UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La obra de Amparo Dávila y la Generación de Medio Siglo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Romero Muñoz

DIRIGIDA POR

Evangelina Soltero Sánchez

© Carlos Romero Muñoz, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

LA OBRA DE AMPARO DÁVILA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR PRESENTADA POR

Carlos Romero Muñoz

DIRECTORA

Evangelina Soltero Sánchez

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Madrid, 2025.

A mis abuelas, Loli y Luisa.

Agradecimientos:

A la Dra. Evangelina Soltero Sánchez por su paciencia, su tesón, sus conocimientos y su colaboración para hacer posible esta tesis.

A mis padres, mi hermana, mis sobrinos y mi familia, por haberme ayudado a hacer esto posible, por darme un apoyo incondicional, lleno de cariño y de fuerza.

A mis amigos, por ser un pilar fundamental para seguir hasta el final.

A Iván, por haber aguantado mis altibajos, mis lamentos, mis charlas interminables, mis explicaciones y divagaciones, pero sobre todo por haber sido un gran motor para sacar mi investigación adelante.

A la propia Amparo Dávila, por haber creado una obra digna de estudio, de investigación y por haber dejado una huella imborrable dentro de la literatura hispanoamericana, que merecía ser y seguir siendo analizada.

A mis abuelas, Loli y Luisa, por haber sido ese espejo donde mirarme, lleno de cariño y amor, lleno de vivencias, experiencias y fuerza. Por ser mujeres de la guerra, que sacaron la valentía suficiente para vivir y sobrevivir en un mundo en el que no era fácil ser mujer. Por ser un modelo a seguir, un rinconcito de paz y de felicidad. A ellas, por su tesón, su dureza y su alegría hasta el último día, allá donde estén, gracias.

ÍNDICE

Resumen **13**

Abstract **15**

Introducción **17**

PARTE I **23**

CAPÍTULO I. Contexto sociocultural en el México del siglo XX. **25**

1.1.- La historia de la mujer en México: una lucha contra el silenciamiento. 27

CAPÍTULO II. El cuento mexicano del siglo XX. **39**

2.1.- La renovación literaria de los años 50: los cuentos escritos por mujeres. 46

2.2.- La nueva élite cultural de los años 50: La Generación de Medio Siglo. 58

PARTE II **83**

CAPÍTULO III. "Contar un cuento es un arte". Amparo Dávila. Vida y obra: la maestra del cuento y la artista del tiempo. **85**

3.1.- Las revistas como medio de difusión. El motor literario hacia la visibilización. **94**

3.2.- Amparo Dávila y la Generación de Medio Siglo: ¿una *outsider*? **110**

3.2.1.- "Escribir para mí es una necesidad de expresión". 113

3.2.1.1.- Elena Poniatowska, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo: seis escritoras unidas por el cuento. 118

3.3.- "Pienso que es como uno nace, y yo nací dotada de una gran fantasía". La literatura fantástica en los textos davilianos. Aproximaciones. 138

CAPÍTULO IV. ¿Qué se entiende por literatura fantástica y cómo ha repercutido en la narrativa de lo inusual? Aproximaciones hacia una teoría de lo fantástico-inusual. **149**

4.1.- Los cuentos de Amparo Dávila. Lo insólito a través de la oscuridad. 180

4.2.- El espanto de la realidad irreal. Análisis temático de los cuentos de Amparo Dávila. 188

4.2.1.- Técnicas narrativas. 267

4.2.2. Los símbolos. 272

4.2.3.- La figura de la mujer, acercamiento. 319

CAPÍTULO V. La figura de la mujer desde las perspectivas de género. Los personajes femeninos en la obra de Amparo Dávila. ¿Rebeldía, insumisión o desbiologización

del canon? 323

5.1.- Los personajes femeninos davilianos. Entre el ser y el deber ser. 336

5.2. Análisis temático de los personajes femeninos. 353

PARTE III 429

CAPÍTULO VI. La poesía de Amparo Dávila. Entre la intimidad y la desobediencia. 431

CAPÍTULO VII. El impacto de Amparo Dávila en la narrativa actual. Aproximaciones. 469

CONCLUSIÓN 483

BIBLIOGRAFÍA 493

ANEXOS 521

ANEXO 1. "Apuntes para un ensayo autobiográfico". Amparo Dávila en *Barca de Palabras*, 1965/2005. Cambios y variaciones. 523

ANEXO 2. Revistas literarias en México, siglo XX. 535

ANEXO 3. Textos de Amparo Dávila publicados en revistas. 549

Resumen

El objetivo general de mi tesis doctoral es llevar a cabo un análisis y una investigación sobre la vida y obra de Amparo Dávila en consonancia con el contexto histórico, literario y sociocultural del México del siglo XX y en relación con la Generación de Medio Siglo.

Nacida en Pinos, Zacatecas, en 1928, Dávila fue una escritora rupturista que desde muy pequeña se encontró con diversas trabas que no la dejaron realizarse como escritora. Si bien es cierto que supo sortear todos esos impedimentos, en especial la represión a la que fue sometida por parte de su padre, esta comenzó en el ejercicio de la escritura a través de pequeños poemas que fue publicando en revistas literarias, tales como *Cuadrante* o *Summa* o *Letras Potosinas.*

Su obra se divide en cinco libros de poesía y cuatro de cuentos, en los que explora mundos inciertos, desconocidos y fantásticos a través de la incorporación de entes o de fenómenos sobrenaturales mezclados con varios géneros que desembocan en un término acuñado por Carmen Alemany Bay: la narrativa de lo inusual.

Autodidacta desde pequeñita, Dávila comenzó a leer en la biblioteca familiar, en un mundo de represión donde la figura de su padre le hizo creer que las mujeres estaban supeditadas a los hombres y lo mejor que podía hacer era formarse para ser madre y esposa dejando a un lado su verdadera vocación: la escritura.

Fue en el año 1954, con el cambio a la capital, donde Dávila comenzó a publicar sus poemas y consiguió llegar a ser secretaria de Alfonso Reyes, su maestro, guía y mentor y el que le recomendó que fuera libre y que no perteneciera a ninguna generación literaria algo que por un lado, le sirvió para cosechar y crear su propia teoría literaria pero también hizo que su obra pasara inadvertida.

En su obra en prosa explora sus miedos, sus vivencias y el cuerpo de la mujer como un espacio de lo insólito a través de la monstrificación junto con la opresión a la que las mujeres están sometidas en el México del siglo XX y lo hace a través de personajes que se encuentran asediados por atmósferas agobiantes y masculinizadas en un ambiente patriarcal y machista, que no deja de ser un reflejo de sus experiencias.

Su obra poética, eclipsada por sus cuentos, también fue importante en los comienzos de Dávila puesto que expuso una serie de motivos mucho más intimistas que después esgrimió y exprimió en sus cuentos con el fin de denunciar y dejar de ver a la mujer como un mito y un mero objeto literario.

Sus mujeres toman las riendas de su vida: viven, exploran y no se subyugan a nadie, al igual que hizo ella al no pertenecer a ninguna generación literaria. Su impacto, su obra y su personalidad calaron en escritoras mexicanas actuales como Cecilia Eudave, Guadalupe Nettel o Cristina Rivera Garza.

Amparo Dávila fue, es y será una de las escritoras más importantes de México al cortar y sesgar las trabas literarias, sociales y culturales que la arrojaban y enclaustraban entre las paredes del hogar y su obra merece el gran reconocimiento que en su momento no tuvo al romper con los límites de lo establecido creando una teoría y de una forma de escribir propias.

Abstract

The overarching goal of my doctoral thesis is to conduct an analysis and investigation into the life and works of Amparo Dávila, contextualized within the historical, literary, and sociocultural framework of 20th-century Mexico, and in relation to the Generation of the Mid-Century.

Born in Pinos, Zacatecas, in 1928, Dávila was a groundbreaking writer who faced significant obstacles from an early age that hindered her development as an author. Despite these challenges, particularly the repression she experienced under her father, she began her literary journey by writing and publishing short poems in literary magazines such as *Cuadrante*, *Summa*, and *Letras Potosinas*.

Her oeuvre comprises five poetry collections and four volumes of short stories. In her prose, she delves into ambiguous, unknown, and fantastical realms by incorporating supernatural entities and phenomena, blending them with various literary genres to create what Carmen Alemany Bay terms the "narrative of the unusual."

An autodidact from a young age, Dávila discovered her passion for literature in her family library, navigating a repressive environment where her father instilled the belief that women should be subservient to men. This ideology relegated her to a role focused on motherhood and domesticity, sidelining her true vocation: writing.

Dávila's move to Mexico City in 1954 marked a turning point in her career. She began publishing her poetry and became the secretary to Alfonso Reyes, who served as her mentor and advised her to remain independent from any literary generation. This independence enabled her to cultivate her own literary theory but also contributed to the initial obscurity of her work.

In her prose, Dávila explores themes such as fear, personal

experiences, and the female body as a space of the extraordinary, often through the lens of "monstrification" and the oppression of women in 20th-century patriarchal Mexico. Her characters are often besieged by stifling and masculinized atmospheres, reflecting her personal experiences.

Though overshadowed by her short stories, Dávila's poetic works were significant in her early career, laying the groundwork for the motifs she later expanded upon in her prose. These motifs aim to challenge the literary objectification of women and portray them as independent agents who live, explore, and refuse subjugation, much as Dávila herself did by rejecting affiliation with any specific literary generation.

Her impact, both as a writer and as a cultural figure, resonates with contemporary Mexican authors such as Cecilia Eudave, Guadalupe Nettel, and Cristina Rivera Garza. Amparo Dávila remains one of Mexico's most important literary figures, breaking through literary, social, and cultural constraints to create a unique literary theory and style that demand the recognition they were initially denied.

Introducción

En esta investigación se llevará a cabo un análisis de toda la vida y obra de Amparo Dávila, escritora mexicana del siglo XX, en consonancia con el contexto sociocultural, político y literario de la época, enfocado en la situación de la mujer en la literatura mexicana en comparación con la del hombre escritor mexicano y en relación con la Generación de Medio Siglo.

Nacida en Pinos, Zacatecas, en 1928, Dávila fue una escritora rupturista desde muy pequeña, ya que se encontró con diversas trabas a la hora de ejercer como escritora. Tuvo que sortear muchos impedimentos para poder publicar y su obra pasó desapercibida por parte de la crítica y no se estudió y se examinó de la manera correcta.

La obra de Amparo Dávila dibuja un mapa de personajes femeninos a través de sus cuentos para dejar una muestra de la evidente situación de inferioridad en la que viven las mujeres en México. Aun no siendo una escritora que se definiera como "feminista", trabajó para que tanto hombres como mujeres estuvieran en el mismo nivel, si bien es cierto que la crítica hacia el patriarcado, el sometimiento y la falta de libertad para con las mujeres fueron varias de sus líneas de denuncia.

Dentro de este trabajo se abordan dos grupos de objetivos, uno principal y otro secundarios. Haciendo referencia al principal, el tema o el objetivo primero es el estudio, en su conjunto, de la obra de Amparo Dávila a partir de todo el panorama y el contexto en México a mediados del siglo XX.

En cuanto a los objetivos secundarios, están encaminados a mostrar los impedimentos, y también las dificultades, que tuvo Dávila a la hora de publicar, principalmente por el hecho de ser mujer y, en cierto modo, "autodidacta", algo que la mantuvo en una especie de marginalidad, llegando a ser una "outsider".

Asimismo, dentro de este estudio, se analizan las diferentes vías que

tomó la autora para poder escribir y publicar, poniendo el foco en la importancia que tuvieron las revistas literarias del siglo XX para la difusión de su obra que, si bien fue escasa en número, fue muy extensa en cuanto a contenido y crítica para con el machismo y la falta de libertad hacia las mujeres.

En esta tesis doctoral se analizan pormenorizadamente todos sus cuentos, las técnicas que empleó y la forma de narrar aquello que "no era propio" de una mujer, dejando ver que en cierto modo fue una escritora "innovadora", que se salió de los moldes institucionales y literarios para ser una autora que se adelantó a su tiempo y a la forma de visionar los sucesos.

Si bien es cierto que su obra en prosa es la más conocida, también escribió poesía. Los poemas presentan una serie de rasgos mucho más intimistas y en los que Dávila puede explorar y explotar su vena más sentimental y hacer con el género poético una especie de "terapia" en la que mostrar sus pensamientos más recónditos.

Volviendo a sus cuentos, estos pueden ser vistos como una caja de Pandora en donde la zacatecana verbaliza todos sus miedos, sus inquietudes, sus monstruos internos y lo hace a través de una serie de técnicas y de géneros que se entrelazan para alcanzar, siguiendo un concepto propuesto por Carmen Alemany Bay, una "narrativa de lo inusual".

Asimismo, en esta investigación se analizan los personajes femeninos creados por Dávila a través de las diferentes perspectivas de género y con textos de importantísimas autoras como Virginia Woolf o Simone de Beauvoir.

En cuanto a la metodología llevada a cabo para este análisis, más allá de la lectura de la obra al completo de Dávila, también han sido importantes y de gran ayuda las diferentes entrevistas que la escritora ofreció, puesto que revelan su manera de tejer la trama y de crear textos que atrapan al lector para sembrar en él el germen de la duda y del misterio.

Se investigan también las diferentes temáticas empleadas en sus cuentos, tales como las vivencias, la enfermedad, la importancia del cuerpo, sobre todo el femenino, todo ello conectado con la vida de la autora. Dentro de sus personajes femeninos, se toman referencias de Teresa de la Parra o un texto muy importante de Marcela Lagarde y de los Ríos, titulado *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, que han sido tomados como referencia a la hora de analizar los personajes femeninos.

Sobre este punto se incide en la medida en la que son mujeres desdibujadas, que tienen que redefinir e inquirir su identidad una vez más. Se encuentran despojadas de todo poder y autoridad, están sometidas al yugo del marido, del padre o del hermano y tienen una gran ansia de libertad que se ve "falsamente" adquirida a través del amor romantizado, idealizado, con el que formar una familia.

Las mujeres de la narrativa de Amparo Dávila toman las riendas de su vida, viven, exploran su cuerpo, no se subyugan a nadie y, en cierto modo, son un reflejo de ella misma al no pertenecer a ninguna generación literaria y al sortear todos los impedimentos que no le dejaban realizarse como escritora.

La tesis doctoral se encuentra dividida en tres partes: la primera de ellas aborda, de manera sintetizada, el contexto sociocultural y político del siglo XX en México, seguido de una introducción sobre el cuento y también sobre la "definición" de Generación, puesto que Amparo Dávila empezó a escribir en un momento en el que prácticamente todos los autores pertenecían a alguna generación literaria, algo que ella, por consejo expreso de Alfonso Reyes, no quiso hacer y se mantuvo al margen de todos estos grupos, aun siendo encasillada en la Generación de Medio Siglo. Seguidamente, se analizan las diferentes revistas literarias de la época, sobre todo aquellas que le dieron pie a Amparo Dávila para poder publicar sus textos, así como la creación de una generación de mujeres que empezaron a publicar sobre temas parecidos. Estas mujeres son: Elena Poniatowska, Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo,

Guadalupe Dueñas y la propia Amparo Dávila.

A continuación, en la segunda parte se lleva a cabo un análisis exhaustivo de todos los cuentos de Amparo Dávila a partir de los temas y las inquietudes más importantes y que acechaban a la zacatecana, teniendo en cuenta, en primer lugar, la propia lectura, pero también de las diferentes entrevistas que ofreció. En esta parte, un punto importante y que merece, como se puede observar, un capítulo aparte, es el de sus personajes femeninos, entendido como una preocupación de Dávila sobre el mundo de las mujeres, aun no siendo, como se ha indicado, una escritora especialmente feminista. Sus personajes femeninos son modelos sociales y lo que hace la escritora es denunciar y verbalizar la situación de marginalidad y opresión en la que están viviendo, de ahí que su influencia y su relevancia como escritora se vieran, en cierta medida, truncadas al ser una mujer que socavaba y rompía los límites y las barreras impuestas a las mujeres.

Por último, la tercera parte, pero no por ello menos importante, se analizan sus poemas, eclipsados por sus cuentos, pero entendidos como un camino o un tránsito hacia su obra en prosa, puesto que se observan los temas y las denuncias que llevaría a cabo en su obra narrativa, pero desde un plano más intimista o quizás "menos redondo", literariamente hablando, que sus cuentos.

Para finalizar, en esta tercera parte se lleva a cabo una pequeña mención al impacto que generó en escritoras posteriores y actuales como Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel o Cecilia Eudave, siendo un final abierto para futuras investigaciones.

Las conclusiones a las que se han llegado podían ser tres: la primera de ellas está relacionada con que Amparo Dávila fue una "outsider", una escritora que sorteó, bordeó y nunca limitó su escritura, entendida como una forma de hacer una teoría estética y una literatura propia y personal que le llevó a que en primera instancia la crítica obviara su obra.

En segundo lugar, en sus escritos entremezcla infinidad de recursos y de géneros, desde lo fantástico hasta lo gótico, siendo la precursora de

la narrativa de lo inusual, a pesar de haber sido tildada y encasillada única y exclusivamente bajo la etiqueta de "literatura fantástica", y desde ese plano se han estudiados sus relatos durante mucho tiempo.

Por último, la importancia de la mujer en su obra. Este aspecto es casi uno de los más significativos puestos que, aun poniendo a hombres y mujeres en un mismo plano, siempre tiende a crear personajes femeninos que enloquecen si no consiguen el amor, ya que idealizan una vida "perfecta" para la cual han sido adoctrinadas y enseñadas desde pequeñas.

También es importante ver la evolución de su obra y de sus personajes femeninos puesto que, en sus primeros libros, la mayoría de ellas son mujeres jóvenes e inexpertas y en los últimos, también coincidiendo con la madurez de Dávila, son mujeres que se liberan y que toman las riendas, no solo de sus vidas, sino también del hogar y, en general, de todo aquello que les ha sido usurpado.

La tesis se cierra con la incorporación de tres anexos. El primero de ellos es un texto autobiográfico de Amparo Dávila, concretamente "Apuntes para un ensayo autobiográfico", pero se ofrece una versión "actualizada", haciendo una comparativa entre el texto original y el que años más tarde se publicó en un libro de Antonio Acevedo Escobedo.

El segundo que también se añade como anexo, es un cuadro de todas las mujeres que publicaron o que tuvieron algún cargo en, sino casi todas, la mayoría de revistas que se crearon en el siglo XX en México, como una forma de hacer ver y reivindicar que a partir de finales de los años 40 y principios de los 50, empezó a haber un "boom" femenino, con un número importante de mujeres que estaban al frente de publicaciones culturales, principalmente literarias, y a la vez publicando, frente a otras etapas en las que la producción de textos por parte de las mujeres era muy escasa.

Por último, el tercer anexo trata de un cuadro resumen en el que se recopilan todos los textos de Amparo Dávila publicados en diferentes revistas.

PARTE I

CAPÍTULO I. Contexto sociocultural en el México del siglo XX.

Adentrarse en el siglo XX supone encontrarse con una serie de acontecimientos que, sobre todo en el plano literario, van a tener una enorme relevancia. El siglo XX es conocido por ser una de las épocas más "agitadas" en cuanto a acontecimientos históricos se refiere.

Este siglo se abría con la continuación del Porfiriato (1876–1911) y le seguiría un acontecimiento que, sin duda, marcó la trayectoria de México: la Revolución Mexicana (1910).

Conocido como el gran conflicto militar de México, trajo consigo innumerables publicaciones e incontables textos que ponían de manifiesto la "realidad" del conflicto armado con nombres tan importantes como Elena Poniatowska o Nellie Campobello.

La Revolución Mexicana en la cultura va a dejar una gran huella sobre todo en autores como Mariano Azuela, José Vasconcelos o Martín Luis Guzmán, llegándose a crear la novela revolucionaria o de la Revolución como un género, entre los que destacan nombres como el de Nellie Campobello y su brillante obra *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México.*

Pasando por los años 20 y 30, se producen diferentes cambios en el gobierno que van a hacer que la ciudad de México se empiece a tambalear y, con ella, la literatura. Sin duda uno de los hechos fundamentales de los años 30 fue la Guerra Cristera (1926–1929) y la posterior Crisis de los años 30 y el Maximato.

Durante los años 40, Lázaro Cárdenas se proclamó presidente de México y empieza a destacar la figura de Plutarco Elías Calles, el cual fundó el Partido Nacional Revolucionario en 1929, y cuyo nombre fue cambiado por Cárdenas y pasó a llamarse Partido de la Revolución Mexicana.

Finalmente, Manuel Ávila Camacho en 1946 consolidó el partido y le dio el nombre de Partido Revolucionario Institucional que gobernó en México hasta noviembre del año 2000.

Dejando a un lado este terreno político, el literario también estuvo

cargado de grandes cambios, provocados en gran parte por estos hechos y vaivenes todos ellos sumados a los diferentes cambios en el gobierno. En los años 40, hubo un gran auge en lo referido a la pintura, la música y el cine, pero, sobre todo, la literatura.

Comenzando por la pintura, empiezan a convivir, por un lado, el muralismo mexicano promocionado por Rivera y Orozco con el surgimiento de una nueva corriente pictórica que venía gestándose con fuerza y que, de alguna manera sería la que vendría a suceder al muralismo mexicano.

Su mentor fue Rufino Tamayo y bajo su concepción "en [el] arte lo revolucionario no radica en los contenidos, sino en las formas de expresión" (Pereira, 1995: 193). Junto a Tamayo surgía una generación de pintores tales como Juan Soriano o Pedro Coronel.

El plano literario se encuentra más reticente al cambio y durante los años 40 surgió la controversia entre dos movimientos: por un lado, la literatura de contenido social, heredada de la Revolución Mexicana y, por otro lado, las corrientes de Vanguardia inauguradas por el Estridentismo y el grupo Contemporáneos.

Los años 50 se abrirían con un acontecimiento importante: la muerte de Xavier Villaurrutia, una de las grandes figuras mexicanas y, con ello se empezaron a definir ciertas líneas vanguardistas que dejarían a un lado el discurso nacional que vino marcando las décadas anteriores.

Surge en este momento uno de los grupos más relevantes en México: la Generación de Medio Siglo y el Centro Mexicano de Escritores, cuyo fin era el de estimular la creación literaria de los jóvenes escritores del momento a través de una serie de incentivos y becas.

Esta organización acogió a poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas que a partir de la mitad de la década de los años 50 pasarían a marcar de manera significativa toda la literatura mexicana.

A su vez estos integrantes empezaron a participar en las diferentes revistas[1] y suplementos del país, algunos tan importantes como

[1] Uno de los aspectos que más me interesan dentro de mi investigación es cómo las revistas permitieron que Amparo Dávila, en mayor o menor medida, empezara a poder

Cuadernos del viento, La Revista de Bellas Artes o *La Revista Mexicana de Literatura*[2] donde, esta última tendrá una enorme relevancia para el desarrollo y la promoción de la literatura mexicana.

1.1.- La historia de la mujer en México: una lucha contra el silenciamiento.

Habiendo hecho hincapié en los acontecimientos históricos y socioculturales del México del siglo XX, algo también enormemente importante y que merece un análisis exhaustivo es la figura de la mujer. Acostumbrados a escuchar y leer casi siempre testimonios sobre escritores, donde se enaltece la figura del hombre y se presta atención (casi siempre) a sus obras, se olvidan de mostrar atención e interés por una de las grandes figuras de la literatura que ha estado presente desde los inicios: la mujer.

"Desde el comienzo la valoración profesional que se brindó a las mujeres en los ámbitos público y privado estaba más relacionada con características femeninas como la dulzura, la suavidad o la entrega incondicional a los otros" (Arauz Mercado, 2015: 192), entendido a lo largo de la historia como un ente minoritario.

Todos estos aspectos hicieron que el pensamiento imperante en este siglo XX fuera el de que la realización de la actividad intelectual por parte de las mujeres limitaba, en mayor o menor medida, su "función reproductiva, [y] en consecuencia, se ponía en peligro el concebir y parir generaciones fuertes para servir a la patria" (2015:193-194).

A lo largo de la historia, sobre todo en el plano de la literatura, la inclusión de las mujeres se empezó a gestar a principios de este siglo XX, donde se producen una serie de cambios dentro del canon masculino. El cambio más inminente es el de la irrupción de las mujeres en el terreno escritural.

Las escritoras deciden "editar" las bases del canon y sobre ello

publicar puesto que, el hecho de no pertenecer a ninguna generación le supuso un problema.

[2] La *Revista Mexicana de Literatura* fue un órgano fundamental que permitió reunir, integrar y sobre todo consolidar la Generación de Medio Siglo.

redactan diversos ensayos sobre la importancia de la condición femenina, haciendo un mayor hincapié en la mujer intelectual. Todo ello supuso que la crítica comenzara a situar a la mujer escritora como un ente demasiado aislado e individualista, puesto que se hallaba fuera de toda esa red masculina.

Con todo ello, la intención primordial de esta lucha era la de quebrar el sistema patriarcal que concebía la figura de la mujer como ese ángel del hogar cuyas decisiones se veían limitadas al cuidado del hogar y la familia y, por ende, se le privaba de cualquier tipo de realización personal y profesional.

Siguiendo a Miriam García Villalba en su artículo "El grito de las silenciadas. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX":

> La proliferación de la escritura femenina hispanoamericana trajo consigo un nuevo panorama literario: nuevos sentidos de expresión literaria, nuevas producciones literarias y una nueva forma de concebir e interpretar el entramado cultural (2019: 2).

En toda esa novedad era donde se rompía de manera abrupta todo el terreno casi permeado por los escritores y, en gran parte, la función llevada a cabo por una parte de la crítica, donde se elogiaba casi siempre, el trabajo de los autores y se menospreciaba o se silenciaba el de las mujeres, también hizo mella en detrimento de esta labor femenina.

Cambios cada vez más evidentes donde la crítica hace ver que las escritoras emprenden algo así como una "lucha de mujeres por el poder de interpretar" (Mattalía, 2008: 148), como una forma de reivindicación por una nueva expresión que de alguna manera empiece a dar voz a la mujer en el campo de la literatura.

Como ya se sabe, México es uno de los grandes países con un sello de identidad y de contiendas. Unas de las más importantes fue la Revolución Mexicana, que tuvo un papel fundamental en las mujeres puesto que, en mayor o menor medida, comenzaron a tener una mínima representación en un terreno eminentemente masculino.

Dentro de todo este terreno tan árido surgen tres figuras: las propagandistas, las soldados y las feministas. Todas ellas tenían como

propósito la inclusión de la mujer dentro de la historia.

Las primeras, las propagandistas son mujeres letradas pertenecientes en su gran mayoría a la clase media urbana. Profesores o estudiantes, periodistas y escritoras. Este hecho de tener una formación académica se debió en gran parte a que durante el Porfiriato se quería modernizar el país y entre sus proyectos estaba el de educar a los niños y niñas con el fin de incorporarse al ámbito laboral.

"El estudio de dichas carreras fue la oportunidad que tuvieron las mujeres para profesionalizarse e insertarse en el espacio público sin violentar los ideales de género de la época" (2015: 202). Muchas de estas mujeres[3], desde la primera década del siglo XX, empezaron a participar en diferentes círculos de oposición llegando incluso a denunciar en la prensa los excesos cometidos por parte de la dictadura porfirista.

Todo este impulso se vio reforzado por la creación de una serie de clubes donde algunas mujeres se iban formando y a su vez iban creando y dirigiendo clubes políticos femeniles. El primero que se formó fue el Josefa Ortiz de Domínguez, en el año 1909[4] en la ciudad de Puebla.

La función principal de todos estos clubes que se fueron formando en México tenían como fin organizar una campaña antirreeleccionista de opción a Díaz, donde sus dirigentes coordinaron tareas de propaganda, llegando a impartir diferentes conferencias y a organizar reuniones clandestinas y críticas a la dictadura porfirista.

"El compromiso de las mujeres propagandistas en esta etapa adquirió una relevancia inusitada y se fundaron nuevos clubes" (2015: 206), llegando a ser este formato un lazo de unión entre "los rebeldes en armas y la población civil a la cual había que convencer buscando la adhesión de voluntarios que engrosaran los ejércitos rebeldes" (Ídem: 207).

[3] Mujeres como Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Dolores Jiménez y Muro, Mercedes Arvide, María de los Ángeles Méndez, entre otras. Muchas de ellas participaron políticamente y también fueron señaladas y en algunos casos encarceladas.

[4] Seguido de este, en el año 1910 se formó el club antirreeleccionista Hija de Cuauhtémoc, formado en la ciudad de México. También se formaron en ese mismo año la Primera Junta Revolucionaria de Puebla, la Liga Femenil Antirreeleccionista Josefa Ortiz de Domínguez y los clubes Grupo Magisterial Revolucionario, Sara Pérez de Madero y Leona Vicario, en la ciudad de México.

De acuerdo con todo ello, se buscaba de alguna forma el convencimiento mediante la palabra, que fue algo fundamental en una población que en su mayoría era rural y analfabeta. Una vez más, se puede observar la importancia de la palabra como un elemento de lucha para expresar en primera instancia el pensamiento y, en segundo lugar, afianzar el progreso y la inclusión, en este caso, de las mujeres.

Otro de los grandes puntos de este momento, junto con la propaganda fue la prensa, entendida como un arma de lucha política, fue otro gran medio de difusión. Una de las proclamas más importantes viene de la mano de Manuela de la Garza[5] donde hacia una llamada a las mujeres mexicanas.

"En ella destacó el alma de la mujer abnegada y patriota que dejando el hogar se lanza para auxiliar a los soldados que agonizan" (Ídem: 207). Buena parte de todos estos textos propagandísticos son una enorme muestra de como este, a priori, pequeño grupo de mujeres "intentó sensibilizar, convencer y activar la conciencia del pueblo para que participara en la lucha por una sociedad más justa" (Ídem: 208).

El segundo grupo, las soldados, fue un término introducido por Martha Eva Rocha Islas durante una conferencia titulada "Visión panorámica de las mujeres durante la Revolución Mexicana"[6]. Se trata de un término que pretende diferenciar la labor de hombres y mujeres dentro del terreno de la revolución.

La figura de la mujer en el terreno de esta contienda fue muy importante puesto que "trasladaron la domesticidad de sus hogares a los campamentos de guerra" (Ídem: 212), es decir, dejaron a un lado esa labor impuesta y comenzaron a tener participación en un terreno eminentemente masculino.

Frente al modelo de la soldadera, que también surgió en este momento, aparecen todas esas mujeres que tomaron las armas y se

[5] Manuela de la Garza formó parte del movimiento constitucionalista entre 1913 y 1915. Su proclama, titulada "Señores", es un reconocimiento al trabajo realizado por todas esas mujeres en los campos de batalla.

[6] Esta conferencia, y otras muchas, se recogieron en un libro bajo el título de *Historia de las mujeres en México.*

entregaron a una tarea, hasta el momento, masculina. Estas mujeres tienen por nombre las soldados.

Algo muy relevante es que todas estas mujeres ostentaron distintos grados dentro de la lucha armada como soldados, donde el cargo más importante fue el de coronela. A pesar de todo ello y del aparente "progreso" por la introducción de la mujer en este campo, siguió habiendo un gran desconocimiento de su participación activa, aun cuando todas ellas continuaron peleando, más allá incluso del año 1917:

> En el caso de las soldados, se trata de mujeres singulares que en primera instancia también fueron transgresoras al participar en el espacio masculino de la guerra. En un ambiente bélico donde la valentía y la virilidad eran cada día más valoradas, las mujeres aprendieron a comportarse de esa manera, se masculinizaron; sin embargo, en algunos casos no se libraron de padecer agresiones sexuales (216).

El tercero de estos grupos es el encabezado por las feministas. Se trata de todas esas mujeres que defendieron fervientemente su postura frente a un país que las asociaba a la domesticidad y al silenciamiento.

Todas ellas prosiguieron con su actividad propagandística, apoyando y difundiendo el programa carrancista, mientras que poco a poco fueron ganando espacio. Lo principal de todo este cambio fue el planteamiento de una serie de ideas en torno a las condiciones de desigualdad entre los hombres y las mujeres. Del conjunto de estas mujeres propagandistas, diez[7] de ellas se comprometieron además en forma paralela con el feminismo.

Entre los años 1915 y 1920 ellas colaboraron o editaron algunas publicaciones cuyas páginas prosiguieron con el incandescente debate sobre los derechos de las mujeres, el cual se inició ya a finales del siglo XIX.

Un hecho sumamente importante fue la reacción de sociedades feministas y también la realización de dos congresos en México, Yucatán, en el año 1916. Una de las más destacadas exponentes del feminismo

[7] Estas diez mujeres son: Elena Torres Cuéllar, Elvia Carrillo Puerto, Rosa Torre González, Florinda Lazos León, María del Refugio García Martínez, Julia Nava de Ruisánchez, Atala Apodaca Anaya, Esperanza Velázquez Bringas, María Ríos Cárdenas y Hermila Galindo Acosta.

liberal en este período revolucionario fue Hermila Galindo Acosta[8].

Galindo fue directora y editora de la revista feminista *La mujer moderna*[9], que trabajó intensamente para encontrar los espacios que canalizasen el potencial de las mujeres y se tomasen como un arma testimonial.

Dentro de sus textos publicados destaca la ponencia que preparó para el *Primer Congreso Feminista*, que tenía por título "La mujer en el porvenir. Discurso de la señorita Hermila Galindo". En este texto se defendía "la existencia del instinto sexual como parte del amor maternal" (2018), algo que escandalizó a la gran mayoría de maestras católica que sintieron dañado su pudor, algo que para Hermila está mal entendido, puesto que priva y frena a la mujer en su conocimiento del cuerpo, algo así como ponerse una coraza natural:

> Es que el instinto sexual impera de tal suerte en la mujer y con tan irresistibles resortes, que ningún artificio hipócrita es capaz de destruir, modificar o refrenar. Atentar contra el instinto soberano es destruir la salud, corromper la moral, demoler la obra grandiosa de la naturaleza y enfrentarse con el Creador increpándolo con la más atroz de las blasfemias (Galindo, 1916: 198).

Aun siendo una mujer adelantada a su tiempo, que luchó por los derechos de las mujeres y por intentar leer a ambos sexos en el mismo plano, sus argumentos no terminaron de ser válidos en un mundo regido por hombres quienes a lo largo de la historia poseían la autoridad de la palabra escrita.

Sin embargo, "las propuestas de las mujeres no prosperaron en ese momento, pero sus escritos contribuyeron a legitimar su voz hasta transformar su palabra en autoridad pública" (2015: 221), es decir, comenzaron a allanar el camino para la inclusión, si bien aún lejana, de la mujer en el mundo literario.

---

[8] Hermila Galindo Acosta (1886-1954) fue una escritora, política, maestra, periodista y activista feminista sufragista mexicana, cuyo principal periodo de actividad se desarrolló durante la Revolución Mexicana. Pasó a la historia por ser un personaje que luchaba por los derechos de la mujer, llegando incluso a apoyar la Ley del Divorcio promulgada en diciembre de 1914.

[9] Fue una revista femenina publicada de forma semanal en la Ciudad de México entre 1915 y 1918. Su contenido incluía temas de moda y de un alto interés para la mujer, así como diversos artículos literarios y políticos.

Todo ello hace ver que la mujer, aun queriendo luchar por sus derechos y por tener un espacio, se le siguió relegando al lugar que de alguna manera les correspondía conforme al orden social de la época: el privado del hogar doméstico.

Sin embargo, estos tres grupos, propagandistas, soldados y feministas desafiaron, de manera muy fuerte, la construcción de género, intentando romper con las líneas y las barreras que acentuaban la opresión contra el oprimido.

Estos aspectos tomaron forma en uno de los grandes eventos en México. Se trata del Primer Congreso Feminista. El siglo XIX fue fructífero en el avance de las ideas vanguardistas de la época y todo ello terminó en el siglo XX durante la celebración de este primer congreso.

La desigualdad entre hombres y mujeres se expresó en diversos ámbitos dentro del país: por un lado, en el ámbito laboral, por otro en el social y, por último, en el político. De tal manera que empezó a cobrar fuerza la teoría feminista, tanto que se le reconoció como un paradigma innovador.

El Primer Congreso Feminista[10] tuvo lugar en Yucatán, México, y se celebró del 13 al 16 de enero de 1916, siendo el primero en el país y el segundo[11] en toda Latinoamérica. El objetivo de este proyecto era el de discutir sobre los derechos de la mujer, su papel en la sociedad, en la educación y su escasa (o casi nula) participación en la vida política y publica, así como el derecho al voto.

En México empezaron a surgir una serie de ideas y de acciones feministas que tenían su comienzo en la ya citada Revolución Mexicana, lo que pasó a llamarse “los feminismos mexicanos”. Todas estas luchas de las mujeres tenían un denominador común y era el derrocamiento de la dictadura de Porfirio Díaz.

Una de las voces más sobresalientes en todo este terreno fue, la ya nombrada Hermila Galindo, secretaria particular de Venustiano

[10] Tuvo lugar en el teatro Peón Contreras y recibió a congresistas de todo Yucatán.
[11] El primero en toda Latinoamérica tuvo lugar en el año 1910 en Buenos Aires, Argentina.

Carranza. Galindo fue la que impulsó el Primer Congreso Feminista de Yucatán[12], al que asistieron 617 mujeres de infinidad de clases sociales y de varias entidades del país.

Había que educar a la mujer "para poder formar generaciones libres y fuertes, [donde] era necesario que la mujer obtuviera un estado jurídico que la enalteciera y una educación que le permitiera vivir con independencia" (255).

Hermila Galindo abordó uno de los temas más explosivos del momento: la sexualidad de la mujer. "Lo relacionó con la mujer en la educación. En la actualidad, afirmaba, se procura en la mujer el desarrollo de lo que se llama "vida del corazón y del alma", mientras se descuida y omite el desarrollo de su razón" (257).

Ella, a su manera, se lanzó en contra de "las mojigaterías de entonces que impedían a las féminas conocer sus características" (258), es decir, se plantó contra todo aquello que oprimía a la mujer y que reprimía su instinto sexual. Su texto causó un gran revuelo y generó sentimientos encontrados entre las asistentes al evento.

Otro de los temas tratados en este Primer Congreso fue el del sufragio femenino, otro aspecto delicado, puesto que también generó protestas de la mano de las propias mujeres[13]. En su discurso hace toda una oratoria que resalta la poca acción de la mujer en el terreno político, literario y social:

> Entre tanto, la mujer, por su debilidad física más que por otra razón digna de estima, nacía y crecía y vivía casi como cosa, como objeto de lujo o de placer, como bien inmueble que podía traspasarse, venderse, dar en rehenes, matarla o herirla impunemente; el padre y el marido tenían derecho sobre ella de vida y muerte (1916: 196-197).

En definitiva, si la mujer no tenía acceso a las mismas actividades que los hombres era porque no había tenido acceso a la educación y por el estado de subyugación en el cual había vivido y había sido tratada durante muchos años, pues "se le aplicaban las leyes con el mismo rigor

[12] Con respecto a este supuesto, hay algunas dudas puesto que no existen documentos como tal que avalen lo dicho, solo se sabe de su cercanía con Venustiano.
[13] Entre las mujeres más combativas destaca, Francisca Ascanio. En ese momento se pensaba que como el cerebro de la mujer era más pequeño que el de los hombres, también sus ideas lo eran.

que a los hombres sin haberlas hecho" (2015: 261).

Lo que llama realmente la atención es que en un acto creado por y para la liberación de la mujer, muchas de ellas estuvieran en contra llegando incluso a aseverar que "al educar a la mujer ganaban todos, incluido el esposo porque éste tendría una compañera inteligente, capaz de brindarla apoyo" (Ídem: 262), algo que sin la educación, según el pensamiento de la época., no tendría sentido puesto que la mujer no poseía los conocimientos necesarios para servir como guía y como madre, algo que le valdría para "orientar a sus hijas, [ser] su confidente [y] la depositaria de sus ideas" (Ibid.).

Sin duda alguna, se trata de una idea tan arcaica como ancestral que dejaba ver que más allá del aparente "progreso" que querían muchas de ellas, seguían pensando principalmente en su papel de mujer apegada a un hombre que, si bien la educación les proporcionaba un derecho y unos valores, siempre eran vistos como una manera de reforzar o de complacer su papel como madre y esposa.

Otro de los temas espinosos de este Congreso fue la religión. Se denunciaron los prejuicios creados por la religión católica acerca de la mujer y se empezaron a delimitar ciertas actividades que podían ser realizadas por ellas[14].

En noviembre de este mismo año tuvo lugar el II Congreso Feminista, celebrado en la misma ciudad y este se centró en el sufragio femenino, sin mucho éxito puesto que se votó que las mujeres "aún" no estaban capacitadas para votar y en el mejor de los casos, para ser votadas.

De tal manera que, Hermila Galindo mostró un gran hincapié en los tres temas más relevantes del momento: la sexualidad, el voto femenino y la religión que, si bien abrieron el debate, no será hasta entrado bien el siglo cuando los primeros cambios se empiecen a notar.

El tema del sufragio universal fue algo sumamente importante en este momento puesto que este les otorgaba a las mujeres la ciudadanía.

[14] Algunas de esas actividades eran el dibujo, la pintura, la escultura, la encuadernación, etc.; con el fin de garantizar y fomentar su educación.

No fue hasta el año 1953 cuando las mujeres consiguieron ese "privilegio" y su calidad como ciudadanas.

Desde el periodo del Porfiriato se encuentran escritoras que combatían fervientemente el régimen y que pedían, entre otras cosas, los derechos de las mujeres[15]. En esa ferviente lucha por la adquisición de derechos destaca, como ya se ha indicado la demanda directa del sufragio femenino de la mano de Hermila Galindo, secretaria particular de Venustiano Carranza. Galindo también tuvo una participación en el Segundo Congreso Feminista Mexicano.

Alvarado consideraba que había que impulsar que las mujeres empezaran a ser independientes económicamente hablando. Los primeros "cambios" llegaron de la mano de la reforma del Código Civil que antes especificaba que las mujeres no podían dejar el hogar familiar a no ser que encontraran alguien para casarse o tuvieran treinta años[16].

La reforma del Código Civil fue uno de los puntos clave llevados a cabo en el Congreso: "lo cual tuvo efectos en la Ley de Relaciones Familiares […]. Esta garantizaba los derechos de las mujeres casadas respecto a: extender contratos, participar en demandas legales, ser tutoras y tener los mismos derechos que los hombres en la custodia de los hijos" (274).

Durante los años veinte y treinta las propuestas y las luchas de diferentes grupos de mujeres mexicanas por obtener ese aclamado sufragio femenino continuaron, aunque no recibieron una buena respuesta por parte del gobierno ya que opinaban que los asuntos políticos "no eran ni deberían ser asuntos de las mujeres" (275), puesto que se pensaba que no estaban capacitadas para ciertas actividades, entre ellas, la política.

De tal manera que en este momento empezaron a convivir, por increíble que parezca puesto que las proclamas de las mujeres eran un

[15] Escritoras como Juana Belén de Mendoza o Dolores Jiménez Muro que denunciaron todas las injusticias cometidas por parte del gobierno y alentaron a la revolución y la rebelión.

[16] Se trata de la Ley Feminista, muy importante en esta época puesto que permitía a las mujeres abandonar el hogar a partir de los veintiún años y contaban con el consentimiento de los padres para buscar trabajo.

beneficio para todos, incluido ellas mismas, dos posturas en esta lucha por el sufragio: por un lado, las que poseían una ideología revolucionaria y, por otro lado, las que se decantaban por una ideología conservadora.

Durante este periodo existieron otras organizaciones que luchaban por la obtención de los derechos de las mujeres. Entre ellos destaca el Consejo Feminista Mexicano (CFM) cuyos propósitos políticos se centraron en la igualdad salarial, protección a la maternidad, formación de agrupaciones libertarias o la reforma del Código Civil, entre otros.

Los años 30 vieron un auge de los diferentes movimientos feministas y aumentó el número de mujeres que se sumaron a la lucha por la obtención de sus derechos políticos[17]. Finalmente, la reforma se aprobó pero no corrió mucha suerte puesto que, al no ser publicada en el *Diario Oficial,* nunca entró en vigor por lo que todo el esfuerzo y el empeño fue en vano.

Tras esto, los movimientos de las mujeres, feministas y sufragistas fueron en detrimento hasta casi desaparecer del escenario político. Todo ello hizo que los años 40 prestaran poco interés por el asunto del voto femenino. No fue hasta el año 1946[18], que se otorgó a las mujeres el derecho al sufragio en las elecciones municipales.

En los años posteriores hubo un auge en la formación de secciones femeninas dentro de los partidos y de las organizaciones políticas. Finalmente, en el año 1953[19] se consiguió ese derecho al sufragio, pero todo ello no fue visto como un reconocimiento a la lucha de las mujeres, sino que más bien se concedió con fines electoralistas.

Sin duda, todos estos cambios fueron vistos como un "símbolo" de modernidad. Una vez conseguido, los movimientos feministas y de

[17] En el año 1935 se formó el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM). Presentaba un programa muy amplio que realizaba demandas por derechos socioeconómicos, demandas obreras y manifiestos contra el fascismo. En el año 1937 dieron un cambio radical y se centraron en la propuesta más pronunciada durante estos años: el sufragio femenino.

[18] Este hecho tuvo lugar durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952). "La ciudadanía de las mujeres era entendida como una prolongación en la esfera pública de su papel como madre y responsable del hogar" (2015: 280). Dicha reforma fue aprobada en el año 1947.

[19] Siendo México uno de los últimos países de América Latina en otorgar ese sufragio femenino.

mujeres que luchaban por la adquisición de todos estos derechos, empezaron a tener más éxito a finales de los años sesenta.

La crítica habla de una periodización para hacer ver todos estos movimientos existentes dentro de la lucha por el reconocimiento de la figura femenina. En concreto se habla de tres momentos que van desde finales de los años sesenta hasta los años noventa.

La primera etapa comienza en el año 1968 con el sonado movimiento estudiantil y también por la influencia del feminismo estadounidense, donde las mujeres empezaban a clamar por la enorme desigualdad existente entre hombres y mujeres, puesto que, a pesar de la igualdad jurídica, en lo que respectaba a derechos políticos se seguía viviendo una enorme discriminación en el ámbito sociocultural.

Discurriendo por los años 70, un hecho que marcó al país fue la celebración en 1975 de la Conferencia del Año Internacional de la Mujer, donde se pretendía eliminar la desigualdad entre hombres y mujeres:

> La década de los setenta fue una época de despertar y tomar conciencia para las mujeres y feministas. Más que clamar por derechos denunciaron la desigualdad y la opresión femenina. Se empezó a hablar de sexualidad y sobre todo de sexualidad femenina, de anticonceptivos y de aborto, temas tabú en la sociedad católica y conservadora mexicana (2015: 283).

La segunda etapa comienza en los años ochenta y estuvo caracterizada por la emergencia de los movimientos populares de mujeres y la reivindicación de sus derechos, entre algunos de ellos destaca el aborto o la violencia.

La última década se da en los años noventa donde se institucionaliza el proyecto feminista y ello hacía que los derechos de las mujeres se convirtieran en decretos y leyes, llegando incluso a aumentar el número de mujeres que integraron la política nacional.

Entre 1995 y 2000 diversos partidos políticos comenzaron a incorporar la perspectiva de género y, a su vez los estados de la república empezaron a organizar institutos de las mujeres locales, con la finalidad de no tener conflictos con los sectores más conservadores del país, evitando así desacuerdos en temas como la sexualidad o el aborto.

CAPÍTULO II. El cuento mexicano del siglo XX.

Dejando a un lado todos estos aspectos socioculturales, el cuento en México ha sido durante muchos años un terreno poco explorado, tanto por la historia como por la crítica, llegando inclusive a ser un género olvidado, y si a ello se le suma que también ha sido un medio de expresión para muchas mujeres, el género cae en un desuso total y en el páramo más absoluto.

Sin embargo, durante el siglo XX se produce un gran cambio y ya no sólo los escritores publican con más asiduidad cuentos, sino que también hay, sobre todo a partir de los años cincuenta, sesenta y gran parte de los setenta, un enorme despliegue de mujeres que deciden abordar este género y que, conforme van pasando los años, se convierte en un género en el que irrumpen con gran fuerza y decisión en el panorama literario.

A pesar de ello, la mayoría de las escritoras pasaron de perfil frente a la crítica y se les cuestionó que sus textos fueran cuentos o incluso, que fueran literatura. Es el caso de Amparo Dávila, entre otras muchas, que no tuvieron la oportunidad de darse a conocer de manera plena y ello les creó una especie de miedo a revelar lo que habían escrito y, en el mejor de los casos, recibir el escrutinio de los lectores y como no, de la crítica.

De tal manera que, siguiendo a Lauro Zavala, "durante muchas décadas la atención de los lectores de literatura mexicana ha estado centrada casi exclusivamente en la novela, y se marginó al cuento como un género menor […]. El cuento era entendido aún como una preparación para la escritura de la novela, y tal vez en parte por esta razón muchos de estos cuentos tendían a ser relativamente extensos, casi en competencia con la novela corta" (1997: 213).

Esta constante dicotomía que plantea Zavala entre el cuento y la novela, es algo que arrastraron las escritoras del cuento, puesto que, si no se veían "capacitadas" para escribir una novela, optaban por adentrarse en este género, que se entendía como una preparación y una formación para intentar llegar a escribir algo parecido a una novela.

Para hacer referencia al cuento en México, es importante tener en

consideración la periodización propuesta por Lauro Zavala en su texto "El cuento mexicano en el siglo XX". En este texto, se proponen 5 etapas en lo referente al cuento, que van desde el cuento clásico hasta las nuevas formas de narrar, incluyendo la minificción.

Comenzando por la primera etapa, el cuento clásico, Zavala lo data en la década de los 20 y habla de ello como "el género literario que sirve como referencia para estudiar a los demás géneros, pues la novela pueda ser leída como la integración de una serie de cuentos modernos y la poesía es la síntesis intuitiva del sentido de un cuento" (Circulo de poesía: 2013).

El cuento clásico presenta una estructura secuencial, es decir, la historia (lo narrado) y el discurso (la manera de narrarlo) coinciden, siendo más accesible y permanente en el tiempo, contando esas dos historias de manera simultánea, cuyo objetivo es el de crear una tensión narrativa en donde el tiempo se condensa y se focaliza la atención entre los espacios, personajes, objetos y situaciones.

En segundo lugar, el cuento moderno, que se sitúa en torno a la década de los 50, recupera las tradiciones literarias más valiosas de las generaciones anteriores, como las de la Generación de Medio Siglo, a la que pertenecen Inés Arredondo, Carlos Fuentes o Salvador Elizondo, entre otros.

La escritura de todos estos autores que comienzan a publicar en los 60, parece estar influenciada por otros escritores de los años 50 y que son también los que tienen una mayor proyección en el extranjero. Entre ellos destacan Juan Rulfo y Juan José Arreola.

Se trata de un cuento donde la segunda historia permanece implícita y hay que hacer una o varias lecturas entre líneas para intentar acceder por completo al sentido del texto y llegar a entender su significado.

Seguidamente, Zavala habla del cuento posmoderno, en torno a la década de los 70. Supone un momento decisivo puesto que marca el inicio de la posmodernidad mexicana[20]. Se empiezan a publicar los primeros

[20] Para Lauro Zavala el período más importante en México se sitúa ente el año 1967 y 1971, puesto que supone el inicio de la posmodernidad.

libros donde el humor y la ironía se presentan como un juego para el lector que aleja de ese tono solemne al tratar los grandes temas sociales del momento.

Se empieza a hablar de temas como la política, la fantasía, el humor o el intimismo, como una forma de dar pie a otros aspectos que permiten, en este caso, a las escritoras tener un marco escritural donde incluir sus preocupaciones y sus inquietudes personales y emocionales.

Es importante resaltar que el cuento posmoderno aúna elementos clásicos y modernos dentro del texto. Ello hace que en algunas ocasiones se tienda al rechazo de esta narrativa, puesto que se ha dejado de lado esa posmodernidad que dialoga con el humor y la ironía de los años 60.

En cuarto lugar, se encuentra el cuento contemporáneo que data de la década de los 90 donde se presenta una infinidad de innovaciones puesto que es un género que se fusiona con otros géneros literarios y extraliterarios, en concreto con el ensayo y la crónica y que genera infinidad de posibilidades.

Todo este proceso tiene un antecedente directo que son las vanguardias de principios de siglo. Un número importante de cuentistas contemporáneos desarrollan un gran interés por contar historias urbanas en las que la ciudad pasa a ser el personaje central de sus cuentos.

Finalmente, Zavala[21] hace mención a lo que él denomina como "nuevas formas de contar", que surgen en la década de los 2000. Es en este momento donde surge lo que se conoce como minificción, que tiene sus antecedentes más importantes en las narrativas de principios de siglo, pero ha sido durante esta última década cuando este género se ha desarrollado con una mayor notoriedad y se le ha puesto más atención.

[21] Además de estas cinco etapas, Zavala hace mención a los escritores más jóvenes que empiezan a publicar en el 2010, los cuales presentan temas como la sexualidad explícita o el cosmopolitismo, pero todo ello como un intento por adaptarlo a un tono irónico. También habla de algo mucho más actual y es la investigación que gira en torno al cuento y de los diferentes congresos celebrados, poniendo también la lupa sobre las mujeres, la ciencia ficción y el impacto de internet en la divulgación y expansión de este género que, a priori, se encuentra en desventaja frente al resto, así como en los diversos proyectos de investigación, pasando también a nombrar la importancia que tienen las antología en la difusión, ya no solo del cuento, sino en términos mucho más generales.

Como se ha indicado, la minificción viene de principios de siglo, con escritores como Octavio Paz o Nellie Campobello y cobra una enorme relevancia en esta década, llegando incluso a realizar congresos internacionales y revistas dedicadas casi exclusivamente a este género experimental.

Para Zavala, "cada texto es el resultado de un trabajo lento y cuidadoso, cuya dificultad de escritura y lectura suele existir en relación inversamente proporcional a su extensión, y cuya visión de conjunto ofrece una notable diversidad. Sus creadores (y sus lectores) son irreductiblemente diferentes entre sí, pero comparten un espíritu lúdico común. Y es que en las formas de brevedad narrativa que actualmente disfrutamos en México se exploran de manera imaginativa y sistemática los límites del lenguaje, de la identidad, de los géneros de la escritura y de ese ámbito sorprendente al que, por comodidad, llamamos *realidad*" (2013).

En contraste con todo lo anterior y haciendo hincapié, a partir de la década de los 50 se produce un cambio en la escritura de este período, puesto que se caracterizó por el tono intimista, muy próximo a la tragedia. Surgen escritores paradigmáticos como José Revueltas, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y un sinfín de escritoras tales como Elena Garro, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas y un larguísimo etcétera[22] de mujeres que cambiarán el paradigma de la literatura mexicana a partir de los años 50 y 60, algo que se extenderá prácticamente hasta nuestros días.

Han sido muchos los teóricos que se han interesado por el cuento y que han querido darle un poco de luz para eliminar la sombra permanente de la novela. En algunos casos, se sigue hablando del cuento como una variante de la novela o como una extensión de esta, haciendo del cuento un género inferior.

Siguiendo a César Aira, un cuento es "toda narración de hechos que

[22] Para más información, véase el libro de Liliana Pedroza, titulado *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017.*

ya dejaron de suceder, que llegaron a su conclusión y cesaron, por lo menos a los efectos de su configuración artística" (1997: 45). Aira hace hincapié en que el cuento es algo ya pasado, algo que ya ha sucedido, frente a la novela que es lo que pasa en este momento:

> La novela es lo contrario. "Lo que pasa', lo que sigue sucediendo en una ficción, su presente, es que alguien la esté escribiendo, es decir, la esté viviendo. El autor, y por consiguiente el lector, sigue en ella. Mientras que en el cuento, escritor y lector han sido expulsados, por la válvula inexorable del tiempo. En el cuento ya no queda nadie vivo, nadie trabajando. El texto se cierra, y por eso el cuento ideal es el cuento 'perfecto'" (Ibid.).

El cuento no es el hermano menor de la novela, aunque la infinidad de detractores del cuento han decidido emplear unos de sus signos de identidad para desvirtuarlo: la brevedad, pero también posee algo que le hace diferente a la novela y es la intensidad, es decir, en pocas páginas se concentra un relato. Para Julio Cortázar:

> una diferencia preliminar entre cuento y novela obedece, en primer lugar, a la intención del escritor, el cual, selecciona el material narrativo contando con la brevedad, eliminando factores que puedan desviar la atención del lector con respecto al desarrollo argumental. Mientras, la novela admite la demora de la digresión en un tiempo no computable o tiempo cero de la narración. Frente a la novela, el cuento se define como intensidad, condensación y potencialidad o ausencia de desarrollo (Ídem: 24).

Es, a través de todas esas características, donde el cuento halla su identidad como género propio, algo que según avanza el siglo XX en Hispanoamérica, comienza a tener una mayor dinamicidad y encuentra su sentido como un género activo que "le ha permitido ser el portador de los primeros mensajes de cambio y evolución en la literatura hispanoamericana" (Ídem: 28).

Algo que también pertenece ineludiblemente al cuento es la originalidad, ya que se pone en relación al texto con el lector, "porque, como ya apuntó Poe, el cuento se lee una sola vez, sin interrupción, y esta continuidad permite que el efecto buscado por el creador se cristalice y no se disgregue, como puede suceder en la novela" (Ibid.).

Esa originalidad literaria surge como el resultado de la complicidad entre el escritor y el lector, siendo uno de los constituyentes de la unidad

de efecto sobre la que se articula la estructura del cuento.

Cortázar pone el foco en la imagen como algo importante para captar la esencia del género. Hace una comparación entre la novela y el cuento con el cine y la fotografía como dos procedimientos que se usan para captar la realidad.

Por un lado, novela y cine actúan por acumulación de elementos, mientras que, el cuento y la fotografía aplican un proceso inverso donde, a partir de una imagen o un acontecimiento importante, se produce una transcendencia hacia una realidad mucho más amplia.

De tal manera que, un cuento va mucho más allá de la "pequeña y miserable anécdota que cuenta. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores" (Ídem: 27).

Es por ello por lo que, el lector está presente en el cuento desde el primer momento: "el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante, y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector" (Cortázar: 1970: 8).

Es en este punto donde Cortázar afirma algo que será muy relevante para el género del cuento y es que el lector juega un papel fundamental en el texto. Se trata de crear un lector activo, que también participe en el relato, que se cuestione y se haga preguntas acerca del sentido de lo que está leyendo.

Por su parte, César Aira da una de las claves del cuento y es que este se gesta a través del concepto de pasado activo, donde "el cuentista cuando se dispone a relatar un suceso, ya lo ha creado con anterioridad en su mente, por eso la narración siempre será un hecho pasado" (1997: 26).

De tal modo que, Aira afirma que el cuento está demasiado cercano a su calidad, en contraposición con la novela, puesto que en el primero surgió un proceso de cristalización para que este sea "bueno" y, si no lo

es, no se le puede denominar como cuento, mientras que, la novela no necesita tener esa cualidad puesto que se está gestando algo que pasa, y que nadie puede juzgar, en todo caso, solo a su autor.

Amparo Dávila fue una de esas escritoras que incursionó en el terreno de la poesía como algo que le llegó de manera casi automática, pero fue gracias a Alfonso Reyes que se adentró en el mundo del cuento, siendo este último el que tuvo más repercusión y, en mayor o menor medida, le ha interesado más a parte de la crítica, si bien es cierto que no con la misma intensidad que el resto de los escritores.

En el año 1998, Amparo Dávila publica un pequeño texto titulado "Algunas consideraciones sobre el cuento[23]", el cual se caracteriza, una vez más, por la brevedad que acompaña siempre a la escritora, pero donde también se dan algunas claves para entender los cuentos y sobre todo cómo organiza y crea ese laberinto de imágenes y sentidos donde el lector queda atrapado y lleno de dudas.

Dávila afirma que: "pocos son los novelistas y poetas que han resistido la tentación de escribir un cuento o un libro de cuentos; los más han sucumbido ante la aparente facilidad de ese género literario tan seductor y peligroso como el canto de las sirenas. El cuento entraña riesgos insospechados, sorpresas, trampas, dificultades, y en él se encuentran, muchas veces, peligrosas o fatídicas arenas movedizas" (1998: 11).

Precisamente, en esas arenas movedizas surgen sus relatos, como una manera de encerrar al lector en algo así como un habitáculo en el que se le presentan una serie de acontecimientos que, sin pararse a pensar si tienen o no correlación y veracidad, puesto que la escritora los presenta como reales, angustian, presionan y ejercen un efecto embriagador, tanto en los personajes como en los lectores:

> Para mí, el relato es lineal, con un principio y un fin, sin mayor complicación, y el cuento es una figura geométrica, concretamente un triángulo con su base o planteamiento, una línea ascendente, el nudo o conflicto y otra línea descendente, el desenlace, que cierra el triángulo (Ídem: 12).

[23] Publicado en la semana 2 de *Temas y variaciones de literatura,* pp. 11-12.

Esa figura geométrica, el triángulo, que parece perfectamente perfilado y delimitado con sus tres líneas, en algunas ocasiones no se llega a cerrar, puesto que la escritora deja alguno de esos trazos abiertos para seguir con esa tensión a la que el lector se ve sometido desde que comienza o bien va avanzando el relato hasta prácticamente el final que en la mayoría de los casos es abierto o da un vuelco al sentido y significado del cuento.

Siendo esto así, el "género inagotable, lleno de posibilidades y recursos, de matices y de tonos" (Ibid.), se nutre de recursos que generan un texto donde se recrea un conjunto de atmósferas sombrías que se asemejan, en mayor o menor medida, a lo vivido por la escritora.

Para Dávila, el cuento es "una caja de Pandora" (Ibid.), cuyos límites se van desdibujando y generan una sensación de angustia que se va deslizando y entrelazando con todos los elementos que esa caja de Pandora contiene para derivar en un universo paralelo que trasvasa los límites de la razón y de la realidad, dando pie a la locura.

El cuento en México comenzó a ser explorado por muchas mujeres, que llevaron su pluma hacia este género breve, siendo Amparo Dávila un pequeño ejemplo de todas esas escritoras que, si bien publicaron una gran nómina de obras, participaron en congresos, recibieron premios y otros galardones, no han conseguido tener ese reconocimiento, o ya no eso, sino que no han podido situarse en el mismo plano que los escritores.

2.1.- La renovación literaria de los años 50: los cuentos escritos por mujeres.

Es por ello por lo que para "paliar" todas estas barreras, las mujeres pretenden introducirse en el mundo cultural promoviendo transformaciones de tipo social, donde se rompa con la vieja y obsoleta concepción de la mujer que se doblega y supedita al hombre, a su canon artístico y a su discurso.

De tal modo que comienza por parte de las autoras y de sus escritos una recuperación y una (re)definición de su propia identidad, donde el texto pasa a ser un arma para luchar, un medio para dejar por escrito su pensamiento y su voz, siendo un método de ruptura contra el

silenciamiento:

> Las escritoras se vieron coaccionadas a destruir lo existente para construir, incluso, reconstruir o deconstruir, una nueva literatura que les aportase una reconsideración del papel femenino en el discurso literario. La mujer decide elaborarse una nueva identidad ajena al falocentrismo existente en la literatura y encuentra un nuevo significado en su plano doméstico; además de cuestionarse sobre *qué* escribir, la mujer empieza a reflexionar el *cómo*[24] escribir. La experiencia literaria hasta el momento estaba anclada en una perspectiva masculina, y lo que hicieron las autoras [...] fue revalorizar el sentido de la escritura (2019: 11).

Se empieza a crear, por tanto, un panorama femenino donde la mujer, de manera progresiva y casi con cuentagotas, va cobrando un mayor protagonismo. Desde los inicios de la escritura, la mujer ha tenido un papel secundario y, en muchos casos inexistente, que ha ido evolucionando con el paso del tiempo.

El caso de la literatura mexicana es uno de los mejores ejemplos. En palabras de Rita Dromundo Amores "la literatura escrita por mujeres ha tenido que recorrer un arduo camino en México. Escribir fue, durante muchos años, un privilegio destinado a quienes por su condición social elevada o por su encierro, [...] podían utilizar esta forma de expresión" (2002: 359).

Y como tal privilegio, no estaba en manos de todas las mujeres el poder expresarse, ya no solo libremente, sino el poder publicar. Se sabe que hubo escritoras en México desde lo que hoy se conoce como la época prehispánica, pero todo ello, sumado a los escasos medios con los que contaban, dinamitaban en exceso su labor literaria.

"Las mujeres fueron obligadas por la iglesia y las rígidas normas de la sociedad a permanecer la mayor parte del tiempo recluidas en su casa o en el convento" (Ibid.), cosa que por otro lado aumentó el deseo de expresión de las mujeres e hizo que estas empezaran a generar numerosas obras, las cuales, en muchos casos no vieron la luz al tener una limitada difusión ya que, incluso en este "mundo" tan sumamente

[24] Es importante ver cómo las escritoras de este período se fijan de manera muy precisa en la forma y en el contenido de sus textos para hacer un mayor hincapié en sus reivindicaciones que también se pueden leer como una forma de alejarse del discurso literario masculino.

estrecho y cerrado, de cara a la sociedad, solo unas pocas, casi siempre por su posición social, podían llegar a publicar pero generando infinitas críticas y reproches.

Un gran ejemplo de este hecho fue sin duda Sor Juana Inés de la Cruz que, aun teniendo la posibilidad de escribir y publicar sus obras casi de manera autodidacta, recibió enormes críticas y presiones.

El siglo XIX fue un gran momento para las mujeres puesto que trajo consigo nuevas esperanzas, ya que tenían una mayor libertad de expresión y, sobre todo temática, aferrándose a la ficción a través de los sueños.

Sin embargo, el Modernismo hizo todo lo contrario. Lo escasamente conseguido por estas mujeres se cayó en el momento en el que el Modernismo, con su tendencia cosmopolita y esteticista llegó, ya que dio cabida a muy pocas escritoras y fue un momento en el que toda esta situación no se pudo sostener ante la inminente llegada de la Revolución Mexicana.

Un hecho muy importante de los años 20, como ya se ha indicado, fue la celebración en 1916, del Primer Congreso Feminista del País donde, por primera vez, las mujeres empezaban a tener una mayor presencia en diversos ámbitos, no solo en el terreno literario.

Durante los años 30 y 40, surgió un importantísimo número de escritoras que participaban de la vida cultural y llevaban a cabo una ingente crítica social, aunque seguía siendo algo muy limitado y en la mayor parte de los casos censurado.

El colofón de todo este proceso se dio a partir de la década de los 50 donde la complejidad formal y lingüística, resultado de las ideas vanguardistas, influyeron de lleno en las escritoras y dieron lugar a diferentes tendencias que hicieron que las mujeres escribieran más que nunca y tuvieran un enorme deseo de ser escuchadas y entendidas, de que su libertad comienza a partir de la lectura en “un mundo de hombres imperfecto que no da cabida a las mujeres, [haciéndoles] creer que no hay mujeres escritoras porque ellos no las mencionan en sus conversaciones” (Pedroza, 2018: 16).

Con todo ello, las mujeres empezaron a tener una mejor formación profesional y la mayoría de ellas consiguieron adquirir una formación universitaria, que provocó, en gran medida, que se empezaran a interesar por temas como el sexo o el erotismo, puesto que el único fin de su privación intelectual era que no tuvieran acceso a ciertos temas considerados en ese momento "tabú", donde una mujer no podía tener idea sobre ellos.

A medida que el siglo XX iba avanzando, trajo consigo la aparición de una enorme cantidad de mujeres escritoras que, si bien en los inicios eran un número reducido puesto que, si escribieron, en su mayor parte, "fue dentro del ámbito privado o publicaron al amparo del anonimato bajo un pseudónimo masculino, porque escribir y opinar era un asunto de hombres" (Ídem: 16).

A este aspecto se le suma que durante un tiempo tanto la crítica como la historia de la literatura no se ocuparon de poner la lupa sobre todas esas mujeres que estaban publicando, creando así un silencio[25] que, involuntario o no, hizo creer que no había mujeres que se dedicaban a la literatura y sí una ingente cantidad de hombres que publicaban constantemente.

Haciendo un pequeño recorrido por este siglo, desde comienzos, hubo muchas escritoras que, como ya se ha indicado, tuvieron que publicar bajo un pseudónimo[26] para poder desarrollar su carrera literaria y periodística y mantenerla separada de su vida familiar.

Como ya es sabido, 1910 se abría con la irrupción de la Revolución Mexicana que provocó el exilio de parte de la población e hizo que, a nivel cultural, surgiera una enorme dificultad para publicar cuentos en la distancia, ya que escribir y a la vez publicar fuera de la capital suponía, en mayor o menor medida, sepultar un oficio.

---

[25] En relación a este "silencio", Liliana Pedroza pone el foco en que, en la mayoría de los casos, no existen registros históricos sobre el trabajo de publicación de las mujeres y como consecuencia de ello, resulta aún más complicado crear un mapa sobre las mujeres y los libros que publicaron.

[26] Es el caso de muchas escritoras como Dolores Bolio C. de Peón que publicó en 1917 su obra *Aroma tropical* bajo el pseudónimo de Luis Avellaneda. Este texto presenta un juego de identidades que guarda una declaración de intenciones donde se cuestiona cómo es la vida pública tanto de hombres como de mujeres.

En la década de los 20 se produce un relativo silencio, ya que la mayor parte de los registros del cuento mexicano se dieron entre Madrid y Barcelona. Este grupo de escritoras que vivieron entre siglos y que publicaron durante las primeras décadas del siglo XX conservan muchos rasgos en común, si bien poco habituales para su época[27].

Todo ello supuso que estas mujeres le dieran al cuento otros temas que se escapaban de lo político y social. "El cuento, con una propia conciencia teórica como género literario, era de relativa presencia reciente y no tenía el prestigio de la novela. Las escritoras dudan sobre cómo nombrar sus textos breves y los llaman novelas cortas, páginas sueltas, cuadros, confetti" (Pedroza, 2018: 25-26).

En el periodo de tiempo que discurre entre 1910 y 1949, se produce una escasa participación de las mujeres en el plano del cuento, dejando enormes ausencias entre un año y otro, muy acusado en la década de los años 40.

Por el contrario, el número de publicaciones empezará a destacar a hacia mediados y finales de los años 50 y cobrará mucha más fuerza en los 60 y 70, "pues en este periodo comienza a publicarse año a año una media de 37 libros publicados por década" (2018: 27), algo que se acrecienta hasta finales de siglo.

Resulta importante señalar que la mayor parte de las escritoras que empezaron a publicar a partir de estos años, orbitaron alrededor de los movimientos culturales de la época, en donde surgieron la Generación de Medio Siglo y la Casa del Lago siendo, en su mayoría, mujeres vinculadas a las actividades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Otro elemento a tener en cuenta fueron las revistas. En la década de los 40 apareció la revista *Rueca,* en los 60 *El Rehilete* y a finales de los 70 *FEM,* las cuales fueron dirigidas única y exclusivamente por mujeres.

De tal manera que surgen en esos años 50 un grupo de mujeres que empiezan a publicar cuentos y, de alguna forma no tienen la misma

[27] Poco habituales para la época puesto que fueron mujeres con estudios especializados y que, además, participaron activamente en la vida política e intelectual en un momento en el que las mujeres eran privadas del acceso a la educación.

repercusión que el resto de los escritores, en su mayoría hombres, al tratarse de un género que desde sus comienzos se vio condicionado a ser algo inferior.

Rastrear el cuento mexicano supone hacer un retroceso a otros momentos en donde, si bien es considerado un género menor, trae consigo infinidad de escritoras. Este hecho fue fundamental puesto que se juntaron dos aspectos relevantes y candentes que generarían un gran debate en el México de los años 50: por un lado, ese sentido de inferioridad como género y, por otro lado, la mano que lo escribe: la mujer.

Todo ello hizo que durante muchos años los textos redactados por las cuentistas pasaran de largo no sólo para la crítica, sino también para la sociedad mexicana. Para entender los cambios que surgen en el siglo XX, sobre todo en cuanto a la temática, es importante realizar una pequeña periodización que avale la evolución y la lucha de las mujeres por su reconocimiento ante un público que, si bien sabía que ellas escribían, también eran conocedores de que no se les estaba prestando la debida atención ni muchísimo menos dándoles medios y oportunidades.

Durante todo el siglo XX, el género del cuento como tal ha experimentado diferentes cambios, también en el terreno de los textos escritos por mujeres. Las escritoras que nacieron entre los 20 y los 30 se presentarán como las portadoras de una temática muy variada.

Por un lado, algunas como Guadalupe Dueñas o Amparo Dávila, se decantarán por la exploración de lo fantástico y lo insólito en lo real cotidiano; o el indigenismo, de la mano de Rosario Castellanos. A estas escritoras se les suman nombres como Elena Garro o María Elvira Bermúdez con textos "poco" comunes para la época, la primera escribiendo textos que hacen referencia a la infancia y, la segunda, una especie de narrativa policiaca.

También irrumpieron con mucha fuerza en el plano literario "mujeres universitarias que transgredieron las fronteras narrativas con juegos de metaficción e intratextualidad" (2018: 28-29), que

reconfiguraron los esquemas de la figura femenina en la literatura y abordaron temas como el erotismo, la iniciación sexual o la homosexualidad. Algunas de ellas son Margo Glantz, Elena Poniatowska o Emma Dolujanoff.

Es importante resaltar que todas estas escritoras nacidas entre los años 20 y 30, empezaron a darse a conocer en los 50 y 60 y desarrollaron su carrera a partir de la década de los 70, siendo el pilar fundamental para las demás generaciones puesto que empezaron a labrar el camino a las posteriores.

Por otro lado, las escritoras nacidas durante los 40 y 50 empezaron a publicar a finales de los 70 y principios de los 80 y se enfrentaron a una literatura cargada de movimientos sociales como el feminismo o la igualdad de género con temas tan importantes como la libertad o el aborto.

Autoras como María Luisa Puga o Silvia Molina tenían como objetivo ya no solo escribir obras que hablaran sobre personajes femeninos o sobre el erotismo, sino crear un nuevo discurso en base a ello, con nuevos planteamientos que se apoyasen en los ya existentes.

Otras escritoras, también nacidas en la década de los 40 y 50, pero que publicaron más hacia finales de los 80, como Ángeles Mastretta o Ethel Krauze, introducirán temas como el humor para desarticular el discurso patriarcal y reconstruir la figura femenina. En definitiva, introducen un nuevo discurso que abra, en mayor o menor medida, la visión sobre la mujer y surja así, la exploración de otros temas en el discurso femenino.

Todos estos acontecimientos harán que, junto a otros muchos factores, surja en México, así como en el resto de los países de Hispanoamérica, un boom de literatura escrita por mujeres. Todo ello se debe a que las editoriales supieron o, mejor dicho, empezaron a aprender a rentabilizar los movimientos sociales feministas.

Este boom supuso un enorme estallido editorial que haría incrementar tres veces más el número de publicaciones de cuento con

respecto a las décadas anteriores[28]. Seguidamente, hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, una vez disuelto este boom editorial, las escritoras empezaron a tener una visión narrativa con menos "ataduras" hacia el discurso feminista:

> No es que socialmente México haya resuelto la condición de igualdad entre hombres y mujeres, pero las escritoras nacidas en los 40 y 50 […] y muchas otras en los 60, […] no sienten una obligación de narrarlo. Así surgen historias con preocupaciones vitales iguales tanto para sus personajes masculinos como femeninos[29] (Ídem: 30-31).

Algunas de estas escritoras son: Cristina Rivera Garza, Ana Clavel o Martha Cerda que ven en estas nuevas formas narrativas una manera de seguir haciendo literatura, pero desde otra perspectiva sin dejar de lado sus reivindicaciones.

Según avanza el siglo, los temas van cambiando y se pone de manifiesto la realidad social de México o temas tan importantes como la migración, la prostitución o la violencia, llegando incluso a hacer de la ciudad un personaje y una forma de darse a conocer y de deslindar la problemática que atraviesa el país.

Alfredo Pavón afirma que,

> el lapso de 1950 a 1960 es particularmente sugestivo porque deja ver una línea divisoria en el desarrollo del cuento mexicano […]. Sin embargo, no es exagerado afirmar que por esos años hay una tendencia cada vez más generalizada por cambiar los moldes de la narrativa anterior y experimentar con nuevas formas de construir historias (2004: 3).

Como se ha indicado, a partir de los años 50 y casi hasta finales de los 60, el número de mujeres que empiezan a publicar aumenta gradual y considerablemente. Se trata de un momento de expansión editorial y cultural en México. Surgen dos momentos importantes en el siglo XX.

Por un lado, la década del 50, en la que publican las siguientes escritoras: María Esther Nájera, *Pasajeros de segunda*; María Elodia

[28] Para consultar más datos en referencia a las publicaciones en México durante el siglo XX, véase el libro de Liliana Pedroza titulado *Historia secreta del cuento mexicano 1917–2017.*

[29] En este sentido, Amparo Dávila también supone una revolución y un esquema en el que apoyarse puesto que de alguna forma ella en sus textos desdibuja o no perfila del todo las líneas entre el hombre y la mujer, poniendo a sus personajes en un mismo plano, sin dejar de hacer hincapié en los problemas referidos a la mujer.

