anthropos, 1993.
- Federico, Francesca. “Memorias de abajo de Leonora Carrington: un ejemplo de escritura híbrida”. *Les Ateliers du SAL*, núm. 14, 2019, págs. 100-108.
- Gutiérrez Piña, Claudia L. “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. ‘El último verano’ de Amparo Dávila”. *Literatura Mexicana*, vol. 2, núm. 2, 2018, págs. 134-151.

- López Morales, Laura. “Para exorcizar a la bestia”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Editado por Nelly Cardoso y Laura Cázares. México, Tecnológico de Monterrey, 2009, págs. 153-166.
- Luna Chávez, Marisol y Víctor Díaz Arciniega. “La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila”. *Sincronía*, núm. 74, 2018, págs. 205-233.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*. París, Librairie José Corti, 1963.
- Moorhead, Joanna. *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Madrid, Turner Noema, 2017.
- Ontañón de Lope, Paciencia. “Las metáforas obsesivas en el arte. Análisis psicocrítico de unos cuentos de Julio Cortázar”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 557, julio 1997, págs. 18-21.
- Piñeiro, Gil Eulalia. “Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura latinoamericana”. *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, 2013, págs. 73-90.
- Poniatowska, Elena. *Leonora*. México, Editorial Planeta, 2011.

Sobre la autora

Marisol Luna Chávez es profesora-investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez, de Oaxaca. Estudió la licenciatura en la Universidad Veracruzana; la maestría y el doctorado en Letras en la FFYL de la UNAM; realizó estancias posdoctorales en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autora y coautora de artículos arbitrados e indexados, así como de capítulos en libros relacionados con el tema de la interacción entre las artes visuales y la literatura. También ha publicado sobre la narrativa del medio siglo mexicano. Entre sus publicaciones destacan los libros: *La vuelta al día en 80 mundos y Último round de Julio Cortázar: composición literaria y visual* (Universidad de Guadalajara/Cátedra Julio Cortázar, 2014), y *Ventanas a lo inesperado. Imagen fotográfica y visual en Julio Cortázar* (UAM-Azcapotzalco, 2018).