Terrés, *Seis cuentos*; María Elvira Bermúdez, *Soliloquio de un muerto*; María Luisa Hidalgo, *Cuentas de cuentos*; Ana Ortiz Angulo, *El regreso de la tierra*; Lola Vidrio, *Don nadie y otros cuentos*; Raquel Banda Farfán, *Escenas de vida rural, La cita, cuentos* y *Un pedazo de vida*; Margarita Mendoza López, *De un país inexistente*; Adela Palacios, *Mi amado Pablo* y *Normalista*; Guadalupe Dueñas, *Las ratas y otros cuentos* y *Tiene la noche un árbol*. Elena Poniatowska, *Lilus Kikus*; María Lombardo de Caso, *Muñecos de nieblas*; María Luisa Melo de Remes, *Brazos que se van*; Eglantina Ochoa Sandoval, *Complejerías*, *Inverosímiles. Novelas cortas, Ventura* y *Desasimiento*; Magda Mabarak, *Cuentos del Líbano*; Carmen Rosenzweig, *El reloj* y *Mi pueblo*; Carmen Báez, *La robapájaros*; Beatriz Espejo, *La otra hermana*; Elsa de Llarena, *Prosas*; Altaír Tejeda de Tamez, *El perro acomplejado*; Tita Valencia, *El hombre negro*; María Yolosóchil, *Granos de maíz*; Guadalupe Amor, *Galería de títeres*; Amparo Dávila, *Muerte en el bosque*[30] y *Tiempo destrozado*; Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto*; Laura Madrigal, *Los ojos de Tlaloc*; Judith Martínez Ortega, *La isla y tres cuentos*; Nidia Esther Rosado, *Cuando la feria acabe*; Tina Vasconcelos de Berges, *La vieja*.

Por otro lado, en la década de los 60 publicaron Raquel Banda Farfán, *El secreto* y *Amapola* y *106 cuentos mexicanos*; Rosario Castellanos, *Ciudad Real*; María Luisa hidalgo, *Renato Camaleón y otros*; Rosa Margot Ochoa, *Alegres crespones*; Josefina Perezcano de Jiménez Arrillaga, *El corazón del frasco verde*; María del Carmen Vasconcelos de Ahumada, *Los dos espejos*; Lourdes Garza Quesada, *La absurda espera y otros cuentos*; Velia Márquez, *El Cuauhtémoc de plata*; María Luisa Melo de Remes, *Baja California tradicional y panorámica*, *Lluvia en la sangre. Relatos peninsulares* y *Mi amigo el mar;* Eloísa Párraga de Bonales, *La medusa de otros cuentos.* Teresa Aveleyra-Sadowska, *Pueblo limpio. Cuentos de la montaña*; Gabriela del C. Perches, *Su vida gris*; Laura

[30] En relación con la publicación de este libro de cuentos de Amparo Dávila, se abrirá una nueva línea de debate, puesto que, en diversas antologías, aparece como el primer libro de la mexicana, pero realmente, su fecha de publicación data del año 1985 y es solo una reimpresión de *Tiempo destrozado* al que se le añade un cuento de *Música concreta,* en este caso titulado "El entierro", dedicado a Julio Cortázar y a su mujer.

Oliver, *Cuentos de águilas*; Irma Sabina Sepúlveda, *Agua de las verdes matas y otros cuentos* y *Los cañones de Pancho Villa*; María Helena Almazán, *El sol camina de noche y otros cuentos*; Yolanda Argudín, *El judas y otros cuentos*; Rosario Castellanos, *Los convidados de agosto*; Amparo Dávila, *Música concreta*; Elena Garro, *La semana de colores*, Asunción Izquierdo de Albiñana, *Majakuagymoukeia*. María Esther Nájera, *Amores en tierra de sangre y sol. Tres novelas de costumbres del Norte de México*; Carlota O'Neill, *Romanzas de las rejas*; Inés Arredondo, *La señal*; Griselda Álvarez, *La sombra niña*; Laura Madrigal, *Los tres reyes magos vagabundos*; Olga Arias, *Espirales*; Julieta Campos, *Celina o los gatos*; María Casparius, *Mito y otros cuentos*; Adela Palacios, *La nuera*; Esther Seligson, *Tras la ventana un árbol*.

Un total de 74 libros publicados que dejaron ver un enorme salto cuantitativo con relación al número de escritoras que habían publicado hasta entonces y que vino propiciado por el enorme incremento de las editoriales y de la publicación en diferentes revistas del momento. Siendo esto así, ¿por qué en algunos casos la mujer sigue siendo un elemento desconocido? ¿Hay interés en fomentar la literatura sólo escrita por hombres? ¿Supone todo ello la ruptura con el canon masculinizado?

Si bien es cierto que hay una gran cantidad de títulos, muchas de estas escritoras no tuvieron el mismo reconocimiento que los hombres, puesto que, muchas de ellas abrirían líneas temáticas poco "usuales" para la mujer y poco "acertadas" para llevar a cabo en una obra literaria.

Sumado todo ello a la escasa participación de las mujeres, estas se empiezan a interesar por temas relacionados con el sexo, el amor, la falta de atención por parte del hombre o la sumisión y marginación de la mujer, empezaron a ser el día a día de las escritoras mexicanas, entendido todo ello como un halo de esperanza para el progreso y la igualdad.

Como ya se ha indicado, los años 50 fueron un momento donde la literatura mexicana cobró otro sentido. Con la aparición en escena de las mujeres, gradualmente se fueron exprimiendo otras formas de entender y comprender la literatura y sobre todo de dar luz, voz y sentido a la

escritura femenina.

Como tal, el enfoque ofrecido por las mujeres en estos años, en lo referente al cuento, provocó que muchas de ellas vieran con retraso su salida a la luz. Es el caso de Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, entre otras.

Esta ingente cantidad de mujeres vinieron a demostrar que en México se estaba gestando un auténtico *boom* femenino, con escritoras que abrirían nuevas líneas temáticas y de creación, que serían tomadas como referencia por otros escritores. Todas ellas crearon algo así como un grupo o una generación, que al margen de la edad o de protocolos, empezaron a allanar el camino hacia la publicación de sus obras y el reconocimiento como escritoras.

Algunas de ellas fueron: Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elena Garro y Elena Poniatowska. Todas ellas publicaron su primer libro de cuentos entre los años 50 y 60 y se convirtieron, en mayor o menos medida, en las representantes de todas esas mujeres que se iniciaban y que se alejaban de los excesos canónicos del momento.

En este contexto surgen dos factores muy importantes, que también vienen a demostrar cómo los años 50 suponen un momento de cambio en lo referente al cuento y a la literatura escrita por mujeres donde, a pesar de que "tuvieron que partir de los cánones masculinos al carecer de otro canon, de modo que lo que harán será contraargumentar esos códigos culturales patriarcales previos; es decir, a partir de una base cultural-literaria masculina-machista, modificarán aquellos valores que habían tenido silenciada u oprimida a la mujer" (García Villalba, 2019: 11).

En primer lugar, se empiezan a crear una serie de revistas especializadas en el género del cuento, que pretenden dar un mayor auge a este relato breve, por ejemplo, la revista *El cuento, revista de imaginación,* dirigida por Edmundo Valadés, donde se exploraban nuevos géneros y se creó un espacio para la difusión de escritores mexicanos y extranjeros.

En segundo lugar, las antologías. Se presentan como la alianza conjunta para visibilizar el cuento y, sobre todo, arrojar datos en cuanto a la publicación del cuento escrito por mujeres.

Los años 50, 60 y 70 fueron fundamentales puesto que, se dio el mayor número de publicaciones de autoras con respecto a los años anteriores. Todo ello vino acompañado de la participación activa de las escritoras en la Generación de Medio siglo y en otras antologías vinculadas con la Universidad Nacional Autónoma de México y diversos grupos de artistas.

"Parte de su visibilización fue con revistas literarias que ellas fundaron y que se distinguieron por su grupo editorial integrado solo por mujeres" (Pedroza, 2008: 48). Pero, a pesar de todo ello, las antologías no siguieron el mismo ritmo que las revistas y, sufrieron un retardo en la inclusión de mujeres, algo que no se verá reflejado hasta las antologías de la década de los 90 cuando, las mismas escritoras se antologan unas a otras.

Todo esto se verá reflejado en el aumento de las antologías que tendrá lugar en las dos primeras décadas del siglo XXI, lo que viene a demostrar, aunque de manera tardía, que hay "una tendencia a la inclusión de las mujeres en los ámbitos culturales" (Ídem: 49).

Con todos estos datos se evidencia, una vez más que, aun habiendo antologías en las que se incorporen a diferentes escritoras, "el número de mujeres compiladas en cada antología no guarda proporción con la producción reciente" (Ibid.), lo que genera, más bien, algo así como un falso espejismo de representatividad de la mujer en las prácticas culturales, en lugar de un cambio social real.

Es importante reseñar que, al menos en lo que se refiere a la publicación del cuento, que empezó a coger impulso durante las tres primeras décadas del siglo XX, los años siguientes, en concreto, la década de los 40, fueron un auténtico páramo:

> En la medida que las mujeres ocuparon espacios del ámbito público se visibiliza más su participación en la literatura, lo que se verá reflejado en las décadas de los 50, 60 y 70, sobre todo con aquellas que se vincularon con las actividades de la Universidad Nacional Autónoma de México y de diversos grupos que provocaron un auge cultural (51).

Ese auge cultural, llegó hasta la década de los 80, donde se gestó un boom editorial que presentaba un doble efecto: por un lado, dio luz a un importante número de mujeres, pero, por otro lado, les colocó una pesada etiqueta que las definía como un producto con fecha de caducidad.

A pesar de todo esto, como ya se ha indicado, los años 90 también fueron clave, puesto que, se creó una especie de "efecto llamada" que, junto con el inicio de nuevas políticas que descentralizaron parcialmente la cultura y aumentaron los estímulos económicos, provocó un enorme incremento en la publicación de cuentos escritos por mujeres con respecto a los años del boom.

Liliana Pedroza apunta, de manera muy acertada que: "hay todavía muchas cuentas que saldar, una de ellas es la completa descentralización de recursos y esfuerzos en las prácticas culturales para una verdadera igualdad de oportunidades [...]. Así como un genuino interés políticos y social por proporcionar un ambiente cultural en el que las mujeres queden debidamente representadas más allá de la anecdótica cuota de género" (Ídem: 52).

2.2.- La nueva élite cultural de los años 50: La Generación de Medio Siglo.

El término "generación" es un concepto discutible sobre todo en la actualidad. No obstante, es necesario para desarrollar el estudio que estoy llevando a cabo. Es por ello por lo que es necesario definir el uso que voy a hacer de dicho concepto, apoyándome en las diferentes teorías y definiciones.

Es importante antes de adentrarse en el Medio Siglo, hacer mención o recordar teóricamente lo que se entiende por "generación". Según la RAE es el "conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibiendo educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación" (DRAE).

Si bien es un concepto muy amplio y estudiado por muchos críticos, ha generado mucha controversia a la hora de su delimitación, puesto que,

se puede llegar a entender como un concepto de la modernidad, iniciado en el siglo XIX, pero también se puede entender como algo que permite agrupar a ciertos escritores y delimitar su campo de estudio.

Como bien se ha indicado, es un concepto con grandes posibilidades y durante la historia han sido muchos los que han problematizado o han intentado acercarse a este término para crear una definición más o menos acertada.

Entre ellos destacan, por un lado, José Ortega y Gasset[31], que aplicó este término a la Historia y señaló que la diferencia de edad entre los participantes no debía sobrepasar los quince años y, por otro lado, Karl Mannheim[32] que lo estudia desde el plano de la sociología.

El primero aborda el término de generación como "el conjunto de hombres que tienen la misma edad" (Ortega y Gasset, 1947: 48) y se afana en hablar de una serie de transformaciones de orden material que se suceden en nuestras sociedades, como consecuencia de las ideas y las preferencias de sus contemporáneos, todo desde el punto de vista de la historia y haciendo hincapié en que no deben sobrepasar los quince años.

Si bien es cierto que la mayor parte de la literatura sobre generación se ha creado para intentar comprender a los jóvenes, también se pone el foco en la historicidad, puesto que se puede interpretar como una forma de observar el cambio histórico de la sociedad o también como una manera de sucederse las generaciones.

Es precisamente en la sucesión de generaciones donde Ortega y Gasset pone el foco al ser algo fundamental para observar la evolución de un pueblo, "ya que cada una de esas generaciones se mueve en dos dimensiones" (Caballero Guisado y Baigorri Agoiz, 2013: 11), donde una

[31] Para apoyarme en este asunto, he tomado como referencia dos obras de Ortega y Gasset. La primera de ellas titulada *En torno a Galileo* (1947) y, la segunda, *El tema de nuestro tiempo* (edición del año 2010).

[32] Karl Mannheim (1893-1947) fue un sociólogo de origen húngaro, muy influenciado por el pensamiento de Karl Marx. Es una de las grandes personalidades en torno al debate acerca de la sociología del conocimiento. Una de sus grandes aportaciones fue el texto titulado "El problema de las generaciones" publicado en la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas,* del año 1993. Mannheim está considerado como el fundador del enfoque moderno sobre las generaciones, se sirvió de la teoría positivista de Comte y la histórico-romántica de Dilthey para hacer sus reflexiones acerca de las generaciones.

consiste en recibir lo vivido por la generación antecedente y, la otra, dejar fluir su propia espontaneidad, generando algo nuevo:

> Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que esta ejecuta sus movimientos. Una generación es una variedad humana, en el sentido riguroso que dan a este término los naturalistas (Ortega y Gasset, 2010: 67).

Si se observa el criterio de Ortega y Gasset[33] se puede llegar a entender como una realidad biológica, si bien, la Generación de Medio Siglo se puede entender como "el mapa colectivo de una estratificación de las redes de sociabilidad de una comunidad cultural" (Ídem: 27), donde se trata la visión de las obras escritas a partir del medio siglo.

Ortega y Gasset pone el foco en la historia, la cual necesita de una peculiar exactitud, "precisamente la exactitud histórica" (1947: 48), y avala que la edad, originariamente, no es una fecha:

> La edad es, dentro de la trayectoria vital humana, un cierto modo de vivir […]: se empieza a ser joven y se deja de ser joven, como se empieza a vivir y se acaba de vivir. Y ese *modo de vida* que es cada edad […] se extiende durante una serie de años. […] La edad, pues, no es una fecha, sino una *zona de fechas,* y tienen la misma edad, vital e históricamente, no solo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas (Ibíd.:49).

Una idea redundante en la teoría de Gasset era la de que la generación se consideraba el concepto más importante de la historia. La clave de todo su estudio reside en la relación que se establece entre las minorías y las masas.

Seguidamente, Karl Mannheim[34] aboga por hablar de este término

[33] En el año 1923, Gasset publica uno de sus textos fundamentales, *La idea de las generaciones,* donde argumentaba, grosso modo, que las personas nacidas en una misma época comparten la misma sensibilidad vital.

[34] Algo importante y que se debe reseñar, es que la concepción de Ortega y Gasset es contemporánea a la de Mannheim, no en el tiempo, puesto que, ambas se desarrollaron de manera totalmente independiente y, además, Ortega y Gasset no expone su teoría en un texto único, como sí lo hizo Mannheim, sino que se desarrolla como un hilo conductor a través de su trabajo filosófico.

en su texto *El problema de las generaciones*[35] que supone un punto de inflexión en la historia socióloga del concepto. Presenta una teoría con un doble objetivo: por un lado, distanciarse del positivismo y de sus enfoques, y, por otro lado, desmarcarse de la línea romántico-historicista de la época.

Para Mannheim, las generaciones son dimensiones analíticas útiles para el estudio de la época. A través de ellas, se pueden ver los cambios acaecidos durante una época determinada, lo que Mannheim denomina *discontinuidades históricas*. Afirma que, "el de las generaciones es un problema importante que hay que tomar en serio. Es una de las guías indispensables para el conocimiento de la estructura de los movimientos sociales y espirituales" (Mannheim, 1993: 204).

Y es, precisamente, un problema puesto que falta unidad en el planteamiento de este. Ha sido algo abordado siempre desde diversas disciplinas aisladas y todo ello ha provocado una situación en la que, se puede hablar de diferentes contribuciones, que han dado una solución general, pero donde no ha sido posible hablar de un planteamiento claro que defina el problema que supone acotar y delimitar el estudio y la definición del término.

Seguidamente, en cuanto a este problema planteado por Mannheim, es la sociología la que ha puesto de relieve su planteamiento. Hace hincapié en el concepto de la historia donde, lo que configura una generación, por tanto, "no es compartir una fecha de nacimiento sino esa parte del proceso histórico que los jóvenes de igual edad-clase comparten" (Leccardi y Feixa: 17).

En todo ese proceso de compartir surge el *vínculo generacional* que presenta dos componentes fundamentales: en primer lugar, la presencia de acontecimientos que rompen la continuidad histórica y, en segundo lugar, el hecho de que estas discontinuidades sean vistas como algo experimentado por los miembros de un grupo de edad.

Todo ello lleva, según Mannheim a la aparición de *unidades*

[35] Texto original titulado "Das Problem der Generationen", publicado en 1928.

generacionales que, a su vez, elaboran un vínculo de diferentes formas de acuerdo con los miembros de la generación.

En resumen, su teoría se encuentra muy arraigada en una perspectiva historicista, donde a través del concepto de generación se pueden ver los tiempos de la historia en relación con los tiempos de la existencia humana y de los diferentes cambios sociales que se van produciendo.

Resulta importante hacer un pequeño paréntesis antes de abordar en su totalidad la Generación de Medio Siglo y poner el foco en otras aportaciones, sobre el término "generación" para añadir más datos y diferentes visiones sobre un concepto que sigue generando polémica.

Como se ha indicado, fueron varias las teorías y elucubraciones en torno al concepto de generación. Una de ellas es la que plantea Auguste Comte[36], que se decantó por una concepción mecánica y exteriorizada del tiempo en las generaciones.

Seguidamente, pone el foco en el concepto de progreso que viene a ser algo así como el resultado del equilibro existente entre los cambios producidos por las nuevas generaciones y la estabilidad que dejan las anteriores sumado, todo ello, a la continuidad que se tiene que producir entre una y otra generación y esto significa que hay un progreso, pero no una devaluación del pasado.

Esa concepción mecanizada que tiene del tiempo simplemente viene a decir que el tiempo social se biologiza, es decir, se deteriora, y la única forma de paliar esto es reemplazando las piezas temporales, es decir, crear nuevas generaciones que aporten nuevos enfoques pero, que no se olviden de lo propuesto por las anteriores.

Algo muy importante en todo este progreso, es que pueden surgir conflictos generacionales, es decir, si la duración de la vida humana se alarga excesivamente impidiendo dar paso a esas nuevas generaciones, a su instinto de innovaciones y a su espacio de expresión, surgen una serie

[36] Auguste Comte (1798-1857), fue un filósofo francés y escritor que formuló la doctrina del positivismo. Sus ideas resultaron fundamentales para el posterior desarrollo de la sociología. Su obra de cabecera es el *Curso de filosofía positiva (Cours de philosophie positive)* de 1830 a 1842, y el *Discurso sobre el espíritu positivo*

de conflictos entre estas generaciones, donde se dificulta el paso de una a otra promoción.

En segundo lugar, destaca Wilhelm Dilthey[37], sobre todo por contradecir, en mayor o menor medida, la teoría expuesta por Comte y a portar otro enfoque diferente. "Dilthey argumentó que la cuestión de las generaciones requería del análisis de un tiempo de experiencia mensurable solamente en términos cualitativos" (Leccardi y Feixa, 2011: 16), es decir, la sucesión de generaciones, tan sumamente importante para Comte, pasaba a estar en un segundo plano.

Para él, "las generaciones eran definibles en términos de relaciones de contemporaneidad y consistían en grupos de gente sujetos en sus años de mayor maleabilidad a influencias históricas comunes" (Ibid.), es decir, una generación consistía en una serie de personas que compartían el mismo conjunto de experiencias o lo que él mismo denominó como "la calidad del tiempo".

De igual modo, la formación de las generaciones se basa en un tiempo concreto, algo así como una serie de acontecimientos y experiencias compartidas. "Para Dilthey, las experiencias situadas históricamente determinan la pertenencia a una generación ya que constituyen la existencia humana" (Ibid.).

Dilthey plantea a partir de la importancia del tiempo y la historia, algo así como dos tiempos. Por un lado, el tiempo humano, y, por otro, el tiempo de la naturaleza donde, este último está constituido por una serie de momentos discontinuos, es decir, la naturaleza no tiene historia, mientras que el tiempo humano sí.

En resumen, es la historia la que, en mayor o menor medida, permite a la mente humana emanciparse tanto de la tradición como de la naturaleza, algo que se puede ver en línea con la propuesta ofrecida por Ortega y Gasset.

Seguidamente, otra de las teorías sobre este concepto de generación,

[37] Wilhelm Dilthey (1833-1911), fue un filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo y hermeneuta alemán. Defendió que todo saber debe analizarse a la luz de la historia.

viene de la mano de Philip Abrams[38]. En su caso, abogó por desarrollar la perspectiva iniciada por Karl Mannheim en varios aspectos. "Cincuenta años después de la teoría original de Mannheim, Abrams profundizó y expandió la noción histórico-social de la generación, relacionándola con la noción de identidad" (Ídem:18).

La intención de Abrams era la de estudiar la estrecha relación que existe entre el tiempo individual y el tiempo social, haciendo hincapié en la historia. Su punto de partida se basaba en creer que la individualidad y la sociedad se construyen socialmente, por lo que, la identidad se debe estudiar dentro de un marco de referencia histórico social.

Para Abrams, la identidad se puede entender como "la conciencia del entretejido de la historia de vida individual con la historia social" (Ibid.) y la relación entre ambas surge si se hace referencia al tiempo social. En este punto es donde la sociedad y la identidad se generan y alimentan la una a la otra de manera recíproca.

Ahora bien, ¿qué forma asume esta reciprocidad? Para Abrams, una generación en el sentido sociológico se puede entender como "el período de tiempo durante el cual una identidad se construye sobre la base de los recursos y significados que socialmente e históricamente se encuentran disponibles" (Ibid.).

Estas generaciones sociológicas no se siguen las unas a las otras, puesto que, las nuevas generaciones crean nuevas identidades y formas de acción. Es decir, no existe un tiempo determinado para medir su ritmo, esto es que, desde el punto de vista sociológico, una generación puede durar años o siglos, no un tiempo concreto.

Finalmente, tanto para Abrams como para Mannheim, el inicio de una nueva generación se encuentra marcado por una serie de discontinuidades históricas donde, de nuevo, el tiempo histórico-social impone sus ritmos y con ello las nuevas generaciones e identidades sociales.

[38] Philip Abrams (1933-1981) fue un importante historiador, sociólogo inglés y profesor de la Universidad de Durham que escribió, entre otras muchas cosas, junto con Akhil Gupta y Timothy Mitchell un libro titulado *Antropología del estado.*

Por tanto, se puede observar que, en mayor o menor medida, aun habiendo infinidad de teorías sobre el concepto de generación, la gran mayoría de ellas recaen en la importancia de la historia en ese proceso de cambio, donde se crean nuevas formas de expresión o de pensamiento, pero también se mantiene o estabilizan las formas de las generaciones anteriores.

Siendo esto así, ¿qué acontecimientos o elementos hicieron del medio siglo un momento culmen en la cultura mexicana? El México de los años 50 daba la bienvenida a la modernidad. "Cafés, teatros, cines, librerías, restaurantes, eran un punto de encuentro obligado para todo aquel que demoraba sus ocios nocturnos por las calles iluminadas y bulliciosas del Centro Histórico" (Pereira, 1995: 187).

Allí se desplegaba algo que Carlos Monsiváis denominó como la "geografía del intelecto" (Monsiváis, 1992: 13), ya que, eran las regiones donde se intercambiaban los saberes en algunas instituciones tan relevantes como la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, la Academia de la Lengua y un larguísimo etcétera, que se configuraban como "espacios plurales a la conversación, a las tertulias o a esa amplia red de conferencias, exposiciones, mesas redondas y puestas en escena que llenaban la vida cultural de la ciudad" (Ibid.).

En octubre de 1945 se organizó un Congreso de Crítica de la Revolución Mexicana y es precisamente, de esa experiencia donde los jóvenes que acuden a ese evento "extraen incertidumbre, escepticismo, un sentido de fatalidad y un temple crítico permanente" (Krauze, 1981: 35), pero había una duda que les perseguía constantemente y era si la Revolución Mexicana había muerto realmente o no.

De tal manera que la propia guerra, "y desde luego su secuela de polarización, introdujeron esquemas intelectuales más cosmopolitas" (Ídem: 36). Según avanzó el siglo, empezaron a aparecer muchas innovaciones culturales que permitieron que la cultura se institucionalizara.

Se creó así, una nueva literatura que oponía el lenguaje de la pasión, del riesgo y de la duda a un lenguaje lleno de conformismo y en el que

predominaba el engaño y surgen generaciones como la de Medio Siglo.

A mediados de los años 50, en México comienza lo que se conoce como el "desarrollo estabilizador", algo que se prolonga hasta principios de los años 60 y donde se consiguió un gran crecimiento económico que trajo consigo una mayor estabilidad social, cultural y, por ende, mayores cambios en el plano de la literatura, sobre todo, en lo que se refiere a los textos escritos por mujeres:

> Son varias las temáticas y las tendencias que sigue el cuento al despuntar el medio siglo, unas más acentuadas que otras, como es de esperarse cuando determinadas posiciones literarias continúan prevaleciendo sobre las innovaciones emprendidas por escritores dispuestos a modificar los códigos y estereotipos dominantes. Es bien sabido que la literatura es afectada por los usos y costumbres de una sociedad y un tiempo determinados, que acaban por imponer sus formas de expresión (Muñoz, 2004: 5).

Es en este punto donde los talleres literarios empiezan a tener una mayor relevancia, y propiciarán un gran incremento en las revistas y antologías y a ellos se les unirá una ingente aparición de editoriales que permitirán dar más luz y ofrecer una mayor acogida a ciertos escritores.

Los talleres literarios[39] se configuraban como "espacios de trabajo colectivo […] [donde] el material de trabajo es el lenguaje y los aprendices se benefician de la experiencia de un coordinador, que generalmente es un escritor que ya lleva recorrido un buen trecho del camino literario" (Jiménez, 1995: 251):

> El taller supone […] un lugar en el que entran en juego las relaciones entre lo público y lo privado. Se postula como un modo de producción colectivo y compartido en el que se entrecruzan diversos discursos. Se trata de un ámbito semiprivado o, en otras palabras, de un espacio privado utilizado a la manera pública, de conversación y de discusión que funciona en el interior de una casa. No es un lugar para la mostración sino para la acción. […] En América Latina, el taller literario está más presente que en Europa a lo largo del siglo XX (Mariel

[39] Se cree que el pionero en este campo de los talleres literarios fue Juan José Arreola cuando, en 1951, reunió a un grupo de jóvenes que simplemente escribían de manera lúdica y entre ellos había algunos escritores tales como, José Agustín o Elsa Cross, que más tarde, entre los 60 y 70, verían publicadas sus obras. Para Arreola el método era muy sencillo. Simplemente tenían que reunirse, leer los textos y analizarlos. Otro de los aspectos importantes del taller de Arreola fue la creación, en el año 1964, de la revista *Mester,* la cual tenía como finalidad publicar y apoyar los trabajos de los talleristas. "En este sentido, el taller de Arreola se constituyó en un modelo para la formación de otros talleres, auspiciados principalmente por instituciones públicas, que pronto comenzaron a proliferar por todo el país" (Jiménez, 1995: 252).

Espinosa, 2004: 111-112).

Todas estas reuniones empiezan a adquirir un carácter "tallerista". Con un tinte menos académico, se dan en casas particulares o en los cafés de la Ciudad de México donde, "un grupo de contertulios se reunían a leer sus textos, pero lo que ahí se cultivaba no era la crítica, sino más bien el elogio mutuo" (1995: 252).

El taller se perfila como una forma de poner en práctica la escritura sobre la base de algunas líneas elegidas, donde se trabaja con la palabra, con el imaginario y la socialización de lo escrito. En él, "la condición de autor-creador de una obra se diluye, el autor se convierte en el sujeto de una práctica y, la escritura deviene gesto de desapropiación en tanto se ubica en un espacio que lo obliga a la confrontación (2004: 111).

Aunque con anterioridad ya se intercambiaban textos, no es hasta el momento en el que aparece el elemento de la crítica entre ellos mismos cuando se empieza a producir "de forma sistemática el fenómeno de los talleres, es decir, el trabajo colectivo[40]" (1995: 252).

Un hecho clave en esta mitad de siglo, fue la institucionalización de estos talleres literarios que trajo consigo la creación de algunos organismos como el Centro Mexicano de Escritores[41] (1950) que, contribuyó, en gran parte, al desarrollo de la literatura en México y, a su vez, se configuró como uno de los elementos más importantes en la vida cultural del país.

De tal manera que, "los talleres comenzaron a funcionar primero como una forma no académica de acceder a la literatura[42] y segundo como una alternativa al proyecto cultural existente" (Ídem: 254), además de ir acoplándose y respondiendo a las diferentes características y cambios de los tiempos en los que van surgiendo.

---

[40] En 1974 el Instituto Nacional de Bellas Artes creaba a su vez, en San Luis Potosí, el primer taller literario del interior de la República y otro en la Ciudad de México. Además, otro de los talleres que hicieron historia en la ciudad de Guadalajara fue el fundado por Elías Nandino en el año 1979, del que surgieron algunas publicaciones y también revistas como *La Capilla*.

[41] Es precisamente en esta institución donde Amparo Dávila obtuvo una beca que le permitió escribir y publicar en el año 1977 su libro *Árboles Petrificados*.

[42] Una de las causas que popularizó esta nueva forma de aprender y de hacer literatura, fue el movimiento estudiantil de 1968 en México.

Nunca existió ningún requisito o condición para acceder y participar en ellos, aunque, en un principio la mayoría de sus asistentes pertenecían de un modo u otro al medio literario o, al menos, tenían cierta experiencia en esta disciplina. Los encargados de coordinar estos talleres también trataban de promover todas aquellas prácticas que fomentaban y sobre todo que conducían a la búsqueda de la expresión propia mediante estos grupos de trabajo:

> Como consecuencia a que en la década de los 70 la mayoría de los talleristas resultarán ser después prestigiosos escritores, estos grupos de trabajo crearon en algunas personas falsas expectativas de convertirse en geniales escritores por el mero hecho de asistir a un taller. Por ello, muchos de los coordinadores se han esforzado por desvanecer estas ilusiones (Ibid.).

Es así como, prácticamente el objetivo principal era que el ambiente de estos talleres se alejara por completo de la forma tradicional y académica de enseñar la literatura y se transformara, en mayor o menor medida, en un espacio regido no por unas leyes impuestas por un coordinador, sino "por las normas de la confluencia entre la libertad individual y el compromiso colectivo, es decir, por el libre diálogo y la crítica honesta de todos sus integrantes" (Ibid.).

El taller literario ofrece lugares de encuentro donde el sujeto se retrae del anonimato al que de alguna forma le somete el exterior, para construir un 'nosotros' y, en concreto, su propio 'yo', que termina por enfrentarse con su propia creación. "La naturaleza de la escritura siempre ha estado ligada al minucioso trabajo individual y no al trabajo compartido, excluyendo *a priori* la producción colectiva" (2004: 113-114).

Además de los talleres literarios, hay una serie de grupos que anteceden a la Generación de Medio Siglo que, de alguna forma, forjan el sentido de esta generación y su devenir en los años 50, ayudando o fomentando una mayor repercusión de las mujeres en el plano literario y un medio para estimular la creación literaria.

Antes de poner el foco en la Generación de Medio Siglo, es importante acotar el contexto que rodeaba a este movimiento para trazar una serie de líneas que permitan, en primer lugar, ver la evolución de la literatura en general y, en particular, de los textos escritos por mujeres

y, en segundo lugar, hacer una revisión de las sucesivos cambios institucionales y políticos que afianzan ese cambio en el paradigma literario de los años 50:

"Durante la primera mitad del siglo XX en México, tres generaciones literarias bien definidas se dan en el ámbito de la literatura mexicana: El Ateneo de la Juventud, la generación de Contemporáneos y la generación de Taller" (Correa Pérez, 2007: 491).

A pesar de la existencia de un sinfín de generaciones, una de las más importantes que antecedió al medio siglo fue la del *Ateneo de la juventud.* Se trata de una agrupación de intelectuales en la que, si bien, se cruzaban diversas generaciones, fomentó en gran medida el apoyo a la educación y terminó sentando las bases culturales del siglo XX en México.

Se trata de un grupo que presentaba un amplio repertorio de intereses tales como: el interés por el conocimiento y el estudio de la cultura mexicana, el interés por las literaturas española e inglesa y también por la cultura clásica y el pensamiento universal.

Se trata de una asociación que se constituyó, precisamente, un año antes de la Revolución Mexicana. El 28 de octubre de 1909, nace un nuevo grupo que tiene como finalidad trabajar por la cultura y el arte mediante la organización de una serie de reuniones y debates públicos que se venían dando durante la época del porfiriato.

Los miembros de este grupo, conocidos como los ateneístas, mediante diferentes conferencia y esfuerzos culturales, tenían como fin promover una nueva conciencia en torno a la educación en México, con una visión más amplia, que rechazara el determinismo biológico del racismo.

Se trata de un grupo que promovía una educación hacia la modernidad. Los jóvenes de este momento, se vieron inspirados por un libro decisivo para la historia del pensamiento de América Latina y fue *Ariel,* de José Enrique Rodó.

Entre los jóvenes ateneístas había músicos, escritores, pintores, abogados, médicos, arquitectos y estudiantes, muchos de ellos,

partidarios y opositores del régimen porfirista.

En segundo lugar, otro grupo de escritores que sobresalió en este momento fue el de *Contemporáneos*, el cual se aglutinó en torno a la revista que lleva el mismo nombre, y se mantuvo unido de 1920 a 1932.

Se vinculó en el tiempo a un grupo de amigos, "un grupo sin grupo", como solían llamarse a sí mismos. Para que la agrupación saliera adelante fue más importante la amistad que entablaron cada uno de ellos durante su estancia en la escuela, que la homogeneidad literaria en sí.

Lo que más les caracterizó fue, precisamente, las diferentes formas de expresión artística que desempeñaban cada uno de sus miembros. Parte de la crítica los considera como una generación mientras que, para otros, es un conjunto de escritores o un pequeño círculo de amigos que escribieron literatura entre los años 1920 y 1932:

> Los Contemporáneos rastrean en Europa lo novedoso. Ávidos de romper con las inercias de la literatura escrita hasta entonces, buscan en autores de principios de siglo fuentes para revitalizar la poesía mexicana. Fueron asiduos lectores de André Gide, Marcel Proust, Juan Ramón Jiménez […]. Estuvieron influidos por las vanguardias de Europa y América (Diccionario de Literatura Mexicana[43]).

Como grupo literario, que empezó llamándose el Nuevo Ateneo de la Juventud, durante sus diferentes tertulias se leyeron textos de autores del Siglo de Oro español y también de Sor Juana Inés de la Cruz. También leyeron a los Modernistas, de los cuales adquirieron el descubrimiento de la patria íntima de López Velarde y asimilaron el verso posmodernista de Enrique González Martínez.

Parte de los Contemporáneos se incursionaron en el ensayo crítico, aunque también en el teatro y la novela, pero fue la poesía el género que creó esta agrupación. Existen algunas semejanzas en las poéticas de estos escritores. "Hay versos, temas e imágenes que son evocaciones de unos a otros. Además, a la distancia, a pesar de las diferencias, existe en ellos una tendencia común hacia el esteticismo y la universalidad" (Ibid.).

Algo por lo que se caracterizaron los Contemporáneos, fue por considerarse literatos "puros", algo así como una especie de aristocracia

[43] Las siguientes referencias a este diccionario se darán con sus iniciales, DLM.

del pensamiento y se configuraron como revolucionarios desde el punto de vista estético, pero muy conservadores en el plano político-social.

Otro grupo que lideró el plano del siglo XX en México fue la Generación de Taller. Entre 1935 y 1938 surgió este grupo de muchachos que nacieron alrededor de 1914 y que comenzaron a manifestarse en diferentes diarios, revistas y libros. "La generación de Taller [...], a diferencia de otras, no fue rebelde a sus mayores [...] en lo que respecta a los gustos y preferencias estéticas y al compromiso literario, pero sí lo fue en cuanto a su postura frente a la poesía y al compromiso social" (Correa Pérez, 2007, 491).

La revista planteaba algo así como un diálogo constructor, no para crear un arte nuevo, sino, de alguna forma, para generar un arte regenerativo, es decir, buscaban transformar y evolucionar todo el contexto mexicano a través de la literatura, por ejemplo, con la revisión de grandes escritores y pensadores como Nietzsche, Heidegger y Ortega y Gasset, entre otros.

Algunas de esas revistas en las que empezaron a manifestarse fueron *Barandal, Cuadernos del Valle de México, Taller Poético* y *Taller.* Se trata de un momento en el que los escritores prestaban mucha atención a los sucesos políticos y sociales. En concreto, los escritores mexicanos de este momento se vieron influidos por la Guerra Civil Española[44].

Las diferentes colaboraciones que se produjeron en la revista de manos de escritores españoles[45], en su mayoría de voces exiliadas, generó que *Taller* viera enriquecido su consejo de redacción con la participación de voces extranjeras, tanto europeas como americanas.

Algunos de los escritores que pertenecían a esta generación fueron Octavio Paz, Efraín Huerta o Alberto Quintero Álvarez, entre otros.

[44] La Guerra Civil Española provocó, entre otras muchas cosas, el exilio de muchos escritores algo, que en muchos casos, supuso la posibilidad de conocer a intelectuales de otro continente, donde se intercambiaban conceptos y diferentes enfoques.

[45] Algunos de los exiliados que participaron en la revista fueron: Rafael Alberti con poemas como "Del pensamiento en un jardín"; Antonio Machado con su poema "Del camino"; José Alvarado, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, Francisco Giner de los Ríos, León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez, Lorenzo Varela, Juan Rejano, Emilio Prados, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Enrique Díez-Canedo, Antonio Sánchez Barbudo y José Herrera Petere.

Coincidieron, a su vez, en una actitud que, en gran medida, rechazaba el esteticismo que la generación precedente, la de los Contemporáneos, había impuesto y que se relacionaba con las tendencias sociales que se daban en aquellos años.

> Para los de Taller, lo importante no era repetir la experiencia de sus predecesores, sino construir un orden con todas las experiencias del hombre y continuar abriendo rutas para crear su propia obra. De esta manera, una de las tareas de la nueva generación de profundizar la renovación iniciada por los anteriores, los Contemporáneos (Correa Pérez, 2007: 491).

También tuvieron la posibilidad de viajar por Europa y adquirir así, una visión diferente de las cosas. En general, el ensayo y la crítica fueron cultivados por la mayor parte de los integrantes de este grupo.

En último lugar, y no por ello menos importante, fue el Ateneo Mexicano de Mujeres. Se fundó en abril de 1934 por un grupo no solo de escritoras, sino también de periodistas, maestras, arqueólogas y mujeres que se interesaron por el arte y la política de México.

En general, el objetivo de esta generación fue el de "reunir el mayor número posible de mujeres representativas de la cultura femenina de México, en los aspectos social, científico, literario y artístico, para formar un frente de oposición contra prejuicios del entorno, con el fin de mejorar la vida espiritual" (DLM).

Adela Formoso de Obregón Santacilia[46], fundadora, entre otras cosas, de la Universidad Femenina de México, fue también la presidenta de este grupo desde el año 1934 hasta el año 1938. "Así pues, el Ateneo, no solo buscaba difundir sus producciones literarias, sino gran parte de su labor era la de buscar la forma de llegar a un público amplio dentro y fuera de la República Mexicana, tratando de difundir un nivel cultural elevado no solo a las mujeres" (Hidalgo Vázquez, 2000: 26)

El Ateneo[47] organizó algunos recitales, cursos y conferencias y,

[46] Fue una escritora, educadora, activista mexicana y feminista que fundó, además, varias instituciones en otros estados del país, como pudo ser la Unión Femenina Iberoamericana, la Asociación Pro Nutrición Infantil, el Comité Mexicano Pro Niños Desvalidos, etc. En 1936 emprendió una larga carrera como defensora de los derechos de las mujeres y de los necesitados.

[47] Además de Adela Formoso De Obregón Santacilia, el Ateneo se fundó por otras mujeres como Esperanza Zambrano (1901 - 1992), autora de una breve obra poética,

además, participó en diversos tipos de actividades. Algo muy importante para este grupo fue a creación de un órgano de expresión llamado *Ideas. Revista mensual, literaria, científica de las mujeres de México*, que inició su publicación en agosto de 1944 y terminó en 1947. En esta revista sus integrantes publicaron diferentes artículos y se tradujeron un sinfín de escritoras como Simone de Beauvoir.

El Ateneo Mexicano de Mujeres nació en un medio muy difícil, puesto que sus integrantes se tuvieron que enfrentar a una sociedad que no daba cabida a las mujeres dentro de la vida pública, política e intelectual. "El abrirse ese espacio significó en gran medida, el ganar terreno en una lucha que daría sus resultados más importantes en 1953, cuando se logra reconocer el derecho al voto de las mujeres mexicanas" (Ibid.).

El propósito del Ateneo era "congregar un gran número de mujeres que participaban en la vida pública, artística, científica, literaria y social. Parte de esa tarea era contribuir al desarrollo intelectual y cultural de la mujer mexicana" (Lau Jaiven, 2019: 406). Pasaron 16 años, cuando el grupo se formalizó como asociación civil y "para premiar el trabajo de las mujeres destacadas en las activades del Ateneo, instituyeron la medalla Sor Juana Inés de la Cruz" (Ibid.):

> El Ateneo Mexicano de Mujeres es, pues una organización de tipo intelectual, en donde se destaca la participación de escritoras, aunque también contó con artistas, políticas y demás, [...] pero que dentro de sus diversas formas de desarrollarse tenían en común la búsqueda del desarrollo intelectual y cultural de la mujer en general. Consideraban en cierta forma una tarea el hacer llegar, el dar a conocer a las mujeres mexicanas en general el conocimiento intelectual y cultural para que éstas pudieran desarrollarse más plenamente y de mejor manera dentro de sus actividades y obligaciones de mujer, puesto que la mujer

---

caracterizada por el empleo de una serie de recursos de origen modernista, donde buscaba la sensualidad; Amalia González Caballero de Castillo Ledón (1898 - 1986) que fue la primera mujer embajadora de México y obtuvo un gran reconocimiento por luchar en favor de la mujer, dictando diferentes conferencias en ciudades como Estados Unidos, Cuba o Argentina, entre otras. Además del Ateneo Mexicano de Mujeres, fue presidencia de la Sociedad Mundial de Mujeres o fundadora del Club Internacional de Mujeres y Trabajadores Intelectuales. Finalmente, otra de las fundadoras fue Emmy Ibáñez (1887 - 1950), escritora y activista mexicana, que trabajó en la Secretaría de Hacienda, siendo la primera mujer en recibir este nombramiento durante el Porfiriato. Participó en varios grupos de beneficencia social como la Sociedad Protectora de la Mujer y tenía, entre otras muchas cosas, el afán de dar a conocer a las grandes y nuevas escritoras de México.

> instruida era más agradable, según el pensamiento de aquella época. Es así, como es posible decir que en sí los intereses e inquietudes de las ateneístas era variado (2000: 28).

El reflejo de aquel interés que tenían por trabajar a favor de la difusión de una buena educación y por lograr el bienestar social está en las labores que llevaron a cabo una parte de las diferentes integrantes del Ateneo, ya sea dentro de organizaciones o de manera individual.

Como se ha indicado en líneas anteriores, muchas de las ateneístas fueron escritoras, la mayoría con una abundante producción literaria, que abordaba una cantidad ingente de temas que hacen ver,

> por una parte la gran necesidad de estas escritoras de expresar lo que en mucho tiempo no pudieron hacer mujeres de otras épocas, lo que las vuelve en cierto sentido unas revolucionarias, es decir son ellas las que de cierta manera rompieron con los límites impuestos por la sociedad tradicional mexicana, que no permitía la expresión femenina en ciertos campos, […]. Y por otro lado, fueron quienes mostraron la capacidad de las mujeres para desenvolverse de manera profesional, política y cultural, debido al desarrollo de su trabajo individual y grupal (Ídem: 29).

Es importante resaltar que la mayoría de las mujeres que pertenecieron al Ateneo Mexicano de Mujeres, provenían de una clase social media, no alta. Si bien es cierto que fue un grupo con un gran calado en la sociedad mexicana del siglo XX, no existe información exacta acerca de la fecha de desaparición de esta asociación, solo se cree que estuvo en activo alrededor de unos veintitrés años.

Se puede observar, que a medida que el siglo XX iba avanzando y surgían nuevas generaciones, revistas, grupos literarios y editoriales, el número de mujeres que publicaban y tenían acceso a la literatura también fue en aumento, gestándose en los años 50 una especie de boom que alcanzará su momento álgido en los 60, 70 y siguientes.

La conocida como Generación de Medio Siglo fue bautizada así por Wigberto Jiménez Moreno ya que, la mayoría de sus integrantes, nacidos entre 1921 y 1935, comenzaron a participar activamente en la cultura nacional en la década del 50.

Si aplicamos las teorías de generación a la de Medio Siglo, se observa, una vez más, que sus integrantes se mueven por un concepto

temporal e historicista, donde la gran mayoría tienen una postura contraria a los acontecimientos políticos del México de los años 50 y posteriores.[48]

Además, es precisamente en este momento cuando surge la revista *Medio Siglo*[49] en la que participaron algunos de los miembros de esta generación. A su vez, este grupo incluye historiadores, politólogos, abogados, economistas, sociólogos, ensayistas, poetas y un larguísimo etcétera que es lo que finalmente le otorga un carácter homogéneo e interdisciplinario.

En el terreno de la literatura, la mayoría de sus miembros presentan algunas características tales como el cosmopolitismo, que generó un enriquecimiento a nivel cultural; el pluralismo, que permitió la apertura de los miembros al quehacer cultural y literarios de diferentes países; también el fomento y apoyo a otros jóvenes escritores y a otros terrenos artísticos, tales como el cine, el teatro, la poesía, la música, etc.

Es importante señalar que la gran mayoría de los miembros de esta generación, adoptan una postura contraria al nacionalismo existente en los años cuarenta, cuestionan los presupuestos de la Revolución Mexicana y denuncian las promesas incumplidas por parte del gobierno.

Aunque los integrantes de esta generación presentaban discrepancias ideológicas, en su mayoría, se vieron afectados política e intelectualmente por la Revolución Cubana y el movimiento del 68.

Su labor cultural se desarrolló entre las décadas de los años cincuenta y sesenta, en donde, la mayoría de sus miembros llegaron a la ciudad de México, procedentes de la provincia, como fue el caso de Amparo Dávila, o inclusive, becados por alguna institución que promovía

[48] Retomando el concepto de Ortega y Gasset sobre la "zona de fechas", la Generación de Medio Siglo sería algo así como un conjunto de escritores agrupados en torno a una misma zona de fechas que, en su gran mayoría guardan unas mismas ideas políticas y sociales y generan un contenido que se apoya precisamente en eso, creando unas líneas temáticas que, si bien, son diferentes, guardan una enorme relación entre sí, algo que se apoya en diversos medios de difusión como pueden ser las editoriales o las revistas.
[49] La revista *Medio Siglo* fue un vehículo de expresión de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero entre sus páginas también incluía una sección que se dedicaba a la cultura en general y a la literatura en particular. Se creó en el año 1953 y estuvo activa hasta 1957.

el desarrollo de la cultura en México.

Dentro del campo de la novela, el cuento y el ensayo, resuenan algunos nombres tales como: Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila[50], José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Henrique González Casanova, Jorge Ibargüengoitia, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Juan Vicente Melo, Ernesto Mejía Sánchez, María Luisa Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Luis Spota y Edmundo Valadés.

Dentro del ámbito de la poesía destacan: Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius y Gabriel Zaid[51].

La gran mayoría de los integrantes de esta generación ingresaron en la vida de México colaborando en diversas revistas[52] que, o bien los acogieron, o bien, fundaron y dirigieron ellos mismos, y en las cuales realizaron una importante labor crítica. Algunas de esas revistas son: *Medio Siglo, Estaciones, Universidad de México, Bellas Artes, México en la Cultura, la Cultura en México, La Palabra y el Hombre, Cuadernos del Viento* o la *Revista Mexicana de Literatura*[53]:

---

[50] Sobre la pertenencia o no pertenencia de Amparo Dávila a esta generación, será algo que se problematizará más adelante, haciendo hincapié en las declaraciones y las intenciones de la autora por desmarcarse de toda generación literatura, escribiendo y publicando al margen de lo establecido, llegando a ser algo parecido a una outsider.

[51] También destacan otros nombres dentro del terreno de la lingüística, tales como: Antonio Alatorre, Margit Frenk y José Pascual Buxó. En el ámbito del teatro, sobresalen algunos escritores como: Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero.

[52] Sobre las revistas se llevará a cabo un análisis exhaustivo, dejando ver el incremento de publicaciones hechas por mujeres, que viene acompañado, en mayor o menor medida, por un incremento considerable de las antologías, las revistas, los talleres literarios y las editoriales.

[53] Se trata de una de las revistas más influyentes de México. Su periodo de actividad fue desde 1955 hasta 1965. Estos fueron los años de mayor transformación dentro de la sociedad mexicana dada por el cambio de un mundo agrario a un mundo que tendió a ir hacia lo urbano. La *Revista Mexicana de Literatura* es la expresión de ese tránsito renovador de la cultura y en el mundo intelectual, dado por el incremento de los géneros literarios. La *Revista* tuvo seis épocas marcadas por las diferentes sucesiones en la

> La revista mexicana de literatura es la expresión de ese tránsito renovador en la cultura y en el mundo intelectual, dado por la acelerada diferenciación de los géneros en la escritura. Se trata de un cambio que va desde la tradición literaria del ensayo social[54] […] a la interpretación construida por las ciencias sociales, que busca la objetividad y la distancia de los hechos, con métodos e instrumentos de verificación objetiva, y que a diferencia del ensayo, mantiene una constante tensión con los juicios de valor presentes en las interpretaciones sobre el individuo, la sociedad y la política. La consolidación de las disciplinas sociales no excluyó el ensayo social, ni su legitimidad como género literario, de la interpretación individual y colectiva. Más bien, muchos de los literatos se abrieron a las modernas interpretaciones de las disciplinas sociales (Pozas Horcasitas, 2008: 56).

Todos ellos se reunieron también en torno a las diversas instituciones culturales, pero, sobre todo, encontraron un gran apoyo en la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que dio empleo a varios miembros de esta generación en diversos organismos que editaron, apoyaron y fomentaron sus obras, tales como la Imprenta Universitaria, la Coordinación de Difusión Cultural y la Casa del Lago[55]:

> La Generación de Medio Siglo marca el final del predominio de dos corrientes literarias que se impusieron a partir de la tercera década del siglo XX en México. Estas corrientes las integraron los escritores de la literatura de la Revolución Mexicana y lo mejor de la vanguardia representada por el grupo de Contemporáneos (1928 – 1931) (Ídem: 61).

Para los escritores de la *Revista,* los Contemporáneos fueron el grupo intelectual más importante del momento, ya que, desde el inicio de la revista, hasta el final de esta, todos sus miembros aparecerán en sus páginas[56]:

> La *Revista Mexicana de Literatura* forma parte de la tradición de revistas literarias e intelectuales en México que, aunadas a los suplementos culturales de algunos diarios fueron el espacio en el que intelectuales,

dirección. Algo que resulta importante es que, en la composición de sus consejos de redacción, a partir de la segunda época, siempre hubo una mujer, como fue el caso de Rosario Castellanos o de Inés Arredondo.

[54] Se trata de un género en el que los poetas, novelistas y dramaturgos crearon una serie de textos sobre la vida pública y los eventos políticos, todos ellos con una fuerte carga moral en la que el escritor sustenta el juicio ético de su ensayo, para proponer un deber ser tanto para la sociedad como para el hombre.

[55] La Casa del Lago fue una de las instituciones más importantes de México. Construida en el año 1908, desde entonces, tuvo como objetivos estimular la inquietud artística mediante diversos talleres, cursos y seminarios de libre acceso, así como apoyar y producir otras manifestaciones culturales tales como el cine, la literatura, el teatro, la música, danza, etc.

[56] Para más información sobre la publicación de sus integrantes, véase este mismo artículo de Pozas Horcasitas, en concreto, las páginas 65 y 66, donde hace un desarrollo de todos los escritores en las diferentes épocas de la revista.

> creadores literarios y plásticos dieron a conocer su obra y sus propuestas. En torno a ellas, convergieron personas que lograban mantener durante un cierto tiempo la tensión entre su individualidad, a veces externa, y la solidaridad que todo grupo requiere para mantener una publicación periódica en funcionamiento (Ídem: 64).

La Generación de Medio Siglo se puede entender como una categoría de conocimiento y una fórmula del discurso que presenta, una serie de lugares o de características comunes: la crítica a todos los órdenes de la vida pública y artística, el aprecio de los valores estéticos por encima de cualquier orden político y social, la originalidad y la novedad como una expresión del sujeto creador, el cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad y, por último, algo muy importante que fue el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados por la influencia de la Revolución Mexicana de 1910.

Resulta interesante, por un lado, resaltar que la personalidad del Medio Siglo tiene como objetivo llevar a cabo una modernización de las ideas y de la literatura, tan apegada al pasado y a los patrones de la Revolución Mexicana, para convertirse así, en una categoría de conocimiento; y, por otro lado, hacer mención a que todos sus miembros se integraron en el relato historiográfico de la época.

Martínez Carrizales afirma que la Generación de Medio Siglo es "un producto de la memoria colectiva cuya construcción ha sido responsabilidad de un grupo restringido de escritores y artistas" (2008: 26), y añade que se trata de una "categoría vigente en virtud de que tematiza las orientaciones dominantes del orden social mexicano" (Ibid.) y se encuentra articulada por una serie de ideas que vienen apoyadas por un repertorio de obras y un gran elenco de autores, muy heterogéneo pero también muy contradictorio.

En este punto, es interesante, una vez habiendo empezado a perfilar el contexto y las características de esta generación, abogar por contradecir, en mayor o menor medida, el concepto de generación que proponía Ortega y Gasset entendido como una realidad biológica que se proyecta en un relato historiográfico si no, interpretado como un mapa colectivo que reunía a una serie de escritores dentro de una comunidad

cultural:

> Actualmente, antes que un instrumento, la generación es un objeto del conocimiento histórico; es una categoría y un lugar retórico que nos permite investigar la condición histórica y social de las formulaciones por medio de las cuales los actores del periodo se proyectaron simbólicamente a sí mismos en el terreno común de la organización y de los intereses colectivos (2008: 27).

Dicho esto, la generación viene a ser una construcción ideológica, amasada gracias a las expectativas que comparten los miembros de su comunidad, "una invención del deseo compartido y un ancla de la memoria en la cual, quienes desean, se reconocen solidariamente" (Ibid.).

A su vez, se puede entender como un producto de un discurso, creado con un fin, en este caso, con el fin de renovar y de modernizar la literatura con un alegato innovador alejado de las creencias fijadas durante la Revolución Mexicana, dando lugar a un producto de la memoria colectiva, que sedimente una serie de datos del pasado y los traslada a la experiencia personal que formaliza dicha categoría.

Además de ser un lugar de la memoria colectiva, también es un lugar retorico, puesto que la generación selecciona esa parte del pasado y con el producto de esa selección genera una imagen de ese pasado con un valor de uso para un grupo social determinado y también es un argumento del discurso puesto que, lleva escrito en sí mismo la voluntad de persuadir.

Los primeros datos que hay en torno a la Generación de Medio Siglo que quedaron registrados en diferentes documentos historiográficos llegaron en un entorno polémico, en un grupo que vino caracterizado por un talante crítico, renovador y modernizador.

Surge, por tanto, una doble perspectiva en torno a esta generación: por un lado, se produce una revisión del modelo autoritario del sistema político y la estructura social de México hasta los años 50 y, por otro lado, la reorganización del sistema literario vigente, tanto en los géneros como en las prácticas del discurso.

Este doble plano terminará siendo uno de los rasgos distintivos más importantes y más sostenidos de la Generación de Medio Siglo como un lugar de la memoria y un lugar retórico de la cultura mexicana de la

segunda mitad del siglo XX. Inclusive, en ese afán por caracterizarse a ellos mismos y por llegar a marcar una tendencia, algunos escritores harán un gran esfuerzo por sumar en sus escritos[57] estas dos perspectivas.

De tal manera que, el objetivo literario pasa a ser un artefacto que plantea mayores exigencias a su lector. La complejidad que empieza a adquirir el texto literario puede entenderse como una puesta en forma de las aspiraciones del escritor como una manera de reconocer su oficio y su conducta.

Así, se reclamaba una literatura que tuviese un poder autónomo, no ajeno a las instituciones de la administración pública, sino contrario a ellas. En esta postura abiertamente crítica, es donde el escritor aspiraba a conseguir su autonomía, puesto que, hasta el momento el intelectual se encontraba desprovisto de un espacio institucional propio.

Por otro lado, todo este estado de cosas que se va configurando a medida que avanza el periodo, tiene como instrumento básico el ensayo: género literario lo suficientemente flexible como para acoger en su estructura los textos redactados por los intelectuales de la época.

Estos escritores adoptan, por tanto, una nueva identidad social: "la del hombre de letras que junto con el desempeño de unas tareas literarias cada vez más complejas reclama para sí el derecho de desarrollar una agenda política de carácter crítico amparado en su patrimonio profesional" (2008: 36).

Por tanto, una categoría como la de Generación de Medio Siglo es, por sí misma, una expresión del nuevo orden simbólico creado en la sociedad mexicana. El reconocimiento de esa identidad es muy necesario para llegar a comprender a la Generación de Medio Siglo como un lugar de la memoria y de la historia mexicana, donde se recuperan y ponen en forma diferentes lugares mediante enunciados inteligibles donde el

[57] Algunos de ellos, como Carlos Fuentes, que presenta un gran compromiso público y con el desempeño de sus tareas literarias. De acuerdo con su postura, "la literatura exige una conciencia crítica intransferible, metalingüística, inmanente al acto de escribir; conciencia que, por el solo hecho de llevarse a cabo, redundaría en beneficio de la sociedad al liberar de rutinas y tradiciones su instrumento y sus recursos de comunicación" (2008: 30).

escritor presenta una voluntad crítica sobre el orden establecido.

De tal manera que el escritor mexicano estuvo en condiciones reales de adquirir ciertos atributos de una vieja aspiración que se venía forjando a lo largo de la historia de la cultura de las sociedades occidentales: "la del poder espiritual del hombre de letras; un poder crítico, regenerador, esperanzador frente a los principios políticos y económicos de la realidad moderna" (2008: 36).

Finalmente, el escritor, sin renunciar a sus principios se verá envuelto en un proceso de reorientación de sus intereses, especialmente en la línea temática. Dando forma a esos intereses, proclamaría los índices léxicos del campo del discurso que, más adelante, darían pie a la formación de la categoría de la Generación de Medio Siglo, donde sus valores principales se basaban en el cambio, la transformación, la originalidad, la novedad, la mirada hacia el futuro, la crítica y, lo más importante, el avance hacia la modernidad.

En conclusión, toda esta nueva élite cultural de los años 50 hará que México se empiece a convertir en un territorio cargado de literatura, de modernidad y sobre todo de cambios, ya no solo políticos y sociales, sino también culturales, que fomentarán la diversidad y generarán.

PARTE II

CAPÍTULO III. "Contar un cuento es un arte". Amparo Dávila. Vida y obra: la maestra del cuento y la artista del tiempo.

De esta forma se inicia el texto[58] que Amparo Dávila escribió y que más tarde se publicaría en una recopilación junto a otros escritores, bajo el título de *Los narradores ante el público*. En esta obra relata de manera muy ingeniosa su vida, con la misma brevedad y concisión que ella escribía, como una forma de darse a conocer y como una manera de fantasear sobre sus experiencias y vivencias, creando un personaje accesible para el lector, pero que plantea en su obra infinidad de preguntas que carecen de una respuesta.

Nacida en Pinos, Zacatecas, dedicó su infancia al aprendizaje y a la lectura, donde los libros se convirtieron casi en sus mejores amigos, en un pueblo donde "a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir, la muerte, porque la vida se había detenido hacía mucho tiempo en ese pueblo. Pasaba la muerte en diaria caravana" (2012: 141), algo que hizo de Dávila la mujer que empezaría a jugar con la muerte, la enfermedad, lo fantástico y la doble realidad para crear un mundo siniestro y oscuro en el que se desdibujan los límites y se roza lo inusual:

> Amparo Dávila tuvo un acercamiento paulatino y temprano al misterio de la vida a través de escenas inexplicables en la cotidianidad de Pinos, […] y de las lecturas tempranas de textos difíciles de comprender. Su salud precaria ocasionaba que no le permitieran salir del hogar a la escuela y a jugar como correspondía a una niña de cinco años, por ello, se refugiaba en la biblioteca de su padre buscando distraerse con los libros que elegía por sus atractivos externos (Zamudio, 2009: 25).

La enfermedad y la muerte serán dos puntos clave dentro de su obra, algo que ella vivió muy de cerca como afirma en *Apuntes para un ensayo autobiográfico:* "detrás de los cristales de las ventanas tampoco había esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte; había muerto mi hermanito Luis Ángel y yo era una niña enferma y sola"

[58] Texto que más tarde, concretamente en el año 2005, será publicado en la revista *Barca de palabras* bajo el título de *Apuntes para un ensayo autobiográfico,* donde la escritora revisa, edita y aumenta por completo el contenido de su escrito, dando más información sobre su vida y añadiendo aspectos clave para tratar de entender su literatura.

(Dávila, 2005: 2).

"Esa infancia desolada la llevó al refugio de los libros" (Espejo, 2016: 150). Autodidacta desde pequeña, la escritora comenzó leyendo la *Divina Comedia* de Dante, texto que marcó un antes y un después en su vida y creó a la autora de cuentos oscuros y tenebrosos, donde lo insólito, la muerte y las fuerzas oscuras se apoderan de la escena:

> …yo pasaba los días en la biblioteca de mi padre mirando la calle a través de las ventanas, ojeando libros y deletreando palabras. La *Divina Comedia* de Dante Alighieri era el libro que más me atraía, tal vez por el tamaño del libro, las pastas de piel rojas, los cantos dorados y los terribles grabados de Doré. Y este, el primer libro que el azar llevó a mis manos, ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mí ya numerosa procesión de aspectos, también descubrí el rostro del amor de Paolo y Francesca… (2005: 5).

Pasó también por clásicos como *El Quijote* y se abrió camino a grandes escritores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges o Frank Kafka, entre otros:

> Como nadie me lo impedía, yo pasaba días enteros ojeando y curioseando toda clase de libros, sobre todo aquellos que tenían ilustraciones. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, cuyas láminas me divertían muchísimo Dumas, Théophile Gautier, Zola, Gustavo Bécquer (aún recuerdo su rostro y su melena ensortijada en la portada de una edición española de sus *Rimas y Leyendas*), Vargas Vila, y no recuerdo cuántos más pasaron por mis manos. En esta forma desordenada he leído" (Ídem: 6).

Su infancia estuvo marcada por una fuerte represión ejercida por la figura paterna, por la imposibilidad de estudiar y formarse para el ejercicio de las letras y por el abandono de su madre, la cual "estaba agobiada por la depresión y el insomnio y no se fijaba gran cosa en lo que yo hacía" (Abenshushan, 2018), algo que empujó a Amparo Dávila a ser un "personaje" que se dejaba llevar a otros mundos y que se evadía de la realidad mediante la lectura y la inmersión en mundos que más tarde plasmará en textos tan elocuentes, siniestros y sombríos como "El huésped":

> En la escuelita de Pinos aprendió el alfabeto y, cuando tenía calentura y no la dejaban enfrentar los fuertes vientos, permanecía en la biblioteca leyendo mientras sus padres se entregaban cada vez con más pasión a sus conflictos matrimoniales. […] Ambos desatendían a su hija metidos hasta el cuello en su batalla campal (2016: 150).

Si bien su escritura es todo un mundo, este mismo se puede dividir en tres etapas donde su vida personal y su infancia cobraron un enorme protagonismo ya que hizo que se formara como artista y escritora, conociendo a uno de sus grandes referentes: Alfonso Reyes.

Su literatura, tanto la poesía como el cuento, se gestan entre la provincia y la capital, donde pasa de niña a adolescente y, finalmente, termina siendo la mujer escritora que crea cuentos donde se juega con lo fantástico, la muerte, la locura y la oscuridad a través de la mezcla de seres de la ficción que se entrelazan con otros de la vida real y se crea una dualidad donde se desdibujan las líneas entre la razón y enajenamiento.

El terror lo experimenta, con personajes que se presentan como "seres simples, bondadosos a veces, tiernos, cándidos" (Ídem.: 4) y que son, en último momento personajes diabólicos, que rozan la locura y generan sensaciones infernales que se trasladan al lector haciendo de este partícipe de su locura:

> La alternancia de cuentos o poemas para expresarse tiene lugar cuando hay un cambio importante en la vida de Amparo Dávila, ya porque se mude de casa o cuidad, ya porque en la esfera personal aparezcan hechos o influencias trascendentales (García Gutiérrez, 2006: 134).

Dentro de su vida, se puede hablar de tres etapas. Destaca una primera etapa que se desarrolla en su pueblo natal, Pinos, donde de alguna forma se gesta la sensibilidad de Dávila a la hora de escribir, siendo el sustrato principal de su escritura y creando una literatura vivencial.

Ella misma afirma que: "escribir se manifestó en mí como una necesidad natural y una forma de expresión ineludible" (2005: 7). Convive durante mucho tiempo con la enfermedad y la muerte, y se nutre de sus vivencias para crear su obra y bajo la apariencia de una serie de sucesos "reales", se traslada hacia mundo totalmente imaginado:

> En Pinos, Zacatecas, desde el principio de su vida aparece la experiencia, pero sobre todo, el descubrimiento de lo diferente. El entorno familiar, el misterioso pueblo natal, las casas contiguas de padres y abuelo, la fragilidad de su salud que la aisló hasta la edad escolar, la biblioteca como escuela de la vida, fueron estímulos de la imaginación y la fantasía que inscriben a Amparo Dávila en la línea de autores que han sobresalido en el cultivo de lo fantástico (García

Gutiérrez, 2006: 136).

La segunda etapa se da en la provincia, donde empieza a publicar como poeta y a tener sus primeros escritos, los cuales serán publicados en diferentes revistas, junto con algunos poemas sueltos, que le hicieron ganar diversos premios como la mención honorífica con su poema "Frente al mar" en los sextos juegos florales "Ramón López Velarde".

Es el caso de su primera publicación, bajo el título de "Ocho Salmos[59]" en el año 1948, que se publicó en la revista *Estilo*. Su llegada a la provincia supone que Dávila se empiece a ejercitar en el ejercicio de la poesía, algo que, al llegar a México, en 1954, pasará a otro plano.

Esta etapa en la provincia le sirvió para adquirir un gran panorama del México de la época, algo que de alguna forma "paliaba" el hecho de no haber podido ir acceder a una carrera universitaria, por expresa prohibición de su padre.

Como se ha indicado, Dávila tenía una salud muy precaria y con siete años la llevaron a educar a un colegio de religiosas en San Luis Potosí[60]. A la edad de ocho años, comenzó a escribir sus primeros poemas, "los cuales nunca mostré a nadie, no sé si por mi timidez o por sentir que era algo demasiado íntimo, una especie de confesión que debía permanecer oculta, y mostrarla era como desnudarse en público" (2012: 144).

Le siguió, a los 10 años, comenzar a tratar la prosa en las clases de gramática donde "nos dejaban hacer alguna descripción, relato o pequeña narración" (Ibid.). Así, de esta forma, empezó su camino en la prosa donde Dávila hacia cuentos "con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro; cuentos que sin

[59] Bajo este título reunió ocho poemas: "Lirios", "Acuática", "Angustia", "Ecos de angustia", "Tierra mojada", "Ausencia blanca", "Brindis" y "De retorno a Pinos", textos que, más tarde, en el año 1950, saldrán publicados en su primer libro de poesía titulado *Salmos bajo la luna,* al cual añade otros 6 títulos bajo el nombre de: "Insomnio", "Ayer y hoy", "Silencio y fin", "Aquí bajo la luna", "Agonía de jueves santo" y "Panorama".

[60] La escritora afirma que los primeros intentos de escribir poesía tuvieron lugar en el Colegio Motolinía, donde "yo no sabía nada de religión, solo sabía de los demonios que me aterrorizaban por las noches y de los demás espantos. Ahí supe de la existencia de Dios y de su hijo Jesús muerto en la cruz. Profundamente conmovida comencé a escribir, cerca de la primera comunión, pequeños poemitas a Dios que mi madre guardaba" (Dávila, 2005: 6).

duda eran malos, pero eran cuentos" (Ídem.: 145).

Por último, la tercera etapa transcurre en la capital. Llegó a México en el año 1954, justo el mismo año en el que sus padres se divorciaron y momento donde tuvo el propósito de dedicarse por completo a la literatura y en el que ya se consolida como escritora ya que se produce uno de los cambios más importantes de su carrera: el tránsito de la poesía al cuento, un cambio que vino sugerido por Alfonso Reyes y que le hará cobrar una mayor relevancia dentro del terreno de la literatura.

En una entrevista a la escritora, llevada a cabo por Erica Frouman-Smith, en el año 1987 en Nueva York, Dávila es preguntada por su relación con Alfonso Reyes a lo que ella responde:

> Le voy a contar cómo conocí a Alfonso Reyes […]. En San Luis Potosí se organizaron algunos cursos de invierno a los cuales fueron personalidades, así como Alfonso Reyes para dar conferencias. Y con Alfonso Reyes se juntaron a los escritore más jóvenes de ese momento. […] Entonces conocí a Reyes en cursos. […] Fue bastante tiempo el que lo tuve cerca y admiré su gran sabiduría, su gran talento, su disciplina; porque era un escritor muy disciplinado (1989: 56).

Trabajó durante tres años (entre 1956 y 1958) como secretaria de Alfonso Reyes el cual ella misma describe como su padre, guía y mentor. De Reyes supo adquirir esa exquisitez prosaica, si bien ella solo se quería dedicar a escribir poemas, Reyes casi le "obligó" a cultivar la prosa puesto que bajo su parecer, un escritor que se precie tiene que cultivar tanto prosa como poesía:

> Cuando él me preguntaba, "¿Qué estás haciendo, hija?" yo le llevaba generalmente poemas. Y él me dijo, "Me gustaría que practicaras la prosa que es una disciplina innegable. No quiero decir que abandones la poesía, pero la poesía vendrá más tarde con algo más maduro, más hecho. Y pienso que la rosa te va a ser muy útil, muy necesaria." Además, había el antecedente que yo había escrito cuentos. Entonces me pidió algunos, los cuentos que después juntaría en el primer tomo. Me dijo, "Dale una revisada y a publicarlos. Están muy bien. Yo tenía el presentimiento de que harías bien la prosa así que saca esto adelante" (1989: 57).

La obra de Amparo Dávila trasciende definiciones genéricas acuñadas en distintos momentos de su carrera. "Podemos advertir cómo el silencio es una suerte de metrónomo de tempos existenciales, de la continuidad y unidad de sus cuentos individual o conjuntamente" (García Bonilla,

2022: 67).

Sus primeras publicaciones[61] se dieron en el año 1948, pero no fue hasta 1950 que apareció su primer libro bajo el título de Salmos *bajo la luna.* Estos textos también aparecieron en grandes revistas del momento como *Letras potosinas* y *Ariel.*

Siguiendo a este primer libro de poesía y continuando esta línea, van a aparecer otras obras como *Perfil de Soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño* ambas en 1954, momento en el que llegó a México y fue secretaria de Reyes durante tres años. En el año 2011, el Fondo de Cultura Económica publicó *El cuerpo y la noche* y, finalmente, en el año 2019 su último libro de poesía bajo el título de *Poesía de ayer y de hoy.*

A toda su azarosa vida, se le sumaba su matrimonio con Pedro Coronel, del cual se divorciaría en 1964, que si bien no le obstaculizó en su carrera, si le hizo volverse mucho más vulnerable ante sus imposiciones y, en gran parte, ante una mirada paternalista y machista, donde la mujer desempañaba el papel de "dueña" del hogar y el hombre era el que sustentaba ese hogar, algo que ya desde muy pequeña se le inculcó, más ella supo "salir" de todo ese ambiente de represión en el que se le anulaban sus capacidades ya no solo como escritora, sino como mujer.

Su poesía goza de un gran tono intimista, donde "sus poemas son transparentes, nocturnos y escritos a media voz" (García Gutiérrez, 2006: 135), pero tratándose de una escritora tan sumamente cambiante como Amparo Dávila, también presenta tintes donde nos habla de la inquietud, de lo no encontrado, de la añoranza y como no, lo extraño, sin dejar de lado los tópicos de amor y muerte, ligados al sueño.

Por lo que se refiere a su obra en prosa, publicó cuatro libros de cuentos. El primero de ellos bajo el nombre de *Tiempo destrozado* en 1959, años más tarde, en 1964, *Música concreta* y en 1977 un libro por el que obtendrá el premio Xavier Villaurrutia bajo el nombre de *Árboles petrificados*.

[61] En capítulos posteriores se entrará más en detalle y se analizarán cada uno de sus textos.

Como ya se ha dicho, fue gracias a Alfonso Reyes que empezó a publicar en prosa, puesto que él creía que Dávila gozaba de una gran fluidez y exquisitez literaria. Su primer cuento, titulado "El huésped" apareció en la *Revista Mexicana de Literatura* y se ha convertido en uno de los cuentos de mayor prestigio de la escritora zacatecana puesto que pone en jaque uno de los temas tratados por los estudios feministas como es la discriminación en la pareja, algo que le hizo ganarse el reconocimiento como una escritora innovadora y adelantada a su tiempo.

Seguidamente en el año 2009 el Fondo de Cultura Económica llevó a cabo una recopilación de estos tres libros y añadió un cuarto, titulado *Con los ojos abiertos.* Aun siendo una escritora con una escasa obra literaria, es una de las voces más importantes de la literatura mexicana que, a priori, no gozó del reconocimiento que merecía por ser mujer, hablar de temas innovadores para la época y hacer gala de la literatura fantástica en su obra.

Finalmente, en el año 2019, vio la luz un libro titulado *Poesía de ayer y hoy.* Se trata de una obra que cierra el ciclo literario de la producción daviliana a través de 18 pequeños poemas, agrupados en cuatro bloques, en los cuales las atmósferas y las sensaciones se unen a las palabras para capturar, una vez más y muy en su línea, imágenes cotidianas e insólitas, mezcladas con el gran intimismo que recorre su obra poética para, finalmente, hablar del tiempo y de cómo existe un lapso en el que ayer y hoy conviven.

Como se ha indicado, la obra de Amparo Dávila[62], está compuesta por 5 libros de poesía y 4 volúmenes de cuentos. Resulta ser una obra breve pero muy rica en cuanto a temas y estilos. Se trata de una escritora con una enorme tradición personal, un gran autodidactismo y una escritura muy privada que provoca en el lector infinitas dudas y preguntas que ni la escritora, ni el propio texto, ni mucho menos el lector, consiguen resolver.

En definitiva, sus escritos son una muestra veraz y fehaciente de su

[62] En este apartado se hará una introducción de sus publicaciones para, en capítulos posteriores, realizar un análisis completo.

vida, sus sentimientos y su infancia, pero si hay algo que destaca, sobre todo en sus cuentos es el descubrimiento de lo diferente tanto que lleva a un plano fantástico y misterioso que provoca una extrapolación a mundos que, según la escritora, son totalmente reales. Siguiendo a Georgina García Gutiérrez en su texto "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte[63]":

> Además de sus volúmenes con poemas, tenía consigo los recursos, las atmósferas de su niñez solidaria y la aptitud de percibir lo poético e insólito del mundo. Parecía, además, un personaje salido de la literatura fantástica a la que, como si estuviera predestinada a hacerlo, se consagra cuando radica definitivamente en la capital del país. Y es que la apariencia de Amparo Dávila y su modo de moverse en la vida recuerdan a las habitantes de otras realidades, las del arte fantástico e imaginativo (2006: 137-138).

El mundo vivido por Dávila en su infancia es de alguna forma el entorno que ella misma nos quiere retratar en sus cuentos. Es por ello por lo que "los primeros años de Amparo Dávila, de soledad, de ensueños y libros que le harían soñar, son el caldo de una sensibilidad que encuentra en la escritura de la poesía y lo fantástico la recuperación del yo infantil creador" (García Gutiérrez: 139).

En la obra de Amparo Dávila tanto el entorno como las circunstancias que la vieron crecer "se relacionan con motivos conductores, que a modo de ostinatos permean su cuentística y se despliegan en múltiples direcciones" (García Bonilla, 2022: 66) trazando diferentes caminos laberínticos que atrapan al lector.

En este sentido tanto la literatura como el arte[64] conformaron su forma de entender la vida y de traducirla. Dávila experimenta una enorme necesidad por escribir y así lo confirma en numerosas entrevistas como la concedida a Jaime Lorenzo y Severino Salazar en la que afirma que:

> Escribir para mí es una necesidad de expresión. Expresar algo, decir algo… Pero no elige uno ser escritor. Es algo con lo que se nace. […] Sencillamente ya se nació así. Y puede ser una ventaja o una desventaja, una fortuna o una desgracia. Nunca se sabe, depende de cómo se viva y cómo se acepte. No sabe uno si es para su bien o para su mal. Yo sencillamente nací así. Como nacer hombre o mujer… (1995: 115).

[63] Publicado en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (2006).
[64] El arte lo vivió muy de cerca puesto que estuvo casada con Pedro Coronel.

En esa necesidad de escribir reside un ímpetu de libertad, de plenitud, de independencia, desahogo y de realización que le permitan hacer frente a las diferentes trabas e impedimentos por los que tuvo que pasar durante su solitaria infancia y prácticamente durante parte de su vida.

Impedimentos como el no poder acceder a la universidad por la negación de su padre o por la arcaica mentalidad de que la mujer debía atender el hogar y a los niños y para ellos tenía que formarse, siendo esto algo así como una especie de arte que se iba perfeccionando (e imponiendo) desde la niñez, sumado a la acaparadora figura de su madre:

> Mi padre era un hombre extraordinariamente inteligente y con una amplísima cultura. [...] Pero como persona, él obstaculizó bastante el que yo estudiara porque sentía que era inútil. Tenía el concepto bastante general en esa época y muy masculino de que la mujer no servía para casi nada sino como objeto de servicio. Se daba cuenta de mis aficiones literarias, y lo más que hacía era cuando viajaba a la ciudad de México, iba a las librerías. Entonces encontraba antologías de poesía o cuento que le parecían importantes y me las llevaba de regalo sabiendo que yo tenía esa afición. Pero no pasaba por su mente que yo fuera a dedicarme a la literatura puesto que ni siquiera tenía los estudios necesarios para eso. Cuando le dije que me iba a la ciudad de México para dedicarme a la literatura como profesión, le dio mucha risa. Y dijo que estaba por verse eso porque era un sueño loco ese que yo tenía. [...] Más bien sentía decirme que yo iba a recibir con el tiempo una gran desilusión. Me fui a la ciudad de México y conté con buena suerte (Frouman-Smith, 1989: 58).

Por otro lado, la figura de su madre también le marcó bastante durante su infancia y adolescencia, algo que se puede ver en diversos textos[65] ejemplificado en una especie de relación de codependencia.

> Erica Frouman-Smith —¿Y qué tal la actitud de su madre?
> Amparo Dávila—Bueno, mi madre fue una mujer también bastante sensible, con otro tipo de sensibilidad, pero sensible a las cosas estéticas. Sin embargo, muy acaparadora. Que tampoco ella me ayudó a estudiar, no porque ella pensara que la mujer no servía para eso como mi padre, que no tenía sentido que la mujer estudiara sino porque a ella no le interesaba. Me veía como una compañía de la cual no quería desprenderse, como su dama que la acompañaba a todos lados y más bien pensaba que la literatura me iba a llevar por mi propio camino. Y ella iba a perder a su dama de compañía. Entonces, egoístamente, tampoco quería que yo me dedicara a las letras.
> EFS—Pero sus padres se portaron como todos los padres de la época, ¿no?

[65] Textos que se analizarán en los siguientes apartados como muestra de la ingente cantidad de experiencias que atraviesan los textos de la escritora creando así, como ella misma afirmó, una literatura vivencial.

> AD—Claro que era el modo de ser y de pensar de algunos padres mexicanos, especialmente de ese tiempo. No quiero decir por eso que no me quisieran, me querían muchísimo pero tal vez en una forma egoísta para ellos y no para dejarme la libertad de seguir mi vocación. Eran padres muy tradicionales (1989: 59).

Los textos de Amparo Dávila se caracterizan porque presentan un discurso en el que en gran medida emergen el rompimiento de las barreras entre la vida y la muerte, entre lo material y lo espiritual, entre lo vivido y lo recreado que de alguna forma van a crear ese discurso fantástico que parte de la crítica califica como cuentos de terror, dejando a un lado esa faceta fantasmagórica en textos que no pretenden, en primera instancia, crear espanto[66].

Estos escritos empezaron a ser publicados en revistas que fueron el motor de Dávila para darse a conocer entre los escritores. Si bien es cierto que las revistas le dieron alas para crear, también la percepción que ella tenía sobre sí misma influyó en el "tardío" reconocimiento que tuvo, puesto que fue gracias a Julio Cortázar, a Alfonso Reyes y a Federico Pascual del Roncal que sus obras vieran la luz.

La autora zacatecana creció en un ambiente de represión y de "noes" que hicieron que ella misma dudara de su enorme y magnifica capacidad para, no solo escribir, sino crear ambientes y textos a la altura de otros grandes escritores como Borges, incluso siendo mujer y habiendo tenido que sortear infinidad de obstáculos que no la permitían realizarse como escritora.

Es relevante destacar la importancia que tienen las revistas en el quehacer literario de Dávila siendo casi la rampa de despegue que le permitió que grandes escritores comenzaran a ver su arte y tuviera la oportunidad de publicar sus diferentes relatos.

3.1.- Las revistas como medio de difusión. El motor literario hacia la visibilización.

Las revistas literarias son entendidas como publicaciones periódicas especificas en el área de la literatura. Se trata de un lugar en el que los

[66] Este aspecto se desarrollará en capítulos posteriores.

escritores publican sus textos, siendo un importante mecanismo para la crítica, el análisis y, sobre todo, el intercambio de ideas y de experiencias.

Durante los siglos XIX y XX, las revistas literarias funcionaron como una fuente para la investigación y también para la experimentación, la adquisición y conocimiento de otros estilos semejantes y diferentes, de los cuales adquieren una serie de influencias y de influjos.

La estabilidad política y el crecimiento económico hicieron que la cultura se llevara a varios estados del país. "Existió una interacción intelectual en varias partes del país y en el extranjero. La prensa se preocupó por conocer lo que sucedía en el mundo" (Orozco, 2005: 77).

Todos estos cambios progresivos, se fueron dando porque se empezó a gestar a principios del siglo XX un debate acerca del papel que tenían o que desempeñaban las mujeres en la sociedad. Dicho tema apareció en la prensa de este momento y también fue una vía de expresión para las mujeres.

Poniendo el foco en las revistas de México durante el siglo XX, en ellas, "puede observarse el movimiento cultural y la actitud literarias de las generaciones, pues la vigencia del grupo se hará manifiesto dentro de sus revistas literarias. En México, la crítica a la mitad de siglo remite a sus revistas y suplementos literarios, por eso serán la fuente inmediata para comprender su desarrollo en el periodo analizado" (Muñoz, 1999: 152).

Se producen durante esta época varias oleadas de revistas que se inauguran y muchas de ellas comienzan a tener relativo éxito y a fomentar la educación y difusión de los escritores más jóvenes, mientras que otras, por razones financieras, empiezan a desaparecer en un periodo de tiempo muy corto y también se crean algunas publicaciones específicamente para mujeres, donde su voz y su escritura, a través de la prensa escrita funcionan como un arma para romper con las cadenas patriarcales que limitaban su participación en la vida social y acotaban su campo de trabajo a los márgenes de la vida familiar y de la maternidad.

La mayoría de estas revistas empezaron a ver la luz a partir del

medio siglo. Entre los años 1955 y 1965[67] se empiezan a crear la mayor parte de estas publicaciones y, muchas de ellas crearán una gran cantidad de números, además de empezar a dar visibilidad a una infinidad de mujeres escritoras a través de la adquisición de diferentes becas en diversas editoriales.

"En los años 50 ya existe en México una sólida estructura cultural apoyada por instituciones donde se difunde y se fomenta su desarrollo" (Ídem: 154). De tal manera que, es en este momento cuando las revistas y los suplementos se convierten en un espacio vivo donde los escritores se reconocen y se crean diversos influjos e influencias.

Un claro ejemplo es el de Carlos Fuentes, Elena Garro, Juan José Arreola y Amparo Dávila que se dieron a conocer en diversas revistas. "Sus cuentos están desperdigados en las publicaciones, esto demuestra que la tarea originaria de las publicaciones periódicas de difusión se lograba plenamente" (Ibid.). Durante el periodo que va desde 1955 hasta 1963 se crea una gran preocupación consciente por la implantación de unas bases literarias críticas.

Uno de los grandes problemas que sobrevolaron algunas de las revistas fue el de la literatura nacional comprometida con la búsqueda de la identidad, algo que causó diferentes enfrentamientos, "la mayoría en contra de una lectura que marcara el valor de la obra de acuerdo a su incidencia en lo mexicano" (Ibid.).

Con todo ello, se quería conformar una nación ideológicamente y se llegó a la conclusión de que las revistas podían ser un medio rápido para llegar a un mayor número de lectores. Las revistas se encuentran inmersas en un campo competitivo, ya que buscan ejecutar y apropiarse de las tareas que otras revistas ya han desempeñado o, por el contrario, lo que buscan también es crear un contenido original.

De tal manera que, "las revistas culturales en México son y se han

[67] Ello no quiere decir que sólo a partir de estos años vieran la luz las revistas, sino que se fomenta una especie de "boom", también precipitado por algunas publicaciones de otras épocas, que abren el camino hacia la modernidad y el análisis de otros grandes temas de actualidad que van surgiendo, sobre todo, a medida que la participación de la mujer en la vida pública es mucho más evidente.

constituido como un medio para impulsar y dar visibilidad a grupos de creadores, y para que ellos entren en la discusión del contexto cultural de su época. La importancia de las revistas está siempre en el presente, es ridículo pensarlas como un artefacto hacia el futuro, aunque así suceda con revistas importantes que sirven para medir el pulso de cierta época" (Secretaría de Cultura, 2018[68]).

Conforme las épocas van pasando, hay posibilidad, mediante la observación de estas revistas, de ver cómo dentro del ámbito literario se han ido sucediendo los cambios y han ido conviviendo diferentes criterios, pero también cómo revistas que prometían ser un referente, finalmente terminaron pasando sin pena ni gloria por el espectro literario.

Un claro ejemplo de ello fue la revista *Antena,* que vio la luz en julio de 1924 y desapareció en noviembre del mismo año. Se trataba de una revista abierta a todos donde, entre otros muchos objetivos, tenía por base reconocer la diversidad de valores intelectuales de México y del extranjero.

Procuró convertirse en una revista original en cuanto al contenido que promovían y a sus presentaciones, pero no pudo evitar guardar inmensos parecidos con la revista *Índice,* editada por Juan Ramon Jiménez en España.

En el extremo opuesto, se puede hablar de la revista *Ulises,* que se consagró como la primera revista mexicana donde la vanguardia europea se consolidó. La revista fue el resultado del esfuerzo editorial de dos escritores: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, ambos integrantes del archiconocido grupo Contemporáneos.

La revista estuvo en activo desde el año 1927 hasta el año siguiente y, fue en mayo de 1927 cuando salió a la luz el primero de los seis números que componían esta revista, los cuales se iban alternando con dos meses de duración.

Se trataba de una revista de curiosidad y crítica, de hecho ese era su nombre completo. Por otro lado, fue una revista que se asomó no solo

[68] Cita extraída de un texto titulado "La importancia de las revistas literarias en México", disponible en línea, en la revista *Piedra Bezoar.*

al panorama cultural de México, sino que puso la mirada en otros países como Francia, Alemania, Estados Unidos o España.

Algo que a priori era novedoso, resultó siendo perjudicial para la revista, puesto que, "estas tendencias a lo europeizante o simplemente a lo extranjerizante los hicieron granarse los epítetos de "afrancesados y elitistas" y las hostilidades crecieron en torno al grupo" (DLM).

Otra de las revistas más importantes y que marcaron el siglo XX en México fue C*ontemporáneos,* creada por el grupo que responde con el mismo nombre. Vio la luz en el año 1928 y estuvo en activo hasta 1931.

Al igual que la revista *Ulises,* también abogaban por tender la mirada hacia las afueras de México, algo que, una vez más, les sirvió para calificar nuevamente a *Contemporáneos* como una revista (y un grupo) extranjerizantes, además de antinacionalistas y reseñar constantemente su falta de compromiso con el rescate de lo propio, de lo mexicano.

La revista se configuró como un medio para la interpretación de diferentes temas y no como un vehículo para la propaganda. Entre sus números, había diferentes publicaciones, sobre todo de poesía y se llegaron a hacer reseñas de algunos libros como la *Antología de poesía mexicana moderna.*

Conforme fue pasando el tiempo, fue menos un órgano de expresión del grupo e incluyó en sus páginas a muchos más poetas tanto de Hispanoamérica como de España, abriendo también la puerta a un mayor número de tradiciones de las obras de diferentes escritores no hispánicos.

Además, resulta especialmente llamativo que siendo una de las revistas más influyentes de México durante el siglo XX entre sus filas de colaboradores, editores, redactores y demás, no se observe la presencia de ninguna mujer, como sí ocurre en otras revistas, incluso en las que tuvieron menor calado entre la sociedad.

A tenor de lo expuesto anteriormente, según va avanzando el siglo, son muchas las revistas que incluyen entre sus colaboradores o fundadores a varias mujeres, llegando incluso a crearse revistas por y para mujeres, como un grito de auxilio hacia la igualdad y la libertad de expresión y de escritura.

Algunas[69] de las revistas literarias más importantes de México durante el siglo XX fueron: *Ariel, Estilo, Letras Potosinas, Contemporáneos*[70], *la Revista Mexicana de Literatura*[71], *Taller* y, entre todas estas, la creación de algunas específicas para dar mayor visibilidad y cabida a las mujeres. Destacan entre estas: *La Mujer Mexicana, Rueca, El Rehilete* y *FEM*.

Comenzando por *Ariel*, vio la luz en enero de 1949 bajo una dirección compartida en el primer número por Emmanuel Carballo, José Ernesto Ramos y Carlos Valdés, algo que en el segundo número pasaría a estar únicamente en manos de Carballo. Esta publicación estuvo dedicada por entero a la literatura y a las artes visuales.

Se trata de una revista que tuvo tres épocas[72]. "En la presentación de la revista se lee que esta pugnará por lo nuevo, frente al producto consolidado de otras épocas. Así, la revista se planteó como un espacio para divulgar a los jóvenes" (DLM). Entre sus colaboradores, destaca la única mujer que perteneció a la revista, Concha Mojica[73].

En segundo lugar, la revista *Estilo,* vio la luz en el año 1948 y estuvo en activo hasta 1959. Ofrecía un contenido en el que abundaba el ensayo, la crítica literaria y la poesía, así como la historia y la filosofía. "La revista le da importancia al conocimiento integral del pasado y a las pretensiones de afirmar nuestra nacionalidad" (DLM).

---

[69] Se emplea el término "algunas" puesto que resultaría inabarcable hablar de todas y cada una de las revistas que se crearon en México durante el siglo XX. Para ello, se facilitará un anexo donde se recogerán, sino en su mayoría, casi en su totalidad, todas las publicaciones, además de añadir las mujeres que publicaron, colaboraron o tuvieron algún cargo importante dentro de la revista.

[70] En relación con *Contemporáneos* es interesante ver cómo varios grupos dieron lugar a revistas con el mismo nombre, como es el caso de la revista *Taller* que se formó a raíz del grupo con el mismo nombre.

[71] Para más información sobre esta revista, véase el apartado 2.2.-

[72] La primera, bimestral, de enero de 1949 a junio de 1950; la segunda, mensual, fue de julio de 1951 a julio de 1952 y, por último, la tercera época que fue de enero a octubre de 1953.

[73] Nacida en Jalisco, en 1908, fue una escritora alejada por completo de todos los círculos literarios, y que manifestó su vocación literaria a través del amor por la naturaleza y por el ser humano, mediante el empleo de versos y formas tradicionales o, también, de la experimentación con el poema breve y el verso libre. Presenta una fuerte predilección por el tema religioso, más allá de tratar temas clásicos como el amor, la infancia o el paisaje. Murió en 1957 y participó, como ya se ha indicado, en la revista *Ariel,* pero también en *Summa* o *Fuensanta*.

Esta revista empieza a incorporar algunas mujeres a su producción, entre ellas Juana Meléndez de Espinosa, Enriqueta Ochoa o la propia Amparo Dávila que publicó sus "Ocho salmos", texto que años más tarde, en 1950, vería la luz, bajo el nombre de *Salmos bajo la luna.*

Seguidamente, *Letras Potosinas*, cuyo antecedente fue la revista *Bohemia* fundado por Francisco Salazar y es en el año 1947 cuando se produce el cambio de nombre, puesto que se cree que el título[74] va mucho más de acuerdo con el contenido de la revista. Se afirma que esta publicación será vista como un auténtico vocero de la cultura potosina. Entre muchos temas de la publicación, destacan los que se centran en las tradiciones potosinas, la crítica y también la historia literaria.

Entre sus colaboradores, resuenan los nombres de varias mujeres: Carmen Alardín[75], Amparo Dávila, Gloria Gervitz[76], Juana Meléndez de Espinosa[77], Enriqueta Ochoa[78], María Esther Ortuño[79], Margarita Paz Paredes[80] y Yamilé Paz Paredes[81]. Todas ellas, ven las revistas como un medio para ejercer su denuncia y una búsqueda de la identidad a través de la difusión de sus ideas.

---

[74] Empezó llamándose *Bohemia* y finalmente en 1947 terminó siendo *Letras Potosinas. Vocero de cultura*.

[75] Poética mexicana nacida en 1933, fue licenciada en letras alemanas por la Universidad Nacional Autónoma de México y, a su vez, obtuvo una maestría en letras mexicanas. Para esta escritora, el amor, la vida y el deseo son los temas fundamentales de su obra.

[76] Nació en Ciudad de México en 1943 y falleció en 2022. Escritora y poeta que publicó entre otras cosas, un poema orgánico titulado *Migraciones,* del cual constan hasta 7 partes publicadas hasta el año 2003.

[77] Nació en San Luis Potosí en 1914 y falleció en 2007. Fue una narradora, ensayista y poeta, que estudió Letras en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Además, colaboró en diversas revistas tales como *Armas y letras*, *Cuadrante*, *Estilo*, *Letras potosinas*, *Metáfora* y *Nivel*.

[78] Poeta contemporánea mexicana, que también se dedicó a la docencia. Nació en el año 1928 y falleció en 2008. Su poesía está llena de temas sobre religiosidad, misticismo y los sueños, con un estilo muy íntimo y diáfano.

[79] Nació en el año 1913 y falleció en 1997, en San Luis Potosí. Dedicada al periodismo cultural, fue fundadora y colaboradora de revistas como *Estilo, Letras Potosinas* o *El Heraldo*. Además de sus cuentos, publicó muchas reseñas, biografías, reportajes y entrevistas.

[80] Cuyo verdadero nombre era Margarita Camacho Baquedano, fue una destacada poeta y periodista mexicana. Los temas principales de sus poemas fueron el humanismo, la filantropía y los derechos del pueblo. Su obra se configura como un reflejo de la vida contemporánea

[81] Nacida en 1946 en Ciudad de México, estudio la maestría en Literaturas Españolas y Latinoamericanas, colaboró en algunas revistas como *El Nacional, Letras Potosinas* o *Plural,* entre otras.

En el caso de Amparo Dávila, tuvo la oportunidad de publicar tanto poemas como prosa. En 1955 publicó un texto llamado "Poemas", al que le siguieron dos cuentos: "El Espejo", del año 1956 y, "Fragmentos del diario de una masoquista[82]", del año 1958, ambos recogidos en su primer libro de cuentos bajo el título de *Tiempo destrozado* de 1959.

La revista estuvo en activo hasta el año 1994, con la muerte de Luis Chessal. En total, publicó más de 200 números, a lo largo de los 32 años de labor literaria, no solo a nivel regional sino también a nivel nacional y de toda Latinoamérica.

Por su parte, la revista *Taller* vio la luz en el año 1938 a raíz de los diferentes eventos[83] que rodeaban el contexto social de México. El nombre de la revista responde a que se trata del lugar donde se desarrollan actividades de servicio cultural y social. "Para Solana, la revista tuvo entre sus principios ser un órgano de difusión de la creación de escritores mexicanos y extranjeros" (DLM), haciendo de la revista algo así como un foro abierto en el que se visionaran las diferentes manifestaciones culturales del país.

La revista se desarrolló en un momento en el que el debate era la pugna entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, algo que se evidencia desde muy temprano en las revistas de carácter nacional, a lo que se le suma la discusión en torno a la idea de modernidad.

Presentaban algunos rasgos similares a los del grupo de los Contemporáneos, sobre todo en su propuesta de un 'arte nuevo', ligado a la libertad de pensamiento. En el primer número de la revista "no sólo está la nómina principal del grupo generacional -Paz, Huerta, Revueltas, Solana, Quintero Álvarez- sino que, además, se incorporan algunos de los escritores que Paz conoce y trata en la España republicana" (Espinasa, 2015: 159).

El hecho de incorporar a la revista autores españoles y mexicanos

[82] Para más información sobre la publicación de los textos de Amparo Dávila, se adjuntará un cuadro-resumen, aportando datos como la fecha de publicación, el año o el mes, entre otros, así como los cambios o varios que se produjeron a la hora de publicar sus textos compilados en libros. Véase el anexo 3.

[83] Tales como el cardenismo, el fuerte impacto de la Guerra Civil Española o el auge del comunismo.

hizo que esta adquiriera un alto nivel literario. Los rasgos estéticos más importantes de esta revista fueron el amor, la revolución y, como no, la poesía; acompañado todo ello del nacionalismo revolucionario y el cosmopolitismo de los Contemporáneos, además del contenido ético, con una idea propia de las vanguardias donde "cambiar el arte es cambiar el mundo, cambiar el mundo es cambiar el arte" (2015: 127); la sorpresa y la novedad; "la revisión del pasado con un enfoque mucho más crítico y la búsqueda individual más allá de la pertenencia a un grupo literario" (Piedra bezoar, 2018).

El impacto que tuvo este movimiento en la poesía mexicana del siglo XX radica en que "contribuyeron con la libertad creativa a la hora de escribir poemas sin la necesidad de construir rigurosamente versos al estilo tradicional, con una métrica precisa; además de la exploración de temas urbanos y eróticos que influyeron a las generaciones posteriores (Ibid.).

El panorama que se encontraron las mujeres a la hora de publicar fue de incertidumbre, al no saber el posible impacto que sus escritos podían tener en la vida pública, pero sí contaban con un aliciente y es que prácticamente la gran mayoría de ellas querían tomar las riendas de la literatura en un proyecto que derivase en la adquisición de derechos y lo que es más importante, un equilibrio y una igualdad frente a la sociedad.

Dejando a un lado todas estas revistas en las que, en mayor o menor medida, hay mujeres publicando, se puede poner el foco en cuatro que fueron especialmente importantes para la definición de la mirada femenina en México. Estas cuatro revistas son: *La Mujer Mexicana, Rueca*, *El Rehilete* y *FEM*.

Comenzando por la primera publicación, *La Mujer Mexicana*[84], vio la luz en enero del año 1904 y presentaba una periodicidad mensual. Esta

[84] Título original: *La mujer mexicana. Revista mensual científico-literaria consagrada a la evolución y perfeccionamiento de la mujer mexicana. Dirigida, redactada y sostenida sólo por Señoras y Señoritas (1904-1907).* El nombre completo de la revista también es significativo y muestra de manera veraz las pretensiones que se tenían.

revista estaba dirigida por cuatro mujeres: Dolores Correa Zapata[85], Victoria Sandoval de Zarco, Laura Méndez de Cuenca y Luz Fernández viuda de Herrera.

Se trata de una revista de vital importancia en México, por dos razones: por un lado, fue la primera revista publicada por mujeres en el siglo XX en México, que dio pie a otras muchas donde la presencia femenina, de manera gradual, se iba intensificando y, por otro lado, "el discurso difundido por sus colaboradoras sintetiza el amplio conjunto de argumentos que en relación al papel de las mujeres en la sociedad mexicana había sido expuesto y discutido por las revistas antecesoras" (Vargas, 2000: 66-67).

Algunas de las revistas destinadas a las mujeres, sobre todo, las del siglo XIX, ofrecen un contenido un tanto confuso puesto que, fomentan de alguna manera una falsa libertad hacia la mujer, al "permitirles" hacer cosas de alguna manera "novedosas" para ellas, pero siempre bajo las fronteras de lo que muchos años pareció su campo de acción: el hogar.

En el caso de *La Mujer Mexicana,* resulta interesante ver, que aun siendo una revista de principios del siglo XX, se encuentra a caballo entre el progreso y la censura, ya que aboga por ese matiz liberador o, mejor dicho, abre la veda a posibles cambios "porque enaltece tanto la actividad de las mujeres en el hogar como fuera de él" (Ídem: 78-79), aunque tiene (quizá por eso, por ser una revista "joven") también una mirada que limita el desarrollo femenino al afirmar, que esas actividades fuera del hogar se pueden realizar "siempre y cuando no descuide lo más valioso de su destino, la familia" (79).

Entre sus múltiples "actividades" o tareas diarias, las mujeres tenían que "orar, coser, bordar y conocer y practicar la vida doméstica en general. Sus requisitos básicos eran conocer las labores de la casa, un poco de música, y en su caso atender al marido y educar a sus hijos para que ayudaran a formar una sociedad en progreso. Apoyar a su esposo

[85] Fue la directora de la revista. Nacida en el año 1853, fue poetisa y maestra, que fundó, además de esta publicación otras como *La Miscelánea del Pueblo,* con un carácter obrerista. Finalmente, falleció en 1924.

para que fuera feliz en el hogar y alimentar a sus hijos de manera adecuada, [contribuyendo así] […] con la sociedad y la patria[86]" (Ibid.).

El ideal que sobrevolaba la sociedad mexicana (y en general), era el de que el hombre se configuraba como el único trabajador remunerado y, por tanto, la mujer, tenía el papel de ser exclusivamente ama de casa.

Con *La Mujer Mexicana* se muestra que "a principios del siglo XX se pensaba que la mujer debía tomar parte en el progreso del país, preparando a sus hijos con las armas del saber y, en nombre del mismo progreso, debían amar la sencillez y ocultar su obra en el mundo" (Ídem: 82). Las autoras que conforman esta revista, pensaban que la emancipación de la mujer residía en la educación y por ello era importante formar madres ilustradas.

A tenor de esta revista, se crea "La Sociedad Protectora de la Mujer", cuyo propósito era el de unir fuerzas intelectuales de las mujeres mexicanas "y hacer surgir una confraternidad femenina, que probara que la mujer, antes débil, podía luchar por la existencia" (82-83).

Finalmente, esta revista surgió porque sus redactoras eran conscientes de que el tipo de prensa que se estaba dando en la época, solo se movía en el plano de lo político y dejaba de lado todos los aspectos que rodeaban el ámbito de la mujer, siendo precisamente, una revista por y para la mujer mexicana.

En segundo lugar, *Rueca,* surgió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México durante los años 40, en concreto, en 1941. "La idea de fundar una revista de carácter femenino y una sociedad de literatura fue de Emma Saro y de Carmen Toscano, estudiantes de la carrera de Letras" (DLM).

Hay una clara influencia del Ateneo de la Juventud y de las generaciones literarias posteriores. "El nombre original de la revista fue

[86] Además de tener que cumplir con esas tareas, también se diferenciaba a la mujer por su forma de vestir y de hablar, donde "la dama decente debe apartarse de la mirada de los varones, ser discreta y tener tacto en las conversaciones" (Ídem: 80). Por tanto, el papel de una madre de familia era el de "dirigir, educar y mantener el orden doméstico en el sentido moral. […]. La sociedad de esa época consideraba que el hogar era un templo para las mujeres 'ángeles custodios del hogar', encargadas de criar seres buenos y velar por sus hijos" (81).

sugerido por Alfonso Reyes. Carmen Toscano opina que la Rueca es un bello instrumento de poesía y no de esclavitud femenina. Aunque no presenta declaración de principios, en sus páginas se percibe un marcado afán de difusión continental y una defensa activa de la literatura escrita por mujeres" (Ibid.).

La revista tuvo suscriptores en Estados Unidos y en América Latina, además de promover un concurso anual de literatura y estuvo en activo hasta el año 1952. Surgió a raíz de los diferentes movimientos culturales y literarios representados en revistas como *Contemporáneos* o *Taller Poético,* así como por la carencia de proyectos culturales que estuviesen encabezados por mujeres.

Todo el contexto cultural mexicano favoreció la creación de dicha revista, al constatar que el panorama literario estaba dominado por hombres y, por ello, surgió esa necesidad de crear una revista propia, únicamente dirigida por escritoras, que se alzara como un contraste a todos esos grupos literarios masculinos que, en su mayoría, no incorporaban mujeres, ni acreditaban su enorme labor, aunque también les permitieron el acceso a escritores como Rafael Solana.

Uno de los rasgos fundamentales de la revista fue la búsqueda de un equilibro que oscilase entre la tradición y la modernidad (dando cabida a todo tipo de escritores), seguido de la búsqueda de una identidad propiamente femenina:

> El impacto que este movimiento tuvo en la poesía mexicana del siglo XX, aparte de situarlas como la primera generación de mujeres universitarias capaces de apropiarse de un medio de divulgación literaria, fue la apertura a la literatura escrita por mujeres, entre las que se encuentra Rosario Castellanos, quien publicó sus primeros poemas en aquella revista, [llegando a ser] […] una figura central dentro del canon de la literatura mexicana del siglo XX" (Piedra Bezoar[87], 2015).

Seguidamente, la revista *El Rehilete*, fundada en el año 1961 por Beatriz Espejo, tenía un propósito muy claro: pretendía darle oportunidad a los nuevos escritores que presentaran buena calidad y, en concreto, a las nuevas autoras como una forma de ofrecer una visión de la literatura que

[87] Disponible en línea, en el siguiente enlace: La poesía como oficio: Taller y Rueca (piedrabezoar.com)

se empezaba a cultivar durante los años 60 en México.

Durante los dos primeros años de vida de la revista, se publicaron en su mayor parte textos de creación (tales como relatos o poesía), de autores conocidos, pero sobre todo de escritores más jóvenes, aumentando en 1963 la publicación de artículos y ensayos literarios.

En su primera época[88], contaba con una sección llamada "Editorial" y se incorporó otra sección bajo el nombre de "Rehilete" donde se incluían comentarios y notas informativas sobre diversas actividades, tales como la pintura, la música o el teatro, reforzadas con reseñas de libros de reciente publicación, "en su mayoría rubricadas por el grupo de mujeres fundadores de la revista" (DLM).

Se trata de una revista donde la presencia de mujeres es muy importante, aunque también da cabida a muchos hombres, pero que pretende hacer ver la notable labor que llevan a cabo las mujeres. Algunas[89] de ellas fueron: Beatriz Espejo, Guadalupe Dueñas, Margarita Peña, Carmen Andrade, Carmen Rosenzweig o Guadalupe de León.

> *El Rehilete* fue una revista vanguardista; sin embargo, no fue la primera hecha exclusivamente por mujeres. Antes había salido *Rueca*, a finales de los cuarenta […] y por influencia de López Velarde quise lanzar al aire una publicación que sirviera como laboratorio experimental para jóvenes. Esa misma noche llamé a Margarita y ella concertó el grupo. […] *El Rehilete* salió diez años. La dirigí en muchos números. Los dos últimos fueron casi unos libritos […]. Los meses anteriores a que saliera *El Rehilete*, anduvimos pidiendo consejo a nuestros maestros y amigos (Monreal y Torres[90], 2001: 43).

Durante sus diez años de vida y sus tres épocas, en sus páginas también se ilustraron viñetas, así como diferentes talleres literarios, aumentando el espacio dedicado a las traducciones.

En último lugar, la revista *FEM*[91] vio la luz en el año 1976 y, entre

---

[88] La revista contó con tres épocas: la primera desde 1961 hasta 1966; la segunda, de 1966 a 1969; y, por último, de 1970 hasta 1971. En total, se publicaron 36 números.

[89] Se puede acceder al índice de la revista, para ver todas las mujeres que publicaron durante los diez años de vida del magacín, en: Indice Rehilete 1961-1971 by Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga - Issuu

[90] Fragmento sacado del libro titulado *La voz a ti debida: conversaciones con escritores mexicanos*, en concreto de una entrevista que se le hizo a Beatriz Espejo y que recibió por nombre: "Beatriz Espejo o la búsqueda de la obra perfecta", pp. 37-53.

[91] La revista estuvo en activo 29 años desde 1976 hasta el año 2005 y en total publicó 261 números. Para más información: Fem (unam.mx)

sus páginas, se ejercía toda una declaración de intenciones hacia las mujeres, puesto que las invitaba al autoanálisis y a la reflexión. A través de sus artículos, la revista tenía como objetivo principal mover conciencias hacia un cambio de vida y, sobre todo, un cambio que rompiera con todos los conceptos tradicionales que rodeaban a las mujeres.

El número 1 del año 1976 tuvo lugar en octubre-diciembre y se abría con las siguientes proclamas[92]:

"Se propone señalar desde diferentes ángulos lo que puede y debe cambiar en la condición social de las mujeres; invita al análisis y a la reflexión. No queremos disociar la investigación de la lucha y consideramos importante apoyarnos en datos verificados y racionales y en argumentos que no sean solo emotivos" (1976: 3).

"Pretende ir construyendo una historia del feminismo, para muchos desconocida, e informar sobre lo que en este campo sucede hoy en el mundo, y particularmente, sobre lo que pasa en México y en América Latina" (Ibid.).

"No publica solo información y ensayo; da cabida a la creación literaria de las mujeres que escriben con sentido feminista y que contribuyen con su obra al reconocimiento de ese nuevo ser, libre, independiente, productivo, tal como empieza a manifestarse la mujer de hoy y será sin duda la mujer de mañana. Y no excluimos la colaboración de algunos hombres que comparten nuestras ideas" (Ibid.).

Estas líneas que dan comienzo al primer número de la revista, definen muy bien el sentir mayoritario, no solo de las revistas, sino de la literatura en general, puesto que, con sus escritos pretenden crear la imagen de esa mujer libre, pero sobre todo, independiente que rompa con las cadenas patriarcales y empiecen a tener también su papel dentro de la sociedad.

[92] Son un total de 5 párrafos, a modo de reclamo, pero se presta "atención" a tres de los más importantes, para radiografiar el sentido y el camino que tomó la revista.

Una de las fundadoras[93] y coeditoras de la revista, Alaíde Foppa[94], publicó un texto titulado "Anatomía no es destino" que básicamente aboga por una serie de cambios que fomenten, en este caso y extrapolándolo a la actualidad, una desbiologización del canon y le den a la mujer el lugar que se merece dentro de la literatura y de la sociedad en general, evitando limitar (en el caso que se propone), el género a las diferencias en la anatomía y en el plano biológico y que ello le relegue a un puesto inferior en el plano literario.

> Durante milenios la mujer ha sido considerada en función de su cuerpo y de su sexo: el parto, la crianza, la "satisfacción" sexual que puede dar al hombre [...]. La mujer, por su parte, aceptó el papel que se le asignaba y, consciente de que su cuerpo era lo único importante que poseía, no pudo menos que dedicarle toda su atención, si deseaba valorar sus atributos; estuvo, por lo tanto, casi siempre dispuesta a ser de uno u otro modo objeto sexual (Foppa, 1976: 8).

Foppa, en su escrito, afirma que aunque las cosas han cambiado, hay una enorme cantidad de estereotipos[95] y, "en una forma implícita se les sigue regateando a las mujeres el derecho -y el deber- de ser algo más que un cuerpo" (Ibid.) y expone la doble intención ante la palabra *igualdad* donde, "algunos objetan con aparente lógica que la mujer no es igual al hombre y, naturalmente, se refieren al cuerpo. Se habla de la diferencia en muchos tonos [...]. El ser mujer no debe constituir una inferioridad social" (Ibid.).

Resalta de manera muy eficaz los grandes problemas[96] de las

---

[93] En total la revista la fundaron tres mujeres: Alaíde Foppa, Margarita García Flores y Elena Urrutia.

[94] Escritora, poeta, crítica de arte, profesora, traductora y, sobre todo, activista femenina que vivió exiliada en México, tuvo una gran repercusión en el país puesto que era considerada una pionera del feminismo. Entre otras muchas cosas, colaboró en un programa de radio, llamado Foro de la Mujer, en el que su labor era la de entrevistar, escuchar y dar voz a diferentes mujeres, algunas tan renombradas como Elena Poniatowska o Rigoberta Menchú. Otro de los puntos importantes fue la incorporación del pensamiento feminista en el terreno del arte, a través de la organización de diferentes exposiciones y debates.

[95] Otro de los estereotipos que expone Foppa es el de la maternidad, como un impedimento: "lo que subsiste, el gran argumento en contra de la plena participación de la mujer en la vida de la sociedad sigue siendo el de las limitaciones que le impone la maternidad" (1976: 9) y asegura que se ha impuesto una milenaria concepción, aceptaba por ambos sexos, "que ve en lo específicamente femenino la debilidad, la impureza y como consecuencia, la inferioridad de las mujeres" (Ibid.).

[96] También hace mención a lo canónicamente atribuido a las mujeres, como cocinar, lavar platos, barrer y señala que "no es que ese trabajo de la comida, la limpieza y todo

mujeres mexicanas durante el siglo XX: "lo que pasa hoy es que las mujeres aun no son conscientes del cambio, y la sociedad, gobernada por los hombres, tampoco tiene empeño en señalar el cambio y en actuar consecuentemente" (Ídem: 12).

Como se observa en las proclamas, la revista también abría las puertas a las publicaciones de hombres que tuvieran el mismo sentir y el mismo pensamiento que el resto de las mujeres. Este fue el caso de Enrique González Vásquez que actuó como editor o de Enrique González Rojo, entre otros, con un texto titulado "El papel del feminismo en la revolución sexual".

Por mencionar otro de los muchos ejemplos[97] que hay dentro de la revista, analizando o desvirtualizando las falsas y arcaicas creencias en torno a la mujer, en el volumen 4, de julio-agosto de 1980, Ruby Betancourt publica un texto titulado: "Las mujeres, ¿un problema específico?", donde se viene a resaltar el "peligro" del uso de la política en las reuniones entre mujeres así como los problemas naturales de una nación, que son aparentemente iguales para ambos sexos, solo que, la mujer se vería siempre en inferioridad de condiciones, puesto que cargaría con un doble problema: los del país (asumidos por toda la sociedad) y el del hecho de ser mujer: "en consecuencia, parecería que comparte los problemas de su país y de su clase social al mismo tiempo que sufre los suyos propios como mujer" (Betancourt, 1980: 12), cosa que al bando masculino no le sucedería, precisamente por eso, por ser hombres[98].

Cerrando filas sobre las revistas, no solo estas cuatro escritas por mujeres, sino las mencionadas con anterioridad que no recogen entre sus colaboradores muchas mujeres o directamente no les dan cabida, merece la pena resaltar que son pequeños atisbos de modernidad que, en su

lo demás no sea un trabajo, o sea inútil [...] pero es un trabajo no elegido, no pagado, poco gratificante, que no debería pesar únicamente sobre la mujer" (Ídem: 12).

[97] Entre las mujeres que publicaron en la revista se encuentran algunas como Martha Acevedo, Tununa Mercado, Marta Llamas, Ángeles Mastretta, Sara Sefchovich, Esther Seligson, Nancy Cárdenas, Pita Amor, Helena Araújo o Elena Poniatowska, entre otras.

[98] En este término subyace la idea de Alaíde Foppa sobre la anatomía, achacándole más problemas a la mujer, precisamente por eso, por ser mujer.

mayoría, vienen dados por la búsqueda de una identidad femenina que se gesta desde las propias mujeres, armándose en filas y pugnando con el poder de la escritura la visibilidad y la visibilización de lo femenino, gestando una desbiologización de lo canónicamente masculinizado e intentando levantar un muro infranqueable que les proteja, mediante la unión de todas y cada una de ellas, de los ataques externos y de los prejuicios y perjuicios literarios.

3.2.- Amparo Dávila y la Generación de Medio Siglo: ¿una *outsider*?

El contexto que rodea a toda la obra de Amparo Dávila muestra un enorme influjo de escritores, que de alguna forma se acomodaban o se regían por las normas que se daban dentro de la Generación de Medio Siglo y que crearon, como ya se ha indicado, un grupo de intelectuales que se adherían a esos puntos en común para escribir y publicar sus obras.

Sin embargo, Dávila bordeó las fronteras de la generación y no se anexionó a ningún grupo literario, llegando a ser una escritora que escogió "los géneros no miméticos como herramientas para desafiar la realidad de su momento histórico" (Eudave, 2021: 12) y lo logró creando su propia teoría literaria con una enorme sutileza e inteligencia:

> Fue honesta, atrevida para su tiempo, sin apegarse a los efectismos propios de cierto tipo de literatura «realista» que asume una postura política acomodaticia o esnobista dejando de lado sus verdaderos principios intelectuales o ideológicos. Ella no se sumó a las tendencias del momento y no por ello su obra carece de compromiso (Ibid.)

No sumarse a esas tendencias del siglo XX le permitió ser considerada como una de las escritoras de lo insólito, donde muchos la tratan como una autora inclasificable, puesto que, aunque su escritura no se desliga del todo de la literatura fantástica, sí que rompe con ciertas características del género y presenta una especie de artefacto híbrido que le permite perfilar una modalidad diferente a la de lo fantástico.

Siendo esto así, el no adherirse a ninguna de las ingentes generaciones existentes en el México del siglo XX y el ser una escritora que no casaba con las tendencias predominantes de la época, llegaron a

hacer de Amparo Dávila una figura diferente, una outsider que, a través de su autodidactismo y de sus textos, abriría la puerta a una nueva forma de expresar la perspectiva y el sentir de las mujeres mexicanas, siendo una literatura que promovía el cambio a través de sus personajes y de la ambigüedad, hablando del contexto en el que se encontraban inmersas las mujeres para así trascender, no solo las fronteras de la literatura, sino también, las fronteras de México.

Muestra el miedo al matrimonio, sus dudas frente a la maternidad, las relaciones de pareja que son regladas e impuestas, abriendo así las puertas de lo siniestro socialmente. Su perspectiva se lanza en direcciones contrarias al canon, hablando de temas que eran considerados exclusivos a los hombres y suponían un enorme tabú para las mujeres, fracturando así el yo femenino y con ello, librándolo y liberándose a sí misma de las ataduras sociales para evidenciar cómo la masculinidad también está presa y necesita una constante representación para dejar huella.

Amparo Dávila fue una escritora que en sus inicios tuvo una enorme visibilidad, pero conforme iban avanzando los años y promovía una nueva manera de narrar, con temas novedosos y adelantados a su época, su obra se fue diluyendo y casi perdiendo en el camino.

Consiguió contar desde la perspectiva de una mujer que, aparentemente observa el mundo, cómo este la descalifica y la somete. Se trata de una autora que no creía en el rigor estético, en la técnica, o en la prosa recargada y excesivamente elaborada, saliéndose así, una vez más, de la norma y de los criterios impuestos:

> La sola perfección formal no me interesa porque la forma no vive por sí misma, es, digamos, solo la justificación de la escritura. Hay cuentos técnicamente bien escritos, pero nacen muertos, no quedan en la memoria de quien los lee. Yo no creo en la literatura hecha solo a base de inteligencia o de la pura imaginación. Creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, y lo que hace que perdure en la memoria y en el sentimiento, constituye su fuerza interior y su más exacta belleza. […]. No enfoco mis cuentos por el lado de la estructura, sino tomando siempre el personaje como centro, su mundo particular me condiciona lo literario (Dávila, 2009: 193).

Evitar esa perfección formal y no centrarse en la estructura también fue

un punto contrario a la norma y al sentir de la Generación de Medio Siglo. Un punto importante en la narrativa de Dávila es el hecho de poner el foco en sus personajes y formar, a partir de ellos, todo su relato.

Esto hace que la crítica que lleva a cabo sea mucho más fuerte y llegue de manera más directa al lector, volviendo así, corpóreos los temores sociales a los que se enfrentó lo femenino y haciendo visible, una vez más, el sentimiento de las mujeres al poner sobre el papel, las diferentes trabas que tuvieron que atravesar:

> Dávila pertenece generacionalmente a ese grupo de escritores y artistas plásticos [...] que en su momento de efervescencia juvenil y productiva, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, fueron acusados de extranjerizantes, ya que por un lado, le dieron la espalda a la escuela mexicana de pintura y, por el otro, rechazaban todos los temas y motivos de lo mexicano y de lo provinciano (Lorenzo y Salazar, 1995: 53).

Este hecho no significó que ella entrara en dicha generación, al contrario, rechazó las máximas del grupo y prefirió no adherirse a ningún conjunto de escritores para perfilar lo que posteriormente vendría a ser su propia teoría literaria, donde la infancia y la represión le llevaron a crear esos fenómenos que daban vida a diferentes criaturas.

En una entrevista llevada a cabo en el año 1995 por Jaime Lorenzo y Severino Salazar le preguntaron de manera directa si ella se identificaba con los escritores de su generación a lo que respondió:

> Yo he sido una gente muy independiente. [...] Don Alfonso Reyes me hizo ver que no era conveniente encasillarse en un movimiento literario, una revista o un grupo, porque eso limitaba; era preferible tener amistades, todas las que yo quisiera, pero no solamente dentro de un grupo, amistades que fueran afines a mí, sin importar ni la ideología ni los grupos a los que pertenecieran como escritores. Entonces reflexioné yo muy seriamente y vi que don Alfonso tenía toda la razón, y así fue como jamás me dejé influir ni atrapar por un grupo, y tuve muchísima cercanía con algunos integrantes[99] de grupos (120).

Este grupo de artistas "se proponía una búsqueda de la universalidad, para ser considerados ciudadanos del mundo, [...] ser más cosmopolitas

[99] En esta misma entrevista, Dávila hace referencia a la enorme amistad que mantuvo con Inés Arredondo, con la cual se identificaba mucho por el tipo de cuento que ambas hacían. "La quise mucho como amiga, como ser humano, una gente muy valiosa, conmigo fue muy generosa, muy abierta, siempre dispuesta a ayudar sin envidias, y como escritora me parece extraordinaria cuentista, una muy seria cuentista..." (Ibid.).

en sus temas y motivos" (Ibid.). Se sumaron a las diferentes corrientes estéticas que en esos momentos recorrían el mundo de la literatura, llegando a ser una de las generaciones más importantes de México puesto que el Medio Siglo se configura como un momento de ruptura con el regionalismo y el indigenismo que, por otro lado, ya mostraba claros signos de desgaste en diferentes ámbitos tales como la pintura o la literatura.

En una entrevista llevada a cabo por Erica Frouman-Smith, es preguntada por la generación a la que ella pertenece a lo que la zacatecana responde:

> Pues mire. Cronológicamente a la generación del 28 en la cual están Carlos Fuentes, Inés Arredondo; no estoy segura si José de la Colina es también de esa generación o no. No precisamente que hubiera formado un grupo con ellos puesto que siempre he sido una gente independiente en este sentido. Especialmente porque cuando llegué yo de San Luis con don Alfonso Reyes, él me decía que tuviera cuidado en no caer dentro de un grupo o dentro de una capilla literaria porque eso me perjudicaba y limitaba mucho. […] Que entre más independiente y más libre fuera tanto mejor para mi obra. Y así he procurado ser. Soy amiga de la mayoría o de todos. Admiro a muchos escritores, colegas míos, hombres y mujeres, pero no pertenezco a ningún grupo especialmente (1989: 58).

3.2.1.- "Escribir para mí es una necesidad de expresión".

A lo largo del tiempo, se ha cuestionado mucho la posibilidad de que haya una escritura específicamente femenina, como una muestra de la enorme preocupación que existía por la búsqueda de una expresión propia y que conectase directamente con las mujeres y con su forma de ver y entender el mundo, la sociedad y la literatura a través de sus voces:

> Mucho se ha dicho, […] que la gran literatura existe independientemente de que sea un hombre o una mujer quien escrita. […] Pero también mucho se ha dicho y se sigue diciendo que esa gran literatura no puede ser alcanzada por la mujer, debido a ciertas particularidades que la diferencian totalmente del hombre; entre otras, su incapacidad para teorizar y conceptualizar al no poder prescindir de su "excesivo" sentimentalismo (Prado, 1990: 25).

Desde este punto de vista, se exhibe un modelo de mujer carente de formación literaria y de oficio "para generar un discurso profundo y trascendente que contenga, además, la anhelada especificidad estética, y la invalida para participar en el gran concierto de las letras universales"

(Ibid.).

En base a todas estas afirmaciones, "la mujer se ha plantado frente al mundo que la niega como escritora por el hecho mismo de su género" (Ibid.). Más allá de los temas que abordan y de todas las denuncias que generan a través de sus textos, tales como la marginación social o política y la rebeldía frente a una vida impuesta por el régimen patriarcal, las mujeres han asumido una gran tarea: "la de proponer, dentro del texto literario mismo, una teoría, una práctica y una crítica de escritura, así como de lectura entretejida con la fábula" (Ibid.).

Desde su "innata" sensibilidad, su experiencia (en algunos casos silenciada y vapuleada) y su visión propia y orgánica del mundo, surge la toma de conciencia por una propuesta que se aleje de los cánones establecidos y de las reglas homologadas a lo largo del tiempo por esa mirada masculina que las hace ensombrecer y hacer de su voz y su maestría algo condenado a ser guardado en un cajón.

Por lo tanto, lo importante es "el enfoque de la lucha que libran algunas mujeres que escriben en este momento en México por plasmar la palabra que las exprese -esto es, su cuerpo, sus vivencias, su sentir-, que exprese, al mismo tiempo, al mundo y que les permita, además, dar testimonio de su propio proceso y conciencia de escritoras" (Ídem: 26).

Surgen grupos de mujeres[100] que vienen a promover la búsqueda de sentido a la existencia y lo hacen de una forma acorde a su sentir propio, ligado con su manera de percibir y de vivir el mundo. Lo vivido, lo soñado y lo imaginado se entrelazan y, ayudados por la memoria, surge un enorme afán de creatividad literaria.

Se puede observar como "las mujeres, […] comienzan a formar parte del mundo cultural y, por ende, muchas inician su vocación literaria" (García Villalba, 2019: 4), volviéndose un sujeto activo que produce su propio discurso, alejándose, en algunos casos, del llamado canon,

[100] Como bien apunta Cándida Elizabeth Vivero Marín en su artículo "El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)": "a lo largo de la historia de la literatura las escritoras han sido estudiadas bajo una lupa distinta ya que, dentro de esta moral, la mujer que escribe transgrede siempre la orden" (2006: 176). Esto sucede porque no se dejan dominar por la palabra, sino que crean la suya propia.

aceptado y cuestionado por muchos, pero que no le ha dado cabida a las mujeres, salvo algunas excepciones, al privilegiar las obras escritas por los hombres.

El concepto del canon se fundamentó en una serie de libros y de autores, en su mayoría hombres, algo que daba una pequeña muestra de que la literatura escrita por mujeres ha sido poco valorada[101]. Si bien es cierto que "el canon ha variado debido a que cada época establece su propios valores de acuerdo con los gustos literarios del momento, de tal suerte que en determinados periodos se consideran ciertos géneros más canónicos que otros" (Marín, 2006: 177), el género del cuento escrito por mujeres no corrió la misma suerte que otros como la novela, pero surge una reactivación por parte de esas escritoras que ahondan en este género y crean diversos caminos hacia la proliferación de este género como un acto, en la mayor parte de los casos, de denuncia social a través de la palabra libre de imposiciones:

> Comunicar con la palabra, ir más allá de lo inmediato, de esta vida cotidiana que circunscribe, restringe, cerca, delimita, confina, pero que también engrandece, y nos hace sentir plenas. Expresar lo que se esconde entre ollas, niños y marido; nombrar lo que se oculta entre el ser y la existencia, el sexo y la identidad; enunciar lo entrevisto, lo vivido; dar forma a la indignación por la injusticia y la opresión (Castro Ricalde, 2017: 16).

Esta discusión, en torno al canon y a la ausencia o escasa presencia y participación de las escritoras dentro del mismo, "ha llevado a la crítica a proponer la creación de un canon literario alternativo donde se dé cabida a la literatura escrita por mujeres, el cual a su vez establecería nuevos criterios de selección" (Ídem: 178-179).

Se trata de una propuesta interesante, pero subyace la idea de que este canon no dejaría de estar sustentado por parámetros autoritarios, por lo que lo ideal sería rescatar a escritoras olvidadas o silenciadas a lo largo del tiempo, rompiendo con los procesos de ideologización del texto.

En definitiva, el canon "debe ser revisitado y cuestionado desde una

[101] Harold Bloom en su libro *El canon occidental* da muestra de este aspecto, al mencionar dos o tres mujeres por cada veinte hombres. Esto no quiere decir que Bloom estuviera equivocado o que se centrara única y exclusivamente en hombres, sino que había muy poca conciencia y representación de la literatura femenina.

conciencia crítica, pues sólo de esa manera se hará notar claramente que no existe la neutralidad y que los distintos otros también tienen cabida en él" (179), llevando a cabo, por parte de las mujeres una redefinición de su identidad y promoviendo una renovación literaria a través de una restructuración de su arquetipo literario, fomentada por la deconstrucción de los modelos existentes hasta el momento.

Se puede hablar de un grupo de mujeres especialmente relevantes sobre todo a partir de los años 50. Estas escritoras que forman el "grupo" de los años 50 son: Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elena Garro y Elena Poniatowska. Ellas conforman una comunidad de escritoras que empezaron a publicar sus primeros cuentos en los años 50 y ayudaron, en mayor o menor medida, a la expansión de la figura de la mujer en el terreno del relato corto, mostrándose como una representación de todas esas mujeres que iniciaban su carrera literaria.

Se trata de escritoras poco estudiadas, que surgieron como una forma de dar luz y esperanza al resto de mujeres y a las generaciones venideras. Parafraseando a la propia Rosario Castellanos:

> A lo largo de la historia […] la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura, un mito. […] El hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado (2003: 9).

En toda esa "monotonía" es donde las escritoras rompen los moldes. Su literatura era entendida como algo diferente y que no estaba "hecho" para ellas de tal forma que, se buscaron los medios[102] para poder publicar al igual que los escritores. Se crea, por tanto, una teoría, una crítica y una práctica literarias "mediante la palabra de estas mujeres, que parte de sus entrañas, su intelecto, su formación, su oficio y su pasado" (Prado, 1990: 30) y a la vez, se constituye un testimonio en torno a una lucha incansable, "que las coloca en el mismo nivel que el hombre y las destaca

[102] Esos medios o esas formas para la difusión de sus textos pasan desde publicar en una revista hasta pertenecer a una generación y tener la posibilidad de adquirir cierta promoción y, en los mejores casos, el reconocimiento merecido.

en el registro de la narrativa mexicana como escritoras cabales" (Ibid.).

Dentro de todo este panorama, el grupo de las 6 escritoras mencionadas comenzó a publicar sus primeros cuentos en torno a los años 50 y parte de los 60. Inés Arredondo publicó su primer libro de cuentos en 1965 bajo el título de *La señal,* Rosario Castellanos lo hizo en 1960 con su obra *Ciudad Real.*

Un año antes vio la luz *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila y, en 1954 Guadalupe Dueñas publicó *Las ratas y otros cuentos.* Seguidamente, Elena Garro deslumbró en 1964 con *La semana de colores* y, finalmente, una de las más tempranas en publicar, Elena Poniatowska, sacó, en 1954, su libro *Lilus Kikus*.

Todas ellas tienen en común el hecho de haber empezado a publicar entre los años 50 y 60, creando algo así como una especie de boom que se empezó a gestar en México y que empezaba a dejar atrás, de manera lenta pero progresiva, los años de silenciamiento y marginación hacia la mujer.

Todo ello, como se ha indicado, fue algo progresivo y largo de conseguir puesto que, incluso teniendo una gran nómina de escritoras que publicaron en este lapso temporal, se seguía prestando más atención y más hincapié a los textos de los escritores ya que, las de las mujeres, estaban fuera del canon masculinizado:

> En los años cincuenta y parte de los sesenta, la literatura mexicana descubrió el enorme poder narrativo del universo femenino, […] a través de una literatura escrita por ellas mismas, mucho más abundante de lo que había sido hasta entonces y con una mayor conciencia de que se tenía un tono, un timbre y un color distinto (Espinasa, 2015: 217).

Irrumpieron con gran fuerza en este período escritoras que hablaban de temas poco "usuales" tanto por el momento como por el hecho de ser mujer. Pretendían romper con ese relato donde la figura de la mujer era vista a través de los hombres. Ellos eran los encargados de exponer el imaginario colectivo femenino puesto que eran los únicos que podían hacerlo.

Por ejemplo, en el romanticismo, el ser femenino se definía como puro y abnegado, inocente y débil, dependiente de un hombro en quien

apoyarse y llorar los fracasos y las amarguras de su frágil corazón. Es importante tener en cuenta que el contexto histórico tiene que ayudar a todas esas interpretaciones puesto que la mujer está tratando de abrirse camino ante la gran barrera puesta e impuesta por años de pensamiento y de costumbres sociales y todas ellas se decantaron, en su mayoría[103], por un género: el cuento.

3.2.1.1.- Elena Poniatowska, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Elena Garro e Inés Arredondo: seis escritoras unidas por el cuento.

La primera de estas escritoras, Elena Poniatowska, publicó *Lilus Kikus* en 1954 y recibe ese nombre porque así se llama su protagonista. Se trata de una niña mexicana que a lo largo de doce relatos[104] recorre la ciudad de México. Ya no solo es su primer libro de cuentos, sino su primera obra, siendo un texto que le brindó grandes oportunidades.

Se trata de un librito muy breve, pero con relativo éxito y que marcó la trayectoria de Elena Poniatowska. Las historias de *Lilus Kikus* trasladan al lector a escenarios donde se alcanzan puntos muy intensos, que rozan la tragedia como en el cuento "La amiga de Lilus", llamada Chiruelita, la cual se casa a los diecisiete años con un pintor y este en un ataque en contra de la ingenuidad de su mujer, decide matarla, puesto que ni siquiera es "apta" para cumplir con las labores "propias de su sexo":

> Chiruelita se casó a los diecisiete años con un artista lánguido y maniático. Era pintor, y en los primeros años se sintió feliz con todas las inconsecuencias y todos los inconvenientes de una mujer sencilla […]. Pero un día que Chiruelita se acercó a su marido con una corona de flores en la cabeza, con prendedores de mariposas y cereza en las orejas, para decirle con su voz más melodiosa: "Mi chivito, yo soy la Plimavela de Boticheli. ¡Hoy no hice comilita pala ti!", con un gesto lánguido el artista de las manías le retorció el pescuezo (Poniatowska, 1985: 54-55).

[103] En gran medida casi todas ellas cultivaron el género del cuento, salvo Castellanos, Garro y Poniatowska que lo hicieron en casi todos los géneros. Lo realmente importante es que sus primeras publicaciones son cuentos y, en gran medida, abren el camino a diferentes líneas temáticas que tendrán su influencia en otras escritoras.

[104] Esos doce relatos son: "Los juegos de Lilus", "El concierto", "Lilus en Acapulco", "Las elecciones", "Nada qué hacer…", "El cielo", "La procesión", "La borrega", "La enfermedad", "La tapia", "La amiga de Lilus" y "El convento".

A pesar de ser un texto que, aparentemente juega con la inocencia de una niña, realmente está criticando y relatando el sentir y las vejaciones a las que eran sometidas las mujeres dentro del hogar y del matrimonio. Infantiliza un acto que no es menor para darle una mirada aún más crítica.

Otro ejemplo es el cuento de "La Borrega", compañera de la escuela católica de Lilus la cual es expulsada por gritar y manifestar la pérdida de su virginidad, poniendo sobre el papel la libertad sexual y de pensamiento de la que carecen las mujeres durante el siglo XX en México:

> Expulsaron a la borrega. Se fue con su petaca escocesa, y sus grandes anteojos negros eran como lágrimas postizas. Le sacó la lengua a la directora, le hizo dos estupendas muecas a Lilus y le avisó que muy pronto le mandaría una botella de champaña… (Ídem: 37).

Ambos cuentos son un ejemplo de que las mujeres empezaban a manifestar ciertos aspectos y derechos de los cuales carecían. En este caso, surge a través del cuento, en un intento por, como se ha indicado, infantilizar la escena y dotarla de cierta inocencia, donde subyace el elemento crítico como una manera de soliviantar los estigmas y los prejuicios que durante años perseguían a las mujeres.

En segundo lugar, Guadalupe Dueñas da a conocer en el mismo año la que fue su primera obra, *Las ratas y otros cuentos*[105], donde reúne una serie de textos que dejan una sensación de orfandad y, en gran medida, de desamparo que encuentra su origen en el núcleo familiar y al igual que en el caso de Poniatowska, se trata de su primera obra.

En sus textos, entre las anécdotas infantiles que presenta, se inserta con ironía o también mediante el uso de símbolos, una postura muy crítica ante el papel de la mujer en la sociedad de su época, algo que era común prácticamente en todas las escritoras que publicaron o que empezaron a hacerlo en este momento.

[105] Parte de la crítica, al igual que sucedió con Amparo Dávila al afirmar que su primer libro de cuentos fue *Muerte en el bosque* en lugar de *Tiempo destrozado,* aseveran que el primer libro de cuentos de Dueñas fue *Tiene la noche un árbol,* del año 1958. También resulta importante reseñar que *Las ratas y otros cuentos* ha sido un libro imposible de conseguir y, solo se ha podido hacer un análisis de uno de sus cuentos.

Emmanuel Carballo en su libro *Cuentistas mexicanos modernos*, hace referencia a este libro afirmando que:

> Guadalupe Dueñas muestra su peculiar tono de voz, distante y distinto del que habitualmente se emplea en este terreno. Difiere de la mayoría de los cuentistas actuales en la estructura y en el estilo de sus pequeñas obras. Estructura esta más como prosas que como cuentos [...]. El mundo de Guadalupe Dueñas oscila entre la aspereza y la ternura: es agridulce. Mitad realidad, mitad simbólico. Estos dos planos no se contraponen, se complementan (1956: 21-22).

Uno de sus mayores logros fue la incorporación del elemento extraño a la tradición cuentística, algo que en sus relatos incluye con normalidad y cotidianidad. Además, Dueñas logró narrar lo insólito, el pecado y la rebeldía, sin mucha extravagancia, incluyendo, por otra parte, el humor mezclado con su visión femenina de lo siniestro, que rozaba lo incómodo y lo fascinante, como elementos útiles para llevar a cabo su crítica:

> En los textos de Dueñas, entre anécdotas aparentemente inocuas e incluso infantiles se inserta, muchas veces con ironía o mediante símbolos, una postura ante el papel de la mujer en la sociedad de su época. Una postura algunas veces firme y transgresora, y otras veces más bien resignada y sufriente, pero siempre exhibiendo un descontento y un rechazo al estado de las cosas (Cabrera Espinosa[106], 2020).

Las vivencias[107] y las experiencias personales, al igual que en el caso de Amparo Dávila, también hacen mella en los textos de Dueñas. Todas ellas, llevaron a la mexicana a definir su literatura como realista, afirmando incluso que en sus cuentos no existía la fantasía, puesto que, sus relatos estaban basados en su propia circunstancia y, "si acaso, en sueños que posteriormente cobraron forma de creaciones literarias" (Ibid.).

Dentro de su primer libro de cuentos, destaca un relato en especial titulado "Las ratas[108]". Se trata de un cuento que pone sobre la mesa, la

---

[106] Sacado del artículo: "Los cuentos de Guadalupe Dueñas: una visión particular" en *Este País*. disponible en línea: Los cuentos de Guadalupe Dueñas: una visión particular del mundo - Este País (estepais.com)

[107] Algunas tan surrealistas como la muerte de uno de sus catorce hermanos, llamada Mariquita, la cual murió a los pocos días de nacer y su pequeño cuerpo acompañó a su familia metido en un frasco durante mucho tiempo. Su padre solía cazar gatos que luego se comían y, desde muy joven estuvo interna en el Colegio Teresiano de Morelia.

[108] Es importante resaltar que, el texto que manejo en este caso está extraído de una recopilación llevada a cabo por el INBA, en el año 2012, titulado: *Guadalupe Dueñas*

superficialidad de la sociedad mexicana del siglo XX.

El cuento está narrado por una voz femenina que, de manera muy despectiva, va describiendo a un hombre que le está limpiando los zapatos:

> ¿Veinte años?, pensé, y miré al hombrecillo de edad tan indefinible que al primer vistazo supuse un muchacho. Era flaco, lampiño y borroso, con un ojo encogido bardeado de rojo que guiñaba sin su voluntad como el apaga y enciende de un semáforo enloquecido […]. Llevaba la nariz tan remangada, que los dos agujeros le quedaban de frente como cerraduras de algún baúl enmohecido del que se hubiera perdido para siempre la llave (2012: 17).

El cuento deja entrever que la mujer pertenece a una clase social alta, mientras que en bolero no. Esto se va viendo en el transcurso del cuento, pero se materializa cuando la mujer dice: "Pero esta cosa hablaba; y lo que decía era más trágico aún que la cara que tenía que llevar por el mundo irremisiblemente" (Ídem: 18).

En estas líneas se puede ver tanto la animalización y cosificación del bolero, como repulsión y el rechazo que la mujer experimenta hacia él. En palabras de Claudia Cabrera-Espinosa:

> El distanciamiento que se establece en el relato entre la acomodada posición de la narradora y su pulcritud, por un lado, y la suciedad, la baja estatura y la fealdad del trabajador, por otro, resulta sorprendente y es ilustrativa de la percepción de la autora implícita sobre las personas menos privilegiadas (2022: 41).

El bolero, como bien describe el texto, estuvo veinte años velando en el Panteón de Dolores y explica cómo era su trabajo. La realidad viene dada por el título del texto: "Las ratas". Este animal, considerado simbólicamente un reflejo de lo diabólico, es el que genera la trama textual y con ello, subyace la crítica social:

> No, lo interesante está en las ratas. Las hay por millonadas, mire usted; es algo emocionante, sobre todo cuando arriba un muertito. ¡Qué animales más inteligentes! Adivinan la hora exacta de la llegada de un cuerpo; algo notable, verá usted. Inmediatamente que se cierra una fosa, corre un rumor como granizada; claramente puede distinguirse que se atropellan las pisadas por los estrechos laberintos subterráneos, donde cual potros salvajes cimbran la carrera sobre las propias tumbas, se desbocan en los túneles, linchándose en las cloacas, en el viaje despavorido para llegar al banquete que pregona en sus dominios la

¡está de moda…! y que, con respecto a la edición original del año 1954, se dan una serie de cambios dentro del cuento, omitiendo o añadiendo algunas frases.

fetidez del aire (Ídem: 18-19).

A través de esta descripción tan certera de las ratas, se crea una atmósfera de sensaciones dotada con diferentes imágenes que permiten la recreación de una escena un tanto banal y sórdida, que penetra, no solo en la mente del lector, sino también en la de la mujer a la que le está limpiando los zapatos.

Resulta llamativo que, en lugar de causarle rechazo las ratas o sentir una especie de miedo, parece que entre él y las ratas no hay ninguna analogía, es decir, si se presta atención al nivel social, las ratas pueden ser comparadas con esa población que se encuentra en un cierto nivel de precariedad y pobreza y simbolizan algo así como una "plaga" desde el punto de vista de quienes sí tienen un sustento económico y pueden vivir cómodamente.

Se vierte una enorme crítica a esa mentalidad fundamentada en las apariencias y es algo que se puede extrapolar al mundo en general, más allá de las fronteras mexicanas. Dueñas trata un tema "novedoso" para la época, al crear un texto que, al finalizar, y casi sirviéndose de una moraleja y siguiendo un poco el esquema del cuento clásico, desdibuja los límites o las barreras artificialmente creadas entre las clases sociales:

> Retiré de mi bolsa una moneda que entregué al hombrecillo, procurando que mis dedos no tocaran su mano [...]. Miré mis manos, mis manos perfumadas, la piel que cuido, y recordé de pronto que yo también sería devorada, engullida por millares de esas bestias, repartida en sus lívidas panzas manchadas de jiotes; yo que me amo tanto y que evité el contacto del pobre bolero... (Ídem: 20).

De esta escena, se pueden extraer dos miradas: por un lado, esa ruptura citada anteriormente, de las barreras entre las clases sociales y, por otro lado, al empezar a ser consciente la protagonista de que igualmente va a morir, independientemente de la clase social, muestra algo de empatía con el bolero y, de manera un poco indirecta, rompe con esa lectura que estaba haciendo de este al quebrarse esas diferencias, sobre todo sociales, que existen entre ambos personajes.

Seguidamente, Amparo Dávila, presenta su libro *Tiempo*

destrozado[109] que supone sus inicios en el género del cuento y además se adentra en mundos fantásticos e imaginarios donde sus personajes se enfrentan al miedo, la soledad, la locura, la muerte, la infancia, todo ello como producto de presencias indefinidas e inquietantes basado, en algunos casos, en sus vivencias personales y en la cotidianeidad.

Uno de los cuentos más antologado de Dávila es "El Huésped". En él, se vierte toda una crítica hacia el sistema patriarcal que, a través de una apariencia casi fantasmal, oprime y recorta la libertad de las mujeres ejerciendo sobre ellas un papel de dominación y de silenciamiento.

Para Maricarmen Pitol[110], "Dávila ha creado un universo de seres marginales y situaciones inesperadas que parten de una realidad que se torna inhabitable por la ausencia de cordialidad humana. Sus mundos, en cambio, tienen distintos destinos, otras opciones, salidas abiertas en sitios insospechados" (1996: 285).

Rosario Castellanos, la escritora mexicana por excelencia que indagó en todos los géneros, publica en 1960 su libro *Ciudad Real*[111]. Se trata de una obra en la que la temática se centra en la recreación del mundo de los indígenas del sur de México, haciendo hincapié en los prejuicios y las injusticias existentes.

La reivindicación de los indígenas es un tema muy amplio y a la vez complicado. Esta no pretende dar una voz a aquellos que fueron explotados y sometidos, sino mostrarlos ante el público lector, haciéndolos presentes a pesar de su compleja condición. Se trata de expresar lo que temen y desean y, además, lo que fueron y también lo que son.

---

[109] En este caso solo se va a hacer una breve mención a *Tiempo destrozado,* sin entrar a analizar ninguno de sus cuentos puesto que, más adelante, se hará una exhaustiva investigación de todos los cuentos de Amparo Dávila.

[110] En su artículo, "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil" en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas,* 1996, pp. 285-297.

[111] Compuesto por 10 cuentos: "La muerte del tigre", "La tregua", "Aceite guapo", "La suerte de Teodoro Méndez Acubal", "Modesta Gómez", "El advenimiento del águila", "Cuarta vigilia", "La rueda del hambriento", "El don rechazado" y "Arthur Smith salva su alma". Además, con este libro de cuentos, obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en año 1961.

Ciudad Real, "está dividido en tres secciones: en una comparecen exclusivamente indígenas, en otra blancos, y, en la última, se ofrecen muestras de la convivencia de los dos grupos. Aquí Rosario Castellanos deja atrás […] el folklore, la etnología y las fáciles tipificaciones que dividen a los personajes en dos bandos: los buenos -los indios- y los malos -los ladinos. Además de cuentos, de cuentos sencillos y bien hechos a la vieja usanza, son documentos imprescindibles para comprender y valorar la coexistencia pacífica entre ambas concepciones del mundo y de la vida" (Carballo[112], 1965: 424).

Resulta importante tener en cuenta lo expuesto por Castellanos acerca de las diferencias que encuentra entre un cuento y una novela. Afirma que:

> El cuento me parece más difícil porque se concreta a describir un solo instante. Ese instante debe ser lo suficientemente significativo para que valga la pena captarlo. En oposición, la novela es capaz de enriquecerse con multitud de detalles. Se pueden mencionar rasgos de las criaturas que no necesariamente condicionen la acción o el sentido de la novela. En el cuento esta oportunidad no halla cabida. El espacio es mucho menor. Es necesario reducir hecho y personas a los rasgos esenciales (Ídem: 422).

En relación con todo ese mundo indígena, Rosario Castellanos es preguntada al respecto por Emmanuel Carballo y responde de manera fulminante: "si me tengo que atener a todo lo que he leído dentro de esta corriente, que por otra parte no me interesa, mis novelas y cuentos no encajan en ella" (Ibid.).

Advierte que uno de los principales problemas "reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos" (Ibid.), y defiende que los indios "son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, solo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable" (Ibid.).

Y es ahí, en esa "circunstancia" donde Castellanos intenta poner solución a través de sus cuentos (también novelas) como un acto de defensión en el que ambos bandos queden en un mismo plano sin

[112] *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, 1965. Digitalizado en Internet Archive: Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. -- : Carballo, Emmanuel : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive

importar el origen, y lo hace de manera muy cuidada algo que, según ella, "los autores indigenistas descuidan [...] la forma. Suponen que como el tema es noble e interesante, no es necesario cuidar la manera como se desarrolla.

El cuento indigenista[113] en México vino derivado de la novela que presenta como personaje central al indio mexicano y es, precisamente en esas primeras novelas, donde el indio está idealizado. El cuento se presenta así, como una derivación de la novela indigenista.

Es, en la primera mitad del siglo XX, donde aparecen dos vertientes de la literatura de compromiso social: por un lado, la novela de la Revolución y, por otro lado, la Indigenista, esta última, entendida como "la tendencia narrativa más original que ha producido América" (Calderón, 2019: 155).

El cuento indigenista en México presenta las siguientes características: se advierte la lucha de razas, no de clases, como centro de las historias; aparecen personajes colectivos, como el caso de los pueblos indígenas como protagonistas; se desarrollan como temas centrales el conocimiento de la personalidad de los indígenas y su explotación por los hombres blancos y, además, se enriquece el idioma español mediante la inclusión de palabras en lenguas indígenas (indigenismos).

Por tanto, su libro *Ciudad Real* "es un conjunto de diez enunciados o cuentos que encuentran unidad de sintaxis con base en relaciones espaciales, ya que todos los textos presentan su epicentro en San Cristóbal de las Casas, Ciudad Real hasta 1839" (Calderón, 2019: 162).

Los personajes indígenas que Castellanos describe no solo han olvidado cómo expresar lo que sienten, temen y desean, sino también lo que fueron y lo que son. La imposibilidad de comunicación entre los indígenas y caxlanes (los hombres blancos) trae consigo una incompatibilidad que genera miedo y resignación por parte de los indios, e intolerancia y rechazo por parte de los colonizadores.

[113] Se trata de un género que tuvo un gran auge entre 1952 y 1962, tratándose del mayor momento de nacionalismo y autoidentificación del pueblo mexicano.

Un claro ejemplo de ello se da en el cuento titulado "La suerte de Teodoro Méndez Acubal". Su protagonista, Teodoro, encuentra un día una moneda por la calle y, de algún modo, empieza a sentir y a experimentar cierto poder y libertad:

> Al caminar por las calles de Jobel (con los párpados bajos como correspondía a la humildad de su persona) Teodoro Méndez Acubal encontró una moneda. Semicubierta por las basuras del suelo, sucia de lodo, opaca por el uso, había pasado inadvertida para los caxlanes. Porque los caxlanes andan con la cabeza en alto. Por orgullo, avizorando desde lejos los importantes negocios que los reclaman. Teodoro se detuvo, más por incredulidad que por codicia. Arrodillado, con el pretexto de asegurar las correas de uno de sus caites, esperó a que ninguno lo observase para recoger su hallazgo. Precipitadamente lo escondió entre las vueltas de su faja (Castellanos, 2011: 38[114]).

Desde el inicio del texto, Castellanos delimita muy bien la figura de Teodoro, enfocado sobre todo en su postura para mostrar su humildad y también que pertenece a una clase social diferente y la alteridad de los caxlanes, con esa cabeza en alto.

Se evidencia en el texto cómo el personaje de Teodoro experimenta la satisfacción y también la incertidumbre al tener en su poder una moneda de plata. Pasa los meses pensando qué comprar y finalmente se decanta por la figurita de una virgen:

> Pasaron meses antes de que Méndez Acubal hubiese hecho su elección irrevocable. Era una figura de pasta, la estatuilla de una virgen. Fue también un hallazgo, porque la figura yacía entre el hacinamiento de objetos que decoraban el escaparate de una tienda. […]. Don Agustín Velasco, el comerciante, vigilaba con sus astutos y pequeños ojos […] desde el interior de la tienda (Ídem: 39).

Resulta interesante analizar este personaje, puesto que, Agustín, que es descendiente de conquistadores, empieza a observar a Teodoro con cierta desconfianza y a dudar de las intenciones del indio: "Antes de que Teodoro adquiriese la costumbre de apostarse ante la facha del establecimiento, sus facciones habían llamado la atención de donde Agustín. A ningún ladino se le pierde la cara de un Chamula cuando lo ha visto caminar sobre las aceras (reservadas para los caxlanes)" (Ibid.).

Finalmente, Teodoro entra en la tienda, bajo la mirada y el

[114] La paginación pertenece a la edición digitalizada del año 2011.

nerviosismo de Agustín: "¿Qué se te ofrece, chamulita? ¿Qué se te ofrece? Con las repeticiones don Agustín procuraba ganar tiempo. A tientas buscaba su pistola dentro del primer cajón del mostrador. El silencio del indicio lo asustó más que ninguna amenaza" (Ídem: 44).

El cuento termina con el arresto de Teodoro, al creerle un ladrón, una vez más, propiciado por la mirada del otro que pone en riesgo la privilegiada identidad que posee Agustín Velasco, el cual llama a los policías para que arresten al supuesto ladrón que lo quería asaltar. Estos, descubren la moneda del indio y, además de quitársela, también le están robando su efímera libertad:

> Cuando Teodoro quiso huir no pudo, porque el gentío se había aglomerado en las puertas de la tienda cortándole la retirada. Vociferaciones, gestos, rostros iracundos. Los gendarmes sacudían al indio, hacían preguntas, lo registraban. Cuando la moneda de plata apareció entre los pliegues de su faja, un alarido de triunfo enardecía a la multitud. Don Agustín hacía ademanes vehementes mostrando la moneda. Los gritos le hinchaban el cuello. […] Teodoro Méndez Acubal fue llevado a la cárcel. Como la acusación que pesaba sobre él era muy común, ninguno de los funcionarios se dio prisa por conocer la causa. El expediente se volvió amarillo en los estantes de la delegación (45).

Seguidamente, la primera obra de Elena Garro en el género del cuento[115], se publicó en 1964, bajo el título de *La semana de colores*[116]. Se trata de trece cuentos[117] que se asocian con la corriente del realismo mágico[118]. Las historias que se narran dentro de este libro suceden en diversos lugares, tanto en mundos rurales como en mundos urbanos. Los temas

[115] La primera obra de la escritora mexicana se publicó en 1963, bajo el título de *Los recuerdos del porvenir*.

[116] *La semana de colores* fue editada por la Universidad Veracruzana en 1964, y contiene "La culpa es de los tlaxcaltecas", el cuento más reconocido de Garro, que a su vez es considerado uno de los pilares de la cuentística mexicana del siglo XX.

[117] "La culpa es de los tlaxcaltecas", "El zapaterito de Guanajuato", "¿Qué hora es…?", "La semana de colores", "El día que fuimos perros", "Antes de la Guerra de Troya", "El robo de Tiztla", "El duende", "El anillo", "Perfecto Luna", "El árbol", "Era Mercurio" y "nuestras vidas son los ríos". Disponible en línea en: Microsoft Word - Garro, Elena (1964) La semana de colores.rtf (esystems.mx).

[118] Género que Elena Garro rechazaba de primera mano. Javier Brandoli afirma que "en todo ese proceso, que fue su vida convertida en un libro sin tapas, creó literatura propia y hasta inventó, o ayudó a inventarlo, sin quererlo, un género que todos se disputan y del que ella renegaba como madre: el realismo mágico" (El Mundo: 2016). Para la escritora el realismo mágico era una simple etiqueta mercantilista y que, en gran medida, le causaba molestia ya que, era la esencia de la cosmovisión indígena, por lo tanto, no era nada nuevo.

tratados por Garro pasan por la injustica social, la pobreza y la corrupción, mezclados con situaciones y paisajes donde abunda la magia y lo cotidiano.

Algunos aspectos de su infancia están también reflejados de una manera sutil y a su vez se mezclan con un tono fantástico, algo así como si el mundo fuera visto a través de los ojos de una niña[119]. Mediante el uso de juegos temporales e intertextuales, y una prosa ligera, a veces un tanto poética.

Elena Garro presenta su visión de México sobre algunos momentos históricos como la conquista o también su propia visión de la época, junto con su forma particular de entender y hablar del amor, en un intento por desentrañar la condición humana. "Su narrativa es considerada dentro del canon literario mexicano del siglo XX por contener elementos antropológicos dentro de su poética que remiten a la cosmovisión de los antiguos mexicanos, a personajes olvidados de la historia nacional, y conlleva una reflexión de las etapas histórica de México" (León-Conteras, 2017: 49).

Dentro de *La semana de colores*, uno de los cuentos más reconocidos fue "La culpa es de los Tlaxcaltecas". En este cuento se juega con su personaje central, Laura, "quien deambula simultáneamente por los mismos lugares históricos de México, pero con 400 años de diferencia" (Ídem: 50).

Dentro de este texto, podemos ver una temporalidad desdoblada puesto que, la protagonista puede observar esos lugares mediante una doble visión: por un lado, como eran y, por otro como son y como siguen siendo. De tal manera que, el tiempo se convierte en algo fundamental y, a la vez, cíclico: "Desde su valentía poética, Garro pone en tela de juicio y corrige la historia mexicana mediante personajes alejados de la cronología oficial, de las creencias anquilosadas y de los modos preestablecidos de ser y de estar en el mundo" (Ibid.).

[119] En gran medida este es un aspecto ya empleado por otras escritoras como puede ser el caso de Nellie Campobello y su obra *Cartucho,* donde a través de la mirada infantil relata su visión sobre la Revolución Mexicana, aunque en el caso de Elena Garro se le suma el elemento fantástico.

Se trata, por tanto, de un texto que explora, "a través del juego intertextual, el tema de la caída de Tenochtitlán propone la abolición del tiempo cronológico histórico y disecciona la conjunción de dos cosmovisiones que se entrecruzan y fusionan para enfrentarnos a nuestra realidad mexicana mucho más variada y rica" (Lopátegui, 2008: 43).

Dentro del texto se constata la existencia de dos mundos: por un lado, el mundo actual, el siglo XX y, otra realidad, en este caso, una realidad que solo es vista por Laura, la protagonista, que es la del momento de la Conquista de Tenochtitlán:

> Estos dos mundos cohabitan y se superponen, es decir, se encuentran yuxtapuestos de maneras complejas. Ambos transcurren en forma paralela, pero solo se intersectan en algunos puntos. […] A partir de lo que se ve suponemos que Laura no se traslada de un tiempo a otro, sino que los dos[120] existen en el presente de manera paralela, llegando incluso a yuxtaponerse (2017: 51).

El interés de Elena Garro radica en hacer una revisión de la historia, a través de ambos puntos de vista, es decir, de los conquistadores y de los conquistados y ello lo logra, por un lado, al invertir los papeles y hacer de los conquistados, los causantes de dicha conquista.

Esto lo materializa cuando Laura, la protagonista, dice: "¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas" (Garro, 2016, 26[121]), es decir, asumen su culpa y se crea un intercambio de papeles donde "el traicionado también es traidor y […] el traidor tuvo sus razones para traicionar" (2017: 54).

Se ve, a través de la obra de Garro, que la historia no tiene una versión definitiva y lo hace mostrando la otra cara de la moneda, al poner en tela de juicio los mitos y las falacias impuestas durante muchos años, puesto que, el hombre olvida su historia por un tiempo, pero luego está condenado a recordarla porque se encuentra cara a cara con ella y no la puede evitar.

Los recuerdos, en este caso, juegan un papel muy importante puesto

[120] Se trata de dos mundos, pasado y presente que, se encuentran dotados con un tiempo y un espacio concretos, uno consecuencia del otro. Nunca se mezclan, solo se encuentran superpuestos y de manera antitética.
[121] La paginación pertenece a la edición digital del año 2016.

que, “en el cuento Laura articula a través de su recuerdo a un indio triste e indirectamente arrepentido por haber implementado un sistema tan riguroso, el cual causó que muchos pueblos se aliaran a los tlaxcaltecas y españoles para derrotar al Imperio mexica” (Ibid.).

Todos esos recuerdos los tiene Laura[122] a través del indio y un encuentro que ambos mantuvieron donde, la protagonista le explica “que ella no tuvo toda la culpa de la Conquista ni tampoco los tlaxcaltecas, pues ambos eligieron su actuar según las relaciones que establecieron los mexicas con los demás pueblos, lo que los condujo a traiciones o uniones entre sí” (Ibid.).

En definitiva, se trata de un cuento que pretende criticar la modernidad y sus grandes desigualdades y lo hace a través de la reescritura del pasado. “Se trata de intentar recuperar la memoria, la identidad, aunque este trabajo implique dolor al observar la complejidad de la historia. Al final se tiene que reconocer que, de cualquier manera, el pasado no se puede recobrar, sólo comprender, releer y reescribir desde diferentes perspectivas” (Ídem: 57).

Por lo tanto, a tenor de lo expuesto anteriormente, se crea un diálogo con la historia a partir del personaje de Laura, la cual, la ve de frente y se establece algo así como un cara a cara a través de un proceso circular explicando así, el pasado en función de lo que se está viviendo en el presente, creando una especie de espejo que justifique el presente del siglo XX.

[122] Es importante resaltar que, haciendo mención a la historia y a esa reescritura que Elena Garro pretende darle, Laura, la protagonista, sería una especie de símbolo de la Malinche y de la Llorona.

Por último, Inés Arredondo[123] publica en 1965 *La señal*[124], el que fuera su primer libro y lo hizo bajo el género del cuento. Se trata de una escritora que presenta a mujeres diferentes a las que se venían dando en la tradición literaria: mujeres cosmopolitas y dueñas de sí mismas, conscientes de sus cambios interiores y de su crecimiento personal.

Se trata de una escritora con especial importancia puesto que sus publicaciones rompen ciertos estigmas, sobre todo en la literatura escrita por mujeres, ya que, abordó una serie de temas delicados para la sociedad mexicana de la época, poniendo el foco sobre todo en las relaciones familiares y de pareja.

Sus textos se presentan como una forma de cuestionar los roles y de poner en entredicho los valores tradicionales. Además de hablar y profundizar sobre temas como el amor, el erotismo, la locura, la muerte, la pasión o la infidelidad, entre otros muchos temas, denunció también esa especie de "secretos" que se mantenían ocultos y que eran propios de muchas familias mexicanas, como el abuso sexual, el maltrato de los padres a los hijos, el incesto, el aborto y algo mucho más evidente: el machismo y la mirada patriarcal que había sobre las mujeres.

También es cierto que en sus primeros cuentos la mirada que se ofrece se concentra sobre todo en mostrar la enorme fragilidad que existe entre los conceptos de "bueno" y "malo" y lo hará mediante el uso de la ambigüedad, junto con la combinación de contrastes y claroscuros.

Su escritura tiene un significado singular dentro de la producción literaria de su generación y, de alguna forma supone un parteaguas en

---

[123] A modo de curiosidad, la escritora sinaloense se llamaba Inés Amelia Camelo Arredondo, pero decidió ocultar el apellido de su padre para hacer un homenaje a su abuelo materno. De hecho, su libro *La Señal* se abre con la dedicatoria: "A Francisco Arredondo: mi abuelo". Junto a este primer libro, la escritora sinaloense escribió dos volúmenes más de cuentos: *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988).
"Se descubre así el gran espacio de tiempo que necesitó para reunir sus colecciones, aunque a pesar de los años transcurridos sus textos mantienen vínculos estéticos, están escritos con la misma mirada y la misma angustia. Se esmeran y hallan con unas cuantas líneas de excelencia estilística las frases necesarias, el precipicio del pensamiento y el empeño de que hurguemos dentro de nosotros mismos" (Espejo, 2011: 6).

[124] Obra compuesta por 14 cuentos: "Estío", "El membrillo", "Olga", "La señal", "El árbol", "La extranjera", "Canción de cuna", "Estar vivo", "Flamingos", "El amigo", "Para siempre", "La casa de los espejos", "La sunamita" y "Mariana". Libro digitalizado en el catálogo de la Biblioteca Complutense. Disponible en: E Libro (oclc.org)

la escritura mexicana, ya que como se ha mencionado, abordó un tema complicado para la época en la que comenzó a publicar.

"Su literatura[125], considerada un insulto a las buenas conciencias mexicanas, debido a que retrató una sociedad con secretos inconfesables" (Cultura INBAL, 2019), le acarreó un prolongado autoexilio fuera de su tierra natal, pero también le hizo ganar diversos premios.

Dentro de *La señal,* hay dos textos que son especialmente significativos en la literatura mexicana de los años 60, ya que muestran el erotismo y el concepto de lo sagrado, abordando temas inusuales para la época y más en boca de una mujer.

Por un lado "Estío" y, por otro, "Para siempre", que vienen a reflejar muy bien las inquietudes y las preocupaciones de Inés Arredondo y, en cierta medida los temas que se estaban dando en la sociedad mexicana del siglo XX.

En el primer texto, uno de los grandes temas que aborda es el del incesto. De entrada el texto provoca un gran choque con la mentalidad de la época, al presentar a una viuda sin problemas económicos y con una vida dedicada al cuidado de su hijo, Román. Algo atípico, puesto que se presenta una familia "descabezada", es decir, falta la persona que, según la mentalidad de la época, tenía que sustentar económicamente el hogar, mientras la mujer se ocupaba de las labores "propias de su sexo".

> El cuento está escrito en primera persona y la voz corresponde a la mencionada mujer que, por cierto, no tiene nombre[126]. Se trata de una viuda sin problemas económicos, cuya vida está centrada en su hijo […]. Todo lo que rodea y es descrito por la narradora, da fe de una sexualidad paradójicamente apremiante y reprimida, pues en muchas ocasiones el ánimo de la joven mujer oscila entre el deseo, la vergüenza y la culpa (Herrera, 2006: 288-289).

El relato se resume en la atracción que siente una mujer por Julio, amigo de su hijo Román, pero realmente en un momento, cuando tienen

[125] Además de escribir cuentos, también llevó a cabo una enorme labor como crítica literaria y ensayista, publicando sus textos en diferentes revistas y suplementos. En la actualidad, todos esos textos están recogidos en un libro titulado *Ensayos* (2012), recopilado por el Fondo de Cultura Económica.

[126] Recurso empleado también por Amparo Dávila. Tanto la zacatecana como Arredondo, emplean esta técnica como una forma de borrar la identidad de las mujeres y generar una crítica contra la sociedad mexicana del siglo XX.

contacto físico, esta pronuncia el nombre de su hijo, descubriéndose así que lo que siente es un deseo desmedido por estar con él.

Inés Arredondo "nos da su propia versión del mito ejemplar de Edipo, pero para narrarlo nuevamente escoge un pueblo del trópico mexicano, donde el calor, la playa, el río, la humedad y el viento ardiente construyen el microcosmos en el que habrá de generarse una supuesta relación amorosa entre una mujer madura y Julio, amigo de su hijo Román, los tres protagonistas de la historia" (Ídem: 288).

Todos los elementos que rodean y son descritos por la narradora, dan muestra de una sexualidad paradójicamente apremiante y reprimida, "pues en muchas ocasiones el ánimo de la joven mujer oscila entre el deseo, la vergüenza y la culpa" (289). Esto se ve reflejado en las escenas tan sensuales y las imágenes tan sensoriales que se reparten a lo largo del texto:

> Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero (Arredondo, 2011: 29-30).

Se trata de una escritora que de alguna manera convoca todos los sentidos del lector. La escena citada, solo es interrumpida por la sirvienta, en un inesperado encuentro que provoca un cambio en la narradora y pasa de una sensación placentera a sentir que está haciendo algo totalmente prohibido, algo sucio:

> Un chancleteo me hizo levantar la cabeza. Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mando entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería
> — Volví porque se me olvidó el dinero -me miró largamente con sus ojos brillantes, sonriendo-: Nunca la había visto comer así, ¿verdad que es rico?
> — Si, es rico. -Y me reí levantando más la cabeza y dejando que las ultimas gotas pesadas resbalaran un poco por mi cuello-. Muy rico. -Y sin saber por qué comencé a reírme alto, francamente. La Toña se rió también y entró en la cocina. […] (Ídem: 30).

Estas acciones y estos cambios narrativos responden a una "función narrativa, pues el lector empieza a hacerse preguntas, ya que intuye que algo oculto subyace en el relato, lo que genera la tensión del mismo" (2006: 289), donde ese elemento secreto, se va tensionando en la escena a través de frases inconclusas o interrupciones continuadas de la historia.

A todo esto, hay que sumarle todas las descripciones sensuales, sensoriales y eróticas que evidencian el deseo de Román y de la narradora y que tensan la escena para conducirles a un desafortunado encuentro amoroso pues, en el momento en el que se produce el contacto físico, la narradora equivocadamente pronuncia el nombre de su hijo.

"Sin embargo, la misma narradora no se atreve a decirlo, ni siquiera en el momento de relatar lo ocurrido" (Ídem: 291), ya que lo oculta y emplea el término "sagrado[127]":

> Afuera, en el pasillo, alguien respiraba, no era posible oírlo, pero estaba ahí, y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba, acortaba cualquier distancia. […] Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo. […] En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como un árbol […]. Y pronuncié el nombre sagrado (2011: 33).

El sentimiento de culpa invade a la narradora y se acrecienta aún más en el momento en el que pronuncia el nombre de su hijo y Julio huye de la casa, dejando desvalida a la mujer a la que le asola un enorme cargo de conciencia que, sumado a las descripciones, ambos jóvenes, terminan identificándose:

> Julio se fue de nuestra casa muy pronto, seguramente odiándome, al menos eso espero. La humillación de haber sido aceptado en lugar del otro, y el horror de saber quién era ese otro dentro de mí, lo hicieron rechazarme con violencia en el momento de oír el nombre, y golpearme con los puños cerrados en la oscuridad en tanto yo oía sus sollozos (Ídem: 34).

[127] La esencia de lo sagrado genera una ambivalencia en el propio sujeto que, por un lado, quiere llegar a lo sagrado, pero, por otra parte, también le produce repulsión. En este sentido se desprende que la narradora siempre verdadera atracción por su hijo, algo que, efectivamente, le crea repulsión sobre todo al estar fuera de lo estándares aceptados socialmente. Es sagrado porque se trata de algo prohibido, tabú. En definitiva, algo que puede resultar peligroso.

Finalmente, la madre decide mandar a su hijo Román a estudiar a México y ella se queda sola. En definitiva, el texto pretende salvar la relación madre e hijo, no dejando que se cometa ese incesto y lo que hace es poner una víctima, en este caso Julio, que de alguna manera "limpiará de culpas la relación entre madre e hijo" (2006: 295) y de esta manera se justificará la función que tiene dicho personaje dentro del relato.

En segundo lugar, el cuento "Para siempre", está desarrollado en primera persona, desde el punto de vista de la narradora-protagonista la cual, como en otros cuentos, no tiene nombre. La protagonista le envía una carta a Pablo, su pareja, donde le expresa su deseo de poner fin a la relación, puesto que va a casarse con otro.

Pablo no comprende esta situación, así que decide citar a la narradora en su departamento para que le dé una explicación a lo sucedido. La protagonista accede y decide enfrentarse a esta situación. Inquieta, nerviosa y con lágrimas de remordimiento, intenta convencer a Pablo y convencerse a ella de sus sentimientos:

> Empecé a llorar y a balbucir con la cara entre las manos. Quería convencerlos de que quería al otro… de que lo quería a él; de que era una miserable… ¡no, no lo era! Le hablé de episodios de mi infancia… de mis padres… del remordimiento; le hablé mal de él mismo y bien de mí. […] Lloraba. Todo se desvanecía; el cuarto, Pablo y yo soñábamos. Mi cuerpo no pesaba. Desde un fondo oscuros y sin porvenir mi llanto y mi risa me confortaban. No me di cuenta de que Pablo me había desvestido y me pareció natural que caminara con mi cuerpo desnudo en sus brazos. […] una rebeldía agua me hizo gritar, pero pronto me fui calmando y hundiendo en un bienestar dulce como el sueño (2011: 93).

A través de la desnudez, ambos, entran en contacto con sus cuerpos. "En este relato se narra una experiencia intensa que se convierte en vía para el re-conocimiento del sí mismo como otro, al comprender la alteridad como aquella relación que no deja a otro en un sitio distinto del sí mismo, sino que lo incorpora para autocomprenderse" (Tornero, 2006: 90).

La narración se inicia con la siguiente frase: "Es extraño cómo llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que no suceda" (2011: 92) y se crea una tensión narrativa en alas de descubrir qué es aquello que va a suceder, una tensión entre la voluntad y lo eventual que reside en esa acción:

> La serie de sucesos narrados va de la angustia, al horror, al delirio, la humillación y, finalmente, al agradecimiento por la importante experiencia para la vida futura de la narradora. Es evidente que la expectativa creada en el lector con esta primera frase se ve frustrada, alterada o modificada a lo largo de la lectura, para, quizá, dejar a ciertos lectores en la perplejidad (2006: 92).

El cuento se desarrolla bajo el halo de la culpabilidad que conduce a la narradora-personaje a la pérdida de su voluntad y, por ende, la encamina hacia el mal. Se crea, por tanto, una gran paradoja que "se tensa en el marco de un vínculo, en este cuento no muy explícito, pero no por ello inexistente, [que tiene que ver] con lo sagrado" (Ibid.).

Este concepto, empleado en varios cuentos, como en el anterior, "Estío", se aleja de la tradicional dicotomía entre lo puro e impoluto; lo santo y sacrílego, algo pretendido por Arredondo, ya que quiere ir más allá de la regla, abordando aquello que se teme y se desea, para llegar a la transgresión del límite.

En "Para siempre", el sentido que adquiere lo sagrado, se perfila como "el telón de fondo sobre el que se tensa una relación fundamental entre la culpa y el perdón; a la vez, esta polarización hace estallar los sucesos que, finalmente, conducen a franquear el límite" (Ídem: 92-93).

Más allá de esta idea de lo sagrado, que sobrevuela gran parte de la narrativa de Arredondo, en este texto se produce la mirada del yo a través de la visión que el resto tiene sobre la narradora-personaje, la cual hace una reflexión sobre sí misma en base a la percepción que cree que tiene el otro sobre ella, perdiendo así, su voluntad, sobre todo por la mirada de Pablo:

> Me miró repentinamente a los ojos, con rabia, y temí que me golpeara. Pero su ira se hizo desprecio […]. Se puso de pie como dando por terminada la entrevista. Ese momento fue mi oportunidad, la puerta que me abrió para la huida […]. Era la primera vez que me juzgaba, que me miraba desde una distancia insalvable, que me miraba desde fuera, y yo, sin comprenderlo del todo, supe que no me podría casar con otro, que no sabría caminar, hablar, pensar, si detrás de mí no había siempre, de alguna manera, aquella única, insustituible mirada de amor que había perdido (2011: 93).

Son esas miradas ajenas las que provocan las reflexiones de la narradora-personaje sobre sí misma que, en un acto por evitar provocarle dolor al otro, en este caso a Pablo, llevará a cabo un sacrificio de sí misma para

obtener su perdón, algo que va en contra de ella, y le llevará a la autodestrucción.

Angélica Tornero[128] afirma que "se podría pensar, en principio, que se trata de un mal menor: sacrificarse momentáneamente, o solo fingir, por evitar un mal mayor; obtener, así, el perdón y no cargar con la culpa el resto de la vida" (2006: 95). Ese mal en el caso de "Para siempre" conduce, inevitablemente a lo deseado, pero a la vez temido, es decir, a lo sagrado.

La narradora-personaje se abandona a su propio delirio y al deseo de Pablo, en un acto en que, hay una pérdida de voluntad que provoca, al entrar en contacto con el cuerpo del otro, encaminarse hacia ese sentimiento de lo sagrado:

> Empecé a llorar y a balbucir con la cara entre las manos. Quería convencerlo de que quería al otro… de que lo quería a él, de que era una miserable… ¡no, no lo era! Le hablé de episodios de mi infancia… de mis padres… del remordimiento; le hablé mal de él mismo y bien de mí. Y de pronto empecé a reírme, a borbotones primero y después a carcajadas. La realidad perdida y un presentido mundo informe se mezclaban (2011: 93).

De tal manera que, en este caso, el delirio resulta fundamental para alcanzar los límites. "El camino al mal ocurre aquí de manera indirecta; no obstante, una vez que se visualiza, satisface" (2006: 95):

> Él me arropó en su bata de baño blanca, tan grande y tibia. Me abandoné en sus brazos y sentí que me puso sobre la cama. No pude abrir los ojos. Lo oí regresar al baño y traté de incorporarme, pero no logré mover ni una mano. Empezó a frotarme con una toalla. Primero las piernas y luego los brazos. Al principio me frotaba con eficiencia, vigorosamente, pero poco a poco la toalla subía y bajaba por mis miembros lentamente y sentía a través de la tela afelpada la mano poderosa de Pablo (2011: 93-94).

En esta escena se empieza a describir cómo pasa los límites y se somete a una acción prácticamente delirante que termina con la frase: "de una manera formal aquello fue una violación" (Ídem: 94). En este sentido, la idea arraigada por el pensamiento religioso occidental, de que la culpa es la que impide que se cometan ciertos actos, queda totalmente cuestionada, puesto que, la culpa conduce, en este caso, directamente al

[128] "La culpa y el mal: vías hacia lo sagrado en "Para siempre", de Inés Arredondo" en *Revista de Literatura Hispanoamericana,* nº 53, julio-diciembre, 2006, pp. 88-99

mal.

De esta forma, ese concepto del mal se convierte en algo que atrae, haciendo que la narradora-personaje pierda su propio interés, siendo víctima de la perversión del otro y experimentando su propio vacío interior.

Por su parte, el violador, Pablo, le roba todo lo que le hacía visible a ella frente a él y, mucho más importante, le quita la voluntad y "la racionalidad que le permitió llegar al departamento decidida a terminar con la relación" (2006: 97) y, además, el acto llevado a cabo por parte de Pablo no es suficiente pues, ella se siente, por un lado, acosada por su culpa y por otro, tiene un sentimiento y un deseo enloquecido de libertad que, en definitiva, hace que ella misma se abandone.

Ese abandono provoca que la narradora-personaje experimente una reacción tardía a esa violación: "y el despecho pequeño que me produjo pensarlo lo escupí alguna vez en palabras hirientes. Pero esa tarde, cuando al fin pude abrir los ojos, Pablo estaba a mi lado y había empezado a llover. Muchas cosas pasaron después en mi vida, pero esta fue la más importante" (2011: 94).

Surge de esta escena una contradicción muy evidente: por un lado, hay un gran rechazo y, por el otro, satisfacción. El sentido de lo sagrado se consolida con el final del relato y es cuando el título del cuento cobra sentido, puesto que, una experiencia de semejante magnitud como una violación, está condenada a permanecer "Para siempre".

3.3.- "Pienso que es como uno nace, y yo nací dotada de una gran fantasía[129]". La literatura fantástica en los textos davilianos. Aproximaciones.

Prácticamente desde su nacimiento, la literatura mexicana goza de una enorme vitalidad a través de diferentes géneros, subgéneros, autores y obras, con una enorme diversidad de propuestas estéticas. Aun siendo esto así, hay algunas áreas poco trabajadas o que han tenido a lo largo

[129] El título de este apartado ha sido tomado de una entrevista llevada a cabo en el año 1987 por Erica Frouman-Smith. Disponible en línea en:

de los años menos repercusión. Es el caso del cuento y en concreto, del cuento fantástico.

Durante el siglo XX y, en concreto, a partir de la década de los cincuenta, el género de lo fantástico en México empieza a cobrar fuerza y a tener un corpus mejor definido, donde los escritores se decantan por propuestas mucho más atrevidas y contundentes, sobre todo a través de diversas obras, que terminaron por ser grandes hitos de la historia nacional mexicana:

> A finales de los cincuenta y principios de los setentas varios artistas son acusados de escribir acerca de sentimientos más que de realidades sociales, artistas cosmopolitas, en una búsqueda por la universalidad, uno de esos motivos de búsqueda es la literatura fantástica (Alatriste, 2008: 133).

Para Agustín Cadena lo fantástico se empezó a convertir en algo así como un instrumento, "cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto" (1996: 52).

Se da la paradoja de que es el momento en el que se reinventa lo fantástico en Latinoamérica, mediante la publicación de una ingente cantidad de libros publicados por hombres, tales como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *El Confabulario* de Juan José Arreola o los cuentos de Borges, entre otros. Pero, ¿dónde quedan las mujeres? ¿Acaso no hay mujeres publicando?

La respuesta es clara: sí. Y hay una enorme profusión de escritoras que publican sus obras entre los años 20 y 60 y muchas de ellas apuestan por el género fantástico, llegando incluso, a innovar y crear su propia teoría literaria a la luz de un futuro renovador, donde la palabra de la mujer tenga la misma fuerza y el mismo significado que la de los hombres.

Algunas de ellas son: Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, María Elvira Bermúdez, Elena Garro, Raquel Banda Farfán, Julieta Campos, la propia Amparo Dávila, Brianda Domecq, Adela Fernández, Nellie Campobello, María Enriqueta Camarillo, Bárbara Jacobs, Martha Cerda, entre otras.

Es así como las escritoras "eligen lo fantástico no sólo como tema sino como técnica de renovación" (2008: 135), puesto que, hasta el momento se creía que este género era más propio de los hombres y, por tanto, debía de ser cultivado por ellos:

> La revolución femenina, la libertad de expresión, las nuevas oportunidades de y para las mujeres obligaron a los críticos a poner sus ojos en el trabajo de las escritoras que vislumbraron otros cánones para ser criticadas y optaron por un género doblemente intenso que se comenzaba a perfilar (Ibid.).

Sin embargo, este hecho hizo que muchas de ellas quedaran en el olvido y no se tuviese en cuenta su obra. Además, se le sumaban tres aspectos fundamentales que hacían de esto el cóctel perfecto para pasar inadvertidas: en primer lugar, algo que era obvio: el hecho de ser mujeres; seguidamente, publicar cuentos, considerados canónicamente como un género inferior, hermano menor de la novela o inclusive, algo así como una copia y; en último lugar, lo fantástico, en auge en un primer momento, pero con una enorme falta de revalorización por parte de la crítica.

Volviendo a los textos de Dávila, si por algo se caracterizan, es por el traslado a esos mundos imaginarios y fingidos donde la realidad y lo ficticio se entremezclan y no permiten delimitar ciertas acciones que se ven desempeñadas por sus personajes, creando así una literatura que presenta una gran hibridez y ambigüedad como una manera de presentar una teoría personal e innovadora.

Gran parte de la crítica se ha centrado en analizar su obra desde el punto de vista de la literatura fantástica, pero pocos han advertido que se trata de una escritora que bordea dicho género, sin desligarse del todo de él, pero que crea y se dirige hacia una nueva modalidad distinta de lo fantástico, probablemente, llegando a ser una de las primeras precursoras de un término que Carmen Alemany Bay acuñó como "narrativa de lo inusual"[130], algo que va cobrando fuerza y que muchas

[130] Sobre este término y su aplicación a la obra de Amparo Dávila se hablará en próximos capítulos. La intención es desligarse en cierta medida de todas esas perspectivas que hablan de la obra de Dávila como textos fantásticos y otorgarles otra mirada y otro análisis a la luz de algunas perspectivas más actuales.

escritoras actuales están cultivando.

Así, en palabras de Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: "Las características de algunos de sus cuentos más conocidos han llevado a la crítica a encasillar su obra narrativa en el ámbito de lo fantástico, sin tomar en cuenta que otros textos de ella no necesariamente caben en este apartado" (2009: 13).

Precisamente, es en todos esos textos que no se adhieren a la etiqueta de lo fantástico como tal, donde entra la categoría de la narrativa de lo inusual, como una manera o un sistema para agrupar los relatos que "escapan" a ese marco literario y que se mueven por otros caminos al presentar diferentes características.

"La atribución fantástica no responde siempre a fuerzas sobrenaturales regidas por enigmas y seres ungidos de perversión, llega a ser tan realista que lo monstruoso forma parte de la vida diaria de los personajes" (García Bonilla, 2022: 66-67), si bien es cierto que esos textos rebasan los límites de lo fantástico, siendo inusuales e insólitos, esos seres actúan en muchas ocasiones como "algo" más con lo que conviven, en diversos casos, sin exaltación alguna, llegando a ser "normalizados".

Se trata de una escritora que domina y juega a la perfección con los espacios y hace de estos una forma de desafiar y de romper las normas.

> Procediendo de esa forma, evidencia y refuerza el espacio íntimo propio de lo femenino como el lugar para desafiar lo altéreo. Así, la cocina, la habitación, los armarios, los espejos, los sótanos, los jardines, pero sobre todo el cuerpo, son los lugares para trascender y reconocer el confinamiento del que son objeto, dotándolos de halos fantásticos y revistiendo de monstruosidad a los individuos que los pueblan (Eudave, 2021: 17-18).

Para muchos es una escritora inclasificable puesto que la hibridez, la ambigüedad y la incertidumbre con la que se gestan sus textos, hacen que su obra presente una mayor dificultad ya que, emplea los espacios para crear atmósferas que subvierten la realidad y sumergen al lector en un laberinto donde los personajes y el tiempo lo atrapan para que también formen parte de las microhistorias secuenciales que está narrando.

Crea una especie de complicidad para con el lector creando ciertos

giros argumentales que “desde su singularidad solo ella podría lograr, porque narra de manera natural, sin las fijaciones retóricas a veces restrictivas y caducas” (Ídem: 13), es decir, no necesita demasiados adornos narrativos para escribir sus textos, más bien, de lo simple y lo común nace su narrativa.

Presenta en su obra una poética personal con preocupaciones que privilegian la mirada femenina de cara al mundo patriarcal, por un lado, y, a su vez, defiende y esgrime la escritura de umbrales que permiten manejar de mejor manera los contextos que se habitan y con ello aumenta la tensión y la intensidad en la narración y, por ende, en el lector.

De manera continua se señala la figura de Julio Cortázar como una influencia ineludible en la obra de cualquier escritor o escritora posterior a él que escriba sobre literatura fantástica y este es el caso de Amparo Dávila. “[…] Si bien es cierto que el argentino instaura una manera de narrar que renueva el género, lo que se conocería después como lo neofantástico, la escritora zacatecana a pesar de las confluencias literarias o narrativas tenía otra ruta” (Ibid.).

Se tiene que poner el foco en cómo Dávila, a pesar de tener un enorme influjo de Cortázar, escogió un camino diferente e intentó mantenerse en una postura afincada en la ambigüedad, algo que le valió para construir una poética de lo insólito personal y un universo que se encuentra a caballo entre la realidad, el sueño, la locura y la muerte.

Ella misma afirma en unas palabras pronunciadas durante el homenaje[131] que se le ofreció en la UAM en agosto de 2008 que:

> mi temática es limitada, se reduce a mis preocupaciones fundamentales en la vida: el amor, la locura y la muerte. El amor que misteriosamente aparece un día cuando y donde menos se espera y, también, silenciosa y misteriosamente desaparece; la locura, ese hilo tan fino y tan sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insania y se rompe tan fácilmente, y la muerte, ese misterio tan angustioso y perturbador (Dávila, 2019: 193).

Este hecho puede llegar a ser entendido como una barrera ya que retoma

[131] Texto recogido posteriormente bajo el título de “Mi actitud literaria” en el libro *Amparo Dávila. Bordar en el abismo,* p. 193.

los grandes temas tradicionales, pero les añade su teoría literaria como un punto de innovación y frescura haciendo así, de los temas que canónicamente se han considerado masculinos, propios de la escritura femenina.

A Dávila le interesaba contar y que cada una de sus historias resuenen en la cabeza de los lectores sin importar los años que le llevaran redactarlas, ni siquiera los silencios que hay entre sus dos primeros y sus dos últimos libros. Merece la pena resaltar que la zacatecana presenta una escritura única y revitalizante en lo que se conoce como las narrativas de lo insólito.

Hay dos puntos importantes que se deben de tener en cuenta: el primero de ellos es cómo perfila y delimita cada uno de sus personajes y sus acciones y, por ende, la construcción de las atmósferas y, por otro lado, el manejo de la monstruosidad y lo siniestro en sus historias.

Comenzando por el primer aspecto, algo que resuena, reconocen y reconocemos la mayor parte de los lectores de la obra daviliana es que una de sus mayores virtudes es el manejo del espacio, que conlleva a la creación de diferentes atmósferas donde se entremezclan la angustia, la desesperación y el sufrimiento de los personajes que, inevitablemente se transfiere también al lector.

Los espacios pasan a formar parte de la obra, en el sentido en el que también son personajes, es decir, la casa, las habitaciones, los sótanos, etc, tienen un significado y no están puestos al azar sino que, para crear esas atmósferas oscuras y tormentosas, pone al servicio del lector una serie de espacios que simbolizan lo siniestro o lo monstruoso.

A todo ello hay que sumarle el uso de los objetos que se integran con esos espacios. Por ejemplo, las fotografías, los ataúdes, los utensilios de cocina… Nada de lo que aparece en los relatos de Dávila está escogido al azar. Siempre hay que mirar el doble sentido de cada una de las cosas que muestra y que cuenta, inclusive, de lo no dicho y no contado, lo que queda alrededor de nuestra mente.

Por tanto, “si el personaje condiciona lo literario determina el espacio, y con ello la atmósfera sobre la cual deben prefigurar sus

acciones, ellos así asientan su dominio y logran seducir al lector" (Eudave, 2021: 15).

Como se puede observar, Amparo Dávila juega más con los espacios que con el tiempo, "quizá porque sabe que este lo canibaliza, lo destroza y lo detiene. Esos personajes insignificantes, en realidad son intensos" (Ídem: 16). Llama especialmente la atención la manera en la que Dávila logra despertar algo así como una identidad sofocada en sus personajes, poniendo como excusa los mundos insólitos en lo que se mueven.

Todo ello hace que sus cuentos, a través de esos seres anodinos y dispares, nos revelen, de alguna forma, todo el contexto mexicano que rodea a las mujeres durante la primera mitad del siglo XX, "y acierte en darle una vuelta de tuerca al espacio femenino por medio de los géneros no miméticos que le permitió construir su escritura siniestra e inquietante" (Ibid.).

El segundo aspecto de análisis se centra en el manejo de toda esa monstruosidad. Lo siniestro no siempre va asociado a lo insólito pero sí hace que se cree algo así como un halo múltiple y contradictorio de significación que cubre al lector que observa pero que también es observado por el texto[132].

Dávila, de alguna manera, le dio forma a la situación que atravesaban las mujeres de su época, a "esa oscuridad que les transfiere una monstruosidad impuesta, una monstruosidad que nace de una misoginia perversa, de un discurso patriarcal siniestro y descalificatorio que permite que lo masculino o masculinizado sometan a lo femenino" (Ibid.).

De tal manera que la escritura de Amparo Dávila se muestra como un refugio, primeramente, para ella misma y para todos esos miedos incesantes y después para todas esas mujeres mexicanas. Se presenta como una especie de puente que lleva un poco de luz a ciertas situaciones sociales que violentan y dominan a las mujeres.

---

[132] "Lector franqueado por la posibilidad de mirar al otro, o por el contrario cegarse y dispensar los tormentos por los que pasa un semejante que no lo es del todo por su carácter de género" (Ibid.).

En sus relatos, el personaje principal, casi siempre femenino, se tiene que enfrentar a una vida en donde los espacios que le ha tocado habitar se vuelven sofocantes, llegando a sufrir el acoso de fantasmas y horrores, no venidos del más allá sino como una exteriorización de una vida monótona, cargante y asfixiante.

Como se ha venido diciendo, Dávila es una excelente creadora de atmósferas y es ahí precisamente donde sus personajes femeninos pueden liberarse de su otro yo, es decir, de lo monstruoso y los personajes masculinos, "mostrar su doble mediatizado por las imposiciones discursivas patriarcales; el siniestro" (Ídem: 17).

En definitiva, la mujer tiene que crearse diferentes mundos que le permitan tener voz para intentar forjar y definir su identidad más allá de los cánones patriarcales y de las miradas masculinizadas que reprimen su significado y su realización.

Cecilia Eudave apunta que con "esa postura escritural construyó su voz sin mirarse en el canon, sin masculinizarla, refugiándose, [...] en los géneros amparados por lo insólito tan periféricos, tan al margen, para denostar a la perversa sociedad mexicana de su época" (Ibid.).

Es, a partir de esa postura escritural, que Amparo Dávila volvió corpóreos[133] todos los temores sociales a los que se tuvo que enfrentar lo femenino, es decir, a través de sus monstruos y sus fantasmas, canalizó todos esos obstáculos que creaban un muro entre la libertad y la identidad de las mujeres, para abordar toda la opresión a la que ellas se veían sometidas bajo estrictos y contradictorios discursos.

Pone de relieve, a su vez, los conflictos de lo masculino y se muestra que algunas ideas que se tenían sobre las mujeres también pueden ser aplicadas al terreno de los hombres, como por ejemplo la "histeria", puesto que ellos, "salvaguardando su masculinidad a toda costa, se histerizan y obsesionan por perpetuar las reglas morales y su hombría aunque llegue al feminicidio" (Ibid.).

[133] Todos estos aspectos serán ejemplificados mediante el análisis exhaustivo de cada uno de sus textos, haciendo hincapié en los temas que dotan su obra de novedades frente a lo canónico.

¿Cómo perfila todo este proceso? Jugando con la ambigüedad. Toda su obra se gesta alrededor de esta apuesta ya que crea una doble enunciación: la pronunciada y la secreta (lo que se puede leer entre líneas) para que su discurso se aleje de lo canónico y así resuene con más fuerza dentro del México arbitrario y excluyente que le tocó vivir y contra el que luchó a través de sus obras.

De esta forma evidencia y refuerza el espacio íntimo que le es propio a lo femenino como un lugar para desafiar lo altéreo. Así, la cocina, los armarios, los espejos, la habitación o los jardines, entre otros, "pero sobre todo el cuerpo, son los lugares para trascender y reconocer el confinamiento del que son objeto" (Ídem: 18) las mujeres, dándoles una mirada fantástica y un halo monstruoso a los individuos que pueblan cada uno de esos espacios.

Estos dos aspectos no quieren decir de manera tajante que la obra de Amparo Dávila no presente esa línea fantástica, sino que precisamente ese aspecto se ve reforzado por otros temas. Los cuentos de la zacatecana juegan con el trastorno y la persecución y en la mayor parte de los casos, los males que aquejan a los personajes se suelen dar por diferentes seres indefinidos, construyendo una atmosfera que roza lo sobrenatural e incluso lo fantástico.

A pesar de todo ello y al ser una literatura vivencial, lo fantástico es algo que emana de sus propias experiencias y así lo deja ver en cada uno de sus textos. En palabras de la escritora:

> Yo nací dotada de una gran fantasía. Como perdí a mi hermanito en los primeros años, fui una niña muy solitaria ya que mis padres llevaban un matrimonio muy tormentoso. Hubo temporadas en que vivíamos en una casa muy grande: en un lado de la casa, vivía mi padre; en el otro, mi madre; y yo en el centro. Si quería ver a uno, tenía que prescindir del otro. Él vivía en el mundo del os negocios puesto que era financiero y ella como ama de casa. Vivían en su propio mundo, muy cerrados, y yo como una niña solitaria. Si yo no hubiera tenido esa fantasía que me hacía sacar perfume de las flores, pues yo no hubiera podido sobrevivir. Porque esa fantasía me ayudó a sobrevivir de la soledad. Por eso, yo creo que todo es lo que uno trae cuando nace, el carácter especial que uno tiene y el medio, la familia en que se desarrolla, lo que va conformando la personalidad y el modo de ser y también la obra misma (Frouman-Smith, 1989: 59).

Su literatura no puede ser entendida puramente como fantástica, puesto

que se mueve e incorpora a sus textos otros géneros como lo sobrenatural, lo maravilloso, lo siniestro, lo gótico, etc., y presenta otras formas de narrar que generan una nueva línea teórica donde traspasa lo fantástico y se crea un género híbrido. Esta nueva modalidad discursiva viene de la mano de Carmen Alemany Bay y se conoce como la "narrativa de lo inusual":

> La narrativa de lo inusual se situaría en el lugar más próximo a la realidad, siendo la ciencia ficción la que se instalaría en el extremo más alejado de ella. Sin embargo, […] la narrativa de lo inusual puede, y de hecho lo hace, apropiarse también de esos discursos, atravesarlos (Alemany Bay, 2019: 307).

También hay que apuntar que en multitud de ocasiones la propia Dávila rechazó pertenecer a este género, aunque indudablemente sabía que formaba parte de él y lo que suscitó con esa negativa fue la creación de una gran expectación sobre el sentido y el devenir de su obra. En una entrevista ofrecida a Jorge Luis Herrera, la zacatecana afirma lo siguiente:

> La verdad que no me atrae mucho la literatura fantástica… ni como lectora ni como escritora. Tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad, pero yo vivo la realidad con dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una expresión lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica… simplemente ocurren. En mi vida y en mi obra voy y vengo de una cara a la otra, pero eso no significa que escriba literatura fantástica (2009: 30).

Precisamente hablar de esa realidad que presenta dos caras es lo que le permite crear un perfil de la situación social de las mujeres en el México del siglo XX y, apoyada bajo esa cotidianidad que no tiene una explicación lógica, y que trasgrede los planos de lo real y se traslada a esa narrativa de lo inusual donde lo que ocurre puede ser veraz, pero no tiene justificación alguna.

Quizás esto suceda porque de alguna manera todos sus personajes se evaden de la realidad, en especial sus personajes femeninos. Crean una realidad propia que se adueña de la escena y ello les permite tener un discurso propio o al menos empezar a cosechar un razonamiento mucho más íntimo y personal.

Al igual que sucedía en el caso de Julio Cortázar[134], Amparo Dávila tampoco veía con buenos ojos que su literaria se encuadrara bajo el rótulo de "fantástica" pero,

> ubica a su escritura como parte de la realidad misma y no a la ficción como un recurso para presentar a la realidad "de otro modo". Entiende a la fantasía como elemento de la realidad, y lo llamado inverosímil como partícula central de lo cotidiano, con la posibilidad continua de irrumpir y fracturar la calma conocida (Romano Hurtado, 2009: 107).

Como se ha indicado, se trata de una escritora que prefiere "bordear" los géneros y no adherirse a ninguno de ellos para no encasillarse en una corriente y que su obra se ciña exclusivamente a esa etiqueta. Un hecho indudable, como se ha indicado, que hay mucha influencia de Cortázar en su obra y de la literatura fantástica que modifica empleando otros géneros, pero una vez más mas rehúye de ellos:

> Erica Frouman-Smith—Volviendo a estos términos de realismo, surrealismo, realismo mágico, lo absurdo, ¿con cuál de estos términos se identifica más?
> Amparo Dávila—Nunca lo he pensado, nunca me he preocupado por encontrarme una cercanía con alguno de estos términos. Pienso que lo que yo trato o más bien lo que hago en la literatura es ir y venir de la realidad a la fantasía, de la fantasía a la realidad como es la vida misma. El hecho de vivir no obliga a estar dentro de una completa realidad sino yendo y viniendo de la fantasía a la realidad. La vida tiene tanto de fantasía, o sea, la realidad tiene tanto de fantasía como la vida misma tiene mucho de fantasía. Y nunca se me ha ocurrido situarme en alguna de estas corrientes.
> EFS—¿Cómo explica su actitud hacia la realidad y la fantasía?
> AD—Estoy totalmente consciente de que no estamos en un plano de total realidad ni de total fantasía porque de total realidad sería un materialismo horrible y de total fantasía sería una locura que tanto temo (1989: 63).

De este pequeño fragmento se puede extraer cómo Amparo Dávila juega una vez más con su obra. Afirma que se mueve entre la realidad y la fantasía, pero que nunca ha tenido en mente situarse en alguna de esas corrientes, por lo que, de nuevo, siembra la duda y la incertidumbre en su afán por hacer de sí misma un personaje más y seguir jugando con los silencios, como otro sello de identidad de sus textos.

Ese personaje-escritora, se traslada a la obra en forma de otras

[134] Es importante recordar la relación de amistad que tenían Amparo Dávila y Julio Cortázar y cómo este fue el encargado de sacar a la luz parte de los textos de la escritora mexicana.

mujeres que, en algunos momentos, guardan infinidad de similitudes con la propia Dávila. “Silencio, dolor y adversidad son ingredientes de la vida que la escritora zacatecana llevo al límite y sublimó, extremando las circunstancias de sus personajes, construyendo escenarios, incluso, hiperrealistas” (2022: 67).

Esa hiperrealidad es la que genera un sentimiento de zozobra en el lector y pone en tela de juicio lo que está leyendo, es decir, prácticamente empieza a deambular por la escena narrada al igual que los personajes y es la escritora la que se apodera de los leyentes mediante estos juegos fantástico-inusuales, donde se introduce una “potente dinámica […] [que] reside en la construcción y tensión de escenas y voces, más que en la invisibilidad o irrealismo […] de personajes y del transcurso del tiempo en espacios siempre cercados entre la inanición anímica y la aspiración de autorredención” (Ibid.).

CAPÍTULO IV. ¿Qué se entiende por literatura fantástica y cómo ha repercutido en la narrativa de lo inusual? Aproximaciones hacia una teoría de lo fantástico-inusual.

Hablar de literatura fantástica, supone poner el foco en cientos de teorías que abogan por una explicación en la que este género quede acotado a unos parámetros. Sin duda, una de las más clásicas y citadas es la de Tzvetan Todorov, el cual define lo fantástico como la irrupción de lo sobrenatural en el mundo de la realidad cotidiana.

Partiendo de esa base, Todorov, en su apartado “Definición de lo fantástico”, compilado por David Roas en su libro, *Teorías de lo fantástico,* afirma que:

> En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo

> realmente, es parte de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la salvedad de que rara vez se le encuentra (2001: 48).

Por tanto, a tenor de lo expuesto anteriormente, se podría decir que lo fantástico ocupa, en su mayor parte, el tiempo de la incertidumbre. Si se opta por una de las respuestas anteriores, Todorov considera que, de alguna manera, "se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso" (Ibid.).

Lo fantástico puede ser entendido como "la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Ibid.) que, como se ha indicado anteriormente, irrumpe en nuestra realidad cotidiana.

Resulta importante prestar atención a esa vacilación. El concepto de lo fantástico como tal, se define en relación con la idea de lo real e imaginario y surge un fenómeno extraño que se puede entender de dos maneras, según causas naturales y sobrenaturales y es, precisamente, esa posibilidad de vacilar entre ambas formas, lo que causa y crea ese efecto fantástico.

Es por ello por lo que, todo lo que es fantástico, de alguna manera, supone una ruptura del orden conocido y establecido, esto es, la "irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana" (Caillois en Todorov, 2001: 50).

Más allá de todo esto, se produce un acontecimiento que la razón no es capaz de explicar y es ahí donde el lector juega un papel fundamental. Para Todorov, "lo fantástico implica, pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados" (2001: 54).

Es esta "integración del lector" lo que genera un leyente activo e implícito en el texto, al igual que también lo está la función del narrador que se puede entremezclar con la de los personajes del relato, puesto que, "la percepción de ese lector implícito está inscrita en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes" (Ibid.).

Una de las primeras condiciones para que se dé ese sentido fantástico al texto es la vacilación del lector que, aunque en algunos textos no se cumple de manera explícita, puesto que el lector no se identifica con ninguno de los personajes y, a pesar de ser una condición facultativa de lo fantástico, "puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella" (Ídem: 55).

Cuando este lector sale del mundo de los personajes y vuelve al papel que se le ha asignado, es decir, el de un leyente, Todorov aprecia algo así como un nuevo peligro que amenaza lo fantástico. En este caso sería el "que se sitúa en el nivel de la interpretación del texto" (Ibid.), esto es, cómo el lector tiende a descifrar el relato en relación con la parte que se le asigna dentro de la historia que se está narrando.

Por el contrario, también es necesario saber que existen ciertos relatos que contienen elementos sobrenaturales y el lector jamás se plantea su existencia, precisamente porque saben, y son conscientes, de que no son aspectos que se deban tomar al pie de la letra e interpretarlos como tal:

> Lo fantástico implica, pues, no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y en el protagonista, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir de forma negativa: no debe ser ni 'poética' ni 'alegórica' (Ibid.).

Existen, según Todorov, una serie de condiciones que tienen como fin perfilar, precisar y completar la definición de lo fantástico. En primer lugar, alega que "es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados" (Ídem: 56).

A raíz de esto, el segundo paso o condición sería que la vacilación también puede ser experimentada por un personaje, de tal manera que, el papel del lector está "confiado" a un personaje, pero, al mismo tiempo, esa vacilación está representada y termina por convertirse en unos de los temas de la obra. Todorov añade que "en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje" (Ibid.).

Por último, es importante que el lector presente y adopte una

determinada actitud frente al texto en cuestión, es decir, deberá, en mayor o menor medida, rechazar tanto la interpretación alegórica como la poética.

Todas esas condiciones o exigencias no tienen un valor idéntico, pero tanto la primera como la tercera constituyen verdaderamente el género, mientras que la segunda puede llegar a no cumplirse aunque, en la mayoría de los casos y de los ejemplos se suelen cumplir las tres.

Ahora bien, no solo vale con enunciarlas, sino que también hay que ver cómo se inscriben y se aplican estas tres características dentro de un texto. Siguiendo con la teoría de Todorov, la primera condición nos acerca a un aspecto más "verbal" del texto, lo que él denomina "visiones", es decir, "lo fantástico es un caso particular de la categoría más general de la 'visión ambigua'" (Ibid.).

A continuación, la segunda condición resulta ser un tanto más compleja. Por un lado, hay una parte que se relaciona con el aspecto sintáctico, en tanto en cuanto, implica algo así como "la existencia de un tipo forma de unidades que se refiere a la apreciación manifestada por los personajes acerca de los acontecimientos del relato" (Ídem: 57), algo así como las reacciones frente a las acciones de los personajes que habitualmente forman la trama de la historia.

Por otro lado, la segunda parte se relaciona con el aspecto semántico, es decir, se trata de un tema representado. Por último, la tercera condición presenta un carácter mucho más general y trasciende la división en dos aspectos, puesto que se trata de una elección entre varios modos y niveles de lectura.

Es, en los textos fantásticos, donde el autor relata una serie de acontecimientos que no son susceptibles de ocurrir en la vida real, si no se acude a los conocimientos corrientes en relación con lo que puede o no suceder.

En base a esto, un elemento que sobrevuela la literatura fantástica es el de lo sobrenatural, que para Todorov no caracteriza los suficientemente bien las obras, puesto que su extensión es demasiado grande y un tanto imprecisa. Se pueden calificar como sobrenaturales los

acontecimientos; “pero lo sobrenatural, siendo como es una categoría literaria, no es aquí pertinente. Es imposible concebir un género que agrupe a todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural” (Ibid.).

Otra idea que resalta Todorov para situar lo fantástico y que se encuentra mucho más difundida entre los teóricos, es la que consiste en poner la atención en el lector, no en el implícito en el texto, sino en el lector real. Para Lovecraft, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra como tal, sino en la experiencia particular del lector y, para este, esa experiencia debe ser la del miedo: “un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente una sensación de temor y terror, la presencia de mundos y presencias insólitas” (Lovecraft, 1984:16).

Esta concepción tan extendida sobre buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco ayuda a la definición del género puesto que, por ejemplo, algunos cuentos de hadas pueden ser también historias de terror y, por otra parte, también hay algunos relatos fantásticos que carecen de esa sensación de miedo, llegando incluso a relacionarse con el temor o a convertirlo en una condición necesaria de lo fantástico.

Por último, existe otra variedad de lo fantástico, en la cual esa vacilación se sitúa entre lo real y lo imaginario y surge algo que es importante a la hora de analizar los textos y es la ambigüedad, la cual depende de cómo se emplean los procedimientos de escritura que penetran en el texto y el fin que se quiere llevar a cabo.

Ana María Morales, en su texto “Las fronteras de lo fantástico”[135], precisa algunas delimitaciones en torno a lo fantástico. Temáticamente, habla de una serie de fronteras existentes. Estas son: sueño-vigilia, vida-muerte, realidad-apariencia, real-imaginario, cordura-locura, las cuales, signan la mayor parte de los intentos por llevar a cabo un acercamiento a la fantástico e intentar encontrar su especificidad.

Esas fronteras hacen que lo fantástico colinde con lo extraño y lo maravilloso. Todorov insiste en que lo fantástico no dura más que el

[135] Publicado en: *Signos literarios y lingüísticos*. En el año 2003, de la mano de Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, salió un libro con el mismo título que venía a ser una selección de trabajos presentados durante el *Segundo Coloquio Internacional de Literatura Fantástica.*

tiempo de la vacilación, la cual, es común tanto al lector como a los personajes, "que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la 'realidad', tal como ésta existe para la opinión común" (2001: 65).

Es importante resaltar que al final de la historia, el lector, si aún no lo ha hecho el personaje, debe tomar una decisión y poner una solución, algo que hace que se aleje de lo fantástico. Por tanto:

> Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico lleva […] una vida llena de peligros, […]. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño (Ibid.).

Lo fantástico se puede llegar a entender como un género siempre evanescente. "La definición clásica del presente, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro" (Ídem: 66) y esa comparación no es baladí, puesto que lo maravilloso, de alguna forma, corresponde a un fenómeno que es desconocido y, por tanto, aun no visto, está por venir, es decir, se relacionaría con el futuro; lo extraño, por su parte, tiene que ver con lo inexplicable y se ve reducido a hechos conocidos y a una experiencia previa que, de este modo, tiene relación con el pasado.

"En cuanto a lo fantástico en sí mismo, la vacilación que lo caracteriza no puede situarse, por lo tanto, más que en el presente" (Ibid.). De tal manera que, como apunta Ana María Morales:

> lo fantástico pareciera siempre crearse en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que, al ponerse en contacto, propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de fantástico, pero que, dependiendo del desenlace, el enfoque o el transcurrir puede con facilidad abandonarse para caer o situarse en un terreno vecino. […] En ocasiones la mención de las fronteras solo sirve para demostrar cuáles rasgos son comunes y qué diferencias existen entre los dos lados del umbral de la realidad manejada dentro del texto (2000: 48).

Para Todorov lo fantástico sería algo que para surgir necesita de la confrontación entre dos órdenes diferentes: por un lado, lo sobrenatural y, por el otro, lo natural. Esos terrenos vecinos a los que alude Morales,

para Todorov vienen a ser, como se ha indicado anteriormente, lo extraño y lo maravilloso, que crean subgéneros transitorios, "entre lo fantástico y lo extraños, por una parte, y entre lo fantástico y lo maravilloso, por otra. Estos subgéneros comprenden las obras que mantienen largo tiempo de vacilación fantástico, pero terminando finalmente en lo maravilloso o en lo extraño" (2001: 68).

En lo extraño, según Todorov, el fenómeno sobrenatural acaba siendo explicado por leyes que se corresponden con nuestro esquema de realidad operante, y la aparición de ese fenómeno extraño acaba siendo "el resultado de una serie de casualidades [...] que sin ser cotidianos en la realidad son básicamente naturales" (2000: 49), por lo que, la frontera existente entre lo fantástico y lo extraño se ubicaría "en el umbral de la sobrenaturalidad que es violado por lo fantástico y respetado por lo extraño" (Ibid.).

Por otro lado, uno de los puntos más comunes para el deslinde de lo fantástico reside en marcar sus diferencias con lo maravilloso[136]. Lo fantástico podría ser representado como una línea media que separa lo fantástico-extraño[137] de lo fantástico-maravilloso[138], y es algo que corresponde con su naturaleza, puesto que actuaría como una frontera de estos dos territorios vecinos.

Es por ello por lo que, en lo maravilloso las leyes de lo natural funcionan de una manera distinta a las del mundo conocido y, además, estas alteraciones o cambios se producen sin causar sorpresa alguna, "en tanto que en lo fantástico la presencia de un fenómeno no natural causaría un conflicto, cuando no un escándalo" (Ídem: 51).

---

[136] Dentro de lo maravilloso, Ana María Morales habla de otras "categorías conceptuales" que se relacionan con este género, entre ellas: lo prodigioso, lo exótico o lo feérico. Véase, Morales, 2000, pp. 51-53.

[137] En lo fantástico-extraño, los acontecimientos que, a priori, parecen sobrenaturales durante el desarrollo de la historia, reciben, finalmente, una explicación que resulta natural. "Si estos acontecimientos han llevado durante largo tiempo al personaje y al lector a creer en la intervención de lo sobrenatural, es porque tenían un carácter insólito" (2001: 68).

[138] En lo fantástico-maravilloso, sucede que los textos que se presentan como fantásticos terminan siendo aceptados como sobrenaturales. Son unos relatos que están más próximos a lo fantástico puro, "pues este, por el hecho mismo de quedar sin explicación, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural" (Ídem: 75).

Además, existe también un "maravilloso puro" que, al igual que sucede con lo extraño no presenta unos límites definidos. "En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. Lo que caracteriza a lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de dichos acontecimientos" (2001:77).

Una vez traída al recuerdo la teoría de Todorov y habiendo explicado algunos aspectos de la teoría expuesta por Ana María Morales, es importante sintetizar las propuestas[139] de Jaime Alazraki y de Rosalba Campra puesto que ponen el foco y se centran en lo fantástico en Hispanoamérica.

Comenzando por Rosalba Campra[140], afirma que durante mucho tiempo lo fantástico se ha definido como aquello que no tiene realidad en oposición a lo real que sería aquello que existe o ha existido o bien que existe realmente, y es más, "mientras que para lo "real" se postula una autonomía, el concepto de "fantástico" se define solamente en negativo: es aquello que no es. Lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es" (Campra, 2001: 153-154).

Para Campra este problema adquiere otra dimensión cuando estas categorías se transportan al mundo de la ficción. "La literatura puede proponer tanto una representación "fantástica" del mundo como una "realidad". Ahora bien, ¿qué significan estos términos aplicados a un universo que por definición no es real sino imaginario?" (2001: 154).

En primer lugar, ambas categorías no son capaces de definir el texto en sí, sino su mayor o menor adecuación al mundo extratextual. Se pueden diferenciar dos tipos de categorías: por un lado estaría lo fantástico y, por el otro, lo realista.

---

[139] Para más teorías sobre lo fantástico, como las de Roger Bozzetto, Susana Reizs o Irène Bessière, entre otros, véase David Roas, *Teorías de lo fantástico,* 2001.

[140] En su texto "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" en *Teorías de lo fantástico,* 2001, pp. 153-191. En este caso se resumirán los aspectos más importantes y relevantes de su teoría.

Ambas empiezan a usarse de manera más o menos sistemática a partir del siglo XIX y según va avanzando el siglo XX adquieren otros sentidos y significados ya que, "no es casual que incluso los aspectos formales hayan sufrido una renovación [...] en nombre de una mayor adhesión a la realidad, de un descubrimiento de estratos que los medios usados hasta el momento no permitían desvelar" (155).

Al ser una categoría descriptiva del texto literario, esta pareja "fantástico" / "realista" crea una serie de interrogaciones, ya que con frecuencia no se sabe con total exactitud en qué nivel actúa la descripción. "Cuando decimos "fantástico" o "realista", ¿cuáles son los mecanismos subyacentes que producen la distinción?" (Ibid.).

Uno de los mecanismos más reconocidos y usados, es el de la ambigüedad y la reductividad, que están relacionados con el hecho de que los términos pretendan describir a un tiempo un objeto y la relación que existe de este con otra cosa, viéndose el texto como una "realidad reproducida" y no, por el contrario, como un espacio de producción.

Es por ello por lo que "una definición de categorías apoyada en nuestra personal concepción de lo que existe o no, de lo que es pensable o no, reduce las posibilidades de lectura de este tipo de ficciones" (156), aún más si cabe, cuando se excava y se observan las motivaciones que llevan a definir un texto como fantástico o como realista.

A raíz de esto, se encontrarán una serie de parámetros "según los cuales se establece la correspondencia del texto con la realidad extratextual" (Ibid.), los cuales suelen verse reducidos a la definición que de esta última tenga el lector:

> Cuando [...] la realidad representada coincide con su experiencia, el problema de la "realidad" del texto no se plantea: el personaje puede ser más o menos extraordinario, más o menos extraordinarias sus empresas, aunque posibles de todas formas en el ámbito de lo real del lector [...]. Cuando, sin embargo, la realidad representada no coincide en algunos o en todos sus aspectos con la experiencia extratextual, el problema de la realidad del texto se plantea en forma de mitología, leyenda, cuento, etc. (Ibid.).

Este segundo caso, genera el mayor problema de análisis y de sistematización. El mayor problema "es la posibilidad de individualizar la

existencia de temas fantásticos de por sí, y la función que estos pueden desarrollar para definir el texto en su globalidad como fantástico" (Ídem: 157).

Campra señala que Todorov hace una pequeña distinción entre los temas del yo y los temas del tú. Los primeros están relacionados con la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo y los segundos indican la relación del hombre con su propio deseo y con el inconsciente.

Sin embargo, Ana María Barrenechea va más allá y propone dos tipos de categorías a nivel semántico. Por un lado, un nivel semántico de todos los componentes textuales, en los cuales distingue, primero, la existencia de otros mundos y segundo, las diferentes relaciones entre elementos de la "vida cotidiana, que rompen el orden considerado natural en el tiempo, en el espacio, en la identidad, etc." (159).

Por otro lado, hace referencia a la semántica global del texto, donde Barrenechea diferencia dos subgrupos: el primero de ellos es el que tiene que ver con las obras en las que la existencia de otros mundos diferentes, paralelos al natural, no pone en duda la existencia de este último, sino que, de alguna forma amenaza con destruirlo y, por otro lado, están las otras obras en las que se postula la realidad de aquello que se planteaba como imaginario y viceversa. Como consecuencia de ello, se duda de la existencia del propio mundo.

Algo importante que sucede en el mundo de lo fantástico tiene que ver probablemente con lo que Barrenechea ha denominado como "choque" o la violación del orden natural, que se encuentra implícita en el universo fantástico. "Probablemente cada texto narrativo encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro" (Ibid.).

En el caso de lo fantástico, el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables, entre los cuales no existe una continuidad posible. De tal manera que, la noción de frontera, de limite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. "Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo

fantástico se configura como acción […]. Así, la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden "natural"" (Ídem: 161).

Algo de lo que habla Campra en su teoría es de la relación existente entre lo fantástico y la verosimilitud, siendo esta última "una de las funciones dominantes de la instancia narrativa en el relato fantástico" (173-174) puesto que de alguna forma convalida el universo representado.

Una de las grandes preocupaciones que tiene lo fantástico es la de afirmar constantemente su propia existencia y su propia verdad. Es por ello por lo que el acontecimiento fantástico tiene que esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario, en este caso al lector, una serie de elementos para que este lo acepte como verificable.

A pesar de ello, Rosalba Campra afirma que:

> Existe una verosimilitud de lo verdadero que no necesita ser demostrada. La realidad, siendo un hecho incontrovertible, puede permitirse el lujo de la inverosimilitud; lo imposible, en cuanto ha sucedido, puede prescindir de demostraciones. Por convención, esa "verdad" se extiende al texto realista en general. El texto fantástico, sin embargo, […] tiene la necesidad de probarla y de probarse. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. Que son, naturalmente, las de la verosimilitud fantástica (Ídem: 174).

Este concepto, el de la verosimilitud, se configura como un juicio de carácter histórico sobre un hecho específico. No responde, por lo tanto, a lo real de la vida sino más bien a lo real de los textos, siendo un hecho del discurso de ficción. "Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a un texto realista" (Ibid.).

Si bien es cierto que en varias ocasiones se pone en duda lo que se está contando, cuando se lee un relato fantástico, se sigue una estrategia de lectura que, de algún modo, prevé la aceptación del acontecimiento fantástico facilitando la credibilidad de lo que se está narrando puesto que, el texto tendrá que responder, sino al completo, si en su mayor parte, al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real (y de la realidad).

Siendo esto así, el texto fantástico explota y explora lo que Barthes llama el "efecto de realidad". Es posible encontrar en algunos textos narrativa diferentes secuencias que no tengan ninguna finalidad en el ámbito de la acción, sino que tienen un objetivo estético, "o bien […] el de crear la ilusión de lo real, gracias al hecho de que remiten, o fingen remitir a la realidad referencial" (175).

Junto con la verosimilitud otro de los aspectos que merece la pena analizar es el de lo fantástico dentro del discurso. En este sentido, para Campra, en el nivel del discurso, los problemas no pueden por el momento más que ser aludidos. Aun así, puede indicarse diferentes aspectos que en un ámbito determinado se llegan a presentar como caracterizadores del discurso fantástico.

Una de las formas menos inquietantes, tiene que ver con la presencia de diferentes elementos retóricos que son recurrentes, tales como la adjetivación fuertemente connotada. "El caso límite es aquel en que la caracterización fantástica se produce a través de adjetivos que indican explícitamente la naturaleza fantástica de los acontecimientos, imponiendo una lectura en una única dirección" (Ídem: 186).

Junto a esta adjetivación, otro elemento importante es la presencia de la polisemia, que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico, según Campra, "este doble desciframiento no es inmediato, como sucede por el contrario en la poesía, sino que deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñar un papel en el desarrollo de la acción" (Ibid.).

Estos elementos actúan en el nivel en el que son perceptibles, es decir, en el propio discurso. El paso que se produce de un fantástico predominantemente semántico, como el que se daba en el siglo XIX, al fantástico dentro del discurso, va de la mano con la experimentación "nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado" (Ídem: 189).

Otra de las teorías especialmente importantes junto con la de

Rosalba Campra es la de Jaime Alazraki[141]. Hablar de los géneros literarios supone adentrarse en terreno resbaladizo, ya que supone tener en una cuenta una serie de obras afines antes de poder acotarlas en una poética o retórica.

"La dificultad nace, justamente, de ese esfuerzo por definir común denominadores en obras aparentemente heterogéneas y sin un nexo afín" (Alazraki, 2001: 265). El cuento moderno, tal y como es entendido a partir de Edgar Allan Poe, "difiere considerablemente en su concepción, organización y funcionamiento de formas allegadas que le preceden. Con Poe, el relato breve adquiere una tesitura, una concentración y estructura que no tenían sus prolegómenos" (Ibid.). Dentro de todos, Poe vertebró una forma que se distingue del resto de formas breves que le anteceden. "Desde Poe no podemos hablar indiscriminadamente de "cuentos" para referirnos a narraciones breves: será cuento solamente aquel que se avenga a la preceptiva fijada por el maestro norteamericano" (Ídem: 266).

No se trata de una fórmula inviolable. "Un criterio tan estrecho invalidaría como cuentos formas posteriores que se desvían del modelo establecido por Poe" (Ibid.), pero desde Poe este relato breve adquiere una coherencia y un enorme equilibrio estructural que excluye las formas invertebradas.

A pesar de ello, el género fantástico ha resultado ser mucho menos claro ya que "si respecto al cuento, su sola breve confundió o equivocó a muchos […], respecto al relato fantástico la presencia de un elemento fantástico en una obra perfectamente realista bastó para que habláramos de literatura fantástica" (Ibid.).

Por su parte, Emilio Carilla[142] afirma que lo que se refiere a la literatura fantástica se trata de una modalidad que toca, sobre todo,

> lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación "científica" y realista; lo que está fuera del

[141] "¿Qué es lo neofantástico?" en *Teorías de lo fantástico,* 2001, pp. 265-282. Este texto fue publicado en la revista *Mester,* vol. XIX, nº 2 y fue recopilado para la edición de David Roas.

[142] En su libro *El cuento fantástico,* Buenos Aires, Nova. Por otro lado, Alazraki comenta que en la teoría de Carilla, este recurre a las nociones de lo maravillo y lo extraño que vienen a ser géneros autónomos y diferenciados de lo fantástico como tal.

> mundo circundante y demostrable. [...] Por eso, en el afán de precisar mejor, podemos señalar que la literatura fantástica comprende [...] aquella parte de la imaginación creadora que sobrepasa [...] límites lógicos y entre en fronteras de delirios, irrealidades, sueños, sobreexcitaciones (1978: 20).

Según algunos estudios, mucho de lo que se ha llamado "literatura fantástica" no lo sería. Ahora bien, ¿qué distingue al género fantástico de género vecinos? "La mayor parte de los críticos que se plantean este interrogante coinciden en señalar la capacidad del género de generar algún miedo u horror" (2001: 267-268).

Algunos críticos como Louis Vax, afirman que lo fantástico debe introducir terrores imaginarios en el mundo real, mientras que lo sobrenatural sucede en el texto cuando no se trastorna nuestra seguridad. Por otro lado, Roger Caillois coincide también con Vax pero perfila su teoría de otra manera.

Para Caillois la literatura fantástica se podría concebir como un juego con el miedo. Para poder salvar la distancia que media entre el mundo sobrenatural de las hadas y los milagros y nuestro mundo regido por leyes inmutables establecidas por las ciencias, Caillois hace una diferenciación entre lo fantástico y lo maravilloso.

Por un lado, en lo fantástico, lo sobrenatural se presenta como una ruptura con la coherencia universal, mientras que lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, unicornios y hadas; los milagros y las metamorfosis se vuelven una constante. Caillois afirma que lo fantástico nace en el momento en que cada uno está, en mayor o menor medida, persuadido por la imposibilidad de los milagros.

Casi todos los críticos que han dedicado sus estudios al género fantástico lo definen por su alta capacidad para generar miedo en el lector. Ese es el caso de H. Phillips Lovecraft[143], el cual afirma que:

> debemos considerar que un relato es fantástico, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos ramplón. [...]. La única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida [...]. Y, por supuesto, cuanto más amplia y

[143] *El horror sobrenatural*, Biblioteca Ensayo. Traducción de Javier R. Huerta.

> unificadamente sugiera un relato esta atmósfera, mejor será como obra de arte de este género (2021: 12-13).

Por lo tanto, si lo fantástico es algo reconocible y además identificable desde ese efecto que todos los críticos han señalado como algo distintivo, Alazraki se hace dos preguntas:

> ¿Cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? (2001: 272).

Se trata de intentar establecer una poética de este tipo de relato que a priori es fantástico, pero que de algún modo difiere radicalmente del cuento fantástico tal cual se concibe y se practica durante el siglo XIX.

Todas estas teorías (y otras muchas que no se han comentado) no son un esfuerzo por devastar la realidad conjurando lo sobrenatural, sino más bien un intento orientado a "intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida" (Alazraki, 2001: 276).

Para distinguirlos de todos sus antecesores, Alazraki propone el término de "neofantástico" para este tipo de relatos. "Neofantástico porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi" (Ibid.).

Alazraki trabaja los puntos citados anteriormente en torno a lo neofantástico. El primero de ellos, por su visión, se encuentra relacionado con ver si lo fantástico asume o no la solidez del mundo real. Lo neofantástico "asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (Ibid.).

Por otro lado, se pone también el foco en la intención, es decir, en el empeño "del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror el cual trastabillan sus supuestos lógicos, [algo que] no se da en el cuento neofantástico" (Ídem: 277). Una perplejidad o inquietud sí, provocada por lo insólito de las situaciones que se narran, pero su intención es totalmente diferente:

> Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario[144] (Ibid.).

Por último, Alazraki habla de la mecánica o del modus operandi, algo que hace que estas narraciones se diferencien considerablemente del cuento fantástico. Para que el miedo se produzca, la narración fantástica asume la casualidad del mundo, "reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socaba hasta ese momento en que esa misma casualidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible" (Ídem: 279).

En lo referido al relato neofantástico, este prescinde también de los bastidores y de la utilería que de alguna forma contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final. "Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos" (Ibid.).

Mientras que el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento, "el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos" (Ibid.).

Alazraki propuso esta denominación de lo neofantástico como "un llamado de atención de las diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos" (Ídem: 280).

Además de las teorías de Alazraki, Campra y otros, conforme ha ido avanzando el XX, pero sobre todo el siglo XXI, han ido surgiendo nuevas modalidades del discurso. Una de las más importantes y que merece ser expuesta es la formulada por Carmen Alemany Bay bajo el nombre de la

[144] Alazraki pone como ejemplo los cuentos de Cortázar, como pueden ser "Casa tomada" y "Carta a una señorita en París" o "La Biblioteca de Babel" de Borges, entre otros.

narrativa de lo inusual.

Esta nueva modalidad discursiva se sitúa dentro del plano de lo insólito y se puede entender como un mecanismo para diferenciar otros textos que se perfilan como un conglomerado de diferentes etiquetas narrativas bajo la aparente identidad de literatura fantástica.

Como se ha indicado, Jaime Alazraki propuso el término de neofantástico para algunas de las obras que se escribieron durante el siglo XX y que englobaban una serie de aspectos o de géneros, es decir, no era una literatura fantástica pura.

Por su parte, Alemany Bay, va un paso más allá e incorpora este término de "narrativa de lo inusual", para designar o hablar de una variante de lo fantástico puesto que, la etiqueta de literatura fantástica "no es lo suficientemente explícita para amparar ciertas obras que se mueven en baremos no usuales, infrecuentes" (2019: 310), y añade que:

> estamos ante una literatura que nos plantea una ecuación asentada de nuevo sobre la base de la escritura elíptica y enigmática, pero con una inédita combinación de los términos: lo insólito con el realismo cotidiano, salpicados en ocasiones por el humor, en situaciones instaladas en aquella absurda resignación de raigambre cortazariana pero fluyendo ahora en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional aunque dentro del amplio espectro de lo real (Ibid.).

Dentro de lo insólito entran diferentes géneros narrativos, entre ellos la ciencia ficción, lo fantástico, el realismo mágico y otras como lo maravilloso y lo extraño que se configuran como lo opuesto a la codificación realista. Ahora bien, ¿qué ocurre en el caso de los textos que mezclan diferentes géneros?

Aquí es donde entra en juego la narrativa de lo inusual. Si se establece una gradación entre todas estas modalidades, "la narrativa de lo inusual se situaría en el lugar más próximo a la realidad, siendo la ciencia ficción la que se instalaría en el extremo más alejado de ella" (Ídem: 307) y, además, "la narrativa de lo inusual puede, y de hecho lo hace, apropiarse también de esos discursos, atravesarlos" (Ibid.).

Carmen Alemany Bay pone en antecedentes al lector al determinar qué es lo que han establecido los principales estudiosos en torno a lo que significa lo fantástico, omitiendo otras modalidades, "pues es con esta y

con las que lo inusual establece más compatibilidades" (308).

Bay hace una revisión de algunas de las teorías[145] sobre lo fantástico. En primer lugar, el archiconocido Tzvetan Todorov definió lo fantástico "como la irrupción de lo sobrenatural en el mundo de la realidad cotidiana" (Ibid.) y lo validaba de la siguiente manera: "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente natural. El concepto de fantástico se define pues con la relación a los de real e imaginario" (1981: 19).

A la vez, Todorov exponía una serie de condiciones que, según él, debía cumplir cualquier obra que perteneciese al género fantástico:

> En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (1981: 24).

Es interesante ver como a diferencia de otros críticos citados anteriormente como Caillois o Lovecraft, Todorov opta por alejarse de esa percepción de miedo y/o terror como una condición indispensable para que el texto se pueda insertar en la categoría de literatura fantástica.

Por otro lado, para David Roas y Ana Casas, se trata de una serie de unos textos que se ambientan en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentando situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real que de alguna forma deja de ser familiar y termina convirtiéndose en algo incompresible y, como tal, amenazador.

Solo en lo fantástico se experimenta dicha vacilación o

[145] Se explicarán, a modo de recordatorio, algunas de las teorías sobre lo fantástico, como una manera de enlazar con la explicación sobre la narrativa de lo inusual y una forma de ver las diferencias y semejanzas entre esta y la literatura fantástica.

incertidumbre ya que, para que una historia sea considerada fantástica, esta debe desarrollarse en un espacio similar al que habita el lector, por lo que se termina estableciendo una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual.

Por último, conviene recordar la perspectiva de Jaime Alazraki. Como ya se ha indicado, propuso el termino de neofantástico para algunas de las obras que sobre este género se han escritora desde mediados del siglo XX.

Alazraki lo define como un género que se configura por la capacidad que tiene de convertir la trivialidad de todos los días en un territorio insólito, mientras que lo neofantástico "no busca por tanto transgredir un mundo racional y conocido, sino que pone en tela de juicio la misma interpretación de ese mundo que se tenía por real, conocido y racional" (Alemany Bay, 2019: 309).

En lo neofantástico el extrañamiento y la sorpresa se encuentran desde el comienzo del texto y lo que predomina al final de este es la lógica de la ambigüedad y la indefinición. "El relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico" (Alazraki en Bay, 2019: 309).

El concepto de neofantástico surge y emana de la convicción posmoderna, pero también de la influencia del psicoanálisis y de diferentes movimientos de vanguardia, tales como el surrealismo o el existencialismo y también admite la imposibilidad de captar y de comprender la realidad en toda su dimensión:

> El acontecimiento sobrenatural se introduce en el texto sin progresión gradual y sin que su presencia cause la mínima extrañeza en los personajes como ocurría en el fantástico tradicional; ahora bien, los espacios siguen siendo cercanos y reconocibles para el lector. El contraste, tal como ocurría en el fantástico clásico, se mantiene, pero no se hace explícito del mismo modo, pues no se trata de postular excepciones al orden de lo real sino de revelar su anormalidad y cuestionar la validez de los sistemas de percepción de lo real (Ídem: 310).

Dejando a un lado estos pequeños antecedentes, hay que adentrarse de

lleno en los postulados de la narrativa de lo inusual. Se trata de una modalidad discursiva, o bien, como afirma Alemany Bay de una variante de lo fantástico ya que, como se ha indicado anteriormente, esta etiqueta no es lo suficientemente explicita como para abarcar algunas obras que se mueven en otros baremos.

Por otro lado, "las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso, ni en el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones en su discurso puedan hacer uso puntualmente de estos géneros narrativos" (Ibid.). Son un tipo de ficción que rebasan la realidad sin entregarse por completo a la fantasía; "de hecho, en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real" (311).

No hay una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí "necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero" (Ibid.).

La narrativa de lo inusual sería como una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y de la realidad insólita, es decir, su síntesis. "Su realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convencida" (Ibid.).

Se trata, por tanto, de unos textos que intentan captar una percepción de la realidad, pero es una realidad que ya no es tan realista, sino que parece que se encuentra más centrada en lo referencial que en lo real del texto. En este caso el autor, desde su discurso literario, "juega con efectismos y desde su escritura nos hace percibir la sensación de estar ante algo insólito que en realidad no lo es. Desde esa perspectiva, la hibridez y la fragmentación son fundamentales, pero también las múltiples historias y el aparente caos" (Ibid.).

Además, el hecho insólito que irrumpe en lo cotidiano aparece como si fuera algo extensible a la vida de cualquiera, es decir, posible y, por tanto, real, sin que ello suponga restarle un ápice a "la incomodidad, al

desasosiego que tal hecho provoca en la existencia del que lo padece o lo pudiera padecer" (Ídem: 311-312).

Estos hechos se inmiscuyen en la vida de los personajes y de alguna manera son asumidos con inmediatez por los protagonistas, pero sin extrañamiento ni inquietud. Carmen Alemany Bay afirma que este tipo de discurso es un producto de la posmodernidad por varios motivos.

El primero de ellos tiene que ver con que hay una apropiación discursiva por parte del autor de otros géneros, en su afán de establecer una hibridez "en la que la representación metafórica es solo una necesidad de representación de la realidad que además no busca desestabilizarla y en la que los personajes son conscientes de estar en ella" (312).

En el segundo hay una persistencia de la personalidad esquizoide, sumado a la persistencia del doble, los desdoblamientos y las elucubraciones. Al igual que también lo hay en los discursos fantásticos, "pero ahora quizás tiene más razón de ser que nunca: una doble personalidad que tiene como función atacar el sentido unitario de la racionalidad tan propio de la modernidad" (Ibid.).

Lo inusual se mueve dentro del plano del discurso, del relato y de la enunciación. Algo que diferencia lo inusual de lo fantástico y es casi su rasgo principal es que el primero

> actúa en el discurso para construir a partir de discursos inusuales, estructuras discursivas que tienen que ver con el manejo de la literalidad, un espacio insólito en la escritura, no en la historia; es el acto mismo de la escritura lo que nos da esa sensación de fantástico, insólito, de maravilloso, de extraño. [...] La narrativa de lo inusual enlaza con el discurso de lo fantástico más que con el juego de lo fantástico con sus tópicos y referencias; al igual que lo inusual enlaza con el discurso de lo extraño, no con la historia y sus temáticas (312).

Además de todas estas características, García-Valero[146] añade que en estos modos de expresión de lo inusual no hay una necesidad de extrañamiento, ni tampoco de inquietar, ni de un mundo de fantasía, ya que su eje central gira en torno a lo actual y a lo cotidiano, teniendo como

[146] Sobre García-Valero y su texto titulado "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos" se hablará más adelante puesto que es una manera de reforzar la teoría de Alemany Bay.

efecto pragmático el asombro y la confusión.

Ahora bien, una vez que se han leído este tipo de relatos inusuales el lector se pregunta, entre otras muchas cosas, si estos son fantásticos o posibles. La principal respuesta sería que se presentan universos complejos, donde la realidad se encuentra trastocada "por la imaginación de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de aquella" (313).

Otro de los criterios usados con frecuencia para establecer cuándo se da un texto fantástico es la recepción ya que, un relato participará o no, de esta condición en la medida en la que el personaje o el lector consideren que dicha historia que se está narrando supone una ruptura con la estabilidad de su vida cotidiana o más bien, una ruptura de su pensamiento lógico.

Un rasgo que sí tienen en común tanto el género fantástico como la narrativa de lo inusual es que el papel del lector es fundamental. Para Todorov, el papel del lector estaba, en mayor o menor medida, confiado a un personaje y, además, es el lector el que tomaba una determinada actitud frente al texto.

En la narrativa de lo inusual lo que predomina es la incertidumbre ya que los hechos transcurren en el plano real y el autor abandona al leyente en su perplejidad, "pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector" (Ibid.).

Además, por tratarse de textos ambiguos, el lector puede (y de hecho de lo hace) dudar de la naturaleza de dicha realidad, pero, al final esta aflora con total rotundidad y contundencia. Todos estos aspectos de la narrativa de lo inusual se hacen más latentes en algunas escritoras[147]

[147] Por ejemplo, el caso de Cecilia Eudave. En una entrevista, Carmen Alemany Bay le plantea qué parte de su obra se podría definir bajo el concepto de la narrativa de lo inusual a lo que la escritora responde:

"Si bien algunos de mis textos son insólitos, pues el peso de la irrealidad gana en el contexto de la historia, en la nueva etapa de mi narrativa, así como en *Bestiaria vida* y algunos relatos anteriores, tu término de lo inusual cobijaría esa forma mía de representar de una manera diferente la realidad que me aqueja entendiendo yo que no es fantástica sino una forma distinta, otras forma de leer la realidad a través de analogías, metáforas y otros mecanismos que, insisto, me sirven para representar la realidad" (Alemany Bay, 2019: 314).

mexicanas de principio de siglo que "reconocen que a lo largo de su trayectoria han pasado de una visión de lo fantástico más apegada al canon a otra más diversificada donde este se postula como un tipo de discurso, no un género, que permea su escritura reforzando el extrañamiento, la ambigüedad y sus finales" (315).

Esto sucede porque lo que tradicionalmente se ha llamado fantástico ya no da cuenta de la representación del mundo que construyen, son más bien la representación de un mundo interiorizado "en donde lo que sucede no funciona forzosamente como en lo cotidiano donde las fronteras se han disuelto sin que esto plantee el menor problema" (Ibid.).

Los protagonistas de todas estas ficciones se refugian en diferentes realidades alternas como una manera para explicar la suya propia y lo hacen mediante la creación de otro que sirve para explicarse a sí mismas.

Sus autores emplean diferentes analogías y tropos para poder reflejar la realidad de sus personajes independientemente de que ellos a su vez sean una forma de representación de otras metaforizaciones de carácter abstracto o de diferentes alegorías, pero "lo decisivo en estos casos es que no hay una incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma otro rumbo. Los personajes tienen dudas, incertidumbre, vacilaciones, pero el texto acaba por afincarlos en la realidad" (316).

Lo que en un principio podría parecer una historia habitual en la literatura fantástica y, en concreto, de la ciencia ficción, "se convierte en un vehículo simbólico para indagar en el universo femenino y en el reconocimiento de su identidad. Son historias en las que los límites de lo real y de lo imaginado se difuminan" (317).

Otra de las escritoras que se encuentra dentro de la narrativa de lo inusual es Daniela Tarazona, que habla de la "metáfora de lo fantástico". Este concepto viene a decir que el "cuerpo es [una] metáfora del particular mundo imaginario […] y el espacio de una identidad errante que se formula desde el doble punto de vista anímico y físico" (319).

Un punto interesante en este tipo de textos son los límites entre

realidad y ficción. La locura es, precisamente, el quiebre que hace que esas líneas que dividen la imaginación de la realidad se borren. De alguna manera, parte del mundo imaginario se derrama sobre la realidad, infectándola o devorándola.

Finalmente, Alemany Bay destaca que "la narrativa de lo inusual se apoya en discursos breves, y su fragmentariedad nos ofrece una visión renovada de la escritura de mujeres en México. Ficciones fragmentadas, como también lo son los personajes, en las que lo cotidiano toma otro rumbo, una verosimilitud nueva como pasaje hacia nuevas realidades" (322).

Estas nuevas realidades se ven representadas a través de diferentes metaforizaciones de carácter abstracto que devienen alegorías, y que remiten a la condición de lo humano; "pero también a una censura de racionalismo y una visión crítica […] del mundo contemporáneo de la que asimismo siempre ha hecho gala la narrativa de lo insólito" (Ibid.).

Antes de realizar una pequeña comparación para ver las semejanzas y diferencias que puedan presentar lo fantástico y la narrativa de lo inusual, es importante tener en cuenta algunas consideraciones formuladas por Benito García-Valero en su artículo "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos[148]".

El artículo se abre con una pequeña introducción en la que se citan las diferentes escritoras que optaron por hacer de sus textos una narrativa de lo inusual, entre ellas, la ya citada Cecilia Eudave, Daniela Tarazona, la argentina Samantha Schweblin o la ecuatoriana María Fernanda Ampuero y añade que:

> Hace menos de una década se abrió camino entre los géneros de lo insólito una serie de audaces autoras mexicanas que vienen a romper convenciones sin propuesta programática ni identidad consciente de grupo. […] La propuesta de lo inusual, por reciente, aún no aparece recogida en las categorizaciones de los géneros de lo insólito, si bien colinda con algunas de las que David Roas incluye en la suya (García-Valero, 2019: 325).

Estas autoras mexicanas, que de alguna forma vinieron a romper

[148] Publicado también en el libro titulado *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018),* 2019, pp. 325-338.

convenciones sociales, tienen un precedente (que se analizará en capítulos posteriores) y está directamente relacionado con la figura de Amparo Dávila. Si bien es cierto que no con la misma repercusión y con ese sentido exhaustivo, sí que se puede apreciar la literatura y los textos de la zacatecana como una puerta que dio pie a escritoras mucho más actuales que trataban de buscar su identidad a través de una literatura con la que sí que se sentían identificadas, puesto que de alguna forma era su manera de hacer textos que desdibujaran los límites y los esquemas a los que habían estado sometidas durante muchos años.

Por otro lado, las estructuras textuales dentro de lo inusual se sujetan a una serie de reglas propias que se caracterizan por "enlazar anécdotas pertenecientes al reino de lo posible con otras afines a lo imposible" (2019: 326), y tienen como resultado una forma de ficción en la que lo que predomina es la incertidumbre, aunque todos estos hechos que se están narrando transcurran en el plano de lo real y con diferentes transiciones hacia lo onírico o delirante.

García Valero destaca unas claves de lo inusual. La primera de ellas está relacionada con el afán por encontrar una identidad femenina propia, "que encaja con la práctica de la narración en primera persona. Las novelas de lo inusual intentan o bien reconstruir una identidad perdida o lacerada [...] o bien construir una identidad propia frente a un entorno alienante, casi siempre familiar, al cual renuncian las protagonistas" (Ibid.).

La segunda característica tiene que ver con la presencia de narradores no fiables. En estos textos se dan una serie de ambigüedades que colindan con lo fantástico pero que son distintas al género "en tanto que ofrecen una posibilidad resolutiva menos espeluznante, son frecuentes en el clima mantenido por las ficciones de lo inusual, y vienen parcialmente vehiculadas por la codificación de las narradoras no fiables" (327).

Es razonable plantear que ese lenguaje "alucinado, pseudofantástico" (Ibid.) que escogen algunas de estas escritoras "no es más que la única opción que les permite hablar de heridas y realidades

profundamente dolorosas" (Ibid.), siendo esto una de las claves estéticas de la narrativa de lo inusual: todas estas restricciones del conocido "lenguaje realista" estándar y la constante necesidad de tener que recurrir a un lirismo que se entremezcla con lo insólito para que el personaje intente explicarse.

En este sentido, todo este planteamiento es descendiente de lo kafkiano, donde ante una realidad alienante, lo extraño no es concebido como fantástico, sino como la misma realidad. "La aparente fantasía en lo inusual es cualidad de una realidad inexplicable que atenaza a sus protagonistas" (Ibid.).

En tercer lugar, otra de las características de todas estas narrativas, emparentada con la anterior, está relacionada con el apropiamiento de diferentes motivos de la literatura fantástica clásica en un intento por explorar distintas posibilidades identitarias tales como el doble, que adquiere en lo inusual diversas estribaciones temáticas[149].

Finalmente, la última característica señalada por García-Valero tiene que ver con lo que él ha denominado "el componente subversivo de lo inusual". Para este, lo inusual, como una corriente narrativa integrable en lo insólito, es heredero directo de lo fantástico y es por ello por lo que incorpora ese potencial subversivo:

> El género de lo fantástico bebe de las sombras de la Ilustración, alimentándose al fuego del Romanticismo de todos aquellos fenómenos que no podían explicarse mediante instrumentos racionales, y por ello puede adquirir un valor subversivo en tanto se oponga a las epistemologías y a los paradigmas exclusivamente racionalistas [...] al proyectar narrativas que buscaban detectar las fallas del universalista proyecto ilustrado (Ídem: 328-329).

Ciertamente, se dan diferentes motivos para pensar y creer que la subversión conduce buena parte de la narrativa de lo inusual. No es una subversión epistemológica, al modo de lo neofantástico[150], sino más bien

[149] Como muestra de ello, García-Valero lo ejemplifica con varias obras de diferentes escritoras tales como *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave o *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin. Para más información, véase la página 328.

[150] Este término acuñado por Jaime Alazraki, seguía manteniendo ese poder subversivo al plantear una serie de desafíos epistemológicos donde se cuestionaban las herramientas fundamentales para poder entender la realidad, haciendo hincapié en el lenguaje y en sus paradojas.

un programa de denuncia social.

Una vez expuestas estas características de lo inusual, es importante diferenciar este de otros géneros de lo insólito. “Tratar lo inusual como una modalidad narrativa diferenciada dentro de lo insólito requiere definirla en relación dialéctica con el resto de las modalidades, especialmente con aquellas fronterizas, como lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, con las que comparte un mayor número de aristas” (330).

Pese a la hibridez genérica de lo inusual de la que hablaba Carmen Alemany Bay, hay que intentar diferenciarla de otras modalidades limítrofes. En mayor o menor medida, el clima que se instala en lo inusual es bastante cercano al desarrollado por los discursos de lo extraño.

Ahora bien, suceden cosas anómalas, las cuales mantienen en muchas ocasiones un lenguaje alucinado que “casa anécdotas propias de la literatura de lo posible con otras de la imposible, y el lector vacila entre creer que lo que está siendo narrado ocurra realmente en el mundo ficcional desarrollado por el texto o creer que pertenece a la imaginación de sus personajes” (331).

Se podría llegar a afirmar que todo esto sería algo así como una actualización de lo extraño, ante un neo-extraño, pero lo inusual, según García-Valero no puede ser tratado como tal por dos motivos fundamentales. El primero de ellos está relacionado con que las estrategias lingüísticas de ambas modalidades son bien distintas y, en segundo lugar, el extrañamiento en sí no resulta interesante para lo inusual, como sí lo era en los siglos XIX y XX, ya que no se inspira en casos anómalos que desafíen el credo científico, sino más bien, halla sus fuentes en una realidad actual vivida por los personajes como extraña.

En este sentido, lo inusual coincide con gran parte de la ficción contemporánea. Haciendo una lectura rápida de lo inusual, se pone en evidencia que sus protagonistas no entienden la realidad que les circunda, y es que “se siente ajenas a los eventos que las persiguen, son incapaces de dar sentido a las relaciones que mantienen, tal y como se ve en aquellas narrativas sobre relaciones sentimentales […], y se sienten extrañas incluso en su mismo contexto familiar, algo que les abruma,

angustia y, en algún caso […], liquida" (Ibid.).

Lo inusual también tiene que ser diferenciado del realismo mágico, con quien comparte su capacidad de innovar dentro de los ámbitos de lo insólito. Si bien es cierto que el realismo mágico aportó una nueva forma de amalgamar elementos naturales y sobrenaturales "que se mantenían sobre la estructura profunda de las creencias indígenas que constituyen el sustrato primero de la cultura latinoamericana" (332), lo inusual, por su parte, visita en ocasiones entornos sobrenaturales pero, en la mayor parte de los casos, estos se verán como hipérboles de las protagonistas, como ensoñaciones o alucinaciones.

Otra diferencia importante que presenta con el realismo mágico es la ausencia de poder identitario colectivo y hay, de hecho, un incremento de la presencia de materiales míticos con una gran raigambre europea. "Es preciso destacar, no obstante, que estas narrativas sí tienen un fuerte calado identitario de carácter individualizador, pues cuentan el esfuerzo de sus protagonistas por hallar una identidad propia, individualizada y autónoma" (Ibid.).

Por otro lado, lo inusual no puede confundirse con lo fantástico-maravilloso ya que el mundo referencial que construye se encuentra regido por las mismas leyes naturaleza que el nuestro y lo sobrenatural acaba adquiriendo un uso alegórico.

Más allá de poseer unos parámetros narrativos comunes, lo inusual también presenta algunas formas estéticas que resultan reveladoras para entender su tratamiento de lo fantástico. Carmen Alemany Bay pone sobre la mesa el valor altamente poético de estos textos y la sobreabundancia de tropos que sirve a estas autoras para explicar de otra manera lo real, una realidad que vuelve finalmente con todo su peso.

Esta es una de las claves estéticas de lo inusual: el empleo de tropos, imágenes e hipérboles, junto con diferentes apariciones sobrenaturales, las bestias o los seres mitológicos, son algunas de las expresiones de forma íntima de entender la realidad de unas protagonistas que se encuentran asediadas por esa realidad y por la búsqueda de su identidad:

> Por mucho tiempo que sean mantenidos en la narración, los tropos o

> alegorías de lo inusual finalmente se resuelven como tales, la realidad vuelve con todo su peso y esas herramientas discursivas nunca llegan a penetrar hasta el nivel de la referencialidad extensional imaginativa que ha desplegado el texto. La calidad de insólito que posee el texto se mantiene únicamente en el nivel lingüístico y enunciativo (333).

No se puede aseverar que el lenguaje de lo inusual sea exclusivo de esta narrativa, pues rasgos alegóricos, hipérboles y tropos de corte intimista pueden hallarse en otras muchas corrientes diferentes. Por lo tanto, ¿qué hace que la narrativa de lo inusual sea una corriente distinta a las demás?

En primer lugar, algo evidente, es su autoría femenina, que podría avivar el debate acerca de la práctica de lo insólito en lo femenino. Ello no es más que una muestra para hablar de la autoría femenina de estos textos y la capacidad de todas estas escritoras para innovar en término de lo insólito.

En segundo lugar, la propuesta estética de lo inusual. Se introducen una serie de elementos fantásticos de carácter metafórico en la misma realidad empírica, "pues el lector concluirá, [...] que la mayoría de sus anécdotas hallan encaje con nuestras leyes naturales, y lo que había parecido fantástico era una manera de codificar la realidad íntima dolorosa y externa" (336) con una serie de tropos alucinados, hiperbólicos o desgarradores "para poder ser expresada en un ejercicio de ayuda a las narradoras a recomponer su identidad" (Ibid.).

Si bien es cierto que algunos escritores como Kafka y otros neofantásticos lograron naturalizar lo maravilloso, estas escritoras inusuales han "logrado sobrenaturalizar el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural" (Ibid.). Estas autoras tienen en común con el género de lo extraño el clima de incertidumbre, pero hay una gran diferencia de este en la propuesta estética, es decir, en el uso de "un lenguaje manipulado para poder expresar fueros internos que son asediados por una realidad casi siempre enemiga o, al menos, duramente desafiante" (Ibid.).

Lejos de ser algo que consiga que el lector se evada de la realidad, lo inusual se puede percibir como algo que permite ir a su encuentro, y se

arma de un lenguaje insólito que acaba por vaporizarse una vez que se deja al descubierto toda su crudeza.

Para finalizar este aspecto, es importante trazar un camino general en el que se observen las semejanzas y diferencias que existen entre la literatura fantástica y la narrativa de lo inusual, como una manera de afianzar un concepto que poco a poco se va abriendo camino entre las diferentes narradoras actuales.

Si bien es cierto que la literatura fantástica ha sido definida por infinidad de estudiosos, "en algún punto de la obra fantástica se produce un quebrantamiento de las leyes naturales, mediante la irrupción de un hecho imposible que genera terror en el desafío que supone a la certidumbre y predictibilidad que rigen nuestra forma de entender la realidad, sea cotidiana o científica" (García-Valero, 2022: 188).

La literatura fantástica sería concebida, por tanto, como una puerta a lo irreal, pero también como un espacio a aquello que no se puede sentir en condiciones normales, ni tampoco en la lectura de los textos realistas, donde lo que predomina es la lógica de la cotidianeidad.

Es por ello por lo que parecería "sensato afirmar entonces que el texto fantástico, por su naturaleza especulativa, por su juego con lo real y por la cabida que ofrece a la monstruosidad, provocaría sensaciones nuevas nacidas de reorganizaciones cartográficas del cuerpo del lector sometido al texto fantástico" (Ídem: 191).

En un barrido rápido la narrativa de lo inusual desdibuja los límites de lo real y de lo imaginado y se termina convirtiendo en una nueva representación de la realidad que da cabida a muchas escritoras para poder expresar su forma de narrar y su forma de contar con palabras aquello que quieren denunciar.

En la narrativa de lo inusual y, aparentemente, en gran parte de la literatura escrita por mujeres hay un afán de búsqueda de la identidad femenina propia, pero en este caso, y quizás para que sea más real, se realiza la narración en primera persona, dejando atrás ese tono intimista asociado a la figura de la mujer.

Por otro lado, hay una presencia de narradores no fiables. Se trata

de una literatura que se nutre de ambigüedades, colindantes prácticamente con lo fantástico, pero distintas al género en tanto en cuanto que ofrecen una posibilidad resolutiva algo menos espeluznante.

A todo esto se le suma que en estas ficciones de lo inusual se gesta un lenguaje alucinado e incluso pseudofantástico que viene a ser la única opción por parte de las escritoras que les permite hablar de sus heridas y de sus realidades más profundas y dolorosas. Una de las claves estéticas de esta narrativa de lo inusual son las restricciones del lenguaje "realista" estándar y la constante necesidad de recurrir a un lirismo que está mezclado con lo insólito para que el personaje en cuestión intente explicarse.

Aun siendo una nueva forma de narrar, tiene un precedente kafkiano y es que quizás, ante una realidad alienante, lo extraño no es lo fantástico, sino la misma realidad. Las escritoras pretenden llevar a cabo una especie de metamorfosis en su manera de escribir y contar su historia en donde esta misma sea lo más creíble posible sin atavíos y decoros que hagan que el lector acceda a un mundo fantástico y por lo tanto esta sea menos real o creíble.

Si bien es cierto que la aparente fantasía que secunda a lo inusual es cualidad de una realidad inexplicable que atenaza a sus protagonistas, esto se debe a que se produce un apropiamiento de algunos de los motivos empleados por la literatura fantástica clásica para explorar diferentes posibilidades identitarias, tales como el doble que, en el caso de la narrativa de lo inusual, adquiere diferentes estribaciones temáticas como una forma de acercarse a un texto no tal vez más veraz, sino más creíble, de ahí que los límites entre lo real y lo imaginado se encuentren difuminados.

Finalmente, y como ya se ha expuesto, la narrativa de lo inusual tiene cierto componente subversivo, al ser una corriente narrativa integrable en lo insólito, heredero de lo fantástico. Este tipo de narrativa termina siendo un programa de denuncia social y una especie de arma contra los moldes, las normas y reglas impuestas durante años en el desarrollo personal y profesional de las escritoras, que les permite abrirse

un camino propio y empezar a tener una identidad y una voz propias, aunque sea una literatura que también intenta inquietar a los lectores, pero ofreciendo a través de este mecanismo una crítica social.

4.1.- Los cuentos de Amparo Dávila. Lo insólito a través de la oscuridad.

A pesar de que sus primeros acercamientos a la literatura fueron en forma de pequeños poemas[151], Amparo Dávila cultivó también el género del cuento como un arma arrojadiza y una terapia para mostrar todos sus miedos e inquietudes, aunque en su cabeza no estuviera la idea de convertirse en cuentista y su madurez y formación se vieran cohibidas por la figura de su padre.

La obra cuentística de Amparo Dávila destaca por su enorme capacidad para provocar escalofríos inesperados en el lector, a través de algo muy recurrente en su escritura y es la ambigüedad. A pesar de ello, no solo los espacios vacíos y las omisiones crean ese desasosiego, sino también las atmósferas modernas e inquietantes, mezcladas con diversos recursos tomados del gótico inglés, tales como los espacios húmedos, cerrados y oscuros, cuya finalidad es la de crear miedo en los personajes y provocar en el lector una turbación del ánimo para hacerle también partícipe de los que se está narrando.

Como bien apuntó Cecilia Eudave, se trata de una escritora que "con tan solo tres libros de cuentos [...], ha alcanzado un lugar privilegiado en ámbito volviéndose un icono del género por su destreza para manejar las ambientaciones y el discurso de lo fantástico" (2015: 145-46).

En este momento, la mujer estaba entendida como "otro periférico cuya pertenencia de clase o de origen no matizan la marginación de la que son objeto en la primera mitad del siglo XX" (Ídem: 143). Sin importar la clase, si eran campesinas u obreras, soldaderas o amas de casa, etc., todas ellas se encontraban sentenciadas bajo un gran manto oscuro de una sociedad que eventualmente daba cabida a su voz.

[151] Poemas que serán analizados en capítulos posteriores.

Conforme el siglo fue avanzando, esa voz se volvió más necesaria y se puso sobre la mesa un problema muy importante y fue el del reconocimiento de esas mujeres que empezaban a publicar en el siglo XX, que buscaron la manera de alzar su voz a través del sujeto femenino como una manera de reafirmar su identidad de cara a la modernidad.

Siguiendo a Cecilia Eudave:

> El problema de reconocimiento no está en función de una alteridad extraterritorial o interior, sino de género. Las mujeres del medio siglo quieren visibilidad. El discurso realista y la «literatura viril» se instauran como directrices en el panorama de las letras mexicanas, los vientos modernos, no solo dados en el canon de lo realista, se filtran entre los escritores mexicanos, conscientes o no de que con ello podían establecer un diálogo refrescante con la sociedad desde los sistemas metafóricos de construcción de la realidad, desde la alegoría o la analogía (Ídem: 144-145).

Como bien se ha indicado, *Tiempo destrozado* fue el primer libro de cuentos publicado por la zacatecana en el año 1959. Se trata de una obra que guarda todos los temores y angustias de la escritora y muestra también, de manera muy crítica, la situación que atravesaron todas las mujeres en el México del siglo XX y cómo el sistema patriarcal las imponía una realidad a la que no podían negarse. Ella misma es el mejor ejemplo.

Catalogada como una escritora de lo fantástico, Dávila[152] entendió la literatura como una manera de adentrarse en territorios poco comunes, bajo la etiqueta de fantásticos, mágicos, insólitos o alegóricos con el único objetivo de evidenciar su condición femenina frente a la sociedad.

Los textos fantásticos pueden ser entendidos como "una realidad pensada, estructurada y coherente en el funcionamiento de su universo interno porque finalmente hablamos de representaciones" (Ídem: 147). Desde esta postura, los textos de Amparo Dávila y en concreto los mundos que crea, confeccionan el espacio fantástico entendido no solo, como un lugar libertador del otro yo, en este caso, el monstruoso, sino también como un espacio íntimo e interior que es propio de lo femenino en sus relatos frente al espacio exterior, que es el lugar privilegiado de lo

[152] No solo ella, también otras escritoras ya citadas como Guadalupe Dueñas, Elena Garro o Inés Arredondo.

masculino.

Si bien es cierto que la narrativa de Amparo Dávila se puede encasillar dentro de lo fantástico moderno, "es decir, que apunta a un fenómeno de percepción del personaje —y por medio de él la percepción del lector— su tendencia a no aclarar qué es lo extraño y solo describir lo que irrumpe como extraño sin definirlo, le da una peculiaridad" (Carrillo Juárez, 2021: 11).

El espacio de la irrealidad en la obra de Dávila crea espacios posibles, espacios del ser femenino. Se trata de lugares en los que los personajes son cómplices de ese yo oculto y monstruoso que viene a ser un síntoma del horror hacia lo diferente, pero también del horror en sí.

Lo monstruoso femenino, visto desde el discurso que crea Amparo Dávila,

> funciona como una metáfora de la aniquilación de la identidad propia: por un lado no pueden ser lo que desean, pues resulta perjudicial para la sociedad y rompe con los núcleos sociales (la familia, el matrimonio, la religión y el trabajo); y, por el otro, si se es lo que se desea acaban sometiéndose a la realidad que impone lo homogéneo como un punto de estabilidad: debes casarte, debes contener tu ira, debes obedecer a la familia, cumplir con el rol tradicional de la mujer en el contexto de los años en lo que se escriben los cuentos (Eudave, 2015: 148).

Este libro se abre con una dedicatoria: "A mi padre", que puede ser entendido de dos formas. Por un lado, pretende ser toda una declaración de intenciones hacia esa figura paternalista que le impidió acceder a la universidad y formarse como escritora, poniéndole diferentes trabas y haciendo de ella un personaje con multitud de inquietudes y miedos, donde cada una de las historias que narra, son una forma de exteriorizar todos esos temores y de dar voz al yo femenino, reconstruyendo así su identidad y, por otro lado, algo así como un agradecimiento a Alfonso Reyes, al que la escritora denominaba como "su padre, guía y mentor".

Algunos de sus textos, antes de ser recopilados y posteriormente publicados, vieron la luz en diversas revistas tales como *Ariel, Cuadrante, Summa, Estilo,* etc. Un dato sumamente curioso, tiene que ver con la fecha de publicación del libro, puesto que, se hizo el mismo año en el que se produjo la muerte de Reyes, su mayor apoyo y su mentor.

Dávila crea una serie de relatos en los que tiene por objetivo inquietar a los lectores pero también ofrecer una crítica social desde la perspectiva de las mujeres, en donde el espacio íntimo e interior "se convierte en el intersticio de la toma de conciencia y la validación de lo femenino, espacio de libertad a pesar de la constante insistencia en la diégesis de designar mayoritariamente los espacios cerrados a las mujeres, mientras que los personajes masculinos gozan del poder de transitar espacios abiertos y cerrados" (Eudave, 2015: 148).

De tal manera que la autora zacatecana abre las puertas a futuras escritoras[153] que abogan por esta postura como una señal para expresar sus "protestas" a través de una serie de textos que desafían las limitaciones diarias impuestas a las mujeres de la época, donde el espacio irreal al que son confinadas y relegadas no son los espacios idealizados que la sociedad promueve incansablemente, de ahí el gran peso que tiene en su obra lo insólito, lo onírico, la locura y lo más importante y novedoso: lo inusual, que hace que el lector se adentre en una lectura de los mundos femeninos de la época mucho más certeros.

Se trata de un libro diverso con un tono especial, que muestra de primera mano la excelente narrativa de Amparo Dávila. A primera vista, se presenta como un texto algo raro en la literatura mexicana de su época puesto que se incursiona en tres géneros narrativos[154] poco frecuentados hasta el momento. Por un lado, el género de lo fantástico; seguidamente, el género de lo "extraño" y, en tercer lugar, el relato surrealista.

Tiempo destrozado está compuesto por 12 cuentos: "Fragmentos de un diario", "El huésped", "Un boleto para cualquier parte", "La quinta de las celosías", "La celda", "Final de una lucha", "Alta cocina", "Muerte en el bosque", "La señorita Julia", "Tiempo destrozado", "El espejo" y "Moisés y Gaspar".

---

[153] No solo en México, como puede ser el caso de Daniela Tarazona, sino también a otras partes de Latinoamérica, bajo la mano de las argentinas Samantha Schweblin y Mariana Enríquez o de la ecuatoriana Mónica Ojeda.

[154] Sobre este aspecto se llevará a cabo un análisis mucho más exhaustivo, enfocando sus textos, no solo desde el punto de vista de la literatura fantástica a la que, ineludiblemente, pertenecen sus textos sino, yendo mucho más allá y ofreciendo una óptica desde la perspectiva de la narrativa de lo inusual.

Bajo esta lista tan variopinta de títulos, hay un hilo conductor y es esa bifurcación de la realidad que se presenta como una dicotomía entre lo real[155] propiamente dicho, y lo siniestro como una manera de dar cabida a otros mundos que, en un barrido rápido, abren camino hacia mundos únicamente fantásticos, a pesar de que la propia escritora se desmarcara de estos baremos y afirmara con total rotundidad que sus textos son reales o más bien, son relatos que muestran su realidad.

En *Tiempo destrozado* la escritora zacatecana ensaya en doce narraciones una suerte de historia del terror. Para la autora tanto el miedo como el dolor parecen estar entrelazados por el vínculo que les confiere lo corporal; "ya sea sufrimiento físico, ya sea psicológico, es en el cuerpo, por medio de ojos desorbitados o de bocas desencajadas en un grito, que el profundo padecer descompone a los caracteres de Dávila. Y es este lamento el que encuentra la fractura por donde agrietar la aparente vida apacible de los personajes" (Cardoso Nelky y Cázares, 2009: 108).

Algunos de estos cuentos sufrieron variaciones en el proceso de edición y de publicación, en concreto dos de ellos, por un lado, el titulado "Fragmento del diario de un masoquista" se publicó como "Fragmento de un diario (julio y agosto)", perteneciente al libro *Tiempo destrozado* y, por otro lado, "Garden Party del olvidado" apareció finalmente con el título de "Garden Party" en *Árboles petrificados.*

A todo esto, se le suma, como se ha indicado en capítulos anteriores, que gran parte de ellos (también de su poesía) vieron la luz por primera vez en diferentes revistas[156]. Por mencionar algunos ejemplos para ver el arraigo que tuvieron las revistas para Dávila, su famoso y antologado cuento "El huésped" se publicó por primera vez en la *Revista Mexicana de Literatura* en el número 6, en concreto en julio-agosto de 1956 y vio la luz, como se ha indicado en el año 1959 en su libro *Tiempo destrozado.*

"Matilde Espejo", otro de sus textos, en este caso publicado en el año 1964, en su segundo libro de cuentos, *Música concreta*, salió a la luz en

[155] "Que tiene existencia objetiva" (DRAE).
[156] Para más información, véase el cuadro del anexo número 2.

la *Revista de Bellas Artes,* en el número 12, de diciembre de 1963.

Por otro lado, "Árboles petrificados", es uno de los textos que aparece en más de una revista, en concreto en el número 6 de octubre-noviembre de 1966 de la revista *Diálogos* y en *Zona franca*, en el número 53, de enero de 1968, ambos pertenecientes al libro titulado igual que el cuento, *Árboles petrificados*.

Como último ejemplo, su cuento "Con los ojos abiertos" su publicó en la revista *Barca de palabras* en el número 6 del año 2006, antes de que viera la luz en su último libro de cuentos titulado como el cuento en el año 2008.

Estos cuatro relatos son solo una pequeña muestra de la importancia que tuvieron las revistas para la publicación y la expansión de los textos de Amparo Dávila, si bien es cierto que su narrativa ha sido poco estudiada y guardada en el cajón de lo fantástico, sin tener en cuenta los enormes avances que trajo su escritura, no solo para la literatura de la época, sino también para las jóvenes autoras que empezaban el arduo y laborioso camino de la escritura. En el momento en el que publicó sus obras, estas fueron reseñadas por la prensa especializada de la época pero tampoco merecieron algunos comentarios críticos.

En conclusión, en los relatos de *Tiempo destrozado* se percibe la metáfora de una realidad que lo que pretende es llevar a cabo la búsqueda de una denuncia de algunas de las diferentes problemáticas sociales "como la definición del yo traducido en una búsqueda de identidad en el enfrentamiento de lo femenino versus lo masculino a través de la analogía fantástica" (Eudave, 2015: 149).

Los mundos imaginarios de los personajes, pero en el fondo de la escritora inclinados, en su mayoría, a lo femenino, aunque también hay una gran alusión a lo masculino, llevan al lector a hacer una serie de preguntas donde se desdibujan los límites entre la imaginación y la realidad de la identidad, donde la primera se configura como un lugar de emergencia del sentido figurativo en el juego por la búsqueda de la identidad.

Su segundo libro de cuentos tras *Tiempo destrozado* vio la luz en 1964 bajo el título de *Música concreta.* Se trata de una obra que, siguiendo las líneas generales trazadas por la zacatecana, llevan al lector a sugerentes historias en las que, por encima de la anécdota, la vivencia y lo sobrenatural, entra en juego otro elemento fundamental en su narrativa y es el del misterio que rodea la trama.

En estos relatos, la conciencia actúa como un juego que se complementa con la imaginación. *Música Concreta* está compuesto por un total de ocho cuentos que, al igual que en el caso de *Tiempo destrozado*, salvando que estos fueron a posteriori, también tuvieron su lugar en las revistas[157] como una forma de publicitar la obra de Amparo Dávila.

Este libro está formado por: "Arthur Smith", "Música concreta", "El jardín de las tumbas", "Detrás de la reja", "El desayuno", "Matilde Espejo", "Tina Reyes" y "El entierro".

En los cuentos de este segundo libro lo tenebroso cambia de estado y pasa a ser algo que no se puede palpar con claridad, a diferencia de lo que pasaba en *Tiempo destrozado*. Más bien se convierte en una especie de bruma densa que no permite que el lector vea con claridad.

Por este motivo, Amparo Dávila elige como escenario fijo la noche, siendo esta el momento ideal para que suceda lo insólito, lo sobrenatural y lo indescriptible mientras que el día se convierte en el momento más seguro y el lugar en el que sus personajes están a salvo de todo peligro.

Si se observan con detenimiento todos los textos de la obra completa de Dávila, se puede apreciar que hay un oscurecimiento de su narrativa que desemboca en el tercer libro de relatos publicado en el año 1977, bajo el título de *Árboles petrificados*.

Se trata de una obra compuesta por 13 textos que pudo llevar a cabo en parte, gracias a la ya mencionada beca que obtuvo en el Centro Mexicano de Escritores en el año 1966 y que posteriormente la haría

[157] Concretamente, "El entierro" vio la luz por primera vez en la *Revista de la UNAM* en el año 1961. Seguidamente, ya publicado, "El jardín de las tumbas" apareció en 1962 en la *Revista de Bellas Artes;* seguido de "Matilde Espejo" publicado en la misma revista y, por último, en 1964 en la revista *Ovaciones* apareció "Artur Smith".

ganar el Premio Xavier Villaurrutia, en donde la escritora evoca la muerte y la locura.

Este libro se encuentra compuesto por los siguientes títulos: “El patio cuadrado”, “La rueda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Garden Party”, “Griselda”, “El último verano”, “Óscar”, “La carta”, “Estocolmo 3”, “El pabellón del descanso”, “El abrazo” y “Árboles petrificados”.

En *Árboles petrificados* los personajes crean algo así como unos laberintos en los que se pierden y cuando llegan al centro quedan atrapados para siempre. Los relatos de esta obra se configuran como un viaje interno en donde los protagonistas de las historias se van adentrando progresivamente y por su propia cuenta en una trampa mortal.

Las temáticas que atormentan a la escritora son semejantes y se mantienen al igual que sus recursos narrativos, pero se puede observar que las miradas pierden un poco de protagonismo inicial y se realizarán a través de diferentes apariciones fantasmales o grotescas, cada vez más oscuras.

Finalmente, en el año 2009 publica *Con los ojos abiertos.* Se trata de la última colección de cuentos de Amparo Dávila y también es la más corta, apenas tiene cinco relatos, estos son: “La casa nueva”, “El hotel Chelsea (breve crónica de una larga noche)”, “Estela Peña”, “Radio Imer Opus 94.5” y “Con los ojos abiertos”; textos en los que la escritora zacatecana sigue explorando los mismos temas que aparecen a lo largo de su obra narrativa pero en el caso de este volumen, está más presente el recurso auditivo que provoca en los personajes lo insólito y lo fantasmal y hay un cambio sobre todo en lo que se refiere el modelo de mujer que presenta con respecto a los tres volúmenes anteriores, ya que se trata, salvo de la protagonista del relato titulado “Estela Peña”, de mujeres más maduras y prácticamente en la vejez.

Como se puede apreciar, los temas que atormentan a Amparo Dávila van discurriendo por su obra pero estos se van oscureciendo y crea temáticas más sórdidas rodeadas de esas atmósferas donde lo insólito y fantasmal son el punto de partida de las historias que se narran.

4.2.- El espanto de la realidad irreal[158]. Análisis temático de los cuentos de Amparo Dávila.

Para dar comienzo al análisis textual por temáticas de los cuentos de Amparo Dávila, se irán agrupando todos los relatos que guardan semejanzas para ver si dentro de un mismo tema, la forma de emplearlo es la semejante o bien toma otro camino, algo tan propio de la escritura de la zacatecana.

Si bien es cierto que se hará un análisis en conjunto, hay dos textos, concretamente "Fragmento de un diario (julio y agosto) y "Boleto para cualquier parte" que se "desvían" en cierto modo, no por completo, de las líneas principales trazadas por Dávila, por lo que se hará un análisis de ambos, explorando los aspectos más relevantes y se dará paso al resto de relatos.

El primer cuento con el que se abre esta obra es "Fragmento de un diario (julio y agosto)". Si bien el título parece dar a entender poco, el original, deja ver el sentido que quería tomar la obra daviliana. En origen, como se ha indicado líneas más arriba, este texto se publicó como "Fragmentos del diario de un masoquista", en el año 1958, en concreto en la revista *Letras Potosinas* y se trata de un cuento que juega con el dolor y se podría llegar a entender como una metáfora del proceso de escritura:

> Este texto es el fragmento de un diario escrito de alguna manera en un tiempo impreciso, pues solo se consignan diecisiete días que van de julio a agosto de cualquier año, por lo tanto, se trata de una secuencia cronológica con espacios indeterminados (González Pérez, 2016: 18).

Con esta indefinición temporal lo que logra Dávila es que el texto dure en el tiempo, es decir, que sea un relato vivo. Si bien es cierto que no hay una temporalidad acotada en un marco espacial, esa falta de información que se da prácticamente en la mayoría de sus relatos y que surge, precisamente, por el empleo de la elipsis, en este texto se ve subsanada por la velocidad que se le imprime a la lectura del relato, que se va acrecentando a medida que este va avanzando en un proceso de

[158] Empleo este término acuñado por Regina Cardoso para definir la narrativa de Amparo Dávila.

metaforización de la escena narrada cuyo objetivo es que el lector padezca y tenga las mismas sensaciones que el protagonista/narrador.

Todo esto se ve reforzado por el uso constante de puntos suspensivos, como se verá más adelante, y lo hace para dejar frases y periodos temporales incompletos que traen consigo la creación de una atmósfera de incertidumbre continua en el lector, haciendo que el texto perviva en el tiempo.

En el cuento se relata la ambición del dolor que domina a un personaje anónimo, hasta el punto de querer perfeccionar este arte insólito: "es bastante arduo el aprendizaje del dolor, gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio" (Dávila, 2009: 13). Se trata de un hombre que se ejercita para experimentar el dolor en sus diversas gradaciones.

El protagonista conoce a una mujer, su vecina, a la cual quiere matar para perfeccionar ese dolor, pero finalmente se termina enamorando de ella y no se sabe con toda seguridad si el protagonista acabará o no con su vida. "El propósito del hombre es ejercitarse en el dolor hasta conseguir el nivel del arte, con lo cual parece tratar de saciar su vacío existencial" (Tapia Arizmendi, 2009: 54).

Es importante reseñar que la mayor parte de los textos de Dávila, presentan un giro final o un final abierto que son el detonante de toda su obra, puesto que, convierte al lector en parte del proceso de creación del texto, si bien pretende, de alguna manera, que sea el lector el que le dé, quizás en su cabeza, el sentido necesario y el final que le correspondería:

> Fue un verdadero acierto graduar el dolor, darle categoría y límite. Aun cuando hay quienes aseguran que el dolor es interminable y que nunca se agota, yo opino que después del 10º grado de mi escala, solo queda la memoria de las cosas, doliendo ya no en acción sino en recuerdo. Al principio de mi aprendizaje creía que era oportuno ir en ascenso, en práctica gradual. Bien pronto comprobé que resultaba muy pobre una experiencia así (2009: 14).

Por tanto, como se puede observar es un texto que, entre otras muchas cosas, juega con lo sensorial, lo bello, lo sublime y lo siniestro. Además,

surgen diversas preguntas, tales cómo saber de quién es el diario[159]. No se dan rasgos de los personajes, solo se sabe lo que hacen a través de este.

Todo está descrito por la mirada de un personaje anónimo, del cual se sabe que es un hombre por las marcas de género que aparecen en el texto, pero hay otros rasgos como la edad, que se desconocen por completo. Tampoco el lector sabe si este trabaja o de qué vive:

> Lo que sí sabemos es que habita en soledad un departamento de renta, puesto que ahí él mismo realiza las labores cotidianas del hogar como desempolvar, lavar la ropa interior, preparar los alimentos y limpiar su pipa. El resto de los personajes los conocemos únicamente a través de las acciones que observa y nos comunica el autor del diario. Estos son un vecino, el Sr. Rojas, el casero y una bella mujer de la que está enamorado nuestro protagonista, e inclusive unos gatos capaces de asombrarse ante la capacidad del hombre para soportar el dolor, según él mismo manifiesta (2016: 18).

Para Claudia Cabrera Espinosa[160], "se trata […], del texto de una escritora que no teme mostrar los instintos y las obsesiones del ser humano y que se atreve a llevar a sus personajes a situaciones límite. Así, estos se convierten en virtuosos de las artes que han inventado ellos mismos…" (2020: 8).

Según el texto va avanzando, el narrador se va incursionando, lenta y progresivamente, en un proceso que busca dominar para alcanzar el grado máximo de su arte, el dolor. Es, por tanto, un texto en el que se produce "una transgresión al plano realista de la narración" (2020: 9), pero lo peculiar y lo diferente es que no es de orden sobrenatural, como sería necesario que ocurriera si se siguen los cánones de lo fantástico. Es una transgresión producida por el comportamiento extraño y excéntrico del protagonista que, sobrepasa los límites de la normalidad y de las convenciones sociales.

En este sentido, "es más adecuado inscribir el relato, al igual que otros muchos de la autora, en el ámbito de lo que extraño. En el que si

[159] En sentido estricto, "no se trata de un relato convencional, sino de un diario, lo que determina usos verbales específicos, donde resalta el presente utilizado caso en forma imperceptible, pero efectiva, ya que convierte el relato en algo actual, siempre renovado con cada lectura del texto" (González Pérez, 2016: 18-19).

[160] En su artículo: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro en "Fragmento de un diario", de Amparo Dávila", publicado en la revista *Valenciana,* nº 26, julio-diciembre, pp. 7-31.

bien ocurren sucesos desconcertantes que podríamos calificar de anormales, estos no resultan imposibles y no forman parte de lo fantástico" (Ídem: 9-10).

Para José Luis Martínez Suárez, lo realmente perturbador de los cuentos de Dávila radica en una sutil irrupción de lo anormal en el espacio del texto, con el objetivo de crear un efecto final en el lector llevando a cabo una invitación abierta para la ambigüedad y la conjetura.

El personaje principal y narrador de este relato es un hombre que realmente sufre, pero, si se va más allá, se puede observar cómo la verdadera víctima de la historia es una mujer, su vecina, a quien él (supuestamente) decide matar para que no suponga un obstáculo en su ardua tarea de perfeccionamiento del dolor.

Se puede suponer que decide matar a su vecina puesto que al final del texto no se aclara si eso llegó o no a suceder. Uno de los rasgos más característicos de la narrativa daviliana es dejar un final abierto, puesto que no se sabe a ciencia cierta si mató o no a su vecina, y con ello, mantiene la ambigüedad tan propia, por otro lado, de su narrativa:

> Pero no es solo eso, le temo. Son más fuertes que mis propósitos su sonrisa y su voz. Sería tan feliz viéndola ir y venir por mi departamento mientras el sol resbalaba por sus cabellos… ¡Eso sería mi ruina, mi fracaso absoluto! Con ella terminarían mis ilusiones y mi ambición. Si desapareciera… su dulce recuerdo roería las entrañas toda la vida… ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte…! ¡Sí! Si mañana leyera en los periódicos: "Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera…[161]" (2009: 18).

Ese desconcierto de la escena se mantiene con el uso del presente hipotético en la escena narrada anteriormente. Se trata de un presente fijo en el pasado (*muere* al caer), "en una fecha específica de un diario, pero de esta forma, la memoria se convierte en el presente actual de ese pasado, desconcertando al lector" (2016: 19).

Quizás lo que de alguna forma también acrecienta esa turbación es el empleo aún más contundente del condicional ("si mañana *leyera* en los periódicos…" (p. 18)), cuya finalidad es la de hacer alusión a un futuro

[161] El empleo de los puntos suspensivos también será una constante en las obras de Dávila, sobre todo en los finales del texto y lo hace para acrecentar la incertidumbre en el lector y sembrar la duda hasta el final.

incierto que, ya se ha convertido en pasado en el momento en el que se produce la lectura, pero que se ve renovada por el juego de tiempos verbales y que, deja al lector "ante la incógnita de saber si el deseo se llega a cumplir a cabalidad, puesto que el diario se interrumpe en este momento. Este juego verbal es muy frecuente en la escritura de Dávila" (2016: 19).

Esta violencia que se observa en el desenlace del texto es otro de los elementos recurrentes en este primer volumen de Amparo Dávila. Al respecto, José Miguel Sardiñas[162] escribe:

> Puesto que lo común a todas esas microhistorias secuenciales parece ser el final asfixiante, al borde de la muerte, el tiempo destrozado podría ser ese lapso vital que se frustra, pero también la vida como un equivalente del tiempo, dado el trayecto recorrido en el relato, desde la infancia hasta la edad madura. Esos significados podrían tentativamente proyectarse hacia todos los cuentos del libro. El tiempo destrozado podría, entonces, ser un tiempo, una etapa de la vida, un trozo de vida o una vida entera que resultan rotos o perdidos (2019: 177).

Si bien es cierto que el personaje toma la decisión final de cometer un crimen, en este caso su finalidad no es terminar con su sufrimiento, sino exacerbarlo y perfeccionarlo aún más, hasta el grado de sentir el placer que le provocará acabar, supuestamente, con la vida de su vecina para llegar a un grado más de dolor, puesto que ama a esa mujer y tiene sentimientos hacia ella.

De igual manera, el masoquista aparece como una víctima de su circunstancia y de su condición, en una férrea crítica por parte de Dávila, ante un trastorno inquietante que parece que le da "acceso" para cometer ciertos actos que, precisamente por su "trastorno" podrían estar justificados, pero más adelante y, sobre todo, a medida que el texto va llegando a su final, se revela como victimario de una mujer que es totalmente inocente.

A pesar de los enormes esfuerzos que realiza para permanecer alejado del mundo "real", no puede evitar sentirse enamorado, pero más allá de entender y considerar el amor como una posibilidad, se niega a

---

[162] En: "*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico", publicado en la revista de *El Colegio de San Luis,* nueva época, año IX, nº 20, septiembre-diciembre de 2019. Disponible en línea: 2007-8846-rcsl-9-20-169.pdf (scielo.org.mx)

aceptarlo, en un caso que se correspondería con un masoquismo exacerbado, donde el personaje violenta el curso de los acontecimientos.

Victoria Irene González Pérez señala que el personaje lleva a cabo un enorme esfuerzo por liberarse de la felicidad que realmente experimenta al conocer a esa mujer y como resultado de ello, "imagina la muerte de la bella mujer que ha despertado sus sentimientos amorosos como un claro intento de despojar a su pasión de un objeto" (2016: 22), haciendo de esta pérdida un perfeccionamiento aun mayor de su arte, llegando incluso a

> un dolor más allá del diez planteado por su propia escala […]. De este modo, en una forma absurda de mirar el mundo, el protagonista convierte el objeto de su amor en su principal enemigo, […] pero al mismo tiempo, al buscar su desaparición, el objeto se convierte en un escalón más para sus fines de autoflagelación (Ibid.).

En este sentido, el hecho de ser amado por alguien se convierte en una amenaza a su yo, pero su amor propio es igualmente un peligro para cualquier otro, por lo que toma la opción de destruir en su mente la imagen de cualquier persona, animal u objeto por el que pueda llegar a sentir algún tipo de afecto.

En el caso de este cuento (y en otros muchos también sucede), el final es silenciado y no se puede saber con certeza, como se adelantó en líneas anteriores, si la eliminación imaginaria de la mujer se convierte en una realidad o si bien es todo producto de su pensamiento, lo que le confiere un alto grado de dramatismo al texto.

Este personaje innominado y rutinario, que ha ideado una extraña escala del dolor que va del uno al diez, para reconocer sus diferentes avances y retrocesos en el arte del sufrimiento, se presenta como una víctima que permanece sentado en las escaleras, con la mirada triste y sin nada que hacer, hasta que la presencia de la vecina trastoca todos sus planes puesto que, ella se preocupa por su estado al verle con unos vendajes y se establece, en un acto de empatía, un contacto físico que pondrá en peligro el desarrollo de su arte:

> Jueves 7
> Hoy trabajé tres horas seguidas (lo cual es agotante y excesivo) en el 6º grado de mi escala, el más indicado para casos como éste. Sufrí como nunca, tanto que los vecinos me recogieron desmayado al pie de la

> escalera. Aquí, bajo los vendajes, está la sangre coagulada. Las carnes abiertas. Tendré que aumentar o incluir como variedad del 5º grado, este de las heridas reales. […]
>
> Viernes 15
>
> ¡Otra vez sucedió! Cuando el último sol de la tarde bañaba los peldaños de la escalera. Siento su mano aún entre mis manos que le huían. Su mano tibia y suave. Dijo algo, yo no la oía. Sus palabras eran como un bálsamo sobre mis llagas. No quise saber nada. Me estaba prohibido. Pronunciaba mi nombre. Yo no la escuchaba. Mis esfuerzos, mis propósitos y todo mi arte se estrellarían ante su mirada de ciervo, de animal dócil (2009: 16).

Otro rasgo importante que se da en este relato[163] es que se desconoce el origen del sufrimiento que atraviesa el personaje, si bien es cierto que, dicho dolor "indeterminado propicia el desarrollo de una serie de tramas perturbadoras que lindan con lo irreal" (2020: 12).

Como bien apunta Maricarmen Pitol, la fuente de las dolencias de estos personajes, suele tener su origen en sucesos ocurridos durante la infancia[164], algo que se puede extrapolar a la vida de la propia escritora en una especie de catarsis y sanación de todos los miedos e inquietudes que afrontó durante su niñez.

Quizás, esa ferviente búsqueda de la perfección del dolor y del placer a través del sufrimiento que experimenta el innominado protagonista no son más que una forma de soliviantar ciertos aspectos "traumáticos" que nacieron en su infancia y han ido creciendo con la madurez:

Amparo Dávila ubica los relatos en la oscuridad como ambiente

---

[163] Y en la mayor parte de las narraciones de Amparo Dávila. Para análisis posteriores, se irán agrupando por temáticas los textos de cada libro de cuentos.

[164] Sobre este aspecto es importante hacer mención a tres escritoras en concreto dentro del grupo de las seis narradoras. Una de ellas es la propia Dávila, seguida de Guadalupe Dueñas y de Elena Garro. Se trata de autoras que emplean la línea de investigación de la infancia o de la niñez para expresar y criticar, en mayor o menor medida, la situación de la mujer en México durante el siglo XX y lo hacen en base a los recuerdos y supeditados a la vivencias, la mayoría experimentadas durante la infancia. Algunos de los textos en los que aparece este tema son "La quinta de las celosías" o "La celda", de Dávila; "Los piojos", "Mi chimpancé" o "La tía Carlota", de Guadalupe Dueñas y, por último, "El día que fuimos perros" o "Antes de la guerra de Troya" de Elena Garro. Aunque hay muchos más relatos que evidencian el uso de esta infantilización o de los niños como un recurso para expresar miedos e inquietudes, con todo ello "percibimos diferencias cuando quien habla es una mujer, un hombre, unan niña o un niño" (Gutiérrez de Velasco, 1995: 176) y además, las escritoras pretenden "dejar de privilegiar la voz masculina, como única fidedigna en la narrativa, [algo que] constituye un comienzo en la labor de dar voz a la mujer, en el otorgarle, también en el nivel del relato, responsabilidades y derechos e, ineludiblemente, con ello se refleja una voluntad de que la mujer no es un ente pasivo, un objeto de la narración, sino una entidad narradora" (1995: 177).

> recurrente; la muerte que siempre cerca; la sociedad rígida, de reglas establecidas que llevan al hombre a quebrantar su vida y buscar un sitio seguro para refugiarse. Y entonces, ante tal angustia, ¿por qué no acudir a la infancia? Aborda la niñez[165] desde distintos ángulos: la infancia desde la infancia; desde el mundo adulto, y el niño que ve la madurez (Pitol, 1996: 285).

De tal manera que, en "Fragmento de un diario (julio y agosto)" no se sabe nada acerca de la vida del protagonista, puesto que todo se limita a la narración que él hace de sí mismo, limitándolo todo a lo que está dentro de su ceñido campo visual y acudiendo al "mundo de una niñez nunca superada, siempre anhelada, pero cuyo retorno es un abismo de infinito dolor" (Ídem: 286).

En este sentido, y como bien apunta Victoria Irene González Pérez, el acto que se narra en este texto, correspondería con lo que Sigmund Freud denominó masoquismo moral que estaría caracterizado por ser "un conspicuo componente de muchas neurosis y peculiaridades de carácter [...], su característica principal es la tendencia inconsciente a buscar el dolor y a gozar del sufrimiento..." (Reik en González Pérez, 2016: 20).

Esa fuerza inconsciente que lleva a los individuos hacia el masoquismo parece que se deriva "de una necesidad de castigo originada en la infancia" (Ibid.), pero además "ignoramos si estos sufrimientos llegaron a existir en la vida anterior del narrador, ya que por la misma brevedad del cuento estos datos son suprimidos" (Ibid.).

El personaje, según relata el texto, sufre desde la primera entrada del relato, es decir, mucho antes de que entre en contacto con la mujer de la cual se enamora y merma sus deseos de perfeccionar su arte, es decir, existe un dolor a priori cuya causa se desconoce y, para Berenice Romano, es un sufrimiento

> que se motiva precisamente por un amor no correspondido y que, parece

[165] Así, Muñoz Figueroa afirma que "narrar la infancia, o crear la ilusión de que se narra desde la infancia, es un recurso que deciden explotar, y lo hacen con gran fortuna, tanto escritores como escritoras del inicio de la segunda mitad del siglo pasado, marcando un filón que con anterioridad había sido escasamente aprovechado" (2008: 114). Si bien es cierto que a lo largo de la historia de la literatura ha sido un recurso muy utilizado, el hecho de hacerlo bajo la voz de una mujer, cambia complemente el patrón y la norma y, de alguna forma, desmolda ese canon masculinizado que se viene dando durante el siglo XX en México.

> ser para la autora, la forma más patética del dolor, esa en la que el sufrimiento se exhibe [...]. En este personaje, un tanto enamorado de sí mismo y de su enorme capacidad de sufrimiento, apto para desempeñar las labores domésticas que la vida diaria le exige y al mismo tiempo dedicar sus ratos libres a sufrir en público, Dávila deposita el discurso que sirve de introducción al resto de los relatos del libro (2009: 108).

El protagonista del relato, en busca de la sublimidad, encuentra lo bello, en este caso, a través de la figura de la mujer y comienza a sentirse atraído sexualmente hacia ella pero, de alguna manera, tiene que contenerse porque sabe que su "arte" debe renunciar a ciertos placeres.

Él mismo sabe que no es un hombre corriente, "por lo que no cabe esperar una reacción habitual a los estímulos de su entorno" (2020: 14). Para este, el sentimiento que tiene de lo estético no se encuentra restringido a lo bello, por lo que prefiere alejarse de ciertos placeres mundanos, porque cree que su deber es vivir para el dolor y por eso, quizás, rechace a su vecina para, por un lado, no quebrantar los grados de dolor ya conseguidos, pero, por otro, mediante la resignación y el dolor que puede llegar a sentir, aumenta y perfecciona aún más su insólito arte.

> Viernes 29
> La amo, sí, y es mi peor enemiga. [...] Si yo fuera un individuo común y corriente, como el señor Rojas o como el dueño del edificio, me acostaría con ella y sería el náufrago de su ternura. Pero yo me debo al dolor. Al dolor que ejercito día tras día hasta lograr su perfección. Al dolor de amarla y verla desde lejos, a través de una cerradura. La amo, sí, porque se desliza suavemente por la escalera como una sombra o como un sueño. Porque no exige que la ame y solo de vez en cando se asoma a mi soledad.
>
> Domingo 31
> Si solamente fuera el dolor de renunciar a ella sería terrible, ¡pero magnífico! Esta clase de sufrimiento constituye una rama del 8º grado. Lo ejercitaría diariamente hasta llegar a dominarlo (2009: 17-18).

A pesar de los repetidos intentos del personaje por alejarse de lo bello, este acaba sucumbiendo a la tentación de exhibir su arte y termina haciéndolo público. Se trata de alguien que se regocija al pensar cómo le verían las personas que se cruzan con él en la escalera y, además, aunque "busca alcanzar la sublimidad de su arte, no puede evitar cierta inclinación hacia lo bello, representado aquí como una búsqueda de la aprobación y de la admiración de quienes lo rodean" (2020: 15).

En un primer acercamiento al texto, pareciera que la actividad del narrador es totalmente individual e introspectiva, puesto que se encuentra aislado de su entorno y no tiene ningún tipo de interacción salvo con un par de vecinos y con su casero, y en ningún momento se dice si sale o no del edificio, pero según avanza el relato y va perfeccionando sus grados de dolor, se irá revelando su necesidad de tener un público:

> Sábado 26
> Con toda humildad confesaré que soy un virtuoso del dolor. Esta noche, mientras sufría hecho un nudo en la escalera, salieron a mirarme los gatos de mis vecinos. Estaban asombrados de que el hombre tuviera tal capacidad para el dolor. Apenas noté su presencia" (2009: 15).

Se trata, por tanto, de un antihéroe dedicado al sufrimiento autoinducido. En esta escena se puede observar que algunas veces el narrador se queja de que la presencia de otras personas irrumpe en su actividad, pero siempre vuelve a las escaleras en lugar de hacerlo en un lugar privado. Ese sábado 26, los gatos de sus vecinos[166] salen a observarle y ven, además de la enorme necesidad del personaje porque alguien sea testigo de su arte, "lo distorsionado de su percepción de la realidad y la alta estima que tiene de la sensibilidad de los animales hacia el género humano" (2020: 16).

Dejando a un lado el terreno de lo bello, otro aspecto que sobrevuela los textos de Dávila es el de lo siniestro. "Fragmento de un diario" es un texto que para Claudia Cabrera Espinosa trata de una manera artística la soledad, el sufrimiento y el desamor, pero hay algo más, y son los trastornos mentales, como la psicosis, la misantropía y, sobre todo, los deseos de matar.

---

[166] Este primer texto es un buen ejemplo de una constante en la obra de Dávila y es la introducción de vivencias como fuente de sus relatos, algo que le permite jugar y crear una serie de atmósferas, en su mayor parte, inquietantes e insólitas. Aunque parezcan elementos puestos al azar o que pasan desapercibidos, todos y cada uno de ellos están estratégicamente colocados para la creación de esas historias laberínticas pues, en este caso la aparición de los gatos no es algo baladí, sin que eran los animales preferidos de la zacatecana y simbolizan, en este caso, la capacidad que tiene el ser humano para experimentar el sufrimiento. En este sentido, otro ejemplo sería cuando el personaje habla de meditación y de perfección para elevarse a diferentes esferas, algo que se puede equiparar con un libro de Santa Teresa, titulado *Camino de perfección.* Dávila era una enorme seguidora de Santa Teresa y le sirvió como fuente de inspiración para algunos de sus relatos.

Siguiendo la teoría de Sigmund Freud, lo siniestro[167] como tal, en el ámbito de la ficción se relaciona con "lo espantable, angustiante, espeluznante pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general" (1919: 1)[168].

Partiendo de esa base, lo siniestro se vería, entonces, como lo extraño o lo desconocido que en infinidad de ocasiones puede volver inhóspito y también hostil. En lo referido a "Fragmento de un diario (julio y agosto)", el dolor es algo natural y es un sentimiento que todos experimentamos, pero lo diferente radica en que al dedicarse a cultivarlo, graduarlo y perfeccionarlo para sentir un mayor grado de dolor, lo convierte en algo extravagante, siniestro y diferente, casi absurdo tanto a los ojos del lector, como de los vecinos del protagonista.

Ese "método absurdo o siniestro" se presenta como un verdadero ritual que tiene como objetivo la búsqueda de otros modos de percibir el mundo y de superarse a través de un dolor autoinfligido, colocándose más allá de los otros, simples mortales apegados a los pequeños detalles materiales y diarios, que carecen de profundidad y de importancia según la percepción que tiene le narrador-protagonista:

> A primera hora llegó el dueño del edificio. Yo aún no acababa de secar el departamento. Gritó, manoteó, dijo cosas tremendas. Acostumbrado como estoy a sufrir injusticias, necedades y mal trato, su actitud fue solo un reflejo de otras muchas. Se necesitaría de un artista auténtico para conmoverse, no de un simple aprendiz de monstruo. No le di la menor importancia. Mientras gritaba me dediqué a cortarme las uñas con cuidado y sin prisa. Cuando terminé, el hombre lloraba. Tampoco me conmovió. Lloraba como lloran todos cuando tienen que llorar. ¡Si hubiera llorado como yo, cuando llego a aquellas meditaciones del 7º grado de mi método, que dicen…! (2009: 14-15).

Se puede ver cómo Dávila accede al mundo de lo cotidiano y de lo vivencial para escribir textos que creen universos espeluznantes y angustiantes con el fin de mostrar una aparente realidad que, según la zacatecana, es totalmente veraz, a través de aspectos relacionados con la

[167] Das Unneimliche.
[168] La paginación de este texto corresponde a una edición electrónica que recoge las ideas sobre lo siniestro extraído de las *Obras completas* de Freud. Disponible en línea: Microsoft Word - siniestro.doc (ucm.es)

condición humana.

Por tanto, los deseos del personaje de este texto también forman parte de su intimidad, es decir, de lo *Heimliche*[169], y lo que sucede es que en el momento en el que sus intenciones terminan siendo reales y quiere cometer un crimen, adquieren otro sentido y significado y revelan su carácter siniestro.

En este sentido, en "Fragmento de un diario (julio y agosto)[170]" esto se materializa "cuando el personaje decide anteponer sus propósitos a la atracción que le produce la belleza [...] de la mujer que ocupa sus pensamientos y eliminarla para poder entregarse a su arte y alcanzar la cumbre del dolor" (2020: 23).

Es por ello por lo que para que se produzca lo siniestro, es necesaria la aparición de un deseo previo, es decir, tener el pensamiento, algo íntimo que solo el sujeto en sí conoce. A pesar de ello, esto se puede presentir en el comportamiento de la persona que incuba tal deseo y temerse que esa idea se haga realidad.

A lo largo de las diferentes entradas de este relato se van dando diferentes "indicios de lo sinestro del carácter del personaje" (Ibid.: 24) pero, estos se ven distorsionados por la aparente fragilidad, el desamparo y el sufrimiento que provocan un sentimiento de empatía por parte de los demás personajes de la historia y también en el lector, que ven como normal la presencia del protagonista en la escalera, es decir, están ya acostumbrados a su presencia.

Como se puede observar, se trata de un personaje extravagante, "por lo tanto es raro, extraño, excesivamente peculiar u original" (2009: 55).

---

[169] Freud opone lo siniestro a lo familiar o conocido, lo íntimo; es decir, lo *Unheimliche* a lo *Heimliche*. Para Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro* (1992), lo siniestro ocurre y tiene lugar cuando lo fantástico se produce en lo real, o más bien, cuando lo real asume por completo el carácter de lo fantástico, es decir, lo siniestro vendría a ser la realización absoluta de un deseo.

[170] En un plano más formal, se puede decir que se trata de un texto que comienza *in media res* y en el que la trama se desarrolla a través de un dietario protagonizado por un personaje masculino, solitario, innominado y que registra las percepciones que tiene de su propio dolor. El cuento se encuentra escrito en un estilo directo y cuenta con un narrador en primera persona, con una focalización desde la mirada de este. Por otro lado, el espacio en el que se narran los acontecimientos se corresponde con la escalera de un edificio de departamentos, donde el protagonista pretende hacer del dolor un arte y saciar un enorme vacío existencial.

Al igual que la propia Dávila, se trata de un hombre al que le gusta "despertar dudas, parecer diferente, se aparta del ser y el sentir de los demás" (Ídem: 55-56).

Se dan en el texto varios momentos que anticipan la excentricidad del personaje, algo que Kant vinculaba con lo siniestro. Dentro del relato hay un momento en el que el personaje alude a su casero como un aprendiz de monstruo y, según avanza la historia se puede observar que su pensamiento "está poblado de parecidos y monstruos, los cuales, aunque mencionados de forma casual, van conformando un ámbito que se irá revelando como siniestro, [y mostrando] una actitud totalmente insensible y antinatural cuando el dueño del edificio le grita" (Ídem: 25).

Otro de los elementos o indicios que se van dando para crear esa atmósfera siniestra es la sangre derramada por el protagonista tras su caída en la escalera, algo que hace que ese dolor además de ser moral también sea físico. Sin embargo, "el narrador lo asimila como una consecuencia lógica y hasta necesaria de su quehacer" (2016: 20). Además de esto, el espacio en el que se desarrolla el cuento también contribuye a la creación de este ansiado entorno siniestro por parte, no solo del personaje, sino también de la escritora y, en última instancia, se traslada al lector.

La escritura de Amparo Dávila se vuelve especialmente difícil porque todo está perfectamente hilado, es decir, cualquier aspecto que pueda parecer "irrelevante" dentro del relato, tiene un sentido y un significado. Es el caso de la escalera en esta historia, que casi se convierte en un personaje más en medio de una atmósfera mortecina, siendo el lugar escogido por el narrador para experimentar su arte, en una actitud cuasi narcisista que implica el mostrar y el ser observado por todos los demás en un acto de perfeccionamiento de su ejercicio, que termina siendo, tal cual afirma el protagonista, una disciplina o un oficio, por la sistematización y el empleo que se requiere para llevarlo a cabo:

> La escalera es un símbolo ascensional que designa no solamente la subida del conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Pero la escalera revista un aspecto negativo: es el descenso, la caída, el retorno a la tierra e incluso al mundo subterráneo (Tapia Arizmendi, 2009: 55).

Por otro lado, como bien indica Lidia García Cárdenas[171], se puede establecer un paralelismo entre los cuentos de *Tiempo destrozado*, en general y los círculos del infierno de la *Divina Comedia* de Dante, siendo algo así como una manera de comunicar el cielo, la tierra y el infierno, algo que se reafirma si se tiene en cuenta la afición de Dávila por el libro de Dante, impresionada con las ilustraciones de Doré, no resultaría "descabellado establecer una relación entre el descenso en la comedia dantesca y este relato de la zacatecana" (2020: 26).

Este elemento, la escalera, se convierte en el espacio preferido del personaje, va allí a sufrir y adquiere dos sentidos diferentes: por un lado, un sentido positivo (la ascensión) pero, por otro lado, también negativo (el descenso), algo que refleja la oposición existente y que se materializa en el relato entre lo sublime y lo siniestro:

> Esto le da el verdadero sentido a la escala inventada por nuestro personaje para graduar el dolor, pues en tanto se asciende en el sufrimiento y se encuentra la perfección buscada, de igual forma se desciende hacia la soledad y la incomunicación, ya de por sí bastante acentuada, puesto que este hombre ha creado una verdadera barrera entre él y su entorno, permaneciendo alejado del resto de seres que le rodean, a los cuales ni siquiera se digna responder cuando llegan a dirigirle la palabra. La desesperación y la aflicción de los demás le resultan insinceras (Ídem: 21).

Durante el desarrollo del cuento, se puede ver cómo el personaje sube y baja en los grados de dolor, en relación a su concentración y también a la interrupción ocasionada por algunos estímulos externos. Es importante hacer ver que estos saltos en la graduación del dolor y de su perfeccionamiento tienen una correspondencia con las diferentes personas que suben o bajan por la escalera[172] y que traen consigo el ascenso o descenso de su virtuosismo:

> Tras sentirse atraído hacia lo bello, representado por el sexo femenino, el personaje se aleja de lo sublime, se derrumba en su propia escala del dolor y debe recomenzar desde cero. Así, en las primeras dos entradas de agosto confiesa haber caído en un "error imperdonable" que, como luego se verá, se refiere a una interacción con la vecina; […]. Pero luego

[171] Aspecto que comenta en su texto "El simbolismo del espacio en Tiempo destrozado", en *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*.

[172] En este caso, la escritora coloca al narrador-personaje en un espacio cargado de simbolismo, donde asciende o desciende según el alcance estético que lo sitúa en una lucha constante consigo mismo.

> vuelve a sucumbir ante lo bello y vuelve a arrepentirse, y entra en una serie de subidas y bajadas que se relacionan con sus espectadores y con su vaivén entre lo bello, lo sublime y lo siniestro (Ídem: 26-27).

Finalmente, todos estos elementos[173] mencionados tales como la sangre, la escalera, el dolor, etc., constituyen un universo ficcional en la narrativa de Amparo Dávila "que permite anticipar un acontecimiento infausto" (27), pero lo siniestro como tal, lo que en la mayor parte de los casos sustenta los textos de la zacatecana "se encuentra de forma velada en la fantasía del protagonista, como un deseo aún no manifiesto, aunque temido" (Ibid.).

Se trata de un relato que deja al descubierto la fragilidad y la perversidad existente en la naturaleza humana cuando esta se ve acechada o violentada "por una angustia y un desequilibrio cuyo origen, en este caso, el lector ignora; desconocimiento que acentúa el carácter desasosegante de la narración" (30).

Sin duda, este primer cuento con el que se abre *Tiempo destrozado*, supone un magnífica muestra de la narrativa daviliana y es un ejemplo de cómo la escritora crea una serie de personajes que se encuentran sumergidos en un incesante sufrimiento, rozando en varias ocasiones la autodestrucción, tejiendo una serie de historias inquietantes que trasladan un sentimiento angustiante que solo encuentra una salida mediante la construcción por parte de los personajes de una realidad propia que dista, en mayor o menor medida, de la realidad del lector.

A este "artista del dolor" no le importan los medios que usa con tal de llegar a lograr la perfección de su arte. El personaje representa lo abyecto y lo oscuro y se puede observar cómo su pensamiento crea en el lector un sentimiento de expectación, sorpresa, pero también de amenaza y misterio:

> Este pensamiento, que tanto lo entusiasma, acerca al protagonista a la

[173] Además de estos elementos, como ya se ha indicado, Claudia Cabrera Espinosa hace hincapié en la parte estética del relato, a partir del protagonista, el cual se involucra en lo bello, lo sublime y lo siniestro: "lo bello, encarnado en la mujer de la que se enamora, en su necesidad de un público que reafirme su práctica […]. Lo sublime se hace presente cuando el narrador logra dominar sus pasiones […]. Lo siniestro, por su parte, […] que aparece desde el principio del relato, […] sin embargo, es al final cuando se despliega con mayor contundencia" (Ídem: 29).

> locura, y se justifica plenamente porque le permitiría la perfección de su arte, pero lo hace ver como un sujeto desequilibrado, con lo cual se asemeja al tipo de personajes y situaciones que fascinan a Amparo Dávila, que se mueven entre la cordura y la insania, en donde los límites entre una y otra se desdibujan (2009: 60).

Como se puede observar con este primer relato y se irá viendo con los restantes, los textos de Dávila parten, en la mayoría de los casos, de lo cotidiano y lo vivencial. En este texto, algo tan "natural" como el dolor, que experimentan todos los seres humanos, es el pretexto perfecto para crear una trama donde el sufrimiento se convierte en un arte.

El narrador-protagonista desea apartarse de lo terrenal, de lo instintivo, con el fin de alcanzar lo divino, la perfección. Todo este proceso le lleva a experimentar cierta tensión puesto que, en su afán de alcanzar la eternidad a través del arte, está dispuesto también a ejercer el mal, convirtiéndose en un personaje falto de juicio y desdibujando las fronteras entre el bien y el mal o la locura y la normalidad.

Pero es un texto que en última instancia va mucho más allá al contener varios elementos metaficcionales, a través de los cuales la escritora deja ver sus propias preocupaciones. Algunos de ellos son la peligrosidad del lenguaje, el sacrificio, la vocación imperecedera o la renuncia que se requieren para perfeccionar el arte de escribir:

> De disciplina u oficio, el quehacer de este individuo ha pasado a convertirse en un verdadero arte, tal como Amparo Dávila considera la escritura, un arte que requiere de toda la concentración del individuo para alcanzar el pleno dominio. Parece querer decirnos que la escritura, como el dolor, tiene su propio ritual, un íntimo credo que solo a algunos iniciados les es revelado (2016: 23).

Por lo tanto, lo que se observa en el texto es la historia de este hombre que sufre un dolor físico en soledad y teme a las palabras, pero a la vez se entreteje otra, en forma especular: "la del escritor sumergido en el difícil momento de la creación literaria: la escritura vista como un suplicio y una labor que obliga al aislamiento. Este individuo, gobernado por una angustia que no sabe de dónde proviene, logra construirse un mundo propio, una identidad sobredimensionada, construida a través del dolor" (Ibid.).

Pero en ese dolor también hay cierto grado de placer o de goce,

aunque sea al final. Esto mismo sucede con el proceso de creación, ya que escribir es un sacrificio, pero también significa una satisfacción. Desde este punto de vista la escritura debe ir mucho más allá de la mera inspiración de las musas, es decir, debe ser una continua lucha por la búsqueda de la perfección.

Algo que acaba siendo una tarea difícil puesto que se convierte en un mar de obstáculos que deben ser vencidos con disciplina constante y dedicación. "Una vez puesto en marcha hacia la consecución de la obra, nada ni nadie debe ser capaz de tocarlo, de distraerlo, de impedir su acceso hacia la verdad imaginada. El aprendiz de dolor tiene un fin: alcanzar el diez en la escala imaginada; el escritor, finalizar su obra, también imaginada" (Ídem: 24).

Ese silencio por parte del narrador también es comparable a la del escritor en el momento en el que se entrevé la posibilidad de llegar a la meta ansiada, donde el asombro por ver el resultado final provoca el último silencio en la narración, donde "la escritura del diario se interrumpe abruptamente y la historia queda inconclusa, sujeta a la imaginación del lector" (Ibid.).

Debido a esas circunstancias ritualistas que se desprenden del texto en ese ejercicio del dolor-escritura, se podría llegar pensar que hay en la visión de Amparo Dávila, sobre el trabajo del creador, algo así como una especie de religión del arte "que encuentra en la ascesis, en la renuncia y en el dolor autoinducido una suerte de recompensa epifánica frente a la soledad. Vencer la soledad exacerbándola; vencer el dolor por la vía de aumentarlo hasta el infinito" (Ibid.).

Antes de dar paso al análisis temático, como se ha explicado con anterioridad, otro de los textos que se salen de estos temas es "Boleto para cualquier parte". Se trata de un relato que en un plano más formal arranca, al igual que ocurre con otros textos, con un narrador heterodiegético y una focalización extradiegética, aunque en varias ocasiones esta se sitúa en la conciencia del protagonista, volviéndose

intradiegética[174].

A pesar de ello el ángulo de visión es fijo: "únicamente se percibe lo que el personaje principal puede ver y escuchar. Es más, sabemos que no es omnisciente puesto que el narrador-personaje, ignora a ciencia cierta los pensamientos y pulsiones de los demás" (Ídem: 25).

Más allá del empleo de diferentes temáticas, la narrativa de Dávila se ve muy reforzada por el uso de un lenguaje y de unas técnicas que hacen del texto todo un proceso laberíntico en el que el lector queda atrapado y no hay una salida definida.

Es el caso de este texto y se puede observar en el empleo de los verbos en un modo condicional que permite generar y expresar la incertidumbre del protagonista respecto al mundo que lo rodea. La narración se llena de conjeturas y pensamientos que lo asolan, pero sobre los cuales no puede tomar ninguna decisión concreta.

Desde el comienzo del texto se puede ver a Marcos, el protagonista, como un ser pusilánime. Se encuentra en un club, cansado, hastiado de jugar con sus amigos y siente que carece de libertad, solo quiere estar solo para poder reflexionar:

> Dejó a los amigos que insistían en que se quedara con ellos y salió del club. No podía más, las piernas se le estaban entumeciendo. Casi tres horas sentado. La sinfonola tan fuerte, demasiado humo. Lo que quería era desquitarse. Por eso insistían en que se quedara. No podían soportar que él ganara alguna vez. Y no creyeron cuando les dijo que tenía trabajo en su casa. Marcos se había puesto serio. "Los amigos esclavizan, hijo". Tenía razón su madre, ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera. Necesitaba estar solo, pensar. Los días pasaban y no había hablado con su jefe… (2009: 24).

El texto sigue avanzando y al salir del club, pasa por el frente de la casa de su antigua novia, a la cual recordaba con nostalgia ya que pudo haberse casado con ella y haber sido feliz si la madre de la muchacha, a la que no toleraba, no hubiera estado en medio.

Todos esos pensamientos se van desviando hacia diferentes necesidades que tiene el personaje tales como su nueva novia, Irene, que

[174] Victoria I. González Pérez apunta de manera muy acertada que en algunos momentos el lector podía llegar a pensar que realmente se trata de un monólogo interior, si el discurso no estuviera narrado en tercera persona.

lo presiona constantemente para casarse, algo que le resulta bastante difícil de llevar a cabo ya que, para poder hacerlo, primero debe solicitar y conseguir un aumento de sueldo a su patrón, algo que no sabe cómo gestionar.

Una de las cosas más llamativas del comienzo y casi del texto al completo es que solamente se describe a Marcos por sus acciones y pensamientos, lo que lleva al lector a pensar que este es una persona cobarde e indecisa, que no sabe o no quiere hacer frente a su destino, y como bien apuntó Sartre:

> El cobarde es responsable de su cobardía. No lo es porque tengo un corazón, un pulmón o un cerebro cobarde; no lo es debido a una configuración fisiológica, sino que lo es porque se ha constituido como hombre cobarde por sus actos. No hay temperamento cobarde […], porque lo que hace la cobardía es el acto de renunciar o de ceder; un temperamento no es un acto; el cobarde está definido a partir del acto que realiza (2003: 23[175]).

Por lo que no hay un determinismo físico, social o psicológico que configure una personalidad cobarde, sino los mismos actos que se llevan a cabo. En el caso de Marcos, él sabe cuáles son las respuestas que debe dar a cada una de sus vicisitudes, pero prefiere eludir su responsabilidad posponiendo cada una de esas respuestas, que vendrían a ser lo que socialmente se espera de él y lo que hace es que termina acumulando una serie de conflictos no resueltos, para imaginar una serie de acontecimientos que en su cabeza podrían llegar a pasar lo que genera una mayor sensación de agobio y malestar en el protagonista:

> Tenía que hablar con su jefe cuanto antes. Pedirle el aumento de sueldo con decisión. Se pondría el traje de franela gris y la corbata azul marino con rayas rojas. Había que estar bien vestido cuando se solicitaba algo. Pero si el señor A le dijera: "Me extraña que solicite usted un aumento, no parece necesitarlo…" "Es que tengo que casarme", agregaría inmediatamente. Así no estaba bien. Su jefe le diría: "¿Cómo es eso de que tiene que casarse? …" Y él no podría soportar aquel tono burlón y mal intencionado (2009: 24-25).

En el relato entra en juego una segunda parte separada de la primera por

[175] *El existencialismo es un humanismo,* México D.F., 2003. Libro electrónico, disponible en: E Libro (oclc.org)

un marcado espacio en blanco[176] en el que el protagonista llega a su casa, donde recibe la noticia por parte de su sirvienta de que un hombre ha acudido a buscarlo varias veces al día.

Sobre este individuo que va a buscarle varias veces al día solo se le describe, pero dice que no ha querido dar su nombre:

> Cuando llegó a su casa, la sirvienta le avisó que un señor había estado a buscarlo varias veces.
> —¿Cómo se llama?
> —No quiso dar su nombre cuando le pregunté.
> —¿No es alguno de mis amigos?
> —No, yo los conozco bien. Este es un señor muy serio, alto y flaco, vestido de oscuro…
> Subió la escalera pensando quién podría ser la persona que había ido a buscarlo. Entró en su cuarto y se sentó en la cama pensativo. Encendió un cigarrillo. Sólo los amigos lo buscaban en su casa. Para cualquier otro asunto lo veían en la oficina (2009: 25).

Ante esta situación, Marcos no solo siente terror ante la presencia de un visitante desconocido en su casa, sino que "refleja la emergencia de un miedo esencial, ontológico" (2016: 27) y que amenaza a su ser por todos lados. Es precisamente en este momento en el que Marcos pasa a ser el "señor X" y comienza a elucubrar sobre las diferentes cosas que le podían pasar, entre ellas la posibilidad de que su madre, la cual se encuentra internada en algún sanatorio particular, haya enfermado, se haya fugado y esté sola y vagando desesperada por ahí o incluso haya muerto:

> Imaginó un hombre flaco y alto, […] vestido de oscuro, serio, sombrío… Empezaría diciendo: "Le suplico, señor X, que tenga usted resignación y valor. Su madre se encuentra moribunda y no hay manera de salvarla…" Apagó el cigarrillo. ¿Por qué pensaba en cosas tan desagradables? Hace pocos días le mandaron decir que su madre se encontraba bastante bien, que se alimentaba y dormía lo suficiente… El hombre vestido de oscuro lo saludaría seriamente, después con voz grave le diría: "La misión que me ha sido encomendada es de lo más dolorosa, su señora madre ha muerto repentinamente […]". La encontraría en el depósito de cadáveres sobre una fría plancha de mármol, o tal vez ya en el ataúd entre cuatro cirios (2009: 25-26).

[176] Como bien se ha dicho anteriormente, el lenguaje y la forma de disponer el texto también tienen un significado dentro de este. Es el caso del espacio en blanco que deja Dávila cuando el protagonista llega a su casa y lo hace para pasar de una acción a otra y no solo eso, sino que le permite obviar descripciones que pueden ser rellenadas por la imaginación del lector, llevando a cabo así un uso efectivo de algo tan recurrente en su escritura como lo es la elipsis.

Entre otras de las muchas cosas que piensa[177], también se le viene a la cabeza que quizá se ha detectado algún fraude en el banco o incluso la posibilidad de que los padres de Irene hubieran enviado un emisario para decirle que rompía su compromiso con él:

> A lo mejor era un emisario que enviaban los padres de Irene para hacerle saber que ya estaban cansados de esperar que pidiera el aumento de sueldo y se casara. Podía ser alguien de la familia o alguna persona muy íntima de ellos… tal vez no le permitirían ver más a Irene. Sería posible. Los conocía bastante bien. Eran capaces de todo. Y él entonces quedaría en ridículo. Le contarían a todo el mundo: "Le mandamos un emisario al pobre X, no volverá a poner los pies en esta casa". ¡Desdichados! A lo mejor se llevaban a Irene fuera de allí. No volverían a verse nunca (Ídem: 26).

Mientras el protagonista sigue inmerso en el plano de la imaginación, la sirvienta le informa de que el misterioso señor desconocido ha vuelto a presentarse de nuevo a buscarlo, algo que supone el quiebre definitivo del estado de ánimo de Marcos[178]:

> Olvidado de todos, no habría nadie que se preocupara por su destino. […] Se sentó en el borde la cama y hundió la cabeza entre las manos, sollozando…
> —Aquí está otra vez el señor que ha venido a buscarlo —dijo la sirvienta.
> —¿Qué? ¿Que aquí está? —preguntaba fuera de sí, lívido, desencajado—. Dile cualquier cosa, lo primero que se te ocurra, no puedo recibirlo.
> No tenía valor para soportar el golpe y el dolor de una noticia. Porque una noticia es como un puñal que…[179]
> —El señor está en la sala esperándolo; yo no sabía que usted no quería verlo, como dio tantas vueltas, yo pensé…
> —Bueno, dile que haga el favor de esperar, bajaré luego (Ídem: 27).

Como se puede observar, todas estas suposiciones siempre lo llevan a esperar el peor de los resultados, por lo que se deduce que en este personaje todo son conjeturas negativas. El texto termina, precisamente, con ese boleto hacia cualquier parte.

---

[177] Todas esas elucubraciones que se hace el protagonista se pueden ver en las páginas 26 y 27 de este cuento. Estos son solo algunos ejemplos de lo que piensa Marcos en este relato.

[178] Nótese el cambio en los tiempo verbales en el diálogo citado. Se pueden apreciar los cambios verbales que lleva a cabo Amparo Dávila. No es algo baladí, puesto que el hecho de que estos sean en presente refuerza aún más la incertidumbre no solo de Marcos, sino también del lector.

[179] Como se puede observar, Amparo Dávila recurre a la omisión y a la elipsis de ciertos datos y lo hace con el uso, en incontables ocasiones, de los puntos suspensivos, algo que provoca mayor tensión, misterio y desesperación en lo que se está narrando.

Marcos, sin poder enfrentarse al visitante, huye despavorido de la casa hacia la estación del ferrocarril donde compra, ante la evidente sorpresa del vendedor, un boleto para cualquier parte:

> Allí se quedaría esperando hasta el último día del mundo. Él iría lejos. Donde no pudiera encontrarlo y decirle nada. Se iría rápido, sin hacer ruido, sin equipaje. Solo cogió el dinero que tenía guardado en un cajón de la cómoda, la gabardina y el sombrero. Abrió la ventana; resultaba fácil, no estaba muy alto. Se descolgó suavemente, para no hacer ruido. En la esquina tomó un taxi y ordenó al chofer que lo llevara a la estación del ferrocarril sin perder tiempo. El hombre no lo alcanzaría nunca. […] Quería hacerle daño, destrozarlo con una notica terrible, pero él había sospechado al instante y se había escapado… Allí estaría en la sala sentado, muy tieso y sombrío, […] no sabría nunca la fatal noticia, viviría tranquilo, feliz… […]. El empleado que despachaba los boletos del ferrocarril creyó no haber entendido cuando X pidió que le diera un boleto de ida para cualquier parte (Ídem: 27-28).

Estas suposiciones que rompen con lo real y, en definitiva, con lo cotidiano, hacen que el lector se dé cuenta de que Marcos no solo ha perdido su nombre, sino que también ha sido presa del miedo ante lo que se considera realidad, "transformada en lo sublime, representado en este caso por el vacío, la soledad y el silencio en el que se encuentra sumergido" (2016: 28).

En todo este proceso, el protagonista pierde por completo el "equilibrio entre la concepción del mundo y su yo, quedando anonadado, perdida la capacidad de razonar en la medida que la impresión causante del miedo no solo perdura, sino que paulatinamente se fue acumulando, creciendo cada vez más hasta hacerlo enloquecer" (Ibid.).

Ese enloquecimiento viene generado porque no ha tenido el valor suficiente para enfrentarse a la presión que significan las diferentes reglas sociales que le han sido impuestas desde el exterior, tales como casarse después del noviazgo, continuar con un trabajo rutinario en el que percibía un sueldo insignificante o cumplir continuamente con sus amigos en un acto de conveniencia social, sumado al hecho de tener que hacerse cargo de su madre.

Todos estos actos provocan que el protagonista pierda por completo el equilibrio, la cordura y la capacidad de razonar. En toda esta suspensión de la conciencia, en lugar de enfrentarse a cada una de la

situaciones, Marcos decide huir de manera absurda, complicando aún más si cabe su situación, algo que viene a demostrar que "la imaginación puede ser más contundente que la tangible realidad" (Ídem: 29).

En base a todo esto, se puede observar cómo los personajes davilianos, ante la enorme debilidad de su carácter, son rebasados por las circunstancias que les rodean, es decir, no saben hacer frente a su destino ya que "viven al día sin apenas darse cuenta de lo gris que puede resultar su existencia en un mundo hostil y rutinario, pero en el momento en que lo perciben, tratan desesperadamente de encontrar una salida" (Ibid.).

En algunas ocasiones sí encuentran esas salidas, pero lo hacen encerrándose en sí mismos, dando paso a la huida que, aun siendo más compleja, es preferible que enfrentar aquello que de antemano imaginan como inamovible.

Finalmente, es importante reseñar el hecho de que la escritora zacatecana le otorgue un nombre a su protagonista para que más tarde, en un acto de autoanulación, él mismo pase a denominarse "señor X", perdiendo así su identidad porque "X es alguno o ninguno, es cualquiera dentro de la masa, un ser anónimo, despersonalizado, aprisionado como todos los otros iguales a él en un tiempo monótono, rutinario y pleno de convencionalismos que les llevan a estados morbosos de la imaginación y a transitar por unas vidas miserables" (Ídem: 29-30).

Con esto lo que consigue Dávila es que cualquiera que lea su texto se puede llegar a sentir identificado con lo que está relatando y este "Señor X" pase a ser el lector en un acto de reconocimiento por parte del leyente.

Otro de los temas[180] que se dan en sus cuentos es el de la *vivencia*[181]. En el caso de Amparo Dávila este elemento supone el eje central de su obra puesto que, a raíz de sus experiencias vitales, entre ellas, la naturaleza, la muerte y la enfermedad, se gesta una obra que rompe con los límites de lo fantástico y se sitúa en planos totalmente alejados de la realidad, aunque para la propia escritora su obra no se sale del marco de lo real.

María Lourdes Ortiz Sánchez en el *Prólogo* de su obra *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Un enfoque interdisciplinario* señala la vivencia como el punto de partida dentro de la obra de la zacatecana y además añade que

> [es] aquello que se experimenta y se lleva dentro, pero que sale y se comparte con los demás. Sin embargo, su quehacer no es un simple compartir, sino un abandonarse en el arte literario y aunque su intención es meramente artística, en sus obras se refleja un tipo de crítica social, que incluye la denuncia de las condiciones indignas en que vive la mujer moderna. El uso de la palabra escrita ocupa un lugar central en este transmitir. […] La autora emplea la palabra solo como un medio en la descripción de la fatalidad y el absurdo de la vida en la sociedad moderna del siglo XX (Ortiz Sánchez, 2016: 6).

En sus escritos, trata de conseguir un rigor estético, no solo en la perfección formal o técnica, sino en la vivencia. Para la escritora esa perfección formal no es algo relevante puesto que

> la forma es solo la justificación de la escritura. Hay textos muy bien escritos, pero que nacen muertos. No quedan en la memoria del lector. Creo en la literatura vivencial, ya que la vivencia es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido (Dávila en *La*

[180] De ahora en adelante, se irán agrupando los relatos por miradas o temáticas y se irán desglosando los aspectos más importantes para el análisis de cada uno de los textos con el fin de evidenciar que, a pesar de ser una literatura fantástica, este término no aborda por completo el sentido y el objetivo que presentaba Dávila a la hora de escribir su textos, sino que se trata de una narrativa de lo inusual, puesto que, en ella se entremezclan diferentes géneros y, además, abrió las puertas a una serie de escritoras, como Cecilia Eudave, para escribir y enfrentarse a las realidades, casi siempre tensas, que tenían que vivir las mujeres. Los temas que se van a analizar son: las vivencias (dentro de este punto, se englobarán 3 aspectos: la naturaleza, la muerte y la enfermedad), seguidamente, el cuerpo, las técnicas narrativas (algunas de ellas serán los finales, los objetos, los adjetivos) y, en último lugar, para introducir el capítulo V, la figura de la mujer. Todos estos temas se verán rodeados por dos elementos clave en la escritura daviliana: lo insólito y el dolor como una forma de crear una atmósfera narrativa siniestra en un acto de denuncia y de crítica social.

[181] La cursiva es mía.

Jornada[182]*,* 2015: 6).

De manera muy acertada, Georgina García Gutiérrez afirma que se trata de una obra que refleja una enorme profundidad y una gran belleza literaria, todo ello reforzado por su lenguaje poético que "es una de las herramientas de la narradora, con el que crea atmósferas y misterio para sobrecogernos con el horror y la belleza" (Ibid.).

Considerada como una de las narradoras más relevantes de México y América Latina y de acuerdo con parte de la crítica, Dávila "es una de las pocas cuentistas cuya literatura parece rebasar la realidad sin entregarse por completo a la fantasía" (Ibid.) y es ahí donde se encuentra lo diferente de su escritura pues, bordea los límites de lo fantástico y crea textos que colindan con otros géneros y constituyen una narrativa de lo inusual:

> La literatura de Amparo resiste lecturas y relecturas. Sus textos son de lenta elaboración, de un cuidado constante desde el nivel de la palabra hasta el de la lógica de las acciones en su narrativa. Sus cuentos atrapan al lector. Muestra que la realidad encierra sorpresas desconcertantes, que las personalidades en apariencia grises ocultan, como la cotidianidad, abismos, rupturas, locuras (Ibid.).

Lo que destaca de sus textos es que mezcla todas las variantes de la fantasía y de esta manera se impone a la escena literaria de su país por su arte riguroso en la ficción, siendo así una de las representantes más notables. Sobre la vivencia afirma lo siguiente en una entrevista llevada a cabo por Agustín Ramos[183]:

> Lo que trato de decirle es que para mí la literatura es vivencial. Alguna vivencia o vivencias lejanas de mi infancia o mi adolescencia, que aparentemente están olvidadas, quedan guardadas. Y un día cualquiera, el menos pensado, alguna melodía, un olor, un color, una calle o un paisaje, me hace recordar la vivencia de que emocionó, me conmocionó, me hizo sufrir o gozar, y entonces empiezo a escribir. Al principio es sólo esa vivencia, pero conforme avanza el cuento se va trasmutando, surgen otros elementos y todo va siendo un poco menos personal. Al principio sí es una vivencia personal pero después se va convirtiendo en literatura; de lo contrario resultaría una autobiografía y no es eso lo que hago. La vivencia es importantísima para mí […]. Pero

[182] Artículo de Carlos Paul publicado en el periódico *La Jornada,* con motivo de la entrega de la medalla de Bellas Artes a la escritora. Disponible en línea: La Jornada: Amparo Dávila cree en la literatura vivencial porque habita en la memoria

[183] "Amparo Dávila: vivencias transmutadas" publicada en el periódico *La Razón de México*, en el año 2018. Disponible en línea:

> no solamente escribo cosas mías: parto de emociones mías, de lo que yo conozco, para después convertirlo en literatura (*La Razón de México*, 2018).

Todos esos elementos que convierte en vivencia, tales como un olor, un paisaje, etc., hacen que su literatura se vuelva única y novedosa. Dentro de este apartado, hay tres componentes que, temáticamente, marcan el devenir de la obra daviliana. El primero de ellos es la naturaleza, el segundo la enfermedad y el tercero la muerte.

Comenzando por el primero, la naturaleza es, sin dudarlo, una de las experienciales vitales más marcadas en la vida y obra de la zacatecana. El hecho de haber nacido en un pueblo minero en el que, según ella, prácticamente no había vida, hizo que la escritora se dedicara a recolectar piedras y diversas plantas para crear algo así como una especie de "brebaje" que guardaba en el sótano de su casa y con el tiempo, solo rezumaba un desagradable olor.

De estas vivencias se destacan tres puntos importantes que están íntimamente ligados: la naturaleza, la enfermedad y la muerte. En algunos casos se hará un análisis solamente de un tema en concreto y en otros, se jugará con un estudio mucho más general puesto que los tres temas están interconectados o en su defecto, uno de ellos, trae como consecuencia el resto.

La naturaleza o más bien el uso de esta como un recurso dentro de la literatura, se puede entender como una muestra del estado de ánimo de los personajes o en algunos casos como una extensión o prolongación de la vida de estos y cómo puede llegar a influir en su personalidad.

Esto se hace latente en cuentos como "El huésped". La protagonista, como ya se ha hecho mención en otros momentos, es una ama de casa que sufre el desapego y la desatención por parte de su marido. La naturaleza actúa, al igual que ocurría en la vida de Dávila como un arma para evadirse de la realidad y acceder a otros planos donde ya no se le priva de esa libertad, pero se observa un punto un tanto controvertido, y es que la protagonista a pesar de hacer de este elemento un subterfugio, no deja de desarrollar sus "tareas de madre/mujer":

> Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que floreaban casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas, y las buganvilias. […] Mientras yo regaba las plantas, los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas (Dávila, 2009: 20).

Más allá de todo esto, la naturaleza se puede entender de otra forma y es precisamente en el plano de la casa[184]. La protagonista se encuentra fuera de ella, es decir, fuera de la "jaula" o el espacio en el que se encuentra "encerrada" y obligada a llevar a cabo las tareas del hogar, el cuidado de los hijos y lo más preocupante de todo, tiene que lidiar con ese huésped que su marido trae a casa y que la observa y persigue, algo así como una metáfora de la sociedad patriarcal que oprime y "asfixia" a las mujeres.

Sobre este aspecto, Georgina García Gutiérrez denomina el cuento de "El huésped" como el inicio de la poética de lo fantástico, es decir, este relato aparece en 1956 y Dávila empieza a orientarse a crear y fundar su propia teoría literaria sobre lo fantástico, influenciada por Poe y Kafka.

Es importante recalcar que los inicios de la zacatecana se dieron en el plano de la poesía, por lo que, el cambio al género del cuento vino supeditado también a un lenguaje, en la mayoría de los casos, un tanto poético, algo que se iría perdiendo a medida que publicaba cada uno de sus diferentes relatos, pero que le sirvió como apoyo para gestar esos cuentos insólitos e inestables.

Si bien es cierto que Dávila evita calificar como fantástica su narrativa, puesto que ella misma afirma que parte de las vivencias y de la realidad, es indudable que la raíz de sus cuentos parte de este género entremezclado y enlazado con otros diferentes para crear esa narrativa de lo inusual que tiene su auge en la literatura mexicana contemporánea.

De alguna forma, Dávila rompió con ciertas barreras sociales y culturales al no pertenecer a ninguna generación ni grupo literario y también al escribir empleando el género fantástico unido a otras

[184] Sobre este aspecto también se llevará a cabo un análisis relacionándolo con el plano de los objetos y es que, Amparo Dávila dota toda su literatura de infinidad de aspectos o elementos que cobran protagonismo y vida y hacen, aún más si cabe, de una escena medianamente normal y cotidiana, algo siniestro e insólito.

categorías algo que, por aquel entonces en México, estaba muy poco explorado y explotado por las mujeres.

En este texto y sin ninguna teoría de por medio, Dávila supo exponer uno de los temas tratados por los estudios feministas y era el de la discriminación en pareja y todo ello lo reforzó omitiendo elementos para no descubrir la identidad y la naturaleza del huésped no deseado para tensionar y aguijonear la inventiva de los lectores mediante el uso del miedo, lo imprevisto y las fuerzas ocultas.

Aunque será algo que se tratará en capítulos posteriores, una constante en la obra daviliana es que sus personajes principales son mujeres que se encuentran inmersas en un mundo patriarcal sofocante, agobiante y represivo. En este sentido, la naturaleza ayuda a la evasión de esa represión y permite que la mujer conecte consigo misma y deje atrás esos momentos de sometimiento.

Otro ejemplo del empleo de la naturaleza es el cuento titulado "La quinta de las celosías". Resulta interesante ver que en la narrativa de Dávila un mismo tema puede tener diferentes aplicaciones o usos y es el caso de este relato.

En este texto, la naturaleza sirve para ofrecer algunas pistas al lector sobre el final que va a tener el protagonista. El personaje principal es Gabriel Valle, un hombre solitario, amable y sensible que se dirige a casa de Jana, su enamorada, imaginando cómo será su vida cuando se casen, pero entremezclando toda esa fantasía y esa ensoñación con diferentes momentos en los que ella le ha humillado:

> El tranvía llegó y Gabriel Valle lo abordó de varias zancadas para no mojarse. Se acomodó al lado de una muchacha muy pálida y muy flaca, […]. La muchacha flaca revolvía dentro del bolso buscando algo…
> —Parece que ya no llueve —dijo él para iniciar una conversación.
> —Pero lloverá más tarde —repuso ella en tono amargo —; no es ya suficiente que sea domingo, sino que llueva…
> […]
> ¡Pobre muchacha! Lo que le pasaba era que debía sentirse muy sola, no había de tener quien la quisiera, y era bien fea; sería difícil que encontrara marido o novio así de flaca y desgarbada; […].
> —…y la lluvia —seguía diciendo la muchacha flaca—, siempre la lluvia a toda hora, todos los días… ¿o es que a usted le gusta la lluvia? (Ídem: 30-31).

En esta escena la lluvia actúa como un símbolo del desánimo de la muchacha y a la vez de los pensamientos y las imágenes que tiene en su mente Gabriel Valle. Una de las características de la narrativa daviliana es el uso de imágenes y la creación de espacios sensoriales a través de diferentes descripciones que enlazan, en la mayor parte de los casos, con el plano de los sueños y el mundo onírico.

"Había dejado de llover; olía a tierra húmeda y a hierba mojada. Estaba fresco, pero no hacía frío. Resultaba agradable caminar por aquella larga avecinada de cipreses que conducía a la quinta" (Ídem: 32-33). En este fragmento, a esas imágenes de la lluvia como una alegoría se le unen la de un largo camino de cipreses, árboles que están relacionados con el duelo, la inmortalidad, el infierno y reconocidos como árboles de cementerios, como una representación de que algo siniestro iba a suceder en la casa de Jana.

El impacto de la naturaleza en la obra de Dávila se llena de imágenes que permiten reforzar la escena que se está narrando y a la vez le dan al lector una serie de pistas o de pautas que le inmiscuyen en la secuencia que se está sucediendo y le llevan a formar parte, casi sin saberlo, de los hechos.

Además de estos indicios que se van dando a medida que se acerca el encuentro con Jana, algo que se explicará más adelante, tiene que ver con la muerte, un factor que está presente en la mayor parte de los textos de Dávila. En este cuento, y no es baladí, la muerte refuerza el sentido "oscuro" y siniestro de la naturaleza, algo que provoca que la escena se vuelva más turbia y, tanto el personaje principal como los lectores, sientan que lo que están leyendo les atrapa.

Jana sueña con ser embalsamadora, algo que oscurece aún más la escena, provocando que los hechos, se vayan acelerando. Así Gabriel Valle explica:

> estaba convencida de que llegaría a ser una magnifica embalsamadora; había estudiado los procedimientos de que se valían los egipcios para conservar sus muertos; conocía muchos métodos diversos y tenía fórmulas propias que estaba perfeccionando y que pensaba poner en práctica muy pronto; además estaba escribiendo un libro… (2009: 32).

Como se puede observar, los textos de Dávila están cargados de diferentes temáticas y resulta difícil intentar delimitarlos o separarlos. En el fragmento anterior, además de jugar con el concepto de la muerte, también se observa algo que, como se ha indicado anteriormente, nutre su narrativa y es el empleo de las vivencias.

Esta escena recuerda un poco a su infancia, cuando la escritora cuenta que de pequeña le gustaba recolectar diferentes tipos de plantas y de piedras, las cuales juntaba todas en un bote y con el tiempo se iban pudriendo, impregnando su casa de olores muy fuertes:

> Mi primera afición fue la alquimia. […]. Iba a la montaña con mis perros y cortaba toda clase de flores y hierbas venenosas, juntaba pedernales y cualquier piedra que me parecía misteriosa; después pasaba muchos días encerrada en una bodega llevando frascos con pétalos de flores y moliendo hojas de yedras y ortigas; […] y estaba totalmente convencida de que el día menos pensado obtendría perfumes increíbles, venenos, metales y piedras preciosas. Los frascos llenos de pétalos y hojas maceradas explotaban a los pocos días y la bodega se llena de pestilente olor (Dávila, 2012: 143).

Dávila provoca en este texto una desestabilización de los límites que generan seguridad, problematizando así las convicciones colectivas y, a la vez, cuestionando la validez de los sistemas de percepción de la realidad que están comúnmente admitidos, no solo en el protagonista, sino también en el lector.

Bauman habla del síndrome "iceberg" y se refiere a algo que se cumple en gran parte de los textos de la zacatecana, pero más aún si cabe en este relato:

> Ese «algo» que «*siempre* subyace oculto», pero que aguarda su oportunidad hasta que, zambullidos en las aguas heladas del océano subártico, nos vemos enfrentados a él cara a cara. Algo que resulta aún más aterrador por el hecho de mantenerse oculto la mayor parte del tiempo (puede que incluso *todo* el tiempo) y que, por tanto, toma a sus víctimas por sorpresa en cuanto se asoma al exterior de su guarida y las captura desprevenidas e incapaces de reaccionar (2007:30)[185].

Lo que al protagonista le acontece textualmente; al lector le sucede simbólicamente a través de la lectura que lleva a cabo, fomentado

[185] En: *Miedo liquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Disponible en línea en: bauman_zygmunt_-_miedo_liquido.pdf (weebly.com).

también por el final[186] del cuento que actúa de forma sorpresiva y desarma la lectura que se ha llevado a cabo, obligando al leyente a experimentar una alteración emocional "un desasosiego ante lo incomprensible de la realidad que supuestamente conoce: se encuentra cara a cara con un rostro atemorizante de lo real, pero al mismo tiempo es seducido por la experiencia del miedo ficticio" (Álvarez Rivera, 2011: 5).

El final al que está predestinado Gabriel Valle se empieza a tejer desde el comienzo del propio relato, donde se describe el camino hasta la casa de Jana y se presenta como un lugar tenebroso cercado de cipreses, algo así como un cementerio. Lo que crea Dávila es la imagen del recorrido que va a atravesar el protagonista como un sendero hacia la muerte y un descenso a los infiernos dantescos.

Además de todo esto, cuando Valle entra en la casa parece que el tiempo se detiene por completo, configurando así un imaginario antiguo propio de la novela gótica. En este ambiente, los ruidos extraños, las velas, los cuadros y la gran lámpara de araña colgada del techo hacen que Valle se sienta cada vez más observado y nervioso: "Recorre con la vista los cuadros, los retratos, las estatuillas, el gobelino lleno de figuras que danzaban en el campo sobre la hierba, la gran araña que iluminaba el salón, todo parecía rígido allí" (Dávila, 2009: 35).

El siguiente cuento que también presenta un lazo con la naturaleza es el de "La Celda". En este caso, no tiene la misma repercusión que en los cuentos anteriormente analizados, pero sí se puede observar cómo Dávila aboga por el uso de este elemento para criticar y hacer ver ciertos aspectos normalizados en la sociedad de la época.

La protagonista de este relato es una joven de una respetada familia, María Camino, que vive con sus padres y su hermana Clara. Su vida es prácticamente igual y sin ningún sobresalto, pero durante el día se encuentra nerviosa por la amenaza constante ante la llegada de la noche,

[186] Esta es una de las tantas técnicas narrativas que emplea Amparo Dávila para que en su obra siga quedando la sombra de la duda y del desconcierto. Como tal, esta técnica se analizará en apartados posteriores.

cuando empieza a ser asaltada por una presencia masculina, quizás "creada" en la mente de la protagonista en un intento por salir de su vida rutinaria donde se verá forzada a casarse y a seguir unas normas muy estrictas.

Esa presencia masculina, muy al estilo de "El huésped"[187], hace que María Camino se rinda ante él y esta termine encontrando la "felicidad" que en el seno de la familia le habían arrebatado.

Otro de los relatos en los que también se usa el elemento de la naturaleza es el titulado "Muerte en el bosque". En este texto, se presenta a un personaje que carece de nombre y la propia Dávila se refiere a él como "el hombre". El protagonista tiene una vida monótona, aburrida y casi funciona como un autómata.

La acción principal del texto se da cuando el hombre encuentra un anuncio en la calle que ofrece un departamento en alquiler, y después de dudar y de dejar a un lado su aparente cansancio, se dirige a ver ese departamento para ver si se muda allí junto con toda su familia.

Este hecho, esta acción, que se presenta como el motor del cuento, termina siendo intrascendente, ya que funciona solo como un pretexto para que el lector se entere de todas las frustraciones, sensaciones y tristezas que tiene el protagonista con respecto no solo a su situación familiar sino también social.

Es poco a poco y a través de monólogos internos en los que el hombre recrea las palabras de su mujer, donde le lector conoce que se trata de un matrimonio condenado al fracaso y que ya no funciona, donde su esposa acumula una gran cantidad de cosas inútiles en su casa, se queja

[187] Es importante resaltar que esta naturaleza se encuentra llena de animales o presencias monstruosas, reales o no, que acechan al personaje femenino y en la mayor parte de los casos, ese acecho causa un dolor incesante. Sobre este aspecto han hablado muchas escritoras y criticas como Cecilia Eudave la cual afirma que en los textos davilianos el yo se desdobla en una especie de ser monstruoso o evoca al otro como monstruosidad y en donde el orden y la paz del hogar es quebrantado por la violenta e inesperada intromisión de un elemento, un ser o una presencia salida de una realidad paralela o de otro contexto. Suelen ser seres innombrables que se apropian de los sitios conocidos y propios, si bien es cierto que la salida del dolor para muchos personajes pasa por la huida, algunos de ellos logran romper con ese sufrimiento a través del crimen, como puede ser el caso de "El huésped" donde ama y criada unen sus fuerzas para matar a ese "visitante" impuesto que turba la estabilidad y la armonía del hogar.

de sus hijos y de que nunca le llega el dinero.

También se pone sobre la mesa el hastío de un hombre que ya no recuerda el motivo que le llevó a casarse, que no sabe por qué se enamoró de su mujer, tampoco por qué sigue viviendo con ella ni por qué no se atreve a hacer algo con su vida y empezar a cambiarla.

Todos estos aspectos se convierten en quejas incesantes rodeadas de un gran ambiente de nostalgia:

> ¿Y a qué otra cosa podría él venir sino a tumbarse un rato y a tratar de dormir? Sentía horror de llegar a aquella casa, de ver a la mujer que había amado gorda y sucia, despeinada, oliendo a cebolla todo el tiempo, con las medias deshiladas y flojas, el fondo salido… A veces se la quedaba mirando con gran dolor y cierta ternura, así como se contempla la tumba de un ser querido (Dávila, 2009: 51-52).

Se siente angustiado por la insistencia de su mujer para que busque un nuevo departamento en el que puedan vivir mejor y poco a poco el hombre se va empequeñeciendo y convirtiendo en alguien con desgana:

> —Ten paciencia, dentro de unos meses tendré una semana libre y entonces buscaré algo mejor.
> —Y mientras tanto, yo aquí volviéndome loca. Ya no soporto a los niños brincando sobre las camas y destruyéndolo todo, porque no tienen dónde jugar. (Había hecho todo por malcriar a los niños y ahora se quejaba.) Te exijo que busques un departamento inmediatamente.
> —No te das cuenta de que estoy cansado, de que me siento mal.
> —El resultado de tanto café, de tanto cigarro, de tantas copas…
> —Es que estoy muy cansado, a veces pienso al despertar que ya no podré levantarme más. Todo lo que hago me cuesta mucho esfuerzo.
> —¡Claro!, descansas poco, trabajas mucho y bebes café todo el día… Con ese dinero que malgastas en los cafés, en los cigarrillos y en copas podríamos vivir un poco mejor.
> —Si no bebiera tanto café, ni fumara, ni me tomara unas copas, no podría mover un solo dedo; no quieres ver que estoy totalmente agotado…
> —Pues a ver de dónde sacas fuerzas y te das un tiempecito para buscar departamento… (Ídem: 52).

De esta escena se pueden sacar varios aspectos importantes: el primero de ellos está relacionado con esa ama de casa que está cansada por tener que llevar el peso del hogar y el cuidado de los niños y se "atreve" a manifestarlo y a ponerlo sobre la mesa, hasta el punto de que el marido se convierte en una especie de títere que se mueve solo por la insistencia y las quejas de su mujer.

El segundo aspecto está relacionado con la justificación de que esos

niños actúen de esa manera, pues él cree que ha sido su mujer la encargada de malcriarlos, dejando entrever una vez más, que el cuidado de los hijos es una "tarea" que le corresponde única y exclusivamente a las mujeres y por tanto el hombre se desentiende por completo de su atención.

Por último, también el hombre, en este caso el marido, como el sustento económico del hogar, no cumple tal función, es decir, como se ha expuesto, malgasta su dinero en sus "vicios" y no tienen suficientes recursos para vivir en un departamento en condiciones algo que por otro lado el marido justifica una vez más con el argumento de su desgana y cansancio.

Esa idea repetitiva de que está cansado y no tiene fuerzas para nada, hace que actúe casi como un autómata, solo por la insistencia de su mujer. Se trata de un personaje acorralado por la inmediatez, la rapidez y la responsabilidad, algo que genera un enorme agobio en él.

Tal es ese agobio y esa presión que mientras va a ver otro departamento y la portera del edificio busca el teléfono del dueño de la casa, el hombre ve a lo lejos un bosque junto a una bandada de pájaros y empieza a imaginar cómo sería formar parte de él:

> Pasó una bandada de pájaros. Los siguió con la vista y los vio llegar a su destino: el bosque. Regresaban a dormir entre los árboles. Sintió entonces nostalgia de los árboles, deseo de ser árbol… ("Ahora lo encuentro, ahora lo encuentro", decía la mujer)… vivir en el bosque, enraizado, siempre en el mismo sitio, sin tener que ir de un lado a otro, sin moverse más; siempre allí mirando las nubes y las estrellas, y las estrellas se apagarían y se volverían a encender y la mujer seguiría buscando, buscando… […] y él en el bosque sin importarle nada, sin oír ya sonar papeles y cajones y cosas… descansando de aquella fatiga de toda su vida, de los tranvías, de las calles llenas de gente y de ruido, de la prisa, de los relojes de su mujer, de la horrible vivienda, de los niños… sin oír las máquinas de escribir ni las prensas del periódico […] tendría silencio y soledad para pensar, tal vez para recordar, para detenerse en algún minuto hondamente vivido (Ídem: 54).

El tiempo se va haciendo cada vez más lento y el protagonista se va adentrando poco a poco en su alucinación que pasa a ser cada vez más oscura y tenebrosa. Se produce una especie de metamorfosis en el personaje que empieza cuando el hombre mira hacia el bosque y es en este momento en el que se desconecta de la realidad que le rodea y se

adentra en un plano onírico e imaginado.

De igual manera, "la mirada lleva a los personajes a su destino, en este caso es una mirada de nostalgia; el hombre desea convertirse en árbol, pero lo que en un principio es algo agradable se convierte en una pesadilla. Finalmente, el hombre corre hacia el bosque como quien acepta su destino con lo bueno y lo malo que le depara" (González Zimmer, 2019: 26).

Por lo tanto, la naturaleza se presenta en este texto como un elemento mágico con un doble significado: por un lado, es creadora y benevolente y por otro, es cruel y destructora. Tanto es así que "la gradación del miedo y la desolación del personaje que le lleva al regreso a la naturaleza en realidad finaliza en el punto de partida ya que quien impulsa al hombre a salir de su comodidad y rutina es su esposa" (Ibid.) mediante esa "presión" que ejerce para que el marido encuentre un departamento:

> Encontrarse de pronto en el bosque rodeado de árboles silenciosos, […] ¡vida tranquila y leve la de los árboles, llenos de pájaros y de cantos!… del día a la noche cientos de cantos, miles de cantos en sus oídos, […] quedarse desnudo largos meses… inmóvil bajo la lluvia helada y persistente, sin ver el sol ni las estrellas… morir de angustia al oír las hachas de los leñadores, cada vez más cerca, más, más… sentir el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros… los enamorados grabando corazones e iniciales en su pecho… acabar en una chimenea, incinerado… […] ver pasar un día sus hijos y su mujer, y él poder gritarles "Soy yo, no se vayan", ellos no se detendrían bajo su sombra, ni lo mirarían siquiera, no les comunicarían nada su emoción ni su alegría. "Empieza a soplar el viento, mira cómo se mueven las hojas de ese árbol", dirían los niños sin reconocerlo, él allí, clavado en la tierra, enmudecido para siempre, lleno de pájaros y de… ("¡Ya lo tengo, ya lo tengo, aquí está el número!", decía a voz en cuello la mujer.) Al escuchar los gritos el hombre se estremeció bruscamente, como si hubiese caído, dentro del sueño, en un pozo sin fondo. […] De pronto se dio la vuelta y comenzó a bajar la escalera apresuradamente. […] Y tal era la prisa que el hombre llevaba que se le cayó el sombrero […] ("Su sombrero, señor, se le cayó el sombrero", gritaba entonces la mujer) […] Vio al hombre que iba corriendo calle abajo… […] hasta perderse en el bosque (Ídem: 54-55).

"Moisés y Gaspar" es otro de los cuentos en los que la naturaleza actúa para crear un ambiente monstruoso, si bien es cierto que se vale de otra técnica muy usada por ella, que es la de los animales o presencias monstruosas e indefinidas que crean una atmósfera siniestra, lúgubre y

oscura.

Este texto comienza con el despertar de un día de otoño envuelto en una neblina, el cual es descrito por el narrador en primera persona, llamado José Kraus:

> El tren llegó cerca de las seis de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío. Y casi no se veía a causa de la niebla. Llevaba yo el cuello del abrigo levantado y el sombrero metido hasta las orejas; sin embargo, la niebla me penetraba hasta los huesos. El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio. Todo: escalera, pasillos, habitaciones estaba invadido por la niebla. Mientras subía creía que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio (Dávila, 2009: 79).

En esta primera escena se presenta también a Leónidas, el hermano fallecido de José Kraus, y todo se desarrolla bajo ese manto de niebla que lo complica todo. Según va pasando el día, lejos de mejorar, se va complicando todo aún más y entran en acción Moisés y Gaspar:

> A las cuatro de la tarde fue el entierro. Llovía y el frío era intenso. Todo estaba gris, y sólo cortaban esa monotonía los paraguas y los sombreros negros; las gabardinas y los rostros se borraban entre la niebla y la lluvia. Asistieron bastantes personajes al entierro, tal vez, los compañeros de trabajo de Leónidas y algunos amigos. […] Caminé solo, sin rumbo, bajo la lluvia persistente y monótona (Ídem: 80).

En todo este ambiente desolador, hay un hecho que trastoca la vida del señor Kraus cuando llega al edificio. Este tiene que hacerse cargo de la tutela de Moisés y Gaspar, situación encomendada por Leónidas y que provoca en el personaje una sensación de incertidumbre ante su porvenir.

Este hecho, relacionado con el cuidado de Moisés y Gaspar, se empieza a manifestar en la inquietud que le provocan estos dos seres. Nada más llegar al apartamento de su hermano, nota unas miradas perturbadoras que contribuyen al carácter intrigante de estos dos seres indeterminados:

> Era de noche cuando volví al departamento de Leónidas. El frío era más intenso y la lluvia seguía. […]. El departamento estaba completamente oscuro y congelado. […] Allí, en la mesa, en el último sitio que ocupó Leónidas, me senté a beber, a desahogar mi pena. Por lo menos estaba solo; […] podía llorar, gritar y… De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di la vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar. Me había olvidado por completo de su existencia, pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con

> mirada terrible (81).

Desde ese momento, la convivencia con estos dos seres se vuelve insostenible y parece que empiezan a hacerle la vida imposible al señor Kraus. Desde el principio esos seres extraños empiezan a mostrarse miedosos, enojados e incómodos ante su actual panorama, el cual desconcierta al nuevo dueño:

> En las estaciones en que el tren se detenía más tiempo, iba a informarme cómo estaban Moisés y Gaspar y si querían comer algo. Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por su situación… […]. Me iba a resultar muy difícil vivir en su compañía, nunca me simpatizaron, me sentía incómodo en su presencia, como vigilado por ellos. […] Leónidas eludía mis preguntas acerca de ellos y me suplicaba en los mejores términos que los quisiera y soportara. […] Nunca supe cómo llegaron a vivir con Leónidas… Ahora estaban conmigo, por legado, por herencia de mi inolvidable Leónidas (82).

Como se ha indicado, no se dan indicios que definan a estos personajes y además del carácter voluble de esos nuevos habitantes, pareciera que estos fueran poseedores de una inteligencia que les hiciera entender la situación, por lo que se asemejarían más con los humanos que con unas simples mascotas.

Estas criaturas comienzan a invadir la vida del señor Kraus, hasta tal punto que prefiere estar fuera de su casa e ir a trabajar antes que padecer el malestar que le generan sus "compañeros" de piso:

> Comieron sin entusiasmo, mirándome con recelo. Les tiré unas mantas en la estancia para que durmieran. Yo me encerré en mi cuarto y tomé un narcótico. El día siguiente era domingo y eso me salvaba de ir a trabajar. Por otro lado no hubiera podido hacerlo. Tenía la intención de dormir hasta tarde; pero tan pronto como hubo luz, comencé a oír ruido. Eran ellos que ya se habían levantado y caminaban de un lado a otro del departamento. Llegaban hasta mi cuarto y se detenían pegándose a la puerta, como tratando de ver a través de la cerradura o, tal vez, solo queriendo escuchar mi respiración para saber si un dormía. […] Con la llegada de Moisés y de Gaspar toda mi vida de desarregló. […] Si me demoraba, se enfurecían, lo cual me causaba miedo, por no saber hasta qué extremos podía llegar su cólera. Diariamente tenía que arreglar el departamento, pues desde que estaban ellos allí, todo se encontraba fuera de su lugar (82-83).

Se juntan una serie de puntos que hacen que el lector dude sobre los rasgos físicos de estas criaturas y estas dejen fuera de lugar al protagonista y se genere una especie de amenaza externa que le acecha

tanto a él como a toda persona que va al departamento, por ejemplo, cuando el señor Kraus llevó a su amante ocasional al departamento y la reacción al ver a estos fue desconcertante y llena de miedo, como si estas criaturas la acecharan:

> La muerte de Leónidas interrumpió nuestra rutinaria relación. Pasó más de un mes antes de que buscara a Susy. […] Esa noche esperé a Susy en la esquina del restaurante, según costumbre, y subimos al departamento. Todo lo que sucedió fue tan rápido que me costó trabajo entenderlo. Cuando Susy iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y a Gaspar que estaban arrinconados y temerosos detrás del sofá. Susy palideció de tal modo que creí que iba desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo (84).

En este sentido, las figuras monstruosas que aparecen en los textos davilianos adquieren una realidad diegética. Vendría a ser como una especie de "segunda realidad" de la que proceden estos seres extraordinarios y por este hecho, se vuelven imposibles o sobrenaturales, teniendo como consecuencia

> transformar radicalmente la realidad primera —lo que obliga a asumir la existencia de otras leyes, a reconocer que el paradigma de realidad presentado inicialmente como realista es más amplio de lo que se creía— , y a asumir la insinuación inquietante de esa otredad no del todo resuelta que constituye, precisamente, la falta de resolución de la modalidad discursiva de lo fantástico (Candelario Martínez, 2018: 123).

Por lo que se refiere al plano figurativo, estas evocaciones extratextuales que estas figuras monstruosas enuncian van encaminadas "a explorar de un modo representativo una parte oscura de lo humano reprimida o latente en el plano del instinto o del inconsciente" (Ibid.).

Como se ha indicado anteriormente en textos como "El huésped", "La quinta de las celosías" o en "La celda" hay una serie de criaturas que desestabilizan el orden postulado y cumplen una función destructiva o amenazante debido a la carencia de algo que explique las resoluciones a las que llegan los personajes o a las consecuencias de las que son víctimas.

Estos "personajes" se "caracterizan más por los efectos que generan en los otros que por los rasgos que la descripción les atribuye" (Ídem: 128). Dávila se apoya en un recurso muy usado por la narrativa fantástica que es el de los silencios a la hora de construir y estructurar

sus relatos, algo así como un rasgo "indecible" de lo fantástico[188], "puesto que personajes y lectores suponen que el aspecto de estos seres debe ser tan horroroso que tratar de describirlos es prácticamente imposible" (Ibid.).

No se sabe mucho de estos personajes y el lector puede confundirlos con animales, ya que pareciera que pertenecen a una realidad textual distinta a la que se está narrando en el relato como referente mimético. Por lo tanto, esa imposibilidad que transmite el texto de definir o de clasificar procede, en mayor o menor medida, de la imposibilidad de comprender lo otro.

De tal manera que "la deliberada forma que tiene el relato de obscurecer para el lector implícito la apariencia de los personajes centrales, así como las reacciones que tienen los personajes secundarios al contemplarlos por primera vez, intensifica en quienes se acercan a sus páginas la curiosidad y el horror" (Ídem: 131-132).

El texto va aumentando su siniestralidad según va avanzando y Moisés y Gaspar rompen por completo el orden natural del hogar y de la dinámica cotidiana, llegando incluso a molestar a todos los vecinos y haciendo que el señor Kraus tenga que abandonar el edificio y buscar un nuevo hogar con la pesada carga de esos dos seres indeterminados.

> Entonces me pidieron el departamento por orden judicial y empezó aquel ir de un lado a otro. Un mes aquí, otro allá, otro… Aquella noche yo me sentía terriblemente cansado y deprimido por la serie de calamidades que me agobiaban. Teníamos un pequeño departamento que se componía de una reducida estancia, la cocina, el baño y una recámara. […] Con la llegada de Moisés y Gaspar las cosas cambiaron. En todos los departamentos que en tan corto tiempo recorrimos, los vecinos me cobraron un odio feroz (Dávila, 2009: 85).

La configuración de la realidad que se describe al inicio del relato tiene un vínculo muy fuerte con la novela gótica, más que con el espacio extratextual del momento de la enunciación y, "sin embargo, postula códigos de valores lo suficientemente firmes para hablar de extrañeza o de irrupción monstruosa" (Ídem: 136).

---

[188] Término del que habla Rosalba Campra en su texto *Territorios de la ficción. Lo fantástico.*

En gran parte, los textos de Amparo Dávila se caracterizan por la postulación de un paradigma de realidad tético que es "desestabilizado por la excepción de las normas dominantes representadas en la figura del monstruo" (Ídem: 137). Mediante la construcción de un ambiente de indefinición y de imprecisión voluntaria, la figura del monstruo actúa no solo como una versión alterada de lo propiamente humano, sino también se convierte en un enigma sin revelar.

El relato asume el vacío que representan tanto Moisés como Gaspar como parte de su naturaleza, ya que no presentan aspectos suficientes para definirlos, llegan incluso a tener que irse a las afueras de la ciudad:

> Con el dinero que aún me quedaba compré una pequeña y vieja finca que encontré fuera de la ciudad y unos cuantos e indispensables muebles. Era una casa aislada y semiderruida. Allí viviríamos los tres, lejos de todos, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible […]. Todo está listo para la partida, todo, o más bien lo poco que hay que llevar. Moisés y Gaspar esperan también el momento de la marcha. Lo sé por su nerviosidad. Creo que están satisfechos. Les brillan los ojos. ¡Si pudiera saber lo que piensan…! Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser (2009: 86).

Según el texto avanza, el narrador va perdiendo gradualmente sus convicciones. Todas estas marcas modalizantes[189] contribuyen a la incertidumbre y a la duda, rasgos fundamentales en la narrativa daviliana, y también sirven para dar cuenta del fracaso de las aspiraciones del protagonista por conocer la otredad de la mano del monstruo.

A esto se le suma la vacilación que recae sobre los personajes y sobre la atmósfera que crea la naturaleza. El hecho de haber introducido a estos monstruos, supuestos animales o personajes indefinidos, vendría a ser un símbolo dentro de su narrativa de lo fatídico, de la desprotección, la soledad o la lucha por la sobrevivencia.

En su segundo volumen de cuentos, titulado *Música concreta*, destaca un cuento en el que se hace mención a la naturaleza como esa extensión del estado anímico, en este caso, de la protagonista.

---

[189] Término empleado por Todorov que viene a hacer referencia a una serie de locuciones que, sin cambiar por completo el sentido de la frase, modifican de laguna manera la relación que hay entre el sujeto de la enunciación y el enunciado.

El texto en cuestión es el titulado "Detrás de la reja". En este relato, que se analizará más adelante desde las perspectivas de género, cabe destacar el uso de la naturaleza para describir los sentimientos de la protagonista, como en la mayoría de los casos innominada.

Resumidamente, Paulina, la tía de la protagonista se enamora de Darío y, al enterarse de que su sobrina está teniendo encuentros con él, decide llevarla engañada a un sanatorio donde la interna y prosigue su vida con Darío. En un momento dado y antes de que suceda esta escena, la protagonista dice: "Como un autómata arreglé mi equipaje. Por la tarde llovió. Mi ánimo ya tan decaído por la frustración de mi última esperanza se agravó con la tristeza de aquella tarde lluviosa" (2009: 129).

Por otro lado, el texto titulado "El entierro" que cierra esta colección, podría ser junto con "El espejo", perteneciente a *Tiempo destrozado,* dos de los relatos donde se hablaría de la exploración personal y de uno mismo, así como del destino.

En "El entierro" se narra la historia de un personaje innominado que después de caer enfermo y aparecer en el hospital, vuelve a su casa a descansar por exigencia médica y empieza recordar su pasado. Se da cuenta de que no tiene ninguna mejoría y que por lo tanto su final está cerca:

> Los días seguían pasando sin ninguna mejoría. […] Pero él empezó a observar cosas bastante evidentes: las medicinas que disminuían o se tornaban en simples calmantes; pocas radiografías, menos electrocardiogramas; las visitas de los médicos cada vez más cortas y sin comentarios; el permiso para ver a su secretaria y tratar con ella los asuntos más urgentes; la notable preocupación que asomaba a los rostros de su mujer y de sus hijos (2009: 163).

Pasaría sus días sentado en un sillón imaginando cómo sería su entierro, cómo sería su muerte. Comienza a sentir miedo y pena, hasta llegar a una profunda depresión: "Así pasó varios días, sin hablar, sin querer saber de sus negocios, sin importarle nada. Después, y casi sin darse cuenta, empezó, de tanto pensar y pensar en la muerte, a familiarizarse con ella, a adaptarse a la idea. Hubo veces en que casi se sintió afortunado por conocer su próximo fin" (Ídem: 164).

Su muerte era algo irremediable y decide hacer el testamento y

pensar en todos los bienes que tiene. Antes de fallecer deseaba dos cosas:

> [la primera] salir a la calle por última vez, caminar solo, sin que nadie en su casa se enterara, caminar como una de esas pobres gente que van tan tranquilas sin saber que lleva ya la muerte a su lado y que al cruzar la calle las atropella y las mata, […]; [y, la segunda,] quería también volver a ver una vez más a Raquel, ¡la había extrañado tanto! … (169).

Lo primero que deseaba se cumplió. Salió a la calle, solo y en ese momento se encontró con un entierro. Paradójicamente y tras varios camiones de ofrendas, un Cadillac negro de último modo, igual que el suyo, ve unas caras tristes que son las de sus hijos y su mujer. El protagonista presencia su propio entierro.

Se trata de un cuento en el que se explora el horror psicológico, pero también las obsesiones, los miedos y los deseos reprimidos. Quizás este sea uno de los relatos que mejor ejemplifica la obsesión y el trastorno que le provocaron a Dávila tanto la muerte de sus hermanos como sus diversas enfermedades en las que casi pierde la vida.

Ese encuentro consigo mismo, con su propio funeral provoca en el protagonista una crisis existencial, en la que tanto los viejos miedos como los recuerdos reprimidos resurgen con fuerza. En este texto el tema central es la muerte, representada en la figura del entierro que sirve, por un lado, como muerte física, pero también como una muerte espiritual y emocional.

De tal manera que la muerte se convierte en una metáfora de las diferentes vidas que han sido olvidadas o enterradas y que por algún motivo se niegan a aceptar. Todo esto se suma a la ambigüedad propia de Amparo Dávila, vista en este relato a través de la distorsión de la realidad y la falta de claridad en torno a los personajes y a los sucesos que se desarrollan en el relato.

La locura, presente en varios de sus cuentos, también se encuentra en “El entierro”. El personaje explora su locura a partir de la manifestación de sus miedos y de sus traumas. Todo ello se ve reforzado por el uso de la tensión emocional de cada escena sumada a esas atmósferas oscuras y ominosas que llevan a este personaje innominado al colapso psicológico y genera una vez más en el lector, una gran

confusión.

Los cuentos de Amparo Dávila refieren mundos herméticos y nocturnos, algunos demenciales e inexplicables, que parecen casi un sueño o en otros casos lo son, como el texto que abre su tercer volumen de cuentos, *Árboles petrificados,* titulado "El patio cuadrado".

Este relato, muy al estilo de "Tiempo destrozado[190]" presenta una estructura un tanto similar. La escritora en algunas ocasiones ha afirmado que este texto, "El patio cuadrado", hace referencia a un sitio de su casa, concretamente un espacio cuadrado en el que pasaba largas horas y también está relacionado con ese mundo onírico.

En una entrevista ofrecida a Jorge Luis Herrera en el año 2006, le pregunta sobre la influencia de su mundo onírico cuando escribe a lo que Dávila respondió: "Mucho y, claro, después empiezo a escribir con el recuerdo del sueño, pero, luego, el relato se va yendo por su propio pie. Ese es el caso de "El patio cuadrado" o de "Tiempo destrozado" (2006: 32).

Sus vivencias, como se ha dicho, también influyen. Por ejemplo, la casa que aparece en "El patio cuadrado" es "en la que yo viví después, ya niña, también en Pinos. Era un patio totalmente cuadrado; me traumé mucho con ese lugar… allí vivía mis terrores nocturnos. Se me quedaron grabadas en la memoria las imágenes de los lugares que habité en la infancia y, de pronto, salen en algún cuento" (Ídem: 33).

En este relato se cuentan cuatro historias separadas por un espacio en blanco y por una frase que se repite constantemente "Yo comencé a retroceder, a retroceder…" (2009:176). Se trata de una especie de *collage,* compuesto por cuatro relatos que se separan con ese espacio en blanco.

La narración está en primera persona del singular. Esa frase que se repite contantemente es, en apariencia, el único punto de contacto entre todos los relatos, algo así como el hilo conductor, ya que se muestra como una especie de episodios disociados donde, tanto los pensamientos sin orden como la incongruencia, sumergen al lector en un mundo extraño y

[190] Este cuento, al igual que otros muchos que solo se han citado, será analizado en apartados posteriores.

sin sentido.

En el primer relato de este texto el hombre que acompaña a la mujer desaparece de su vista y de pronto lo ve frente al suicida. Finalmente, quien muere es justo su acompañante y el cuerpo es cubierto por una especie de aves que, en apariencia, son murciélagos, animales asociados con las sombras y la noche:

> En ese mismo instante Horacio se precipitó al vacío. Los embozados que habían permanecido inmóviles todo el tiempo lanzaron un graznido siniestro y se arrojaron sobre el cuerpo caído, cubriéndolo con sus alas parduzcas y membranosas. Yo comencé a retroceder, a retroceder" (Ídem: 175-176).

En la siguiente historia, la narradora se encuentra en un cuarto donde se guardaban todos los juguetes de su infancia y que en la actualidad es un enorme vestidor lleno de ropa. La mujer decide probarse los vestidos, pero parece que ninguno le vale. De pronto se siente invadida por la ropa que la ha ido rodeando poco a poco y de forma caótica:

> Entré en el cuarto donde se guardaban los juguetes de la infancia, pero aquella habitación llena siempre de muñecas, pelotas, osos, patines, era ahora un enorme vestidor con percheros repletos de ropa. […] No había nada a mi medida, nada. Comencé a desesperarme y a sufrir verdaderamente por no encontrar algo de mi talla (Ídem: 176).

En ese momento se escuchó una voz femenina que la llamaba, de nombre Olivia. Cuando al fin se acerca a ella le muestra su rostro que permanecía tras un velo negro, y le hace saber que en realidad está muerta, algo que hace que la protagonista trate de huir, pero es perseguida por infinidad de aves: búhos, buitres y murciélagos[191].

La tercera narración de este relato se ubica dentro de una habitación donde se encuentran "dos hombres de edad, sentados frente a una mesa triangular, leyendo un gran libro bajo la luz blanquísima de una lampara de látigo" (177). Se dice que están leyendo *La interpretación de los sueños,* libro de Sigmund Freud.

La mujer ocupa un lugar vacío y les cuenta que en su sueño es perseguida por un hombre que la amenaza "con un enorme puñal todas

[191] "Y siguió avanzando lentamente hacia mí. Yo me lancé entre aquella maraña de vestidos, que ahora volaban y eran negros murciélagos y búhos y buitres y telarañas que mis manos arrancaban en la huida…" (2009: 176-177).

las noches cuando duermo" (Ibid.). Dentro de la simbología, el puñal tiene un significado de muerte, de destrucción, aunque Freud le encuentra también una característica fálica.

Uno de los viejos le responde que él sueña lo mismo, que también es perseguido, pero en este caso por unas mariposas negras. Seguidamente, el viejo grita las siguientes palabras: "Imágenes, símbolos, persecución siniestra […], no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; la evasión es un camino hacia ninguna parte…, pero no hay que sufrir ni atormentarse, iniciemos el juego" (Ibid.).

De estas palabras se desprende un elemento metaficcional y surge un vaso comunicante también con el primero de los cuentos analizado, "Fragmento de un diario" donde las palabras adquieren un sentido ritual, que se lleva a cabo a través del juego y de la magia.

Ese juego que presenta Amparo Dávila consiste "en el manejo del lenguaje como intermediario entre el lector y una realidad que le ha sido sustraída, negada, pero que a través del significado oculto de las imágenes y símbolos, percibido precisamente por el inconsciente, es posible desvelarla. De ahí que la evasión es un camino a ninguna parte" (González Pérez, 2014: 131).

El relato continúa y después de este pequeño discurso encienden una fogata y lo avivan con todo lo que tienen cerca. Más tarde, danzan alrededor y la mujer empieza a desnudarse arrojando sus ropas al fuego, quizás simbolizando una forma de despojarse de sus represiones sexuales: "Yo comencé a desnudarme, e iba arrojando a la hoguera las prendas que me quitaba; como la única cooperación que podía ofrecerles para alimentar el fuego" (178).

El viejo convoca a las mariposas negras de sus sueños y en un momento dado quieren arrojar al fuego tres cartapacios repletos de fotos a lo que una voz dice que "eso no, jamás, que se salven los retratos pornográficos, ¿qué haríamos después, sin ellos […], ¿qué haríamos sin ellos esas largas noches de insomnio?" (Ibid.).

La joven sale de la habitación al sentir que se ahoga con "el polvillo

de las almas quemadas de las mariposas negras que se me metía hasta la garganta, y el humo comenzaba a asfixiarme" (179). Es decir, los deseos eróticos que tiene el hombre se hacen presentes en la escena y ella, consciente, sale espantada ante ese atrevimiento.

Finalmente, en el cuarto relato la narradora cuenta que está en una habitación llena de libros que se encuentran dispuestos de manera caótica. Se empeña en comprar uno de ellos, concretamente en *Rabinal Achí,* pero el joven que atiende en el lugar se niega a darle ese libro: "Es bastante absurdo querer leer el *Rabinal Achí* sin ninguna preparación, así como así" (Ibid.).

Le dice que si de verdad desea ese libro, lo tiene que coger con sus propias manos y la conduce a una piscina en donde se encuentra ese texto al fondo, junto con otros libros. La mujer decide tirarse al agua ante el deseo de conseguir ese libro, pero este se va alejando cada vez más y siente la necesidad de salir a la superficie, pero al intentar salir se topa con algo parecido a una barrera de cristal:

> Seguí sumergiéndome y cuando ya creía que mis manos tocarían los libros me daba cuenta de que estaban aún más abajo, todavía más, y así seguí hundiéndome más y más, cada vez más […] que sentí que ya no tenía casi aire, que solamente me quedaba el necesario para salir y respirar. […] Subía ya sin aire, desesperada por respirar un poco de aire, de aire, de aire… hasta que mis manos chocaron con algo duro y metálico, algo como una tapa, como la tapa de un enorme sarcófago (181).

Es importante ver que esta última parte carece de la frase que cierra y conecta las pares anteriores, quizás por ser el final. El hecho de que se comente en este texto que la obra que busca la mujer es el *Rabinal Achí,* podía ser entendido, al igual que en texto de "El entierro" a esa necesidad de rememorar el pasado, ya que se está haciendo alusión a una obra literaria bastante representativa de la cultura maya prehispánica, idea que se ve reforzada por el agua que lo cubre todo y que se encuentra contenida en un estanque sin salida, algo que simboliza "la imagen del útero materno en el cual se sumerge la narradora, y del que le es imposible salir de nuevo" (2014: 132).

Estos textos enlazados por esa frase final, son vistos por la crítica

como una especie de afloramiento de los deseos eróticos que son abiertamente rechazados. Esto se lleva a cabo a través de símbolos relacionados con lo sexual, como el puñal, el pájaro o el pez que guarda una similitud con lo fálico y con la fecundidad.

Así, el fuego encendido por los viejos sería una especie de purificación de esos actos, aunque también la destrucción. También vienen a representar el ardor de la pasión. Finalmente, el cuento sumerge al lector en el mundo de lo inconsciente, reforzado a través del estilo rico en símbolos, metáforas y elementos oníricos, por lo que se ve que Amparo Dávila hace de su mundo onírico "real" un motor para crear relatos, es decir, se presenta esa "realidad real" frente a la "realidad imaginada".

Quizás este texto, solo sea una especie de pesadilla tortuosa y carente de sentido en la vida de la escritora, pero al dotarla de diversos elementos, crean un relato totalmente surrealista y chocante que siembra, pretendidamente, la duda en el lector al no obtener una respuesta cuando lee el texto.

Otro cuento que también pertenece a esta colección es el titulado "Garden Party". Aunque quizás no sea uno de los textos más logrados de la escritora[192], también merece un análisis textual. Se trata de la historia de un hombre, Rogelio, que llega en estado de embriaguez a una fiesta a la que ha sido invitado por un amigo para presentarle a su jefe, tratando de que este le dé trabajo.

El estado físico y el desaliño de Rogelio le acarrean diferentes miradas de desaprobación de los elegantes asistentes a la fiesta y todo el mundo habla de él, ante el evidente enfado de su amigo:

> En ese momento un hombre de mediana edad, correctamente vestido, se abrió paso y llegó hasta el borracho interrumpiendo su alegato.
> —Creí que nunca llegarías, ¡pero, hombre! — exclamó en voz baja para que nadie le oyera — te advertí claramente que se trataba de algo muy especial y que vinieras bien vestido. ¡Y mira cómo estás, hecho una verdadera facha! Tú sabías muy bien, Rogelio, que esta era la oportunidad, tal vez la única oportunidad para que yo te presentada a

[192] Se trata de un texto de difícil comprensión y lectura, algo quizás pretendido por Amparo Dávila pero, a diferencia de lo que acostumbra a hacer la escritora, no se mantiene la tensión en el texto, ya que en la mayoría de ellos se tratan acciones más dramáticas o que van cobrando intensidad a medida que se desarrolla el texto con una serie de cambios en los finales, que en el caso de este relato no sucede.

don Ramón y a don César Rubio (2009: 192).

Su discurso, difícil de entender, se centra en saber dónde está Celina. Poco se conoce de esta mujer, la cual en algún momento parece que le abandonó. Sin embargo, lo significativo del relato es que nadie escucha lo que dice, en parte porque no le entienden o simplemente porque no les interesa lo que está contando.

Óscar, el amigo de Rogelio, decide sacarle al jardín para que nadie le vea y en ese momento se tropieza y apaga su cigarrillo encima de una señora que resulta ser la mujer del anfitrión del evento, algo que a Rogelio le es indiferente, puesto que solamente quiere saber dónde está Celina.

Finalmente, y en la oscuridad de la noche "y sin esperar más se levantó y se fue tambaleando antes de que Óscar pudiera detenerlo. Rogelio sorteaba las mesas con gran dificultad, tanta, que Óscar no dudó de que se cayera de bruces sobre alguna. [...] Se quedó un buen rato apoyándose en el grueso tronco de un árbol, mirando fijamente la piscina en cuyas aguas oscilaban las luces de los faroles colgados en los árboles, produciendo dentro del agua formas indefinibles" (Ídem: 198).

Rogelio acaba falleciendo ahogado en la piscina, sin que nadie se percate de ello: "Y entre aquel frenesí, entre gritos y aplausos, unas burbujas y una ondulación en el agua no fueron vistas por nadie" (Ibid.).

Este relato es un buen ejemplo de cómo un personaje puede ser silenciado e ignorado, puesto que nadie se ha preocupado por él. Como se mencionó en capítulos anteriores, el título original de este relato fue "Garden Party del olvidado", publicado en el año 1956 en la revista *Estaciones.*

Quizás el título original daba a entender mejor el sentido del texto y la crítica que quería llevar a cabo la escritora. En este relato, una vez más, se muestra a un personaje sufriente por el amor de una mujer, de la que no se dice nada y es atrapado por la naturaleza que hace que muera ahogado en una especie de delirio de ultratumba provocado por los efectos de su embriaguez.

Da igual que Rogelio hable o no, su discurso no resulta interesante ni entendible para ser escuchado. Es un personaje que se muestra

patético y genera burlas, no solo en la gente que acude a la fiesta, sino también en el lector. En este sentido Carmen Boves Naves[193] hace referencia a que se trata de una voz que es palabra sin palabra, siendo una especie de cuerpo con voz, cuya finalidad consiste en evitar la soledad.

También afirma que la palabra que se reduce solo a una voz, constituye dentro del discurso literario el más denso de los silencios. "Detrás del discurso se esconde un subtexto de silencio. En el caso de nuestro personaje, inclusive cuando en el pensamiento se dirige a la amada, las palabras quedan fuera de lugar, porque no fueron pronunciadas en su momento a quien iban dirigidas, ya sea por temor o por comodidad, quedando de esta forma impregnadas del prolongado silencio que se fue acumulando durante el tiempo de la relación de pareja" (González Pérez, 2014: 121-122).

En este sentido, los apoyos simbólicos no se centran solo en los espacios en blanco o en los ya usados puntos suspensivos, sino en el lenguaje mismo, el texto con sus palabras es el que se utiliza para expresar es silencio. Así, el personaje mismo se condena al silencio final y con ello al suicidio, ya que las palabras no le han dado para expresar su sentimiento de abandono y de soledad.

En su texto "Griselda", la naturaleza cobra vida y empieza a ser la antesala de algo que va a suceder. Cuando el relato finaliza el jardín en el que están tanto Griselda como Martha va adquiriendo vida y movimiento, las plantas intentan retener a Martha mientras ella corre despavorida con la única intención de escapar de ese lugar, después de la revelación de las cuencas vacías en el rostro de Griselda.

En su relato "El último verano[194]" la naturaleza actúa como una metáfora del mundo interior de la protagonista que, pensando que está

[193] "El silencio en la literatura", 1992, pp. 99-123.

[194] Algunos de estos relatos serán analizados en profundidad en el capítulo V, por lo que en esta ocasión solo se hará una breve mención resaltando o remarcando algún aspecto importante. Hay textos en los que también está presente la naturaleza pero en un segundo plano. Es el caso de "Óscar", donde al final del relato se quema la casa, símbolo principal de la jerarquía de este habitante y es el fuego en un aparente acto de purificación y de cierre de ciclos, el que acaba con todo ese mal, ante la risa de Óscar.

llegando a la menopausia, descubre finalmente que está embarazada.

En este sentido, la naturaleza describe las mismas sensaciones que tiene la protagonista. Se hace alusión a las amapolas deshojadas y también a un "verano seco y asfixiante" (2009: 205), que son un claro símbolo de lo que está atravesando la protagonista y de lo que socialmente supone el hecho de dar paso a la menopausia.

Seguidamente en su relato titulado "El abrazo", se presenta a un narrador extradiegético que cuenta la primera parte de la historia, reconstruida a través de diferentes analepsis que parten del pensamiento de Marina, la protagonista. Se trata de otro relato en el que el tema son las relaciones extramaritales.

Al inicio es de noche y Marina escucha la lluvia. Se encuentra tejiendo una prenda y a la vez está tejiendo sus recuerdos. Toda esta parte que se narra se hace en una secuencia única y en pasado, sin embargo, en los dos últimos párrafos hay un cambio y pasa a ser Marina la narradora, cambiando así también el tiempo al presente de indicativo.

En el pensamiento de Marina se narra la historia que ha tenido con el ahora marido de su amiga Raquel y cómo la protagonista le sigue echando de menos. "Cuando él se iba, Marina buscaba en el lecho el olor de su cuerpo y volvía a dormirse pensando que seguía a su lado. Cuando se lo contaba, él se reía. ¡Cómo le gustaba verlo reír!, se veía más joven aún, […]. Cuánto lo había amado, cuando lo amaba" (2009: 239).

Al igual que en otros muchos relatos, el tiempo se defiende y en este caso lo expresa la propia protagonista: "y estamos solos, solos y juntos con la misma ansiedad de poseernos, se ha parado el reloj, ¿escuchas?, ya no hay tiempo, podremos amarnos sin relojes que nos amenacen con el martilleo de sus horas, sin que tengamos que separar nuestro cuerpos nunca más" (Ídem: 241).

Dentro de este relato hay un momento de delirio, donde se habla de un presente cautivo, pero también imperecedero: la protagonista destaca todo el sufrimiento acumulado por la soledad que ha debido soportar durante las ausencias temporales del amado, pero también se hace

visible la ausencia más cruel y definitiva: la muerte de su amado[195], que coincide también con el alejamiento de su amiga Raquel, la cual se va a vivir a otra ciudad.

Se van dando en el texto pequeñas pistas o indicios que confirman el tipo de relación extramarital que tenía con su amado. Se trata de un hombre del que solo se dice que es abogado, pero no se dan más datos, no tiene una identidad definida. A través de la narración Marina expresa su deseo de revivir todos esos momentos idos y su desolación ante lo imposible desbordan por completo su imaginación: en un momento dado su amado vive y el amor puede volver a hacerse realidad en ese tiempo detenido.

El final del relato es una especie de delirio en el que la protagonista pareciera hablar con su amante fallecido, todo ello producto del anhela pero también de la culpabilidad: "me tendía en la cama con los ojos abiertos a reconstruir todos los instantes, te esperé mucho, mucho tiempo, ya no sé cuántos años, largas noches pegada al cristal de la ventana espiando las sombras que pasaban por la calle, corriendo después tras alguien que podía ser tú, [...] pero no digas nada ni te pongas triste, aún puedo darte el mismo amor, el mismo placer, ven ya, amor, ven, abrázame fuerte" (242).

Este relato, junto con "El patio cuadrado" y también "El entierro" de la colección anterior, están muy en la línea de rememorar el pasado y los recuerdos, pensando quizás que estos, siempre fueron tiempo mejores.

Otro de los cuentos es el titulado "Estocolmo 3". En este texto se relata, desde una narradora autodiegética, que cuenta en pretérito su historia, que un día la joven visita la casa de un matrimonio amigo, el cual acaba de mudarse a un nuevo departamento recién reformado.

Mientras ella y sus amigos, Betty y Homero, estaban conversando en una habitación aparece silenciosamente una mujer que es ignorada por la pareja. La protagonista afirma que "estaba bastante sorprendida y

[195] "Su cuerpo, el que estaba dentro de aquella caja metálica que no había podido abrir, porque resultaba superior a sus fuerzas y porque no era posible que él estuviera ahí dentro, rígido, muerto, alguien había insistido en que lo viera, que eso era lo mejor" (2009: 240-241).

desconcertada por aquella descortesía, ¿o de qué otra manera llamarla?, de no presentarme a la joven de blanco. A lo mejor pensaban que ya la conocía; pero, de todos modos…" (2009: 224).

La protagonista hace referencia a ella, pero los esposos no saben de qué habla[196]. El final del texto se vuelve más tenso cuando la pareja y la protagonista se van a la habitación y Homero empieza a titubear cuando le pregunta por la muchacha: "Bueno… el caso es, que … — comenzó a decir Homero mientras se frotaba las manos como solía hacerlo cuando estaba nervioso" (227).

Solo les alcanzó a percibir dentro de la habitación "solo un fuerte olor a gardenias y a nardos, un olor demasiado dulce y pegajoso, denso y oscuro, atrayente y repulsivo, que no se podía dejar de aspirar y que contraía el estómago en una náusea incontenible" (Ibid.).

De esta forma, la atmósfera oscura y delirante vendría a representar el más allá vinculado en una forma indisoluble a la idea de muerte, simbolizado en el olor de las flores, asociado a esa muchacha o a los funerales.

Finalmente, la protagonista se va de la casa, alegando también que había dejado a su madre sola y "Homero y Betty se mudaron de Estocolmo 3 al día siguiente. Después supe, también, muchas otras cosas" (Ibid.).

El lector se queda con la duda de si todo esto realmente sucedió y lo hizo como lo cuenta la narradora o si realmente es una proyección de sus propios sentimientos de soledad y quizá, también esté motivado al estar invisibilizada por los demás, en este caso, por el matrimonio, al igual que

---

196 "Betty aseguró que no tenían nada de tristes y que eran iguales a las de otros templos. Entonces fue cuando la muchacha se levantó y se encaminó hacia la recámara sin decir nada, así como había llegado.
—Por fin se va… — comente en voz muy baja, ara que ella no pudiera oírme.
—¿Quién se va?
—¿De qué hablas?
—De ella — contesté simplemente, y con la vista indiqué a la muchacha que ya entraba en el dormitorio […]
—No te entiendo — dijo Betty.
—¿No serán los rones? — comentó, burlón, Homero.
—Nunca pensé que esto fuera una broma de ustedes — les reproché" (2009: 226).

sucede con esa mujer "fantasmal" que solamente ella es capaz de percibir.

El último cuento de este volumen, llamado igual, "Árboles petrificados", narra también un adulterio femenino. La narración viene a partir del monólogo interior de la protagonista, que desde el inicio dice que es de noche y que se encuentra sola y acostada en un pequeño espacio, el cual se vuelve sofocante y puede ser una habitación o una especie de ataúd.

Se trata de la historia de un amor clandestino, envuelto por el miedo de que cada encuentro que tiene la pareja sea el último de la relación, pero también por los deseos insatisfechos de un amor pleno. Este texto, muy al estilo del de "La carta" es un relato de una sola secuencia, algo así como una prosa poética que se va desgranando y la historia narrada, al parecer, desde la muerte, en la que los amantes han podido volver a reunirse.

El tiempo, a raíz de las difusas y brevísimas analepsis, es el presente, pero se va mezclando de tal forma que se gesta un relato ambiguo en el que el lector no sabe a ciencia cierta ni el momento ni el lugar desde el que se habla. Hay alunas alusiones a lo "prohibido[197]" de sus encuentros, pero otros momentos todo esto se poetiza y se vuelve más lírico[198], con el claro objetivo de hacer ver que lo que está sucediendo es algo prohibido.

Se hace también alusión a la relación que tiene con el hombre que vive con ella, la cual se vuelve rutinaria y cotidiana, donde finge estar dormida para que este no sospeche de los encuentros extramaritales que acaba de tener:

> Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen (244).

También hay aspectos sintomáticos del deseo en forma pasional cuando el amante le regala unos claveles rojos. A su vez, se dan frases

[197] "La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. "Es muy tarde", dices. "Tendrás que irte", "No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza a caérseme en pedazos" (2009: 243-244).

[198] "Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen" (244).

ambiguas[199] en las que no se sabe si los amantes están muertos. Se trata, como en muchos de los cuentos de la zacatecana, de un inicio que comienza por una situación concreta y aparentemente definida y que degenera en una situación extraordinaria y ambigua que queda más sugerida que descrita.

Dentro de su última colección titulada *Con los ojos abiertos* destaca su relato "El hotel Chelsea", que lleva por subtítulo: (Breve crónica de una larga noche). En este texto, al igual que en "La noche de las guitarras rotas[200]" pareciera que la protagonista es la propia escritora, es decir, se lleva a cabo un autoficción basada en este caso en algún viaje.

Es importante ver que algunas de las personas que menciona, entre ellas Erica Frouman Smith, tuvo relación con Amparo Dávila e incluso le hizo una entrevista en el tiempo en el que estuvo en EE. UU.

En este relato la protagonista se hospeda con enormes ganas en el Hotel Chelsea. La noche que se menciona es la de Halloween y la mujer llega de viaje para hospedarse en este lugar recomendado por un amigo, pero la realidad dista mucho de ser el sitio ideal que había imaginado[201]:

> Entré tras el hombre y me quedé petrificada de espanto. Si la calle me había atemorizado con tanta gente disfrazada, el *lobby* era un verdadero aquelarre pletórico de horripilantes disfraces: brujas pavorosas, tuertos, jorobados, personajes tenebrosos, frankensteines, dráculas, Jack el destripador blandiendo un puñal rojo, mujeres siniestras con el pelo hacia arriba como electrizado (2009: 262).

Se trata de un lugar sucio y decrépito, que aumenta sus características

---

[199] "El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, [...]. Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy u hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. [...] Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. [...] Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. [...] Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro propio cuerpo..." (245-246).

[200] Perteneciente a *Árboles petrificados.*

[201] Tiene sentido que la escritora idealice el Hotel Chelsea puesto que es un lugar famoso por haber albergado a numerosos artistas, músicos y escritores que hicieron de este sitio un centro cultural y artístico del mundo bohemio. Entre ellos, en el relato de Dávila se mencionan algunos pensadores tales como: Thomas Wolfe, Dylan Thomas o Brendan Behan. También se han hospedado actores y directores de cine como Dennis Hopper, o Gaby Hoffmann; músicos como Madonna, Bob Dylan, Janis Joplin o Jon Bon Jovi; artistas visuales como Frida Kahlo o Diego Rivera; también algunos diseñadores de moda, entre otros. El Hotel Chelsea también ha sido lugar de diferentes películas como *Nueve semanas y media,* también algunas canciones y libros. Desde el 1 de agosto de 2011 este hotel dejó de aceptar nuevas reservas.

por el bullicio y los disfraces grotescos de los demás huéspedes que viven la festividad. La mujer cae en desesperación cuando al entrar a su habitación se queda encerrada[202] y no puede salir, hasta que viene un hombre y la arregla. La mujer aterrorizada huye de ese lugar y decide al día siguiente cambiarse de hotel.

En este relato, aunque la narradora trata de describir una atmósfera atemorizante, muy al estilo gótico, esto no se logra del todo, porque a cada dificultad que se le presenta, le sigue una explicación lógica, es decir, no ocurre como en los relatos anteriores en los que lo sobrenatural, lo extraño y lo inexplicable genera un discurso atemorizante.

En este caso, todo termina siendo explicado: los seres monstruosos resultan ser personas disfrazadas, la puerta que está atascada se ha quedado adherida porque ha sido pintada recientemente y el hotel en sí es lúgubre y oscuro por la falta de cuidado y de la basura que lo inundan todo.

El final, a diferencia del resto de textos también es predecible, puesto que la protagonista decide irse. De tal forma que "lo grotesco radica, en este caso, en su otra aceptación primera, la del ridículo, bufonesco, más que de lo horroroso y demoníaco" (González Pérez, 2014: 181).

En la mayoría de los relatos, el vínculo que hay con lo sobrenatural causa lo sublime y se llega a observar que lo central tal vez no sean los hechos o los fenómenos inexplicables que hacen las historias, sino el terror que se causa, latente y obsesivo y

> que parte de una conciencia acosada que finalmente opaca o modifica la imagen del mundo, convirtiéndola en un refugio imaginario, que aunque absurdo, resulta más tolerable que la angustiosa realidad circundante. Los deseos internos son volcados al exterior en forma de construcciones inexplicables, oscuras, vestidas con ropajes simbólicos e inconscientes que reflejan los temores suprimidos, silenciados, pero que por lo mismo, resultan de un peligro contundente (Ídem: 182).

De tal forma que lo inexplicable se llega a entender como aquello que se aleja de la razón y de la lógica y que hace que el lector y los personajes

[202] *Op. Cit.* pp. 263

se sumerjan en las tinieblas de otra realidad, aquella es únicamente es percibida por medio de los sueños y de la intuición.

"Lo inexplicable asume el aspecto de una verdadera metáfora, capaz de explicar aquello que el escritor no debe, no quiere o no puede decir a través del lenguaje cotidiano. La metáfora enuncia lo que las palabras no dicen. Precisamente en ese aparente espacio vacío de lo inexplicable se alberga el silencio como signo que produce efectos de sentido que permiten percibir una segunda historia escondida" (Ibid.).

Por lo tanto, a través de las imágenes creadas por Amparo Dávila, obliga al lector a internarse en la conciencia de sus personajes, para que se pueda ver a través de sus formas de apropiación del mundo lo relativa que puede ser la realidad y lo angustiante que resulta en determinados momentos sobre todo al no poder aislarla y explicarla con un lenguaje más común o más cotidiano.

Siguiendo a Largade y de los Ríos, el empleo de la naturaleza en los textos puede ser entendido también como un cautiverio. Se trata de un mecanismo ideológico que de alguna manera estructura las formas tanto de percibir como de interpretar la relación entre los géneros.

Como se ha observado en los diferentes textos que se han analizado, casi siempre hay una relación entre la naturaleza y la mujer, sobre todo llevaba al plano de los sentimientos. En este sentido se afirma que "la mujer no interviene en los hechos con su voluntad, con su trabajo, con nada concebido como específicamente humano, social […]. El poder exterior y superior de la naturaleza constituye el origen, la causa y la explicación de lo que hace la mujer" (2005: 168).

Si bien es cierto que la naturaleza adquiere uno u otro significado en función de si el referente es hombre o mujer, existe una ideologización de la relación mujer-naturaleza que es uno de los cautiverios fundamentales de las mujeres y que se caracteriza por una serie de concepciones que expone Lagarde.

Las más relevantes vendrían a ser la siguientes: en primer lugar, la mujer como parte de la naturaleza. Seguidamente "la mujer-naturaleza [que] tiene atributos de la naturaleza, y comparte cualidades con los otros

seres y hechos de la naturaleza" (Ídem: 169).

Más allá de todo esto, algo clave que también refleja Lagarde y que aplica a la perfección Amparo Dávila es la dicotomía que se genera a raíz de la naturaleza en función de cada sexo, a lo que se añade que "comparados hombre y mujer frente a la naturaleza, el hombre tiene poder sobre la naturaleza; la fuente de su poder se debe a su posibilidad de transformación con su creación y que al hacerlo, se separa de ella, se convierte a sí mismo en algo diferente de ella. La mujer, en cambio, es naturaleza en la sociedad, espacio en el que es apropiada por el hombre: tanto por ser mujer, como porque ser, implica ser naturaleza" (Ibid.).

El segundo tema de análisis importante y recurrente prácticamente en toda su obra es el cuerpo**,** pero con una serie de connotaciones que se irán matizando.

A finales del siglo XX y principios del XXI se empieza a observar una tendencia entre las mujeres que comienzan a publicar y es el uso del cuerpo como espacio de lo insólito a través de la monstrificación y la violencia física junto con las entidades y los objetos amenazantes.

Este aspecto va a ser analizado a partir de cuatro puntos: primeramente, la ambigüedad corpotextual; segundo, la ambigüedad corporal como fuente de lo inefable; seguidamente, lo cosificado y lo animal como aspectos vinculados a lo corporal y, por último, el abyecto del otro y de sí mismo.

Si se echa la vista atrás y se pone el foco en la narrativa de Amparo Dávila, se puede apreciar que muchos de sus textos guardan relación con este aspecto y sería, junto con Elena Garro, una de las precursoras en el uso de este recurso que permite enfatizar y hacer más visibles ciertos aspectos de la narrativa de mujeres además de llevar a cabo una crítica mucho más potente y más directa, evidenciando así, su condición femenina desde el cuerpo.

Un aspecto que cobra especial importancia es el del espacio puesto que prepara y ubica al lector para la escena que va a ser narrada, convirtiéndose así, en un mediador de diferentes realidades. Es por ello

por lo que el espacio se configura como un fantasma de la escritura "que acompaña, aterroriza, devasta o equilibra cualquier conflicto determinando la materia de la literatura" (Eudave, 2019: 43).

Este espacio siempre será concreto, aun cuando lo que se está narrando es fantástico, si bien es cierto que, la experiencia que se tenga en relación a ese espacio depende directamente de la instancia narrativa o, en la mayor parte de los casos, del autor y la conciencia del yo que lo habita.

Cecilia Eudave en su texto "El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres[203]" habla de dos espacios. Por un lado, se da un espacio colectivo y exterior que deja de ser la única área espacial "real" como tal donde el yo actúa o se enfrenta a distintas y diferentes realidades y lo hace porque, por otro lado, existe un segundo espacio, interior y subjetivo, que impacta directamente en nosotros, es decir, en el lector, siendo un espacio captado unilateralmente por la imaginación.

Este segundo espacio es una zona altamente connotativa que si se suma a discursos puramente insólitos, provee al lector de diferentes códigos para poder leer y entender el texto, puesto que son muy ambiguos y siempre dependerán de la perspectiva textual, es decir, si son textos fantásticos, oníricos, maravillosos, inusuales, etc.

De tal forma que, "los géneros no miméticos desterritorializan el espacio convencional y al hacerlo lo insólito no es solo vivido sino vivible" (Ídem: 44). El creciente interés que ha habido por la literatura insólita, sobre todo en la escrita por mujeres, se ha dado como resultado de diferentes trabajos desde el plano de las perspectivas analíticas diversas.

Una de esas perspectivas en la que también se mueve, principalmente, Amparo Dávila a la hora de hacer sus textos, es la que tiene que ver con el cuerpo como un espacio idóneo para el desarrollo de lo insólito en algunas de sus variables apoyándose en diferentes técnicas narrativas que hacen del cuerpo un receptáculo de los males que acechan

[203] En el libro: *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018),* pp. 43-58.

a la mujer.

Así, como ya se ha indicado, Cecilia Eudave afirma que:

> En México ya existían voces literarias pioneras que se adentraron en estos territorios pocos comunes, o periféricos en su tiempo, para escribir y evidenciar su condición femenina desde el cuerpo y frente a la sociedad. Entre las antecesoras distinguiré [...] solo a dos: Amparo Dávila (1928) y Elena Garro[204] (1916), por el impacto que han generado en nuestra escritura" (Ídem: 45).

Dávila le dio forma a todos esos temores sociales a los que se tuvo que enfrentar lo femenino y lo hizo "monstrificándolos o rodeándolos de entes indefinibles e insólitos" (Ibid.) y es a través "del uso constante de analogías que evidencia la lucha de las mujeres para adquirir visibilidad de frente al México contemporáneo, evidenciando y reforzando su espacio íntimo, propio de lo femenino como el lugar para desafiar al otro" (Ibid.) y lo hace, como se ha indicado anteriormente, mediante la incorporación de diferentes lugares, objetos, etc., a los que dota de un halo fantástico y revistiendo de monstruosidad a los diferentes individuos que pueblan esos lugares.

Con todo ello, se puede afirmar que el cuerpo se configura como un detonante de lo fantástico. "En los textos de Dávila existe una sistemática recurrente de monstrificación del cuerpo, proyectándose en los otros, sean hombres o mujeres, para desestabilizar el devenir de lo cotidiano, y son receptáculos de los miedos, de las pasiones más bajas, de los deseos reprimidos" (46).

Lo que pretende a través de sus relatos es poner en evidencia esa búsqueda incesante de la definición y reafirmación "del ser femenino frente a sí y frente a la alteridad masculina" (47), es decir, lo que hay es una búsqueda que permita a las mujeres dejar de ser activas solamente "en los mundos posibles de la imaginación excéntrica, o las reinas del silencio conversando con lo monstruoso, abandonar el vacío y el fuera del lugar, ocupar el sitio que les pertenece, no el que se les ha otorgado" (Ibid.).

[204] En este caso, el análisis solo se va a llevar a cabo desde la perspectiva de Amparo Dávila, pero es importante apuntar que, Elena Garro, fue otra de las pioneras en abordar el cuerpo como un espacio de lo insólito.

Por lo tanto, hay una sentencia fija que sobrevuela la prosa de la escritora zacatecana y es la de que lo masculino siempre termina por decidir y condicionar el futuro de lo femenino, asumiendo, además, que son ellas las que los llevan a tomar decisiones drásticas o violentas.

Los textos de Dávila presentan una ambigüedad corpotextual, como bien apunta Petra Báder y aunque, como se ha indicado, su narrativa está encasillada bajo la etiqueta de lo fantástico, no en vano se ha mencionado este como una problemática de la categorización dentro de su obra.

Aunque en la mayor parte de sus cuentos está presente una entidad invisible o inexplicable que atormenta e inquieta el espacio de los protagonistas, este motivo, que en infinidad de ocasiones se ha asociado a lo fantástico, "ha sido temporalmente relegado a un segundo plano para dar pie a otras consideraciones, como la interpretación del "proceso de oscurecimiento" en su obra, de la poética del silencio, del concepto de lo siniestro [...] y de la ambigüedad" (Ídem: 421-422).

Como bien es sabido, los cuentos de Amparo Dávila siempre nacen de algún estímulo sensorial, por lo que es evidente la importancia de lo corporal como el punto de partida de su escritura, "núcleo en que se concentra la interiorización de la percepción y su posterior externalización en forma de experiencia que cuidadosamente se moldea en la estructura-modelo daviliana" (Báder, 2018: 422[205]).

Con respecto a este proceso de interiorización-exteriorización se hace eco la existencia de dos caras diferentes de la realidad en la obra de la escritora. Por un lado, hay que tener en cuenta la externa, que serían los sucesos que ocurren y que se explican a través de la lógica y, por otro lado, la cara interna, que serían los sucesos considerados como inexplicables.

"En los cuentos de Dávila es indudable la disociación de la realidad elucidada por dicotomías (lo explicable y lo inexplicable, lo lógico y lo

[205] "La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila", en: *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila,* 2018, pp. 421-441.

ilógico, lo racional y lo irracional, lo material y lo inmaterial, etc.), lo que conlleva una ambigüedad sostenida, en parte, por lo siniestro" (Ídem: 423), siendo esto, aquello que "se respira, se siente pero no se puede nombrar porque es ajeno a la razón, por lo menos a aquello entendido tradicionalmente como racional" (Romano Hurtado, 2009: 108).

Todo ello hace que se cree una tensión entre esas dos realidades que convergen en lo ambiguo como una de las características fundamentales de su narrativa. Es por ello por lo que, según Petra Báder, en este proceso, se da una analogía entre "la disociación del cuerpo y la de la realidad, ya que en ambos casos se encaran dos mundos: uno evidente, claro, manifiesto y lógico, y otro encubierto, oculto y mucho más plástico, un mundo que se debe descifrar" (Ídem: 424).

Es por ello por lo que este conflicto deriva en una ambigüedad inagotable, que se ve reforzada por esa presencia simultánea de lo tangible y lo intangible sumado a lo material y a lo inmaterial.

Esa ambigüedad corporal termina convirtiéndose en una fuente de lo inefable, recalcando el papel que desempeña el cuerpo en la trama, así como los diversos significados que se generan en torno a él, dándose diferentes estrategias de expresión o de enunciación que deberán ser decodificadas y posteriormente interpretadas, en este caso, por el lector.

Seguidamente, se da una ambigüedad corporal que se presenta como una fuente de lo inefable, es decir, ese conflicto de lo inmaterial/material se verifica en el eje corporal a través de diversos procedimientos, tanto narrativos como simbólicos, que recalcan el papel que tiene el cuerpo dentro de la trama, así como los diferentes significados que surgen en torno a este:

> Por lo tanto, el cuerpo y su representación son herramientas de expresión o enunciación, de creación de significados que deberían ser decodificadas e interpretadas. El conflicto entre el cuerpo físico y el psíquico remite al bien conocido dualismo cartesiano, según el cual el hombre se escinde entre cuerpo y alma (Ibid.).

Se produce, por tanto, el desdoblamiento del cuerpo en objeto (físico) y sujeto (psíquico), "en lo concreto o material (lo que se percibe, cuya presencia y significado son lógicos) y en lo abstracto o inmaterial (lo que

se percibe, aunque su presencia y su significado no sean lógicos)" (Ídem: 425).

Es importante resaltar que esa naturaleza de la que ya se ha hablado se encuentra llena de animales o presencias monstruosas, reales o no, que acechan al personaje femenino y en la mayor parte de los casos, ese acecho causa un dolor incesante. Sobre este aspecto han hablado muchas escritoras y criticas como Cecilia Eudave la cual afirma que en los textos davilianos el yo se desdobla en una especie de ser monstruoso o evoca al otro como monstruosidad y en donde el orden y la paz del hogar es quebrantado por la violenta e inesperada intromisión de un elemento, un ser o una presencia salida de una realidad paralela o de otro contexto.

Suelen ser seres innombrables que se apropian de los sitios conocidos y propios. En las narraciones de *Tiempo destrozado*, salvo en "Fragmento de un diario" y "Alta cocina", no hay una ubicación del dolor que experimentan los personajes como algo físico, a pesar de la existencia de una aparente violencia en muchos casos, e incluso de muerte, sino que para enrevesar la historia, Dávila lo sitúa en un espacio indeterminado y, "sobre todo, inasible a la comprensión, desde donde los caracteres suelen padecer en silencio, sumidos en su propia incapacidad para expresar sufrimiento" (Nelky y Cázares: 2009: 110), aunque esta aparente ausencia de lógica en la tortura que viven los personajes, suele dar indicios de tristeza y de soledad en sus personajes.

Si bien es cierto que la salida del dolor para muchos personajes pasa por la huida, algunos de ellos logran romper con ese sufrimiento a través del crimen, como puede ser el caso de "El huésped" donde ama y criada unen sus fuerzas para matar a ese "visitante" impuesto que turba la estabilidad y la armonía del hogar.

Todos estos aspectos se ven reforzados en sus relatos, concretamente en "El huésped", en el ya citado "Un boleto para cualquier parte", en "La celda", "La señorita Julia" y, por último, en "El espejo" y para más exactitud todos ellos tienen en común la aparición de una presencia, supuestamente física, de un antagonista que imposibilita, obstaculiza y trastorna la vida cotidiana de los protagonistas que trae

consigo la creación de esa feminidad monstruosa de que la hablaba Eudave.

Un ejemplo de ello es el citado cuento de "El huésped". La presencia física en este relato de un intruso que se instaura en la casa en contra de la voluntad de la protagonista, no solo es visto como una amenaza, sino también como una forma de materializar "la existencia del ente [que] se concreta gracias a las descripciones y demostraciones tanto de su protagonista como de las de su ama de llaves" (Evangelista Ávila, 2018: 185) sacando a la luz, de esta manera, "el estado corpóreo del tormento que ha vivido el ama de casa" (Ibid.), y esto es llevado a cabo gracias a la corporalidad indefinida como un símbolo de lo siniestro.

En el caso de este cuento, el antagonista daviliano cobra un significado doble: a pesar de que el huésped supone la invasión del espacio y el ámbito familiar de los personajes, en este caso femeninos, también involucra algo oculto e incomprensible, que queda fuera del alcance de lo conocido como real y esa ambivalencia se hace patente por las descripciones que lleva a cabo la narradora.

Es importante señalar que, al igual que hacen muchos críticos, esta presencia innominada y desconocida solo es descrita a través de sus ojos[206]. La importancia recae en la mirada del huésped que aumenta la tensión textual al centrarse esa descripción en la forma de sus ojos y en cómo mira a la protagonista.

Este mismo procedimiento se observa en el relato "Un boleto para cualquier parte". Aunque ya se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo de este relato, es cierto que el recurso de esa presencia supuestamente física, se vuelve a dar en este texto con una pequeña diferencia: en este caso se trata de un personaje anónimo que genera una vertiginosa espiral de pensamientos casi delirantes que hacen que este acabe huyendo de su propia casa en contraposición con el cuento de "El huésped" en donde esa presencia "física" sí hace que la protagonista y la criada se sientan afligidas y violentadas.

[206] Este tema será analizado dentro de los símbolos como uno de los infinitos recursos constantes que emplea Dávila dentro de su obra.

El siguiente ejemplo es el cuento titulado “La celda”, en donde la presencia de la aparente imagen de un hombre, solo visible para la protagonista, María Camino, dentro de la habitación, se convertirá en una obsesión que llevará a la mujer a la locura, o más bien al revés, puesto que su locura se externaliza en la imagen de él (no se sabe a ciencia cierta si esa imagen es creada por la protagonista como una vía de escape para “liberar” su locura).

Quizás esa imagen, creada o no por la protagonista, no sea más que una forma de evadirse de la realidad, ante la presión que siente por tener que casarse. María Camino esconde “algo” que más tarde se revela como un “alguien” que la visita por las noches y la llena de desesperación y desasosiego porque nadie puede descubrirlo.

El hecho de que este “alguien” se manifieste cuando la protagonista se encuentra a solas en su habitación está también relacionado, en mayor o menor grado, con una proyección o refracción de los miedos más profundos que atormentan a la narradora, pero también a gran parte de las mujeres de la época, develando así la parte más oscura de todos esos discursos que las violentan y las someten.

Se produce de esta manera un horror fantástico desde la noción del espacio, entendido de dos formas: por un lado, el propio espacio donde se desarrollan las acciones y los hechos y, por otro lado, el espacio del cuerpo, que se ve vulnerado y quebrantado por un ente misterioso.

Es por ello por lo que en el caso de este cuento, “el horror que despierta su lectura es tan poderoso que crea un efecto que se acerca a lo fantástico deduciendo que hay una especie de rasgo insólito ante la posibilidad de un comportamiento así” (Eudave, 2019: 63), y precisamente ese rasgo que viene derivado del dolor se convierte en una actividad siniestra y distorsionada, en donde la protagonista muestra su carácter frágil y su actitud de desamparo.

Ese espacio refuerza la perplejidad del lector al ser algo totalmente desconocido y que pone en alerta a la protagonista. Cecilia Eudave habla del espacio como un área que da lugar al horror preternatural. Se trata de una modalidad espacial que se “prefigura fuera de su contexto, o

estado natural, y excede las posibilidades de su naturaleza ordinaria sin que necesariamente cree mundos sobrenaturales" (Ídem: 64).

El espacio se encuentra condensado y reforzado por pequeños indicios, sospechas o pistas que va dando en este caso la narradora y que crean una atmósfera insólita y desorbitante donde el lector está obligado a terminar el texto para, en un inocente pensamiento, resolver el enigma que laberínticamente se va desenvolviendo a lo largo del texto:

> María llegó silenciosamente. Al salir de su cuarto había escuchado sus propios pasos y le pareció que hacía mucho ruido al caminar. Y no quería llamar la atención ni que la notaran ese día: nadie debía sospechar lo que le pasaba. […] María sonrió débilmente a su madre y siguió tomando el chocolate. También ella tendría que hablar de algo, conversar con su madre y con su hermana; pero temía que su voz la delatara y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía (2009: 39).

Respecto al espacio, Eudave también indica:

> No hay espacio más temible que aquel que nos es obsesivo y propio, ese que está siempre ahí, inmutable, plano, acaso ya hasta imperceptible y que puede, sin embargo, en cualquier momento, sin poseer características sobrenaturales, destacar el horror llevándonos a evocar discursos que nos acerquen a los linderos de lo fantástico (Eudave, 2018: 63).

Este espacio preternatural fue uno de los más utilizados por los escritores del siglo XX y XXI y es, a raíz de la publicación de algunos textos, que se proponen diferentes variantes. Una de ellas, la que sigue las directrices de los cuentos de Dávila, en concreto el que está siendo analizado, es la que tiene que ver con "un espacio ordinario que se pervierte y es remplazado por otro de apariencia fantástica con el fin de propiciar el estado extrasensorial de los personajes" (65) y con ello se ve reforzado el horror, no tanto a lo desconocido sino a aquello real que se presiente como una amenaza.

Todo esto se ve propiciado porque en el texto hay una serie de encadenamientos ambientales o escenográficos que, de alguna manera, "determinan el comportamiento del sujeto en el texto y, desde ahí, se fincan principalmente las problemáticas de orden existencial por cierto tipo de presión social" (Ibid.).

Este proceso es el que emplea Amparo Dávila en el texto de "La celda" para reforzar el motivo del horror. La razón fantástica, con la que se

encubren otras razones reales, es que a la protagonista la posee físicamente por las noches un ente maligno y desconocido que además la retiene en una celda llena de cadáveres.

La protagonista de esta historia, atormentada por ese "alguien" ve una solución en forma de un hombre "físico y real" llamado José Juan Olaguíbel, con quien puede casarse y, de alguna manera, huir de su tormento:

> María Camino se dio cuenta, un día, de que José Juan Olaguíbel podría ser un refugio para ella, o tal vez su única salvación. Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar… Tenía bastante dinero y podría llevarla a donde ella quisiera, adonde *él* no la encontrara. Luchando contra su natural timidez, comenzó a ser amable con él y a conversar. Esta nueva reacción de María fue recibida con bastante agrado no sólo por José Juan Olaguíbel, sino por toda la familia, lo cual facilitaba las cosas. […] Empezaron a hacer proyectos y planes y al poco tiempo María lucía un anillo de compromiso, y la boda quedó fijada para el próximo mes de enero. Ella hubiera querido acelerar la fecha del matrimonio y huir de aquella horrible tortura que tenía que sufrir noche tras noche (2009: 41).

Lo que parece ser una salvación termina acorralando a la protagonista y esta empieza a aborrecer la idea de casarse y recurre a *él* como una especie de refugio ante su rutinaria vida diaria:

> Muy complacida la señora Camino acompañaba a su hija a todos los sitios adonde había que ir, […]. Todos los días, mañana y tarde, había algo que hacer: escoger telas, muebles, vajillas, ir a la modista, a la bordadora, discutir con el arquitecto sobre la casa, elegir colores de pinturas para las habitaciones, alfombras, cortinas… Se dio cuenta con gran tristeza y desencanto que aquel hermoso juego de liberación la había cansado y que no quería saber ya ni de la boda, ni de José Juan ni de nada (Ídem: 41-42).

Porque "ella no podía más, ya no le importaba salvarse o padecer toda la vida" (Ídem: 42). Con el paso de los días y según se va acercando el matrimonio, ella se encierra en su habitación de la casa paterna, la cual se encuentra suplantada y pervertida por sus aparentes delirios y que al final resulta ser una celda en el castillo del ser acosador después de haber puesto punto y final al destino pactado e impuesto por su familia.

En este punto es importante añadir y exponer que se trata de una mujer que no tiene ningún tipo de actitud frente a la vida y mucho menos frente al comportamiento de su madre hasta que se ve acorralada por el matrimonio y eso hace que la protagonista cobre una actitud infantil que,

según algunos críticos, hace que María entre en un estado neurótico y provoque que se sienta mejor en un estado de ensoñación, casi infantilizado y se refugie en ese alguien.

Tanto María, como su madre y su hermana acostumbran a hacer todo juntas. Resulta llamativo que en este relato no se haga una alusión directa a la figura paterna, solo se menciona su biblioteca y su habitación. Según se va desarrollando el texto y a medida que la protagonista muestra su agobio ante esa vida rutinaria y esa monotonía, se puede llegar a pensar que María, acostumbraba a ser sumisa por la actitud de su madre, cumple con los requisitos "necesarios" para desarrollar esta necesidad de compañía enfermiza.

Ese "alguien" o ese ser desconocido también se puede entender como una forma de liberación ante todas las ataduras y las imposiciones a las que María Camino se encuentra sometida principalmente por su madre y secundariamente por la sociedad, al tener que cumplir con lo que hegemónicamente se ha asociado con las mujeres y con una serie de condiciones para ser la esposa y la mujer perfectas.

El segundo punto en relación a la corporalidad está totalmente relacionado con ese cuerpo violentado a través de una supuesta neurosis o locura que invade a la protagonista y que parece que la posee por las noches. En este sentido el hecho de rechazar el enlace matrimonial se puede llegar a entender como una especie de autosabotaje puesto que si María lograba, finalmente, casarse con José Juan Olaguíbel, tenía la posibilidad de poder escapar de *él,* tal y como siempre quiso, pero al separarse tras ver esa vida rutinaria y monótona que la esperaba y a la que estaba condenada, arruinó su oportunidad de quedarse en lo ya conocido y huir, en detrimento de su propio cuerpo, su salud y su estado físico y natural para, pertenecer a un mundo totalmente desconocido que la apartase de una realidad asfixiante y denigrante, logrando romper con unas cadenas impuestas, como se ha indicado, por su familia.

De tal forma que "su relación con el enigma se tergiversa al punto de convertirse en lo único para ella" (Saldívar, 2019: 75). Dentro de todo este proceso, en la mente y en el sentir de María también se gestan una

ansiedad y una angustia incontrolables que están causadas, a la vez, por una falta del dominio de sus emociones ante la incapacidad del *yo* para hacer frente a las exigencias del *ello.*

En este sentido se pueden extraer dos nociones sobre esta escena: por un lado, María prefiere acceder a un mundo desconocido, incorrupto, inhabitado y casi inventado supuestamente por esa neurosis que le provoca una vida rutinaria y las imposiciones de su madre, para poder romper y resquebrajar todas esas cadenas sociales que la atormentan y, por otro lado, su cuerpo violentado y casi deshumanizado pasa a un segundo plano en el que ella misma es consciente de que al acceder a ese mundo de lo no conocido y al entrar en contacto con el *otro,* corre el riesgo de quedar atrapada, pero su finalidad es la búsqueda de una identidad propia que le había sido vilipendiada y usurpada por la actitud casi dictatorial de una madre sobreprotectora y limitante, que opina y casi actúa por ella y donde María tiene que mostrarse como la hija, la mujer y la madre ideal para el agrado de toda la sociedad, sumado a un padre ausente y austero en afectos, del cual el lector conoce muy pocos datos.

Lo que manifiesta María a través de su corporalidad y de esa aparente neurosis es una inaplazable necesidad de compañía y de amor, alimentada por esa figura materna de la que se ha hablado.

Resulta paradójico que en el momento en el que anochece sea cuando *él* aparece y según va pasando el tiempo, la protagonista se empieza a sentir más "cómoda" puesto que se siente, de alguna forma, acompañada por las noches; a diferencia del día, donde las personas vienen y van y experimenta un profundo sentimiento de soledad, abandono y tristeza.

La indeterminación que existente en el padecimiento de los personajes davilianos es lo que crea sus atmósferas de horror y de imaginación. "Los seres de sus narraciones ensueñan y alimentan sus temores con las figuras que el padecer les ofrece. No fantasean, sino que recrean su dolor en las sombras del pensamiento llevando al límite, aquel que los empuja al cobijo de sus demencias" (Nelky y Cázares, 2009: 112-113).

La sensación de angustia es también una de las constantes en la obra de Amparo Dávila donde como bien apunta Narda Alexandra Saldivar[207] "es común observar la progresión de los personajes, aun si los conocemos en el punto de su locura o si apenas vamos presenciando su descenso hasta la desesperación total" (Ibid.).

Es por ello por lo que son frecuentes esos personajes "nocturnos" en las historias de Dávila, donde el acecho continuo de sus miedos e inquietudes les impide dormir y los lleva a las más elaboradas refiguraciones de su dolor, algo que los empuja al silencio y a refugiarse en su mirada interior.

María, educada propiamente para cumplir con los estándares sociales, inicia el relato escondiendo sus emociones, pero según se va desarrollando y ve las circunstancias que la acorralan, empieza a engendrar una furia contra su prometido y contra su familia, especialmente hacia su madre, dejando de importarle lo que pensara esta.

Su refugio y su "desconexión" con la realidad tiene lugar durante la noche, donde ese personaje extraño la acecha, dando forma a sus miedos y a sus inquietudes, porque el dolor hace que las gentes se encierren en sí mismas, siendo un mecanismo de defensa, una barrera para protegerse de cualquier cosa que les pueda herir nuevamente.

Este mismo procedimiento se lleva a cabo en "La quinta de las celosías". Gabriel se enfrenta a la muerte a través de Jana, su prometida, la cual hace una reconstrucción de la tumba de sus padres, que le sirve para creer en su imaginario, que estos siguen vivos, dormidos en sus dos féretros, en un deseo de involucrar a Gabriel, creando una masa de cuerpos que se entrelazan sobre su novio.

Este acecho se produce durante la noche, donde la atmósfera se vuelve más tenue y misteriosa y se da paso a la locura. Este aspecto es uno de los caminos que toma el sufrimiento en el universo literario que

[207] En su artículo titulado "La neurosis como característica esencial en los personajes de "La celda" y "la señorita Julia" de Amparo Dávila", publicado en la revista *Metáforas al aire,* nº3, julio-diciembre, 2019, pp. 71-84.

propone Amparo Dávila y se convierte en la puerta de ida y vuelta a la muerte.

De igual forma, aunque con algunos matices, en el cuento titulado "Final de una lucha" su protagonista, Durán, se enfrentará al dolor al tener que oponerse a otro que era él mismo en su juventud.

De manera literal, Amparo Dávila lo pone frente a frente con él como si fuera otro, pero es idéntico, es la misma persona, pero hay algo diferente, le cuesta reconocerse puesto que el otro tiene una esencia diferente y pareciera moverse en otra vida y quizás sea la que Durán quiso tener, pero nunca pudo alcanzar.

En este punto, y haciendo referencia a esos matices, en este cuento se da una búsqueda de la identidad a través del cuerpo, en este caso, de un personaje que se desdobla y se ve a sí mismo como en otro momento y en otra vida. El cuerpo se configura como un punto de fractura dentro de sus relatos en donde hay diversos "momentos en los que los personajes dejan de percibirse como dueños de sí mismos [ya que] hay una escisión en ellos que los desposee, y es precisamente esta condición lo que consideramos como enajenación" (Barrón Rosas, 2021: 77).

El cuerpo juega un rol muy importante ya que en la corporalidad se asientan las transformaciones que muestran el quiebre de los personajes. "El cuerpo, como lo más propio y cercano, queda expropiado, se vuelve en contra, y en él se reflejan los dolores y la decadencia del proceso de enajenación. En algunas ocasiones esto surge de manera grotesca; en otras, a través de un proceso de animalización" (Ibid.).

El texto relata la historia de Durán en el momento en el que paseando por la calle se encuentra con otro que resulta ser él mismo. El protagonista decide seguir a ese otro yo, el cual va acompañado de una atractiva rubia:

> Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado. Llevaba el traje de casimir inglés y la corbata listada que le había regalado su mujer en Navidad. […] El hombre y la rubia iban ya por la esquina. Echó a andar tras ellos apresuradamente. Tenía que hablarles, saber quién era el otro y dónde vivía. Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había

> pasado su sombra animada, o si el otro era real y él su sola sombra (Dávila, 2009: 45).

Es aquí donde entra en juego otro factor sumamente importante en la obra de Amparo Dávila: la otredad. En este momento comienza un juego de espejos donde cada hecho que se relata sitúa al lector al límite entre una vida y otra. La mujer de la que se habla resulta ser Lilia, a quien amó en su juventud y nunca fue correspondido. El recuerdo de esta relación actúa dentro de la historia como un detonante que rompe con la cotidianidad segura y estable del personaje, haciendo que se empiece a cuestionar todo su entorno, desde el trabajo hasta la relación con su mujer Flora:

> Aquella noche no pudo acercarse a su mujer, cuando ella se acostó a su lado, ni las siguientes. […] Sentía remordimientos, disgusto de sí mismo. Quizás a esa misma hora él estaba poseyendo a la hermosa rubia… […] Estaba siempre nervioso, irritable. […] Se sentía culpable, indigno de Flora. […] Necesitaba saber la verdad, conocer su condición de cuerpo, o de simple sombra. Un día aparecieron nuevamente, él llevaba aquel viejo traje café que lo había acompañado durante tantos años. Lo reconoció al instante; […]. Le traía de golpe muchos recuerdos. Caminaba bastante cerca de ellos. Era su mismo cuerpo, no caía duda. […] Alcanzó a aspirar el perfume de ella… lo conocía […]. Aquel perfume que Lilia usaba siempre y que un día él le había regalado haciendo un gran esfuerzo al comprarlo. Lilia le había reprochado que nunca le regalaba nada. La había amado durante varios años, cuando era un pobre estudiante que se moría de hambre y de amor por ella (Ídem: 46).

El lector, como sujeto activo, debe comprender cómo funciona la dimensión de la realidad dentro del mundo de la obra ya que, si solo entiende que el relato es un desdoblamiento de la psique, este texto tendría un carácter psicológico, pero presenta una serie de elementos, unidos a su lectura que hacen suponer que el otro yo del personaje de Durán exista como tal y sea real, por lo que pasaría a ser un texto fantástico o neofantástico[208].

El protagonista decide ir a por ese otro yo para ver de quién se trata

[208] La manera en la que el texto se desarrolla es la clave para corroborar esta suposición. El narrador relata la historia en tercera persona, lo que hace que se sitúe fuera de la crónica, pero su perspectiva hace que se focalice en Durán, pues sabe lo que este siente y piensa; "se coloca dentro de su fluir psicológico, como artificio narrativo, para ir formando el relato a partir de reflexiones que hace del presente, combinadas con evocaciones del pasado" (Cardoso Nelky, 2009: 66). Y además, este narrador participa también de la evasión fantástica que supone la creación de ese otro yo. El narrador es prácticamente un testigo de lo que le sucede a Durán.

y asegurarse de si es solo una sombra o realmente es una persona, y de ser así, averiguar su identidad. Hay un punto en el que ambas vidas se unen y es precisamente algo tan evanescente como el perfume.

Es en este momento en el que aparece un segundo relato fragmentario sujeto a la sensación de desamor y a la queja, donde "esa rubia" se materializa y el lector sabe que se llama Lilia y que desprecia el cariño y la compañía de aquel Durán, del otro, el que es infeliz y duda de si es sombra o carne.

Algo tan simple como ese aroma, ese olor no es solo el puente entre las dos historias, sino también funciona como una frontera entre un tiempo y otro, uno tal vez jamás vivido pero presente en la memoria y en la vida de Durán.

La incertidumbre se apodera de Durán, pero también del lector, en un intento por saber quién es quién en este juego de identidades, por saber quién es el original y quién es la copia:

> Caminaron varias calles. Finalmente entraron en una casa pintada de gris. Allí vivían, sin duda. En el número 279. Allí vivía con Lilia. No podía seguir así. Tenía que hablarles, saberlo todo. Acabar con aquella doble vida. No quería seguir viviendo con su mujer y con Lilia al mismo tiempo. Amaba a Flora de una manera tranquila, serena. Había querido a Lilia con desesperación, con dolor de sí mismo, siempre humillado por ella. Las tenía a las dos, las acariciaba, las poseía al mismo tiempo. Y solo una de ellas lo tenía realmente; la otra vivía con una sombra (47).

En un intento por enfrentarse a ese aparente pasado, Durán toca el timbre de la puerta. Sin recibir respuesta alguna, empieza a escuchar unos gritos que parecen ser de Lilia y se produce una situación en la que se siente "culpable" ya que supuestamente, ese otro, que pareciera ser él mismo, sería quien estuviera golpeando a Lilia y decide actuar: "Tocó nuevamente el timbre. Oyó en ese momento gritar a Lilia. Gritaba desesperada como si la estuvieran golpeando. Y la golpeaba él mismo, cruel y salvajemente. Pero él nunca tuvo valor para hacerlo, aun cuando muchas veces lo deseó…" (Ibid.).

Este hecho supone un punto de inflexión donde el espejo se vuelve mucho más oscuro, más titubeante e inefable y esa corporalidad irrumpe de lleno en la psique del lector y quizás en la del propio Durán, en el

momento en el que se intuye que Lilia está siendo golpeada y se observa, una vez más, que el cuerpo, como un elemento propio y cercano, queda totalmente expropiado, se vuelve en contra del personaje, y en él se reflejan los dolores, los tormentos y la decadencia que terminan en un proceso de enajenación.

Si se observa con detenimiento esta escena, se puede llegar a pensar que lo que realmente se expone en el texto son situaciones por las que pasó Durán y que le hubieran gustado materializar, como el hecho de haberla golpeado en algún momento. El relato está lleno de flashbacks y de analepsis que dificultan, una vez más, el desarrollo de este y pone al lector en alerta para que intente descifrar el sentido y el camino por el que va el cuento.

Todo ello se hace mediante la incorporación del doble. Dentro del texto se desencadena una confrontación de la surge un conflicto personal en el que Durán no sabe cuál de sus incorporaciones es la real. "El doble es en este cuento el depositario de los sentimientos de violencia reprimida del protagonista. Estos sentimientos se ocultan tanto por indeseables, según los dictados morales del personaje, así como por la vergüenza que siente ante ellos" (2019: 90).

El final del texto revela grandes aspectos de todo este laberinto pero también siembra enormes dudas en el lector. Durán, explica que para olvidar a Lilia, decide comenzar una relación con su actual mujer, Flora. La siguiente escena refuerza también la teoría de estar frente a un recuerdo del pasado, de algo que atormenta a Durán y que se materializa en aquello que Patricia A. Nava calificó bajo el nombre de "la otredad como deseo":

> Seguía oyendo gritar a Lilia. Empezó a golpear la puerta. No podía dejarla morir en sus propias manos. […] "*Lo único que quiero es que me dejes en paz, no volver a verte nunca", había dicho Lilia aquella noche, la última noche que la vio*[209]*. […] No podía seguir viviendo en el mismo lugar que ella, y sufriendo día a día sus desaires y humillaciones. Tenía que partir, alejarse para siempre. Lilia había descendido del auto cerrando con furia la portezuela. Un hombre bajó tras ella, y alcanzándola, la comenzó a golpear. Él había corrido en su ayuda. Cuando el amigo de Lilia se marchó en su automóvil, Lilia lloraba. La había abrazado*

[209] Las cursivas son del texto original.

> *tiernamente, protegiéndola; entonces se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más. Todo se rebeló en su interior. Se arrepintió de haberla librado de los golpes, de haberle mostrado su ternura. Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación. Al día siguiente se marchó de aquella ciudad. Tenía que huir de Lilia y librarse para siempre de aquel amor que lo empequeñecía y humillaba. […] Le dolía su pobreza y se desesperaba a menudo, pensando que con dinero Lilia lo habría querido. Había pasado varios años viviendo de aquel recuerdo. Un día apareció Flora. Él se había dejado llevar sin entusiasmo. Pensaba que la única forma de terminar con Lilia era teniendo otra mujer cerca. Se había casado sin pasión. Flora era buena, tierna, comprensiva. Había respetado su reserva, su otro mundo. A veces despertaba por la noche, sintiendo que era Lilia quien dormía a su lado, palpaba el cuerpo de Flora y algo por dentro se le desgarraba* (47-48).

Tras todo este relato, el texto termina con la muerte inminente de uno de los dos y también de la propia Lilia:

> Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si… Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras. La lucha fue larga y sorda, terrible. Varias veces, al caer, tocó el cuerpo inerte de Lilia. Había muerto antes de que él pudiera llegar. Sintió su sangre tibia aún, pegajosa. Sus cabellos se le enredaron varias veces en las manos. Él continuó aquella oscura lucha. Tenía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán, o el otro… Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante (48).

Tras la lectura de este texto surgen diferentes preguntas que, como se ha indicado en varias ocasiones, carecen de respuesta alguna. ¿Qué significa el encuentro del personaje de Durán con su supuesto doble? ¿Por qué existe ese otro personaje? ¿Podría significar o representar una búsqueda de sí mismo?

De tal manera que la interacción con el otro, con esa alteridad, se presenta como el medio por el cual el sujeto percibe y entiende su realidad y a sí mismo en relación con los demás. “Debido a la constante apertura hacia el otro y el continuo diálogo con el exterior, la posibilidad de cambio en la concientización del yo también es constante” (Gust Meléndez, 2019: 87).

Para Bajtín la identidad está íntimamente relacionada con la alteridad y “esto se debe a que el ser humano es un ente social y tampoco puede por sí mismo ser definido en su totalidad. […] La identidad no consiste únicamente en la diferencia entre el yo y el otro, sino en el intercambio que se da entre ambos” (Ídem: 88).

Esa búsqueda de la identidad surge a partir de la incorporación del doble, así pues, "el cuerpo es el sitio de arranque del despliegue narrativo daviliano, desde ahí se construyen las situaciones ambiguas reunidas en el conflicto entre el cuerpo como límite entre una realidad lógica y racional y un mundo oscuro e incomprensible que surge y va tomando posesión" (Barrón Rosas, 2021: 77).

En este texto se juega con los temas de la sombra, la pareja y el doble, insertados de manera literal y simbólica. Se juega con esa corporalidad a través del doble en un entrelazamiento entre la imaginación y la realidad acorde con el contexto sociocultural del momento, pero también hay una superposición entre el pasado y el presente.

Este aspecto se puede interpretar como una lucha de los miedos internos del protagonista. Aquellas inquietudes se materializan, aparentemente, en un cuerpo que puede llegar a ser una proyección de sí mismo y de sus inquietudes pasadas, como puede ser ese amor del pasado no correspondido.

El final del texto, como se ha indicado, acaba con la muerte de Lilia y de uno de los dos, pero el lector no sabe con total seguridad quién de ellos termina falleciendo. En este punto se fundamenta esa otredad como un deseo, que viene acompañado de haber hecho ciertas cosas que en el momento presente el protagonista ya no puede hacer, porque forman parte del pasado, pero que quizás aun siga teniendo en su cabeza alguna idea, por lejana que sea.

La presencia del doble funciona en este relato como desencadenante del cambio. En Durán surge una necesidad de reencontrarse y quizás, de cerrar capítulos pasados de su vida que le atormentan, si bien es cierto, que en este supuesto intento de buscarse, recurre y recae de nuevo en la soledad y termina llevando a cabo una lucha consigo mismo en la que no hay un claro vencedor.

Se puede mirar desde otro plano y apuntar a que el personaje de Durán está en una etapa de maduración, es decir, de cambios no solo físicos sino también emocionales, donde el personaje de su mujer, Flora,

es lo que le da un impulso de renovación que hace que Durán se desdoble en otro para confrontar sus frustraciones y sus deseos reprimidos[210], donde la muerte de Lilia es la representación de la liberación de sus recuerdos y le da la posibilidad de poder continuar con su vida actual, su vida con Flora:

> Amparo Dávila, como otros escritores mexicanos contemporáneos a ella, se interesó por la corporeidad, pero, a diferencia de ellos, sus personajes representan corporalidades delirantes en un proceso de enajenación. […] Los personajes davilianos no participan de un viaje de autodefinición y de redescubrimiento de sentido propio; al contrario, en varios de los cuentos de Dávila, "ir más allá del cuerpo" significa la pérdida irreparable de sí mismo o la constatación de la imposibilidad de pertenecerse por completo (Barrón Rosas, 2021: 78).

El motivo del cuerpo también puede actuar como un doble como en el caso del ya citado relato "Final de una lucha", "El espejo", "Detrás de la reja", "El último verano", "Tina Reyes" o en "Estela Peña".

En relación a "El espejo", como se verá en páginas posteriores, lo que más relevancia tiene es el tema de la mirada, pero en este caso, el cuerpo se puede ver como una especie de doble, reflejado en ese espejo que, de alguna forma hace que los personajes vean la verdad reflejada en ese objeto.

Por su parte, los siguientes relatos van a ser analizados en profundidad en el capítulo V, ya que interesa mucho más abordarlos desde las perspectivas de género, pero también puede ser interesante hacer una pequeña mención o aproximación al cuerpo.

En "Detrás de la reja" el cuerpo se podría ver como una especie de desdoblamiento del yo donde, en este caso, y partiendo de hecho simples, verosímiles y cotidianos que se forman desde su conexión con la realidad: la sobrina desea experimentar lo que está sintiendo su tía Paulina por Darío, por lo que había una duplicación del yo, de ese cuerpo.

En "El último verano" se presenta a una mujer que cree estar ya enfrentándose a la menopausia, pero finalmente descubre que está embarazada de nuevo. Ello le crea un gran malestar y su cuerpo experimenta una serie de cambios "impropios" de su edad y sufre un

[210] "El otro es la condensación de sus frustraciones y deseos inconclusos" (2019: 93)

aborto que, de alguna manera, es celebrado por la protagonista el no querer tener más hijos, reconciliándose con su cuerpo.

En "Tina Reyes", la escritora zacatecana presenta a una mujer que de alguna forma se ha mantenido pura, no por voluntad propia, sino por todo lo que la sociedad le ha ido imponiendo, frente a su amiga Rosa que es libre y tiene pareja.

En este relato se puede observar cómo la mujer está sometiendo a su cuerpo a un proceso de autocastración al no disfrutar del goce sexual y al reprimir en varias ocasiones las oportunidades que tiene al pensar y creer que está rompiendo con todo aquello que debe de cumplir.

Finalmente, y dentro de su última colección de cuentos titulada *Con los ojos abiertos,* el relato "Estela Peña" es otra muestra de la importancia del cuerpo en Amparo Dávila y guarda relación con el texto anterior. Se dice de la protagonista que solo quiere ser feliz y encontrar a alguien que la ame y la respete, que no busque única y exclusivamente entretenerse y divertirse con su cuerpo, sino formalizar una relación y construir una familia.

Sin embargo, menciona que los hombres solo buscan diversión, encuentros casuales o contactos corporales sin ninguna seriedad, algo que la lleva a la desilusión y a pensar que en la ciudad solamente hay gente hipócrita y viciosa.

Todo esto parece cambiar cuando conoce a Rubén y se empieza a ilusionar con que se casarán y formarán una familia, es decir, aquello con lo que la protagonista sueña. Su cuerpo reacciona ante las caricias y los estímulos de él, además de ser un hombre cariñoso, respetuoso, amable y responsable.

Todo esto cambia y hace que Estela Peña pierda la ilusión al enterarse de que él no tiene las mismas intenciones, solo busca la comunicación corpórea. Estela termina siendo una víctima de la violencia, ya que todos los preceptos y las normas de la familia, la sociedad y la cultura están en consonancia con sus anhelos y sus aspiraciones:

> Es un personaje enjaulado en las costumbres familiares, en las normas

> sociales y culturales, y la única posibilidad es evadir la realidad, huir, no pensar en soñar que alguien le repite palabras de amor (Ortiz Sánchez, 2016: 89).

En ciertas épocas se ha concebido que el lugar ideal para el desarrollo de las mujeres era el espacio privado. Se pensaba que eran las protagonistas de todas las tentaciones y de los vicios del mundo. Además de esto, los arquetipos que había giraban en torno a la sumisión y a la obediencia.

Ya desde principios del siglo XIX se percibe la concepción que existía acerca de la mujer. Las referencias al cuerpo femenino dentro de la literatura mexicana son una constante, por ejemplo, en textos como en *Carmen*[211] de Pedro Castera[212], en *La Calandria*[213]*,* de Rafael Delgado o en *Amalia*[214] del argentino José Mármol.

El cuerpo, en repetidas ocasiones se ve como un conducto de violencia y del poder ejercido sobre la mujer. En los relatos de Amparo Dávila sus personajes son víctimas del poder masculino y padecen la violencia dentro y fuera de la familia.

La violencia se vuelve una constante hacia ellas dentro de la sociedad y de la cultura patriarcal. De tal manera que "al borrar la especificidad social de las mujeres con argumentos de índole biológica se suprime su historicidad. La naturalización de la diferencia humana, sea racial, de edad o de género, desemboca siempre en un esencialismo sin concesiones" (Tuñón, 2008:14).

Este hecho es el que critica, entre otras, Simone de Beauvoir: no se

---

[211] Se trata de una obra publicada en el año 1882, donde se plantea el problema del incesto por primera vez en la literatura del siglo XIX. En esta novela romántica representativa del siglo XIX, el narrador hace hincapié en la estrecha cintura, los diminutos pies, la seductora silueta de la joven, junto con su actitud provocativa, la belleza y la perfección de su anatomía que lo seducen. Se considera que esta obra ha sido inspirada en la de *María,* de Jorge Isaacs, cuando no directamente influida por ella.

[212] El autor está considerado como el mejor exponente de la novela sentimental mexicana.

[213] Para muchos es la primera y quizás mejor novela de Rafael Delgado, la cual fue publicada por entregas en 1890 y como libro en 1891 . En esta obra insiste en la inocencia y en la juventud de Carmen, una muchacha huérfana, poseedora de una gran belleza. El narrador se centra en la descripción corporal de la protagonista.

[214] En esta obra de José Mármol, el narrador se centra en el retrato físico del personaje que da título a la obra. Se puede afirmar que esta simboliza y representa el ideal femenino, ya que se trata de una muchacha que es bella, blanca, de filiación política definida y muy crítica con la sociedad de su tiempo y en especial con el gobierno del General Rosas. Viene a simbolizar a la heroína que se sacrifica por su patria.

nace mujer, sino que son la sociedad y la cultura las que la esculpen y la definen, dándole unos roles específicos y diferentes al varón, dando la sensación de que los hombres tienen derecho a ejercer violencia contra las mujeres que se manifiesta a través de la imposición, los golpes y hasta la muerte:

> Las mujeres son entes insertos en una sociedad y se supeditan a la cultura en la que nacen. El género femenino se encuentra, por lo general, dentro de las rejas simbólicas de la familia, la sociedad y la cultura, no se puede negar que la cultura cincela a los individuos hasta darles la forma deseada. De manera tradicional se ha pensado que la mujer debe permanecer en el espacio doméstico, realizando las tareas de limpieza, cuidado y atención de los miembros de la familia (Ortiz Sánchez, 2016: 78).

De tal forma que en cada época los individuos hacen un uso diferente de su cuerpo, mediante los gestos, actitudes y comportantes que se transforman al paso del tiempo de una manera casi imperceptible. Siendo esto así:

> La sociedad impone ciertos esquemas mentales, ideas y acciones que se inscriben en los cuerpos en forma de actitudes y posturas. El cuerpo es el primer argumento para simbolizar la sociedad. En-culturar el cuerpo significa dotarlo de un significado de género. La mujer se hace en la sociedad y en la cultura, y la construcción corpórea es desde un enfoque masculino; esto es, los cuerpos femeninos son interpretaciones masculinas: ellas, en su mayoría, aparecen como objetos, cosificadas en la cultura patriarcal (Ídem: 79).

En palabras de Julia Tuñón, lo que se pretendía era "enjaular los cuerpos. Vigilarlos, controlarlos, legislarlos. Al hacerlo: conocerlos: para hacerlo: nombrarlos, integrándolos o excluyéndolos del orden social" (2008: 11). Este hecho es algo que lleva sucediendo desde hace varios siglos y, concretamente, a partir del siglo XIX se empiezan a crear o a dar una serie de normas para el control social que se basan en los cuerpos de las mujeres, definiendo así un modelo de feminidad con el cual se quiere controlar el tumultuoso mundo de la vida.

De tal forma que, al normar se define y construye imaginariamente a La Mujer. "Quienes lo hacen en el siglo XIX son casi siempre varones: adivinamos el miedo que despiertan los cuerpos, especialmente los femeninos, con muchas de sus pulsiones y de sus impulsos, que se miran con desconcierto y a los que por temor se sataniza" (Ibid.).

En México se busca conscientemente imitar ciertas normas europeas para así, de alguna manera, incluirse con ellas en lo que se conoce como "cultura occidental". Siendo esto así, ¿cómo se construye lo "femenino" en el siglo XIX? y, es más, ¿cómo se adhiere a las mujeres?

Las diferentes ideologías tratan de imponer un concepto de mujer a las mujeres concretas y esto es algo que se extiende hasta el siglo XX y parte del XXI y todo ello se hace mediante una serie de discursos que afectan o influyen en mayor o menor medida en su día a día y en su vida.

"Si bien el cuerpo como identidad biológica no es el objeto de la historia, sí lo es la construcción discursiva que lo simboliza de determinada manera y tiene un sentido diferente en cada sociedad" (Tuñón, 2008: 18).

Si hay algo que tienen en común todas estas narrativas que van surgiendo y que cobran fuerza a partir del siglo XX es el análisis que llevan a cabo sobre las diferentes posturas[215] que durante años han confluido en la creación de un cuerpo femenino determinado, al que se carga de significación y se vigila, observa y enjaula desde diferentes puntos para crear, en base ello, unos discursos en torno a la figura de la mujer.

Todos estos aspectos se ven reflejados en los textos de Amparo Dávila, donde ese enjaulamiento no es solo una sensación, sino que se vuelve material a ojos de la mujer. Esa sensación de encierro traspasa la línea de lo onírico y se vuelve casi perceptible hasta el punto de rozar la locura o la psicosis.

4.2.1.- Técnicas narrativas.

Otro punto de análisis que merece especial atención es el de algunas de las técnicas narrativas empleadas por Amparo Dávila. Entre ellas, las

[215] Según Marcela Lagarde y de los Ríos era necesario hacer una antropología de la mujer puesto que esto significaba "ubicar el análisis en el ámbito de la cultura, y mirarla con esa peculiar mirada etnológica que analiza, indaga, interrelaciona y nombra modos de vida que le son ajenos" (2005: 26), entendiendo por cultura "el conjunto de características propias, comunes y diversas de los seres humanos frente a todos los otros seres vivos, […] [que] les permite actuar sobre la naturaleza y, en esa interacción, construir la sociedad y la misma cultura" (27).

más representativas tienen que ver con los finales, en su mayoría, abiertos y plurisemánticos; los objetos que "cobran" vida o que ejercen miedo y presión sobre el personaje femenino, el uso constante y repetitivo de la simbología, la omisión o indefinición mediante el uso de los puntos suspensivos y, por último, algo muy repetido y casi obsesivo: la mirada.

Ese primer punto de análisis, el de los *finales*[216], es especialmente llamativo ya que no se tratan de finales cerrados que terminen con el texto, sino que son finales abiertos y plurisemánticos, es decir, con infinidad, no solo, de significados, sino que también crean grandes preguntas que el lector no es capaz de responder al carecer de información y de datos fehacientes.

En su gran mayoría se trata de espacios en los que la duda y la tensión se acrecientan aún más si cabe y generan en el lector esa incertidumbre tan propia, tan explotada y explorada por Amparo Dávila.

Como se ha indicado anteriormente, no son textos en los que la historia tenga un comienzo y un final, sino que, dentro de esta se pueden dar diferentes tramas las cuales no tienen un desenlace concreto y este mecanismo hace del lector un personaje más al crear una sensación de comunidad y casi de identificación por parte del leyente en relación con lo que se está narrando.

Amparo Dávila es una escritora que asimila las nuevas formas literarias de sus coetáneos, pero también se da la paradoja de que crea una voz personal que le permite construir diferentes ambientes narrativos propios en los cuales los personajes se encuentran atrapados dentro de una sociedad que los desdibuja, al igual que hace ella con los límites entre lo real y lo imaginado, sumergiéndolos en un aislamiento físico y mental.

Si por algo se caracteriza el discurso de Dávila es por la ambigüedad que se materializa en los finales. Prácticamente todos los textos de la zacatecana cumplen con este patrón. O bien son finales que cambian por completo el sentido de lo que se ha narrado o bien son finales abiertos.

[216] La cursiva es mía.

Si bien es cierto que recurre a los tres pasos básicos exigidos por la narrativa clásica, estos son: planteamiento, desarrollo y desenlace; este último, que casi nunca se adivina, se sale un poco de los esquemas al ser un final abierto mucho más moderno que lo que pretende y requiere es la participación y la colaboración del lector.

Un ejemplo de ello es su cuento "La quinta de las celosías". Tras la delirante escena en la que Jana parece haber drogado al protagonista, Gabriel, el texto termina con un final abierto en el que no se sabe con exactitud si este finalmente también acaba falleciendo, si lo que cuenta es real o si es todo un delirio provocado por la propia escena:

> Y los ojos claro de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría… Sobre Gabriel caía una lluvia de golpes mezclados con terribles carcajadas…
> —Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos—decía Jana (2009: 38).

El final abierto no es más que un recurso que pretende dilatar en el tiempo la sensación de agobio por lo desconocido, de incertidumbre y sobre todo mantener esa ambigüedad que se convierte en el sello de identidad de la escritora zacatecana y lo hace de tal forma que, como bien indicó Beatriz Espejo, Amparo Dávila poda todo aquello que no es fundamental en el texto, ya que para ella las cargas que le restan peso al argumento no son útiles y lo que pretende es atrapar al lector en una especie de telaraña de la cual no podrá escapar hasta encontrar la clave en la última frase del relato.

En "Final de una lucha", además de emplearse el tema del doble, el final del texto supone un giro en la narración que aumenta el desconcierto del lector, al tratarse de un relato que no tiene un desenlace concreto sino que es el narrador el que sigue tensionando la escena y hace que esa incertidumbre perdure en el recuerdo de los leyentes, generando diferentes preguntas que, como en la mayor parte de los casos, no tienen una respuesta concreta:

> La casa estaba completamente a oscuras. La lucha fue larga y sorda, terrible. Varias veces, al caer, tocó el cuerpo inerte de Lilia. Había muerto antes de que él pudiera llegar. Sintió su sangre tibia aún, pegajosa. Sus cabellos se le enredaron varias veces en las manos. Él continuó aquella oscura lucha. Tenía que llegar hasta el fin, hasta que

> sólo quedara Durán, o el otro…
> Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido (Ídem: 48).

Sin lugar a dudas uno de los cuentos que merece un análisis más exhaustivo es el titulado "Tiempo destrozado". En este caso y continuando con lo que se refiere al tema de los finales de cada relato, se trata de un cuento que presenta cambios constantes en la narración, provocados por la superposición de diferentes historias las cuales presentan finales abiertos y abruptos.

Desde el comienzo de la narración, *in media res*, la escritora tensiona la escena con una frase referida al dolor[217], para continuar con una escena un tanto poetizada[218] que da pie y comienzo a la primera de las historias que se van a narrar.

Si se observa con claridad el comienzo del texto y tras varias lecturas, la narradora está haciendo alusión a una especie de sueño del que está despertando. Las historias intercaladas no son más que una acumulación de sucesos, símbolos, descripciones e imágenes provocadas por el subconsciente y el delirio.

Esa atmósfera perturbadora se ve tensionada por los finales de cada historia que, no solo son abiertos, sino que cambian el rumbo de la narración. Una de las técnicas que mejor domina Amparo Dávila es la creación de espacios que se amoldan a lo que la escritora quiere provocar en el lector y, en el caso de este relato, ese sentimiento de vaguedad y de ensoñación se traslada fuera del texto provocando una atmósfera delirante al igual que la experimentada por la autora.

Sobre este texto, que tantas dudas ha generado, la zacatecana confesó en una entrevista que fue escrito a raíz de una intervención a la que fue sometida y se podría decir que las historias inconclusas que se narran son los sueños y los desvaríos provocados por el efecto de la

[217] "Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta." (Ídem: 65).
[218] Julio Cortázar hablaba en una de las cartas que intercambió con Dávila de que este texto, y en concreto su comienzo, estaba realizado como una especie de poema, signo de su pasión y predilección por este género.

anestesia:

> Habían desaparecido con el viento y con el agua… comencé a llorar desesperada… se habían ido… tenía miedo y frío… los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa […]
> Un árabe vendría telas finas en un cuarto grande lleno de casilleros
> —Quiero una tela muy linda para hacerme un traje, necesito estar elegante y bien vestida esta noche—le dije (Ídem: 66).

Los cortes que se producen en cada una de las historias, más allá de estar relacionados con los sueños, atienden también a otra de las técnicas empleadas por Dávila en prácticamente toda su producción: la omisión.

Este recurso tan esgrimido por la escritora va en consonancia con el sentido de comunidad que quiere crear con el lector. Como se ha indicado en repetidas ocasiones, ese lector activo es el que tiene que participar desde fuera en la historia haciéndose preguntas e imaginando cómo serían los desenlaces de cada texto y todo esto tendría como efecto la perdurabilidad de la historia en la mente del leyente, consiguiendo así uno de los objetivos marcados por Dávila.

En el caso de este texto, se observa un tiempo circular que va en consonancia con las idas y venidas de cada historia, con la atmósfera angustiante que sobrevuela el espectro del lector y maneja a su antojo y se podría decir que casi a la perfección el uso de los símbolos como un mecanismo que remite directamente a su infancia y a las diferentes vivencias de las que se encuentra nutrida su literatura.

Son varios los ejemplos[219] de finales abiertos que se encuentran dentro de la narrativa daviliana, algunos más abruptos y otros más llamativos que cambian el sentido y el significado de lo narrado, como por ejemplo el final de un texto titulado "Arthur Smith", donde el protagonista, ya maduro, termina siendo un niño: "Supo que había perdido a Arthur Smith; que frente a ella, sentados en la mesa, había tres niños" (2009: 96).

Otros finales que devuelven al lector al plano de la realidad, como

[219] Como se ha indicado, los finales abiertos son una constante en Amparo Dávila. Se citarán algunos ejemplos de ello, ya que sería inabarcable exponer y analizar cada uno de ellos.

puede ser el final de "El desayuno" donde aparentemente Carmen ha matado a su novio en sueños hasta que al final del relato, la policía se presenta en su casa y se produce un cambio del plano de la imaginación al plano de lo real: "El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía" (Ídem: 137).

También hay algunos en los que la fatiga, el malestar y el desconcierto, en este caso, de la protagonista, se trasladan también al lector. Todo ello se hace mediante la supresión de puntos y comas que dotan de rapidez y de angustia lo que se está leyendo. Es el caso del final del texto titulado "Tina Reyes":

> Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces incansables poseyendo… (Ídem: 160).

Se dan finales que también muestran la enajenación y la locura que experimentan los personajes, en la mayoría de los casos femeninos, ante un desamor o ante la presión por acatar las normas y los dogmas sociales. Es el caso del texto titulado "Griselda", cuando Martha se da cuenta de que el jardín comienza a cobrar vida y la escena se vuelve más oscura y delirante:

> …mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (204).

4.2.2. Los símbolos.

Otro punto recurrente en la narrativa de la autora es el uso constate de símbolos, de objetos que cobran vida, de espacios que tienen varios significados, que agobian, que acosan a los personajes. Si se realiza un rastreo rápido, se puede observar como la gran mayoría de los textos de Amparo Dávila guardan un doble fondo, convirtiéndose este en un ente de carácter desconocido y en la puerta que da acceso a lo fantástico-inusual.

Uno de los símbolos ya citados en el cuento titulado "Fragmento de un diario" es el de la escalera. El empleo de este aspecto acrecienta aún más el espectro de la literatura fantástica, si bien es cierto que la escritora no se decanta por unos textos puramente fantásticos, sino que colindan con otros géneros, llegando a hablar de una narrativa de lo inusual.

La naturaleza, primer aspecto ya analizado, también es un símbolo. Cada pincelada que Dávila traza en la redacción de sus textos cobra un sentido diferente al que tienen otros de sus coetáneos. El empleo de estos símbolos, al igual que el resto de los recursos, hace que los lectores se encuentren en una zona indeterminada en la que se cruzan dimensiones de distinta naturaleza y se entremezclan con atmósferas indefinidas y vagas.

Como bien indica Lilia Leticia García Peña, "leer los cuentos de Dávila es adentrarse en historias inciertas, en relatos sobrecogedores que disparan nuestros mundos posibles y alternos más angustiantes y erráticos" (2018: 86). Se gestan así ríos caudalosos de inquietantes imágenes, símbolos y fantasmas que se articulan como una crítica social en contra de la opresión de la mujer.

Los símbolos en la literatura daviliana son la más pura expresión y representación del terror, logrando así que el autor, el narrador, los personajes y los lectores se sientan identificados con el texto y se acabe produciendo una simulación de los miedos que acechan al creador a través de esa simbología que hace que emerjan del relato los miedos y las inquietudes no solo del escritor, sino también de los lectores, haciéndolos partícipes de la historia.

Una vez expuesto el tema de análisis, se desglosarán algunos de los símbolos más recurrentes de la escritura de Dávila, haciendo hincapié en aquellos que más repercusión y significado tienen dentro de sus relatos[220].

[220] Como se ha indicado, algunos de los más significativos dentro de su obra literaria puesto que sería imposible hacer un análisis pormenorizado de todos y cada uno de ellos. Los más importante y algunos de los símbolos en los que se va a centrar el análisis serán: la casa, la respiración y la mirada entendida de dos formas: por un lado, la mirada a través de los ojos y, por otro lado, la mirada a través de los objetos.

Junto con la escalera, la *casa*[221] dentro de su obra cobra otro significado. En repetidas ocasiones se presenta como un personaje más que agobia, presiona y casi oprime, en la mayoría de los casos, a sus personajes femeninos, aumentado la sensación de horror y sobrecogimiento.

Uno de los ejemplos más claro es el de su cuento "El huésped". La casa se puede interpretar de varias maneras: en primer lugar, como un símbolo de la estructura familiar. Seguidamente, como una metáfora de lo masculino. En tercer lugar, como una especie de jaula en la que la mujer se encuentra presa y, por último, como ese espacio que tradicional y equivocadamente se le ha otorgado a la mujer.

Comenzando por el primer aspecto, la casa como un símbolo de la estructura familiar, se ve trastocado por la llegada de un ser innominado e indefinido, que acecha y acosa al personaje femenino y desestabiliza la paz del hogar. Paradójicamente, ese ente es llevado por el marido, en un acto de dominación y de opresión en contra de su mujer y de la criada.

El hecho de que se desarrolle en este espacio que está relacionado con lo seguro, con lo privado, con un lugar propio y que termine siendo un espacio inseguro también cambia al sentido del texto y de la narración, que termina convirtiéndose en un espacio laberíntico en el que hay un monstruo amenazante, que puede llegar a ser un doble del marido cuando este se ausenta de la casa.

De tal forma que este aspecto va enlazado con esa metáfora de la casa como un espacio masculinizado. Tradicionalmente, el marido era el que sustentaba el hogar y la mujer la que cuidaba y se encargaba de los hijos. Esto supone una forma de dominación en la que la esposa se ve sometida al yugo de lo masculino y se le añade que cuando el marido se va de viaje deja a ese huésped para que esa seguridad natural del hogar se siga perdiendo y lo que perviva sea la incomodidad y el sometimiento hacia lo femenino.

Acudiendo al *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, la casa se puede

[221] La cursiva es mía.

interpretar también como un símbolo del cuerpo y de los pensamientos humanos, por lo tanto, de la psique[222]. Finalmente, el romper la estructura familiar mediante la llegada de ese huésped, también supone una forma de violencia contra la mujer.

A lo largo de la narrativa de Amparo Dávila son infinitos los ejemplos en los que la casa tiene un papel fundamental o es un símbolo, por lo que abarcarlos todos sería imposible. En este sentido, se podrían citar algunos como "La casa nueva", perteneciente a *Con los ojos abiertos,* donde al cambiarse de casa tras el fallecimiento del esposo de Doña Isabel y hacerlo a una más modesta, una especie de ente las acecha pidiéndoles ayuda.

Otro ejemplo también de esta colección seria "Con los ojos abiertos", texto en el que, tras morir el exmarido de Mariana y heredar esta sus pertenencias, empiezan a ocurrir fenómenos extraños que vienen de una figurita que compró su marido hace muchos años. Finalmente, la protagonista decide enfrentarse a ese mal que la acecha por las noches y la observa mientras duerme.

Otro de los símbolos que emplea la escritora zacatecana es la *respiración*[223]. Aparentemente puede ser un elemento más de la narración, pero no es algo baladí. Uno de los textos en los que es más evidente este uso de la respiración para crear una atmósfera delirante es el titulado "La quinta de las celosías".

Esa respiración viene de alguien que aparece en escena pero que el protagonista no puede ver, lo que hace que aumente el nerviosismo de Gabriel Valle y con ello la tensión de la atmósfera que se está creando:

> Seguía escuchando la respiración cerca de la puerta, tan fuerte, tan agitada como la de una fiera en celo… se sentía mal, cada vez más,

[222] Cirlot divide la casa por zonas. En primer lugar, habla de la fachada que sería el lado manifiesto del hombre, la personalidad y la máscara; seguidamente están los pisos, que representan la verticalidad y el espacio. Estos se encuentran divididos en: techo y piso superior, que representan la cabeza y el pensamiento junto con las funciones conscientes y directivas; mientras que el sótano estaría relacionado con el inconsciente y la parte instintiva. Pasando a la cocina, Cirlot habla de esta como el lugar de la casa donde se transforman los alimentos y puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica. Por último, la escalera, sería el medio de unión de los diversos planos psíquicos y estos se verían afectados dependiendo de si el sentido es ascendente o descendente.

[223] La cursiva es mía.

> disgustado con todo y con él mismo, aquella atmósfera le resultaba asfixiante, aquellos pasos, aquella respiración, aquella mujer tan lejana, tan desconocida para él. Había hecho tantos proyectos, había planeado lo que iba a decirle, lo que ella contestaría, todo, y ahora lo había olvidado todo, no sabía ya qué decir ni de qué hablar (2009: 35).

La respiración se presenta como una estrategia narrativa en forma de elemento auditivo que hace que Gabriel traslade también al lector lo que está a punto de suceder, generando una atmósfera angustiante y delirante.

Por otro lado, el uso constante de los *puntos suspensivos*[224] para crear tensión en el relato y en el lector, omitiendo datos o sucesos. Hay una infinidad de ejemplos[225] dentro de sus cuentos, se podría decir que en la gran mayoría de ellos, pero hay algunos como "Tina Reyes", "El último verano" o "Estela Peña" en el que el uso de esta herramienta esa más visible.

Es importante ver que el uso de los puntos suspensivos se emplea más en relatos en los que los personajes principales son mujeres a las que les sucede algo. En el caso del segundo relato, en el momento culmen, cuando la protagonista va a hacer visible y latente su posible menopausia y su cambio a otra etapa de su vida, el texto se corta y omite decir esas palabras: "Nunca lo hubiera creído, pero a mis años, yo pensaba que era… es decir, que ya serían los síntomas de…" (2009: 206).

Los puntos suspensivos son empleados a lo largo del relato, si bien es cierto que en algunos de ellos tienen un lugar estratégico. Esto mismo sucede en el relato titulado "Estocolmo 3", donde no se observan estos puntos en ninguna parte del cuento salvo en el final, en el momento cumbre del texto, donde el lector quiere saber quién es esa mujer que acecha a la protagonista, también innominada, generando dudas, preguntas y un sentimiento inexplicable en el lector ante la no revelación de aquello que trastoca el orden cotidiano.

En "Estela Peña" este uso de los puntos suspensivos se hace para crear, por un lado, tensión, algo usual en Dávila pero también, cuando

[224] La cursiva es mía.
[225] Ejemplos como "El pabellón del descanso", "La casa nueva", "El espejo", "Muerte en el bosque", "La quinta de las celosías" o en "Estocolmo 3".

descubre que Rubén no tiene en mente formar una familia con ella, vienen a representar la desesperación y la desilusión de la protagonista.

Por último, la *mirada*[226] es otro de los recursos que emplea Amparo Dávila en sus textos. Este recurso se va acrecentando en sus relatos a medida que la zacatecana publica sus diferentes libros de cuentos y es que, a través de este recurso consigue ensombrecer y oscurecer su narrativa.

Los ojos dentro de la simbología han sido estudiados por muchos críticos y han sido empleados como recurso en diferentes textos. Ahora bien, ¿qué produce este símbolo? Generalmente, el ojo puede ser visto como la presencia de cierto "poder" en la mirada, que puede tener y traer consigo tendencias tanto negativas como positivas.

En el caso de Amparo Dávila, se vale de este recurso por sus connotaciones negativas, ya que en la mayoría de los relatos en las que aparece este símbolo, el ojo (la mirada), sus personajes se sienten acechados por una presencia, por un mal, por algo que les oprime, asfixia y en muchas ocasiones los lleva al desconcierto, la locura y al delirio más absoluto.

La mirada, entendida propiamente como unos ojos que observan, como algo que acecha, que perturba, que infringe poder, se puede observar desde uno de sus más célebres relatos: "El huésped"; donde ese espeluznante inquilino hace de su mirada un signo de violencia y de dominación con sus "grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecía penetrar a través de las cosas y de los personajes" (2009: 19).

Los ojos de este desconocido entrañan peligro y violencia. Se trata

[226] La cursiva es mía. En este punto se van a analizar los textos en los que la mirada tiene un significado o hacen que el relato cambie de sentido. Hay algunos cuentos como "El entierro" en los que está presente la mirada o los ojos, pero no tiene una relevancia dentro del desarrollo de la historia, sino que son un elemento más, propio de la narrativa daviliana. Otro ejemplo de ello sería "Estocolmo 3". Se trata de un texto en el que aparece la mirada en repetidas ocasiones, pero en este caso no tiene mayor importancia puesto que se habla de la mirada de una muchacha vestida de blanco que les observa mientras habla. En este caso el resultado sería más bien para causar lo extraño y lo inexplicable dentro del relato, pero solo sirve para hacer ver al lector que hay sucesos que ocurrieron en épocas pasadas y que no se pueden entender.

de una mirada escrutadora que perseguirá a ambas mujeres, en especial a la protagonista, hasta tal punto que esta situación la llevará al delirio y la ansiedad de las noches insomnes y al miedo de morir a manos de dicho ente.

Sin embargo, este archiconocido y antologado cuento, dio paso a otros textos como el de "La quinta de las celosías", "La celda" o "Alta cocina", entre otros. Empezando por el primero, la mirada de Jana en este relato es uno de los puntos importantes, ya que genera una atmósfera oscura y hay una diferencia con respecto al resto de relatos y es que es la mirada femenina la que lleva al hombre a su final fatal.

La mirada de Jana se vuelve feroz, amenazante y revela la locura que acaba destruyendo el sentimiento amoroso y mata al hombre. En este texto se observa una mirada igual de amenazante que la masculina en textos como "El huésped" y esto sucede porque Dávila emplea una mirada basada en la locura y en el desamor.

En el caso de este cuento, hay un momento en el que los ojos vigilantes de los padres muertos de Jana empiezan a entrar en el mundo de los vivos, poniendo en alerta y avisando a Gabriel Valle sobre su destino. El miedo y la sensación de asfixia y agobio se adueñan de la escena y de Gabriel y van creciendo paulatinamente:

> … todo parecía rígido allí y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo cercaban poco a poco, y la respiración, detrás de la puerta, aquella respiración que empezaba a crisparle los nervios. […] Gabriel quería salir de allí, respirar aire puro, no ver más los retratos, ni el piano, salir de aquella sala agobiante, de aquel aturdimiento. […] Necesitaba aire y el aire no alcanzada a penetrar a través de las celosías, la puerta de cristales que comunicaba con el jardín se encontraba cerrada… El reloj de la chimenea dio la media, la noche se había eternizado para Gabriel y el tiempo era una línea infinitamente alargada (Dávila, 2009: 35).

Además de esta sensación de agobio y de esos miles de ojos que le observaban, la mirada de Jana empieza a parecerse a "los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría (Ídem: 38). El rasgo animal y malévolo que adquiere la mujer vaticina el final y la muerte del protagonista que buscando el amor termina encontrando ese final fatal, lo que produce lo siniestro dentro del relato.

De tal manera que toda esa ilusión, alegría y vitalidad que mostraba

Gabriel Valle al inicio del relato contrasta con el ambiente y los acontecimientos que tienen lugar en el texto según este va avanzando, donde su destino era la muerte y de esta forma Amparo Dávila contrapone lo humano (ese sentimiento amoroso, bello, cálido e inocente) con lo monstruoso (la locura, la muerte, lo frío y lo terrorífico) que se establece a través del horror por medio de un juego de miradas; por un lado, la de los muertos y, por otro lado, la del protagonista y la de Jana como mujer/animal.

Otro relato en el que se emplea este recurso es "La celda[227]". En este relato, como se ha indicado anteriormente, su protagonista, María Camino, es una mujer que está a punto de casarse, algo que en un primer momento la hace feliz y la llena de alegría, pero empieza a recibir unas misteriosas visitas nocturnas que hacen que todos esos deseos cambien por completo.

Como se ha indicado en ocasiones anteriores, esas visitas nocturnas hacen que María prefiera al otro, a alguien indefinido, a *él,* antes que a su prometido. Ese personaje sin identidad, la acecha por las noches. En este texto la mirada se emplea de diferentes maneras.

La primera y la más inmediata se puede observar prácticamente al iniciarse el relato:

> La señora Camino no le preguntó nada, pero en cualquier momento lo haría y ella tendría que tener preparada alguna excusa. Diría que el reloj se le había parado mientras mondaba una manzana sabía que su madre y Clara la estaban observando; tal vez ya habían sospechado; bajó la mirada y supo que se había enrojecido (Dávila, 2009: 39).

De esta escena se desprenden dos usos de esa mirada. El primero de ellos está relacionado con la jerarquía madre e hija y cómo la primera observa los actos y los movimientos de su hija, representando el modelo clásico de la época y, la segunda, con un sentimiento de culpa por parte de María Camino que anticipa todo lo que después se desarrollará a medida que el texto avance.

Por su parte, "Alta cocina", a pesar de ser el relato más breve de toda

[227] Este relato es uno de los que más símbolos tiene. Desde el espejo, pasando por el reloj y la importancia del tiempo; o la escalera, hasta la mirada tratada de diferentes maneras.

la obra narrativa, en sus escasas dos páginas guarda infinidad[228] de símbolos y de técnicas narrativas empleadas por la zacatecana.

Una vez más el símbolo de la mirada actúa en este cuento para crear un atmósfera sórdida y desconcertante; fría y oscura. "Alta cocina" puede llegar a verse, según Ana Rosa Domenella[229] "como una bisagra que articula los seis primeros cuentos y los separa de los seis últimos reunidos en un espacio textual que remite al bosque bajo el signo de la muerte" (2009: 78).

Aparentemente es un relato cotidiano en el que el personaje, supuestamente masculino, va a preparar un plato típico y los lectores deben deducir por los indicios que va dando Dávila qué tipo de comida es la que está preparando.

En este sentido, otra de las facetas que acuña la escritora en su obra es la del horror gastronómico, poco estudiado por parte de la crítica. En este caso la comida y todo lo que rodea a esa atmósfera que crea, acaba siendo un símbolo y una representación de lo abyecto y del espanto llegando a colindar con un registro gótico.

En este texto, la comida juega el papel protagonista y se vuelve extraña y repulsiva, sombría y oscura y atraviesa inquietantes metamorfosis que generan por un lado una incertidumbre sobre su naturaleza y, por otro, un malestar en el lector ante este "horror alimenticio" que sobrepasa la frontera entre lo animal y lo humano y que de alguna forma pone en entredicho el binarismo civilización/barbarie, además de presentar ese espacio de la cocina históricamente asociado a la mujer, como un lugar siniestro, amenazante y oscuro.

> Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiada, implacable ante el dolor. Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguían atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara. Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía (Dávila, 2009: 49).

[228] En este sentido y aunque se haga alusión a otros aspectos, se seguirá analizando la mirada como un símbolo a pesar de que como se ha indicado, Amparo Dávila exprime al máximo todos los recursos que posee, pero analizar al completo cada uno de ellos sería imposible.

[229] En su texto "El banquete ominoso: "Alta cocina" de Amparo Dávila", publicado en el libro *Amparo Dávila. Bordar en el abismo.*

En ese horror gastronómico los alimentos se vuelven inquietantes. Este brevísimo relato, narrado por una voz masculina, narra los recuerdos de los domingos en familia, en los que se acostumbraba a hacer y compartir un guiso muy apreciado y sabroso.

Como sucede en la gran mayoría de los relatos de Amparo Dávila, el clima perturbador se instala desde el comienzo del cuento: "Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos" (Ibid.).

Esos gritos a los que hace alusión el narrador pertenecen a las criaturas que van a ser utilizadas para preparar ese plato especial con el que va a deleitar a toda la familia. La escena que narra la zacatecana describe a la perfección el horror que sienten esas criaturas al ser arrojadas al agua hirviendo, provocando espeluznantes gritos de agonía y dolor que llegan a alterar al narrador, pero que dejan completamente indiferentes tanto a la cocinera como al resto de la familia:

> El efecto siniestro está logrado a través del contraste entre el ambiente familiar y el horror que acontece en su seno con la anuencia de todos. El cuento presenta uno de los temas recurrentes en la obra de Dávila: el espacio de lo doméstico devenido lugar amenazante, desconocido y hostil que termina por consumir a los protagonistas, conduciéndolos hacia la locura, el colapso nervioso, el crimen o el encuentro sobrenatural (Colanzi, 2021: 23).

A ese ambiente siniestro se le suman los gritos de las criaturas y la mirada penetrante que sigue, acecha y acosa al protagonista y empieza a experimentar lo ominoso. Como se ha indicado en diversas ocasiones, en la narrativa de Amparo Dávila el ambiente doméstico se vuelve siniestro con la irrupción de diferentes presencias monstruosas y hostiles que alteran y rompen el orden lógico y conocido, como sucede en "El huésped" o en "Moisés y Gaspar".

En el caso de "Alta Cocina" son los propios rituales familiares los que hacen que se establezca una atmósfera de extrañeza y de horror, llegando incluso a ver el espacio de la cocina como un sitio poco acogedor o agradable:

> Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera gorda, despiadada, implacable ante el dolor. Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguía atizando

el fogón, soplando las brasas como si nada pasara (Dávila, 2009: 49)

Esta descripción viene engalanada de diferentes adjetivos[230] que describen también los gritos desgarradores de las criaturas y la acción de la cocinera preparando el guiso, crean un campo semántico que asocia el hogar con la violencia, el temor, la crueldad y la desprotección.

Hegemónicamente la cocina ha sido planteada como un lugar seguro, todo ello proveniente de la interiorización de las normas culturales que regulan todo aquello que es apto para comer, pero también lo que resulta detestable. A pesar de ello, y esto es algo a lo que recurre Amparo Dávila, también este espacio tiene un "potencial gótico"[231] ya que es un lugar en el que se dan diferentes metamorfosis y cambios, como el paso de lo crudo a lo cocido o la transformación de los alimentos antes de ponerlos en el plato.

Además de esos gritos que acechan al lector, la mirada es otras de las técnicas que emplea Dávila. En el caso de este relato, hay una distorsión de la realidad que es narrada desde la experiencia de un protagonista indefinido, sin un punto de vista externo que corrobore el fenómeno que se está narrando.

Esto se hace latente cuando el protagonista escucha los gritos de esas criaturas:

> Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia. No morían pronto. […] Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser (Ibid.).

Dado que el narrador es el que escucha los gritos, incluso cuando estas criaturas no están cerca, inclusive siente su mirada, el texto plantea una serie de dudas como por ejemplo que los ruidos sean realmente de esos seres o que el protagonista se los esté imaginando en su cabeza.

Es el protagonista el que relata que estos pequeños seres crecían en

[230] Otra de las "interminables" técnicas narrativas que emplea Amparo Dávila es la de los adjetivos para crear un campo semántico que genere diferentes atmósferas y hagan de la escena narrada un lugar oscuro y amenazador.
[231] Este es un término que emplea Lorna Piatti-Farnell en su texto *Consuming Gothic. Food and Horror in Film*

las huertas, apegados a los tallos, y que tenían unos pequeños ojos negros que se desprendían al ser hervidos. Estos ojos, como algo inocente, terminarán asediando al narrador que se obsesiona con ellos:

> A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteando de las ventanas. Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia. Pero no había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad. Sus ojos y sus gritos me seguían, y me siguen aún, a todas partes. Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos asegurando que no había encontrado nada. Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado. Iba entonces la cocinera. Ella volvía con la cubeta llena, yo la miraba con el desprecio con que se puede mirar al más cruel verdugo, ella fruncía la chata nariz y soplaba desdeñosa (Ídem: 49-50).

Algo que pone aún más si cabe en jaque la narración es el hecho de no saber qué tipo de "criatura" es la que está cocinando. Por las escasas descripciones que ofrece el narrador parecen ser caracoles, pero como bien apunta Liliana Colanzi en su texto "Festín del horror: la comida siniestra en "Alta cocina", de Amparo Dávila"[232], hay un momento donde estos animalitos empiezan a llorar y pasan a estar antropomorfizados al recibir una serie de caracteres humanos que no les son propios por el hecho, aparentemente, de ser animales, por lo que los lleva al plano de lo fantástico y de lo sobrenatural, rozando una vez más la narrativa de lo inusual.

Estos animalitos son cocinados en lo que se podría ver como una especie de ritual donde el texto nos describe de manera breve pero muy concisa cómo son echados a una olla con agua hirviendo:

> Su preparación resultaba ser una cosa muy complicada y tomaba tiempo. Primero los colocaba en un cajón con pasto y les daba una hierba rara que ellos comían, al parecer con mucho agrado, y que les servía de purgante. Allí pasaban un día. Al siguiente los bañaban cuidadosamente para no lastimarlos, los secaban y los metían en la olla llena de agua fría, hierbas de olor y especias, vinagre y sal. Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar… Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas[233]… (2009: 50).

[232] Disponible en línea en: Vista de Festín del horror: la comida siniestra en "Alta cocina", de Amparo Dávila (uab.cat)

[233] En este punto se hace una comparación entre los gritos de esos animales y las mujeres histéricas, esas que enloquecen, que rozan la locura y que muchas veces están sometidas, al igual que estas criaturas a toda una serie de "torturas" y de ritos que las enjaulan en una especie de espacio del que no pueden salir.

La agonía y el espanto se van adueñando de la escena a través de sus gritos espantosos e interminables, haciendo ver cómo durante ese guiso se "disfruta" del dolor[234] que experimentan estas criaturas:

> Al protagonista de «Alta cocina» le resulta imposible escuchar los penetrantes chillidos sin sentirse interpelado, sin que resuene en él el sufrimiento de las criaturas. Lo que produce una impresión tenebrosa en el cuento es que nadie más sea capaz de experimentar la misma perturbación: el horrendo procedimiento resulta para los demás rutinario y carente de interés. La familia y la cultura que normalizan esos actos muestran su costado monstruoso, bárbaro, violento. La gastronomía es uno de los rasgos civilizatorios, y más aún la denominada «alta cocina», que representa lo más selecto y sofisticado de una cultura. El gótico se hace presente aquí en la manera en que desestabiliza la noción de civilización/barbarie. El profundo desasosiego del narrador nace de la intuición de que el horror y la barbarie existen en el seno de su propia familia y de la cultura (Colanzi, 2021: 28-29).

Este uso de lo gótico gastronómico en Amparo Dávila como algo innovador para su tiempo emborrona y diluye los límites entre el binomio civilización y barbarie, entre lo animal y lo humano. Con la alusión a esa mirada, a los chillidos como de recién nacidos y de mujeres histéricas, en este texto se acaba proyectando la tortura a la que son sometidos estos seres dentro de la esfera de lo humano, "y el extrañamiento cognitivo convoca al horror de estas prácticas normalizadas por la cultura, haciéndolo imposible de obviar" (Ídem: 30).

En el caso de "La señorita Julia", se presenta un texto en el que Dávila pone como protagonista a una mujer solitaria, trabajadora y soltera que se ve amenazada por la mirada animal, sumado al estigma y a la soledad que suponen el hecho de que no esté casada, sufriendo el desamor sin poder hacer nada para remediarlo.

En este relato, la joven Julia llena de vida y belleza empieza a experimentar una serie de cambios por unas criaturas, supuestamente ratas, que la acechan por la noche, la quitan el sueño y la llevan a la paranoia, la locura y el estrés constantes.

---

[234] Un tanto parecido al ya citado "Fragmento de un diario" pero en este caso se juega con el dolor y el sufrimiento, donde "Fragmento" sería algo así como un manifiesto del dolor, mientras que "Alta cocina" sería un manifiesto de lo siniestro a través del dolor y de la agonía a través de un hecho tan cotidiano como cocinar que termina convirtiéndose en un rito espeluznante, que queda completamente grabado en la memoria del protagonista y lo atormenta y acompaña para siempre.

Su aspecto empieza a cambiar drásticamente. Se encuentra cansada, demacrada y empieza a escuchar diversos cotilleos maliciosos en su trabajo sobre su "nueva" conducta, algo que hace que Julia empieza a deteriorarse cada vez más y su prometido, Carlos de Luna, decide alejarse ella:

> Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día… Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro. Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche. Contrató entonces a un hombre para que tapara todos los orificios de la casa, no sin antes introducir en los agujeros un raticida. Tuvo que pagar por este trabajo sesenta pesos, lo cual le pareció bastante caro. Esa noche se acostó satisfecha pensando que había ya puesto fin a aquella tortura (Dávila, 2009: 57).

La protagonista se empieza a obsesionar con la caza y la captura de esas terribles ratas que no le dejan vivir, pero no consigue acabar con ellas y finalmente termina perdiendo la razón:

> La señorita Julia compró trampas para ratas, queso y veneno. Y no permitió que Carlos de Luna la acompañara, porque le apenaba sobremanera que llegara a saber que su casa se encontraba llena de ratas. El señor De Luna podía pensar que no había la suficiente limpieza, que ella era desaseada y vivía entre alimañas. Colocó una ratonera en cada una de las habitaciones, con una ración de queso envenenado, pues pensaba que si las ratas lograban salvarse de la ratonera morirían envenenadas con el queso. Y para lograr mejores resultados y eliminar cualquier riesgo, puso un pequeño recipiente con agua, envenenada también, por si las ratas se libraban de la trampa y no gustaban del queso […]. Toda la noche escuchó ruidos, carreras, saltos, resbalones… ¡Aquellas ratas se divertían de lo lindo, pero sería su última fiesta! Este pensamiento le comunicaba algunas fuerzas y le abría la puerta de la liberación. Cuando el ruido terminó, ya en la madrugada, Julia se levantó llena de ansiedad a ver cuántas ratas habían caído en las ratoneras. No encontró una sola. Las ratoneras estaban vacías, el queso intacto. Su única esperanza era que, por lo menos, hubieran bebido el agua envenenada (Ídem: 58).

En este sentido, "La señorita Julia" es un gran "ejemplo de cómo la poética del dolor produce crisis de destrucción o de autodestrucción, dependiendo de si se es el ejecutor del sufrimiento o una víctima involuntaria que padece el dolor sobreponiéndose a la infamia y a la

indiferencia" (Chávez y Díaz Arciniega, 2018: 208[235]).

Al igual que sucede con "Alta cocina", no se sabe con seguridad qué tipo de animal o criatura es el que la acecha por las noches. Por las descripciones que se dan, se puede pensar que son unas ratas, pero sólo consigue ver en la oscuridad de la noche unos ojos que describe como: "unos ojillos muy redondos, muy rojos y brillantes" (2009: 63).

La mirada de esos supuestos animales se hace tangible junto con la locura en el momento en el que cree encontrar a uno de ellos. Al igual que sucedía con el relato anterior, no se sabe con total seguridad si este hecho es producto de la imaginación de Julia, al igual que lo gritos de las criaturas que iban a ser cocinadas en "Alta cocina" o si realmente todo esto estaba ocurriendo.

En la historia de la señorita Julia, la escritora zacatecana hace gala de los mismos recursos que en relatos anteriores pero en este caso hay un matiz importante que se encuentra primeramente, en que en el enfrentamiento entre la mirada de la protagonista y la del supuesto animal acaba en tragedia y, por otro lado, los motivos por los que esto sucede no son porque Julia no haya tenido valor para enfrentarse a todo aquello que la perturbaba y acosaba sino más bien, a modo de metáfora, son todas esas miradas sociales, es decir, unas fuerzas externas que le impedían vencer a esos monstruos,

De tal manera que esa mirada de los animales, supuestamente ratas, simbolizan los cotilleos, es decir, "las "malas lenguas" de las personas de su oficina que hablan a sus espaldas, que la difaman, su familia que no la apoya, su jefe e, incluso, su prometido que, así como su familia, se sienten aliviados por librarse de ella" (González Zimmer, 2019: 19).

Las ratas son una metaforización de todos los rumores y las humillaciones a las que se ven sometidas las mujeres solteras y trabajadoras "y sus ojos rojos son el instrumento a través del cual

[235] "La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor" en *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades,* año XXII, nº 74, julio-diciembre, 2018, pp. 205-233.

persiguen y oprimen a la mujer; la mirada social vigila, juzga y sentencia" (Ibid.).

Uno de los últimos textos de *Tiempo destrozado* en los que se emplea la mirada es "Moisés y Gaspar". Esas criaturas que hereda, tras la muerte de su hermano, el señor Kraus destruyen, con sus miradas, actos y presencias, la vida del protagonista. Son los ojos de estos monstruos los que presentan una dualidad siniestra, son sentidos constantemente por el señor Kraus y esto hace que le generen un miedo visceral y termine obsesionándose, pensando que todo el mundo los odia y por ello se despide de su trabajo, se aleja y aísla de la sociedad encerrándose en su casa para siempre.

De tal manera que se puede observar cómo estas miradas monstruosas, "limitan, aíslan, torturan, oprimen, enloquecen y matan a aquellos que están bajo su poder" (González Zimmer, 2019: 21). Esa mirada duplicada simboliza aquello que de alguna manera nos es impuesto desde el momento en el que nacemos, algo hereditario, "como si los miedos o pecados pasaran de una generación a otra hasta que los personajes encontraran la solución o la expiación de los mismos" (Ibid.).

La mirada de estas criaturas indefinidas simbolizan también los miedos psicológicos, los más profundos. "Los ojos observan, persiguen, traspasan y señalan a los personajes davilianos, pero, además, también saltan de sus cuencas como si quisieran separarse del cuerpo al que pertenecen y clavarse en el otro" (Ídem: 22).

La mirada también se puede ver a través de los objetos, especialmente en dos textos: "El espejo" y "Tiempo destrozado". En el primero de ellos, los protagonistas vencen sus miedos a través de un espejo, o más bien se resignan a él, mirando el reflejo monstruoso que aparece en este objeto.

Amparo Dávila emplea el espejo como una extensión de la visión y también como un símbolo del autoconocimiento ya que a través de él, el ser humano se mira a sí mismo. El texto comienza con la presentación del protagonista, un hombre de negocios y hay un hecho que interrumpe su vida: la caída de su madre y su hospitalización.

Durante la noche, la madre empieza a ver en el hospital figuras monstruosas que salen del espejo de su cuarto y pide, atemorizada, ayuda a su hijo:

> En tres semanas mi madre había sufrido un cambio notable. Era una desconocida. Comprobé entonces aquella alteración nerviosa de la que me habían informado. Cuando la enfermera salió con la bandeja de la comida, casi intacta, me dijo de pronto en voz muy baja, pero llena de angustia y desesperación: "Querido mío, necesito hablarte. Me pasa algo terrible, pero nadie más debe saberlo. Nadie más ha de darse cuenta. Ven mañana, te lo suplico. A la una de la tarde. Cuando la enfermera salga a comer podremos hablar". La dejé, con la promesa de regresar al día siguiente (Dávila, 2009: 72).

En un primer momento el hijo no da crédito a esta situación y no la cree, pero decide actuar y trata de buscar una solución para ella. La cambia de enfermera, de habitación, incluso de hospital, pero todo esto no da ningún resultado.

Para comprobar lo que está experimentando su madre, el protagonista decide pasar una noche con ella y termina siendo testigo de ese suceso sobrenatural del que le hablaba su madre. Este queda atemorizado ante tal hecho y deciden tapar el espejo con unas sábanas, pero el resultado no es el esperado, ya que la escena se vuelve más aterradora y entienden que no pueden rebelarse contra su propio destino:

> Durante cinco días sufrimos, noche a noche, mi madre y yo aquella tremenda cosa del espejo. […] No había palabras para describir aquella serie de sensaciones que uno iba sintiendo y padeciendo hasta la desesperación. Y cada vez el presentimiento de que algo iba a surgir de pronto, se hacía más cercano, inmediato casi. Y no podríamos soportarlo, lo sabíamos bien. Entonces pensé que la única solución consistiría en cubrir el espejo. Sería como levantar un muro impenetrable. Un muro que nos salvara de…[236] Decidimos cubrir el espejo con una sábana. Cerca de las once de la noche llevé a cabo nuestro plan. Cuando la señorita Eduviges se presentó, como de costumbre, un poco antes de las doce de la noche, con su pastilla y su vaso de agua, el espejo se encontraba cubierto. Mi madre y yo nos miramos satisfechos de haber acertado. Pero de pronto, bajo la sábana que cubría el espejo, empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos

[236] Algo típico y recurrente de Amparo Dávila es, como se ha iniciado, la omisión o indefinición de espacios, personajes o situación. Esta es una de ellas. Para aumentar la tensión, la fantasía y lo sobrenatural, omite parte de la información mediante el uso de los puntos suspensivos.

> inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada… (Ídem: 77).

Esta imagen monstruosa que atormenta a ambos personajes se termina convirtiendo en una especie de identidad divina y omnisciente que existe al otro lado del espejo y que acaba determinando el destino de madre e hijo.

El objeto-reflectante simboliza dentro del texto un portal entre dos mundos, que acaba llevando a los personajes al autoconocimiento. Así, Josep María Blasco, en un texto[237] en el que se refiere a las ideas de Jacques Lacan sobre el espejo, explica que el objeto-reflectante simboliza, de alguna manera, un portal entre dos mundos, pero también es algo que lleva, en este caso a los personajes del relato, al autoconocimiento.

El reflejo de ese espejo es el lugar donde habita la imagen del yo como si fuera la de un tercero y viene a simbolizar el desconocimiento personal, es decir, el reflejo de lo que uno desea entender ya que, si no consigue ver su propia imagen en el espejo, tampoco puede llegar a conocerse a sí mismo.

De tal manera que en el cuento "El espejo", ambos personajes no ven su relejo en el objeto, lo que perciben, ven y sienten son unas figuras aterradoras e indefinidas que interpretan como el deseo de los dioses y en gran medida el desconocimiento que tienen sobre sí mismos.

Por su parte, el cuento titulado "Tiempo destrozado", del cual ya se habló para hacer una pequeña mención a los finales, tiene mucha más importancia en lo que se refiere a los símbolos y más concretamente a los objetos como un símbolo.

Como ya se ha indicado, se trata de un relato que comienza *in media res* y esa entrada del texto da el primer guiño de la propuesta que hace Dávila en este relato, "donde un comienzo surge de un final y viceversa, es decir, desde el inicio de la narración, el juego con la linealidad del tiempo, el que consideramos "normal", se trastoca por el enfrentamiento

[237] "El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo en Lacan" en *7 Conferencias del ciclo de Psicoanálisis a la vista*, Barcelona, 22 de octubre de 1992, pp. 1-11.

de una secuencia de un flujo “anormal” del acontecer” (Evangelista Ávila, 2021: 129).

Además de esto, el texto está divido en varias historias. En cada párrafo se narran sucesos que se configuran como “saltos” en la temporalidad del cuento, por lo que no existe una continuidad ni un acontecer natural, sino más bien se muestra como una supresión de las leyes de la naturaleza y de la narrativa.

De tal manera que no solo se ofrece la posibilidad de “quebrar el tiempo en la lectura, sino que el propio narrador-personaje comienza a “destrozar” el tiempo como una posibilidad dentro de la trama, debido a que no sigue una consecuencia lineal de sus acciones, sino que primero presenta su entrada a otra realidad, narra su niñez y a partir de ahí comienza a dar saltos hasta su vejez. Más esto no se presenta como una mera estrategia o técnica narrativa, un recurso de discontinuidad en el acto de narrar: es, además, una representación de la realidad del personaje” (Ibid.).

Se trata, por tanto, de una ruptura o una subversión de la casualidad ordinaria accediendo a mundos paralelos o a dimensiones ocultas que tienen, además, un orden temporal o especial diferente al actual. Surge, entonces, una doble asimilación del tiempo. Por un lado, se presenta como algo natural y medible, pero, por otro lado, “se manifiesta como el antagonista fantástico. Así, se constituye entonces en un símbolo que funge como antagonista en el cuento de Amparo Dávila” (Ibid.).

> Para Dávila, la conjunción de elementos comprensibles e incomprensibles conforman la realidad como tal. Por un lado, está lo que podemos entender de manera lógica; por el otro lado, yace lo oculto. Así, lo que se presenta de forma clara y ordenada es interpretable de forma directa, mientras que lo inexplicable nos llama a descubrirlo. Solo al unir ambas caras podemos lograr aproximarnos a la complejidad de la significación del relato. A través de lo referente se llega a lo oculto; lo oculto, a su vez, resignifica lo referencial (Ídem: 127).

De tal manera que este ir y venir de significaciones, trazan un sentido en el que tanto lo fantástico como lo cotidiano, comprenden y envuelven la estructura del relato. El tiempo en la mayor parte de los cuentos de

Dávila, pero especialmente en este relato, se presenta como un antagonista fantástico y posee su simbología. Por otro lado, el espejo se articula como un elemento opuesto a los personajes del cuento y se manifiesta a través de sus dos caras: en primer lugar, lo que se ve y, en segundo lugar, lo que se oculta, lo secreto.

A través de la narración y de los hechos, el tiempo puede evadirse hacia una posible vida eterna y se entremezcla con el espejo que viene a simbolizar aquello que está secreto, que no se ve y que se queda en el limbo del tiempo.

El texto se divide en cuatro historias separadas por párrafos y espacios en blanco[238]. La primera historia se presenta como un descenso a otra etapa distinta a la mortal o a un plano onírico sin despertar, en el que se describe un estado límbico:

> Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, un rostro, el rostro del silencio, del agua… Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible. Y todo acompañado de una música oscura y pegajosa. Una música que no se sabe de dónde sale, pero que se escucha. Vino después el azoro de la rama aérea sobre la tierra. El estupor del ave en el primer día de vuelo. Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad. Todo era instante. El sólo querer unía distancias. Se podía tocar el techo con las manos, o traspasarlo, o quedarse flotando a medio cuarto. Subir y bajar como movido por un resorte invisible. Y todo más allá del sonido; donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. El instante sin fin estaba desierto, sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego… (Dávila, 2009: 65).

En el segundo párrafo del texto, se cuenta el ingreso en otra vida, que parece ser cuando era una niña y se narra mediante saltos o quiebres temporales dentro del aparente sueño. De tal manera que la narración empieza a hacerse atemporal y fracturada, algo que guarda relación con la idea todoroviana de que lo fantástico aparece en el texto porque hay indicios de lo sobrenatural que son observados por el propio narrador.

[238] Esta es otra de las técnicas narrativas empleadas por Dávila: separar o delimitar las historias o las partes que omite con puntos y seguido o con espacios en blanco.

La protagonista narra el accidente sufrido por desear alcanzar una manzana roja que se encuentra en el fondo de un estanque:

> Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces pasaban nadando sobre ellas, sin tocarlas… quería verlas bien… me acerqué más al borde… más…
> —No, hija, que te puedes caer —gritó mi padre. Me volví a mirarlos.
> Mamá había tirado la cesta y se llevaba las manos a la cara, gritando.
> —Yo quiero una manzana[239], papá.
> —Las manzanas son un enigma, niña.
> —Yo quiero una manzana, una manzana grande y roja, como ésas…
> —No, niña, espera… yo te buscaré otra manzana.
> Brinqué adentro del estanque. Cuando llegué al fondo sólo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y, llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y a mamá. Yo no podía verlos, giraban rodeados de agua, de agua que los arrastraba y los ocultaba a mi vista, alejándolos cada vez más… sentí un terrible ardor en la garganta… papá, mamá… papá, mamá… yo tenía la culpa… mi papá, mi mamá… Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. […] Comencé a llorar desesperada… se habían ido… tenía miedo y frío… los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa… estaba oscureciendo… tenía miedo y frío… mi papá, mi mamá… miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre… (2009: 65-66).

Este suceso tiene una filiación extratextual con el Génesis, la expulsión de Eva del paraíso y también la caída que se puede entender como el recibimiento de la muerte terrenal, aunque el hecho de haber caído en el estanque es un símbolo del origen de su nueva vida. Y es aquí precisamente donde empieza el reto de la protagonista, el cual consiste en imponer su trayecto a los designios de su acontecer lineal.

Este proceso da paso a la siguiente historia que se desarrolla por medio de un lapso de tiempo no lineal cuando la niña cae al estanque y en ese momento, salta a su ciclo de madurez, pasando de niña a mujer.

Esto se produce en la segunda historia, relacionada con árabe que vende telas. Este personaje llama "Señora"[240] a la protagonista y se observa que ya no es la niña de la historia anterior, sino que ya es una mujer, por lo que el tiempo lineal ha sufrido una distorsión y se ha roto:

> Un árabe vendía telas muy finas en un cuarto grande lleno de casilleros.

[239] Acudiendo al *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, este define la manzana como un símbolo de los deseos terrestres y de su desencadenamiento, siendo la prohibición de comer o coger este objeto, la negación de los deseos materiales.
[240] "Las mariposas muertas, las flores disecadas… todo se acaba y descompone, querida señora…" (2009: 66)

> —Quiero una tela muy linda para hacerme un traje, necesito estar elegante y bien vestida esa noche —le dije.
> —Yo tengo las telas más hermosas del mundo, señora… mire este soberbio brocado de Damasco, ¿no le gusta?
> —Sí, pero yo quiero una cosa más ligera, los brocados no son propios para esta estación.
> —Entonces tengo ésta. Fíjese qué dibujos… caballos, flores, […].
> —¡No siga, por Dios! Yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio, esa tela es horrible, me hace daño, llévesela, llévesela…
> […]
> El árabe me miraba con sus negros ojos, hundidos y brillantes. Entonces descubrí una tela sobre una mesa (2009: 66-67).

Finalmente, se puede observar que en *Tiempo destrozado* la escritora zacatecana "crea miradas internas o psicológicas y externas o sociales que construyen a los personajes y al mundo que les rodea. Los ojos dictaminan el camino de los héroes y heroínas mediante la formación de un contrapunto narrativo; recurso que será utilizado, con mayor o menor frecuencia, a lo largo de toda su producción cuentística. La mirada más relevante en los relatos de esta colección es aquella de carácter monstruoso o animal, que revelan la maldad, la violencia y el horror al que tienen que enfrentarse los protagonistas davilianos y, por lo general, todos los seres humanos" (Ibid.).

Seguidamente, en *Música concreta*, del año 1961, la mirada sigue siendo otra de las técnicas narrativas que emplea Amparo Dávila. Esta obra se abre con un relato titulado "Arthur Smith". En él se relata la vida cotidiana de una familia a la cual le sucede una desgracia: su protagonista, homónimo del título, pierde la razón por culpa de una aparente enfermedad mental y vuelve a su infancia[241]:

[241] Una vez más el tópico de la infancia vuelve a ser utilizado por Amparo Dávila. Como se indicó unos capítulo antes, este recurso puede ser entendido como una técnica o un medio para, en palabras de Luz E. Gutiérrez de Velasco, "hablar como mujer", es decir, resaltar y remarcar los aspectos que durante mucho tiempo han estado silenciados. En este punto, se pone sobre el mismo plano la "posible locura" de un hombre frente a la estabilidad mental de la esposa, dejando ver que el siempre achacado cliché de la locura femenina también puede caer sobre un hombre, algo que se "ridiculiza" aún más, llevándole a ese estado infantil. Según Muñoz Figueroa, dentro de los textos de Dávila, se dan cinco situaciones donde está involucrada la niñez: la primera de ellas la denomina la infancia como inocencia; en segundo lugar, el niño/niña como un ser pusilánime, seguidamente, los menores como parte del matrimonio para cumplir con la convención social; en cuarto lugar, los niños se presentan como un "obstáculo" para el orden y la limpieza del hogar y, por último, la infancia como una etapa de soledad y miedo.

> Cuando todo estuvo listo en la mesa, llamó a los niños desde la puerta de la cocina. Nadie apareció. Los llamó nuevamente. Otra vez. Otra vez más. Impaciente, salió a buscarlos al jardín. Los encontró muy entretenidos jugando a las canicas con Arthur Smith. Apenas podía dar crédito a lo que sus ojos veían: allí estaba Arthur con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisas y sin corbata. […] Allí había estado, toda la mañana, con los niños, jugando en el jardín. No había ido a la oficina por quedarse a jugar a las canicas (2009: 95).

En todo este proceso se observa una infantilización de Arthur Smith, del cual se dice que era muy rutinario, metódico y ordenado. Quizás, esa infantilización supeditada aparentemente a una enfermedad mental no sea más que resultado de la rutina y de la constante presión a la que se encuentra sometido el protagonista.

Se dice que su esposa lo llamó para comer y en ese momento "supo que había perdido a Arthur Smith; que, frente a ella, sentado en la mesa, había tres niños" (Ídem: 96). La mujer es testigo de todo y consciente de que ha perdido a su marido. En este texto la mirada es creada a través de un narrador omnisciente que va construyendo y creando la narración de tal manera que se convierte en un relato intimista a través de la óptica de su esposa, que cuenta tanto los pensamientos como los recuerdos hasta llegar al momento de máxima tensión que es cuando el hombre vuelve a su infancia.

Esta escena puede ser entendida como un cuadro observado por la esposa y también por el lector, como un espectador mudo de toda esta situación, en la cual se ponen al mismo nivel tanto físico como intelectual al hombre y a los niños y se produce, como se ha explicado líneas más arriba ese cambio final que da un vuelco a la historia.

El horror inusual entra en juego en el texto a través de las miradas, casi mudas: primeramente, de la esposa que es conocedora de que su marido ha enfermado psicológicamente y no se sabe realmente lo que le pasa y, por otro lado, la del lector, que asiste impotente a este acto de infantilización como un arma para hacerle un personaje más del cuento.

Por otro lado, y viendo la influencia de Amparo Dávila no solo en México, parte de la crítica ha asegurado que el cuento de "Arthur Smith" podría llegar a ser una especie de antecedente de *El curioso caso de*

Benjamin Button, del año 1992, en el que el personaje rejuvenece con el paso del tiempo, aunque en el caso del cuento de Dávila solo sea interno.

Dentro de esta colección de cuentos, hay uno que tiene el mismo nombre que esta segunda obra de la zacatecana, "Música concreta". Posiblemente sea uno de los textos más largos en cuanto a extensión se refiere de toda su obra y también uno de los menos antologados. En este relato la autora retoma temas y motivos que ya ha utilizado en la primera colección de cuentos, pero añade diferentes elementos renovadores, sobre todo musicalidad, algo que se puede deducir tanto por el título de este cuento como por la obra en su conjunto.

En "Música concreta" se narra la historia de una mujer, llamada Marcela, la cual es perseguida y atormentada por la amante de su esposo, cuyos ojos la vigilan por debajo de la ventana de su casa.

La narración comienza cuando Marcela se encuentra por la calle con un viejo amigo, Sergio, el cual se sorprende al verla tan desmejorada y afligida. Este hecho deja a Sergio muy preocupado al ver a Marcela tan desmejorada:

> Piensa que tal vez ese cambio se debe al tiempo, que ya no tienen veinte años y sí están cerca de los cuarenta. Se quita la jabonadura y se contempla en el espejo con detenimiento. "No es eso, debe tener alguna cosa, algo le debe ocurrir", y le duele pensar que sea algo serio, tanto que ha ocasionado un cambio tan desastroso, y él sin saber nada (Dávila, 2009: 97-98).

Sergio llama a Marcela para queda a tomar un café después de tanto tiempo sin verse. Este, preocupado por el estado de Marcela, comienza a hacerse preguntas sobre qué le estará pasando a su amiga, casi las mismas preguntas que se puede hacer el lector ante este inicio del relato tan misterioso.

La confusión se apodera de la escena y ambos deciden irse a casa de Sergio ya que en el café del Ángel hay demasiado ruido. Marcela está inquieta, dudosa, nerviosa, incluso juega con su alianza de matrimonio a lo que Sergio sospecha que tiene que tratarse de algo relacionado con su marido, Luis.

Ya en casa de Sergio, abrumado por el incomodo silencio que se ha generado, la protagonista confiesa parte de lo que la sucede:

> Es la primera vez, desde que la conoce, que no sabe de qué hablar con ella. Le pregunta si está bien de azúcar; ella dice que sí. Le ofrece un cigarrillo y él enciende otro. Marcela menea su café, Sergio se pone a hacer anillos con el humo.
> —Luis me engaña y todo se ha roto entre nosotros.
> Sergio la mira sin saber qué decir.
> —Ha sido un golpe tremendo, como quedarse de pronto caminando sobre una cuerda floja, sin tiempo ni espacio donde situarse.
> —¿Estás segura, Marcela?
> —Claro que estoy segura, yo misma lo comprobé. Al principio me desconcertaba su actitud de despego hacia mí, cada vez más marcado, sus ausencias. Me inventé muchas excusas, di muchas vueltas, no quería darme cuenta.
> —Debe ser algo pasajero, algún capricho —dice Sergio y va a buscar una botella.
> Marcela mueve la cabeza negativamente y le alarga su copa. Él le sirve mientras piensa que las mujeres agrandan siempre las cosas; siente frío y atiza la lumbre.
> —Hace apenas unos meses que lo descubrí, después supe que todo viene de tiempo atrás, varios años.
> Los leños arden en grandes llamas anaranjadas cuyo resplandor le da un aspecto más desolado al rostro marchito de Marcela. Sergio se acomoda hasta el fondo de la butaca y enciende un cigarrillo.
> —¿Quién es?
> —Una costurera (100-101)

Al día siguiente, tras la cancelación de una reunión, vuelve a su casa y encuentra allí a Marcela, la cual le confiesa la tortura que está atravesando, provocando así un cambio narrativo en el relato, sumado a una gran incertidumbre:

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

> iba, se desvanecía a lo lejos y a la noche siguiente regresaba; así todas las noches, igual, sin descanso, una vez la descubrí, eran sus ojos, yo los conocía, muchas veces seguí a Luis con la esperanza de que fueran sólo sospechas infundadas de parte mía, pero él entraba siempre en el mismo edificio. […] Un día llegaron juntos en el auto de Luis, la alcancé a ver bien, los ojos saltones, inexpresivos, los mismos ojos que descubrí bajo mi ventana entre las hierbas… (102-103).

Una vez más, Dávila hace uso de la mirada, en este caso, de los ojos, como un elemento para crear siniestralidad y angustia en el relato. Esos ojos saltones e inexpresivos que acechan a Marcela serán los que la lleven a la locura.

La escena se vuelve más turbia y desconcertante, algo que también se refleja en la actitud de Marcela[242], pero también provocan la misma sensación en su amigo Sergio:

> El reloj da las once de la noche, Sergio se sobresalta. Se da cuenta de que es el reloj, su reloj, el que está ahí sobre la chimenea desde hace tiempo […]. Bebe un poco de coñac que también le sabe a otra cosa, con otro gusto, como si todo y él mismo hubiera cambiado. "Estoy embrutecido." Todo ha sido tan inusitado, tan confuso, que no sabe qué pensar ni cómo entender. Mil pensamientos invaden su mente como fragmentos desarticulados, como las piezas en desorden de un motor, y él no encuentra la primera pieza, el punto de donde partir para después seguir acomodando las otras. Su mente es una maraña difícil de desenredar (103).

Comienza una conversación en la que Marcela habla de la mujer y la describe como un animal, concretamente un sapo que, al no poder acceder a la casa, va croando por allí[243]. Por su parte, Sergio piensa que es todo una invención de su amiga, que se lo está imaginando todo, pero por el cariño que la tiene, la quiere ayudar.

---

[242] "Marcela se pasa la mano por la frente tratando de borrar una imagen, después enciende un cigarrillo" (103).

[243] —Estás muy nerviosa, muy agobiada, y cuando uno se encuentra así todas las cosas se transforman y se agrandan…
—No, Sergio, no son mis nervios, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar y croar toda la larga noche…
—¿De qué estamos hablando, Marcela? —pregunta Sergio angustiado —, o más bien, ¿de quién estamos hablando?
—De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar —y hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre.
—Marcela querida, ¿no te das cuenta de que todo eso es sólo una fantasía? Una fantasía a la que te ha llevado tanto tiempo sin dormir, tu ensimismamiento, el dolor mismo…
—No, Sergio, no.
—Sí, querida, el sapo no existe, es decir, los sapos sí existen pero no ese que tú crees (103-104).

En el relato se introduce un personaje más, de nombre Velia y se produce una conversación entre esta y Sergio acerca del estado en el que se encuentra Marcela, llegando a la conclusión de que todo lo que le está sucediendo responde a que ella "tiene un mundo muy especial, lleno de fantasías" (106) y además es algo que la está destruyendo por completo.

Con el paso del tiempo, Marcela va empeorando y es atacada por la amante de su esposo en su misma casa y así le cuenta el suceso a su amigo Sergio:

> Muy temprano, en la mañana, suena el teléfono. Sergio salta de la cama atarantado. Marcela se disculpa por haberlo despertado pero necesita verlo, es muy urgente. Él también así lo siente por el tono de la voz, entrecortada y jadeante. […] Mientras la espera prepara café y unas tostadas […]. Cuando Marcela llega se sientan a tomar el café cerca de la ventana. «Tiene un aspecto deplorable», se dice Sergio.
> —Anoche —comienza a contar Marcela— todo estuvo a punto de terminar, es decir, pudo haber sido mi última noche […]. Un poco tranquila comencé a dormitar, de pronto empecé a oír algo que caía pesadamente, de tiempo en tiempo, que se iba acercando cada vez más, cada vez más, me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto, ahí estaba en el hall a unos cuantos pasos de mi puerta, un salto bastaba para que entrara, ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme… de un golpe cerré la puerta y di vuelta a la llave, en el mismo momento la oí estrellarse contra la puerta y croar, croar, quejarse de dolor y rabia, fue un instante el que me salvó, un solo instante, di otra vuelta a la llave y me quedé pegada a la puerta escuchando, gemía dolorosamente, después oí cómo se iba yendo con su sordo golpear, sus cortos saltos pesados… yo sudaba copiosamente, después me desvanecí, cuando volví en mí ya era de día (106-107).

Como bien apunta Jorge Luis Herrera, en la narrativa de Amparo Dávila hay toda una galería de imágenes zoológicas y de bestias que asolan, oprimen y llevan a la locura principalmente, a los personajes femeninos. En este caso, esa rana[244] o ese animal que Marcela interpreta como una rana, tiene varios significados ya que en algunas culturas simboliza la fertilidad, la sexualidad y la lujuria, además de tener una función infernal de ruptura con lo divino.

El sapo en este texto viene a representar la lujuria de manos de la

[244] "La rana fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección, no sólo por ser anfibia, sino por sus períodos alternos de aparición y desaparición (que, de otro lado, caracterizan a todos los animales lunares) […] El sapo es la antítesis de la rana, como la avispa de la abeja" (Cirlot, 1992: 381).

amante de Luis. Esta se animaliza y se transforma en un ente que atormenta por las noches a la esposa. Esta mujer/sapo es violenta y tiene deseos de matar a Marcela para convertirse en la legitima pareja de Luis y los hace mediante la mirada, que la persigue, la acecha, la atormenta e incluso hace que se angustie y desespere[245].

Esa mirada animal que tiene un carácter asesino es uno de los tópicos que aparece en los cuentos de la primera colección de Dávila pero que, en gran medida, también extiende a este segundo libro. A esto se le añade ese elemento siniestro ya que en un primer momento el lector imagina a la amante como un ser humano y prácticamente piensa que la protagonista está loca pero todo eso cambia en el momento en el que Sergio va a la casa de la costurera y presencia aquello de lo que Marcela le había hablado durante todo este tiempo:

> Sergio habla cada vez más alto para hacerse oír, ella lo mira como burlándose de su empeño; […] Ahora ya no sugiere, pide abiertamente; le exige que se vaya un tiempo lejos mientras Marcela se recupera, ella lo mira con sus ojos saltones, fríos, inexpresivos; Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche, «tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente…». La mano de Sergio se apodera de unas tijeras y clava, hunde, despedaza… El croar desesperado empieza a ser cada vez más débil como si se fuera sumergiendo en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto. Sergio arroja las tijeras y se limpia las manos con el pañuelo […]. Cuando sale a la calle ya ha oscurecido; dobla la esquina y ve el automóvil de Velia y a Velia que lo espera adentro. Antes de reunirse con ella se detiene en un estanquillo; compra cigarrillos y marca un número en el teléfono.
> —Sí, soy yo. Ya puedes dormir tranquila, querida mía, esta noche y todas las demás noches, el sapo no volverá jamás a molestarte (111).

[245] "[…] ¿qué puedo hacer, Sergio?, perseguida, acechada sin descanso, noche a noche, minuto a minuto, sin tener el alivio del sueño, siempre atenta, escuchando, siguiendo sus movimientos como el reo que espera en su calabozo la hora final, ¿por qué ese empeño, esa saña en terminar conmigo?, ya me destrozó 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…" (2009: 108).

Es en esta escena, cuando Sergio ve a "la otra" como un sapo y asqueado acaba con su vida donde las esferas entre la realidad y la ficción se entremezclan y es a través de la figura del sapo y de esa mirada que la persigue, donde la narradora y protagonista muestra su rechazo a la infidelidad, sumado a todos los daños que esto puede causar a la mujer que está siendo engañada.

Este relato, como bien indica Laura López Morales, pertenece a un grupo de textos en los que "más que seres reales los animales son proyecciones imaginarias de los personajes que, agobiados por sus conflictos personales, frustraciones inconscientes o presiones sociales, delegan en esas criaturas sus fantasmas más íntimos y temidos. Los marcos impuestos por un orden social convencional, con sus prohibiciones e imperativos, a menudo ajenos a las expectativas, sueños e inclinaciones subjetivas, obligan a los individuos a buscar salidas alternas" (2009: 158).

Esa mirada, esos ojos también actúan en diferentes ocasiones como un nexo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Esto sucede en el cuento titulado "El jardín de las tumbas" donde el personaje, a través de la lectura de su diario, va relatando las experiencias vividas durante el verano en un viejo convento:

> *… a la entrada de la capilla hay una inscripción en latín que yo leo siempre cuando cruzo la puerta*[246]*…* La memoria fue tan fiel que sintió como si hiciera muy poco tiempo desde la última vez que estuvo en el convento. Recordaba con toda claridad el gran patio central con su majestuosa arquería […] *… todos los veranos salimos de vacaciones y mi familia renta un viejo convento abandonado para ir a descansar y a huir del calor de la ciudad. Yo debo haber tenido unos cuantos meses la primera vez que me llevaron al convento y desde entonces no hemos dejado de ir verano tras verano durante muchos años. ¡Qué felices somos mis hermanos y yo de dejar por un tiempo el departamento de la ciudad, la escuela y las tareas, de tener todo el día para jugar y tanto espacio!* (Dávila, 2009: 112).

El texto presenta a un niño, narrador protagonista, que lleva al lector, aparentemente por medio de la memoria, a la capilla de un convento en el que solía pasar sus vacaciones de verano en compañía de su familia. "Dentro del relato existe otra voz que confirma la fidelidad de estos

[246] Las cursivas son del texto original.

recuerdos, una tercera persona, conocedora del presente y del pasado del protagonista" (Pitol, 1996: 290).

Aparentemente parece un relato normal pero la escena se va volviendo cada vez más tenebrosa, como en la mayoría de sus relatos, cuando cae la noche:

> *… durante el día el viejo convento es un lugar maravilloso. Las horas se nos van jugando a la pelota en el patio central o en el jardín. Nuestro jardín fue el cementerio de los frailes y está lleno de tumbas que sólo tienen unas lápidas de cantera al nivel del suelo; en algunas todavía se pueden leer los nombres de los monjes, en otras están ya borrados. […] … al anochecer todo cambia de rostro; nuestro castillo (nosotros jugamos a que el convento es un castillo legendario) se transforma en una serie de largas y oscuras galerías sumidas en el silencio. Por ningún motivo nos hacen ir al jardín a atravesar solos el patio central; bajo la luz de la luna se pueblan de sombras aterradoras y monstruosas. Los duraznos y los almendros que el viento mueve semejan espectros que se abalanzan sobre nosotros…* (112-113).

El testimonio que ofrece el narrador está dividido en dos partes: la primera de ellas es la infancia y la segunda, su temprana adolescencia. Además de ello, el texto también se encuentra separado con diferente tipografía, algo que permite que el lector percibir la parte del ahora, el momento en el que vive y la voz aclaratoria en un pasado imperfecto, que revive lo que se había vivido en el ahora que recuerda.

También otra dualidad es la división que hacen tanto Marcos en su diario, como la voz adulta sobre el tiempo: por un lado, estaría la luz que vendría a representar la alegría, el tiempo de juego, de exploración y de diversión en el jardín de las tumbas, frente a la oscuridad y la noche que vendrían a ser el momento de la pesadilla y del cuerpo del obispo sin rostro[247].

El mundo al que más referencia hace el protagonista (y en segundo plano la propia escritora[248]) es el de la oscuridad, el de las pesadillas, el del tiempo que no transcurre y que es eterno. También se plantea otra

[247] De esta manera pareciera que el protagonista viviera en un universo maniqueo en el que hay dos principios supremos: por un lado, estaría el bien o la luz y, por el otro, el mal o las tinieblas, en una antítesis irreconciliable. Sería una constante lucha entre un mundo y otro que podría verse como un enfrentamiento entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

[248] Es a través de sus personajes, como se ha comentado en diversas ocasiones, donde Amparo Dávila expresa todos sus sentimientos, miedos, inquietudes y experiencias personales.

dualidad y es la que está relacionada con la educación conservadora, tímida y tradicional frente a la bebida, las mujeres y el sexo.

En este caso, Amparo Dávila hace uso de la pesadilla como una estructura narrativa que es portadora de angustia y miedo y termina revitalizando lo fantástico. El cuento se empieza a oscurecer cuando llega la noche y el personaje principal relata como "*entonces empieza la noche del terror para mí y no sé, ni sabré nunca, si para mis hermanos. Yo jamás he podido confesarles mis pánicos ni contarles nada de lo que me ocurre por las noches*" (114).

Los sueños son entendidos como expresiones disfrazadas de deseo, que funcionan, de algún modo, como una vía de escape a tensiones acumuladas o a traumas no verbalizados, pero ¿qué función o qué sentido tienen las pesadillas, son también un deseo?

Estas angustias de la noche, "reviven cuando algún suceso despierta su recuerdo, y se deben, [...] a impulsos sexuales rechazados o incomprendidos, propios del miedo y rechazo que sienten los niños ante la incertidumbre de las relaciones sexuales adultas" (Pitol, 1996: 292).

Esto se relaciona con las escapadas que hace el Marcos adolescente a la taberna y que está vinculado con la educación conservadora que le han dado, con la figura del obispo en la tumba y la rigidez de sus padres. Todo ello predispone al narrador a vivir en un mundo de oscuridad, de un mal que le hará expirar sus pecados.

En este texto se conocen los miedos y las inquietudes del protagonista a través del diario, de los recuerdos y de sus sueños. Se trata de un personaje de unos cuarenta[249] años que en realidad vive atemorizado por sus pesadillas infantiles[250], como el miedo a la oscuridad o a los fantasmas.

Del tal manera que las noches se convierten en el peor momento para el niño/hombre que, mientras duerme sueña que está en un entierro

[249] "A los cuarenta años tampoco podía vencer el miedo a la oscuridad; se sentía perdido en la tiniebla; a veces cuando de pronto se quedaba a oscuras, no podía moverse; siempre presentía tropezar con algo o experimentaba la extraña sensación de no encontrar en su casa o en el sitio donde estaba al apagarse la luz" (Dávila, 2009: 114).

y el cementerio está lleno de apariciones, algo que contrasta con el momento en el que se despierta, abre los ojos y se salva de sus tormentos, volviendo así a la realidad:

> *… cuando*[251] *la primera luz del día comienza a filtrarse por la claraboya de la celda, el obispo se marcha y con él las sombras y los ruidos. El terror de la noche desaparece y yo empiezo a reconocer la celda y todas mis cosas. Me estiro por primera vez en la cama, los brazos y las piernas pierden su rigidez y caigo de golpe en el sueño. Al poco rato la voz de Jacinta me obliga a despertar… me gustaría saber cómo pasan las noches mis hermanos, si son iguales a las mías. Pero nunca me he atrevido a preguntarles nada. A la hora del desayuno están siempre frescos y contentos, llenos de planes para el día. Algunas veces mi madre se da cuenta de mi palidez y de los bostezos que yo no puedo contener. «¿Estás enfermo, hijo, dormiste mal?», y me observa atentamente* (115).

La figura del obispo sin rostro es algo que le atormenta por las noches: "*No puedo aún superar el miedo de descubrir o presentir en la sorda oscuridad de la celda la figura del obispo sin rostro que me acechó tantos años*" (Ibid.).

Durante la noche, como se ha indicado, Marcos abandona la casa para irse a la taberna a beber y en cierto modo a escapar de ese agobio y de sus miedos. En un determinado momento, al volver de la taberna, se encuentra con la portera barriendo la calle y se siente acechado por su mirada.

El final del texto termina cuando la criada, Jacinta, va a despertar a Marcos. En este momento y con el despertar, la luz entra en la celda del protagonista y con ella el día y el mundo del bien que termina con la pesadilla que está teniendo este. No es un adulto aún, no ha perdido el amor, ni tampoco ha sido vencido por la oscuridad, aunque en él habita una necesidad y la angustia de confesarse para poder encontrarse:

> La luz del día entraba triunfante por la claraboya de la celda.
> —Yo creía que ya estabas levantado y vestido; mira que te has aprovechado hoy que tus padres han ido al pueblo —decía Jacinta—, pero ya les avisaré de tu flojera cuando vengan.
> Marcos abrió los ojos, con gran esfuerzo, y miró a Jacinta entre la bruma del sueño.
> —Y no pongas esos ojos de borrego agonizante que no me conmueves, a levantarse pronto, tus hermanos ya se están desayunando —seguía diciendo Jacinta.
> El niño se removió en la cama y bostezó repetidas veces, y a medida que

[251] Las cursivas son del texto original.

> iba despertando y su mente se empezaba a despejar, experimentaba una gran sensación de alivio al comprobar que por fortuna había pasado otra noche de espanto y ya era nuevamente de día (Dávila, 2009: 118).

Este texto contrasta con otro de esta misma colección titulado "El desayuno". En este relato se narra una típica escena familiar. La historia es contada por un narrador extradiegético, omnisciente y en tercera persona que, desde el comienzo del mismo sitúa al lector en una escena matinal que tiene lugar en el comedor de la casa.

Allí, los cuatro integrantes de la familia se reúnen, como cada mañana, antes de empezar con sus actividades diarias. El cuento comienza con la irrupción de la protagonista en escena:

> Cuando Carmen bajó a desayunar a las siete y media, según costumbre de la familia, todavía no estaba vestida, sino cubierta con su bata de paño azul marino y con el pelo desordenado. Pero no fue sólo esto lo que llamó la atención de los padres y del hermano, sino su rostro demacrado y ojeroso como el de quien ha pasado mala noche o sufre una enfermedad. Dio los buenos días de una manera automática y se sentó a la mesa dejándose casi caer sobre la silla (Dávila, 2009: 131).

Carmen destruye lo que era familiar[252] y confortable al sacar a relucir algo que estaba oculto en ella: un sueño. Aparece en dicha escena con un aspecto demacrado[253] que no es algo típico y que incomoda a sus padres y a su hermano, ya que está rompiendo con las costumbres familiares.

La actitud de Carmen hace que lo familiar se transforme en otra cosa y acabe siendo inquietante y por lo tanto, siniestro. Sus padres le preguntan de inmediato si le sucede algo y al no obtener una respuesta, intentan regresar o acceder al plano de lo conocido, reanudando las

[252] La supuesta realidad de este cuento se encuentra delimitada por un espacio físico puntual. Es, a través de una serie de indicios o de recursos donde tanto el padre, la madre y el hermano (todos ellos innominados) los que puntualizarán todo aquello que no se encuentre alineado y dentro los patrones sociales de ese mundo o más bien de su mundo, empezando por el extraño comportamiento de Carmen.

[253] Cuando Carmen toma asiento y en el silencio de la mesa, comienza una especie de interrogatorio por parte de los suyos sobre su estado de ánimo y algo más importante: su apariencia. Sus interlocutores lanzan diferentes hipótesis tales como la enfermedad, la resaca, el insomnio o una mala dieta. Finalmente, Carmen expone ante los demás un argumento que parece menos creíble desde el punto de vista simbólico para justificar dicho malestar. A partir de este hecho, "es curioso observar la inmediata reacción de los varones de la casa ante la sentencia de la joven, […] restándole importancia a la causa exhibida" (Ferreira, 2020: 104).

conversaciones habituales.

Esta cuenta que tuvo un sueño espantoso en el que asesinaban a Luciano. El texto se desarrolla en el relato de este sueño que se ve interrumpido por las conversaciones de los padres y el hermano en un intento por volver a la realidad frente a ese estado de ensoñación y casi enajenación en el que se encuentra la protagonista:

> Carmen puso los codos sobre la mesa y apoyó la cara entre las manos.
> —Tuve un sueño espantoso —dijo con voz completamente apagada.
> —¿Un sueño? —preguntó la madre.
> —Un sueño no es para ponerse así, niña —dijo el padre—. Anda, desayúnate. […]
> —Soñé que habían matado a Luciano.
> —En lo que no estoy de acuerdo —repitió el padre—, ¿que habían matado a quién? —preguntó de pronto.
> —A Luciano.
> —Pero mira hija que ponerse así por un sueño tan absurdo; […] —dijo el padre limpiándose los bigotes con la servilleta— […].
> —Todos soñamos a veces cosas desagradables; otras veces cosas hermosas —dijo la madre—, pero ni unas ni otras se realizan […] (132-133).

De esta forma, el mundo de Carmen empezará a ser el de la ensoñación, simulando así estar en otro espacio diferente. El lector no sabe quién es Luciano[254] y sus padres tampoco lo preguntan en ningún momento, algo que hace saltar las alarmas y genera, aún más si cabe, muchas más dudas en el leyente.

Es probable que sea alguien que todos los de la mesa conocen y que Carmen frecuenta, por lo que se puede pensar que sea su prometido. De tal forma que empieza a contar el sueño, de manera interrumpida, puesto que sus familiares intentan no prestarle mucha atención:

> —No recuerdo muy bien cómo empezó… Después estábamos en el departamento de Luciano. Había claveles rojos en un florero, tomé uno, el más lindo y fui hacia el espejo (comenzó a contar Carmen con una voz pausada y lisa, sin inflexiones). Me puse a jugar con el clavel. Tenía un olor demasiado fuerte, lo aspiré varias veces. Había música y tuve deseos de bailar. Me sentí de pronto tan contenta como cuando era niña y bailaba con papá. Comencé a bailar con el clavel en la mano como si hubiera sido una dama del siglo pasado. No me acuerdo cómo estaba vestida… La música era linda y yo me abandonaba por completo. Nunca

[254] Si el lector se plantea preguntas, puede deducir que quizás se trate de su prometido. El texto da algunas pistas, quizás no muy significativas, pero sí que permiten hacer diferentes cábalas. Por ejemplo, en el momento en el que la madre de Carmen dice "si quieres tomar los sueños según la gente los interpreta, muerte o ataúd significan larga vida o augurio de matrimonio, y dentro de dos meses…" (133).

> había bailado así. Me quité los zapatos y los tiré por la ventana. La música no terminaba nunca y yo comencé a sentirme muy fatigada y quise detenerme a descansar. No pude dejar de moverme. El clavel me obligaba a seguir bailando… (133).

Según va describiendo el sueño, la atmosfera se vuelve más plástica y agobiante. Es un sueño muy sensorial: recuerda el color rojo del clavel, su fuerte olor e incluso la música que escuchaba. Carmen recuerda que después de coger el clavel rojo experimenta un deseo incontrolable al que se entrega: "Me puse a jugar con un clavel. Tenía un olor demasiado fuerte, lo aspiré varias veces. Había música y tuve deseos de bailar. Me sentí de pronto tan contenta como cuando era niña y bailaba con papá […]. La música era linda y yo me abandonaba por completo" (132).

El sueño se vuelve cada vez más "extraño[255]" y siniestro y la atmósfera envuelve a la protagonista hasta, según se puede deducir, matar a Luciano:

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

[255] "Luciano estaba contento, mirándome bailar. De una caja de cuero sacó una pipa de marfil. De pronto terminó la música, y yo no podía dejar de bailar. Lo intenté muchas veces. Desesperada quise arrojar el clavel que me obligaba a seguir bailando. Mi mano no se abrió. Entonces hubo otra vez música. De las paredes, del techo, del piso, salían flautas, trompetas, clarinetes, saxofones. Era un ritmo vertiginoso. Un largo grito desgarrado o una risa jubilosa. Yo me sentía arrastrada por aquel ritmo, cada vez más acelerado y frenético. No podía dejar de bailar. El clavel me había poseído. Por más que lo intentaba no podía dejar de bailar, el clavel me había poseído…" (2009: 134).

Es en este momento, en el de la supuesta muerte de Luciano, donde los ojos la empiezan a acechar, donde la protagonista sale de su aturdimiento psicótico y al mirarse las manos se da cuenta que tiene entre ellas el corazón de la persona a la que ama:

> Carmen levantó la cara y su rostro era un campo totalmente desbastado. En un murmullo que apenas se entendía dijo:
> —Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como cristal opaco. La luna entraba por la ventana. La luz fría iluminaba su rostro. Tenía los ojos verdes muy abiertos, muy abiertos. Ya todos se habían ido, los instrumentos y los animalitos de cristal. Todos se habían marchado. Ya no había música. Sólo silencio y vacío. Los ojos de Luciano me miraban fijamente, fijamente, como si quisieran traspasarme. Y yo ahí a mitad del cuarto con su corazón latiendo entre mis manos, latiendo todavía… latiendo… (135-136).

En esta delirante escena, el sueño o más bien la pesadilla como una forma literaria, pasa del plano de lo fantástico al plano de la realidad en el momento en el que suena la puerta de su casa. La locura se refleja en los ojos de la protagonista como un mirada fija, lejana y asfixiante, que se asemeja a la muerte. A diferencia del texto anterior, "El jardín de las tumbas", el relato llega al final y parece dar a entender que ese sueño es solo parte de un mundo imaginario, pero en este cuento, lo soñado atraviesa el plano de lo real y se vuelve material cuando es la policía la que se presenta en casa de Carmen:

> Estaba muy lejos de sí misma y del momento. Sus ojos casi fijos miraban hacia otra parte, hacia otro instante. Parecía una figura fantasmal que se desplazaba entre las rocas. No alcanzaron a llegar al final de la escalera. Unos fuertes golpes en la puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía (137).

Esa enajenación o quizás esa situación provocada, se puede intuir, por la presión que siente la protagonista ante un supuesto matrimonio, la lleva a "asesinar" a Luciano y genera en ella un desorden que roza la locura y que la convierte en presa de sus sentimientos, llegando a ser una especie de doncella siniestra[256] encerrada en esa posesión onírica.

Esa mirada fija e inmóvil también se ve reflejada en otro texto

[256] Este punto va a ser importante para el análisis de la figura de la mujer dentro de los textos de Amparo Dávila, por lo que se desarrollará en el capítulo V.

titulado “Matilde Espejo”. En este relato, la protagonista, llamada igual que el título del texto es una señora adinerada a la que acusan de haber asesinado a todos sus maridos y a parte de su familia para quedarse con el dinero.

Tanto la narradora como el novio de esta son amigos de Matilde y la intenta sobreproteger diciendo que ella jamás haría daño “ni a una mosca” pero la verdad es revelada cuando la protagonista intenta enterrar al gatito, de nombre Minou, que le había regalado la pareja y desentierra todos los cadáveres que se encondían en una especie de panteón familiar.

El motivo por el que le regalaron ese gato resulta bastante significativo, ya que el animal tiene los mismos ojos que Matilde, se dice que “sacó los mismos ojos de Filidor[257] y doña Matilde. Decidimos regalárselo por tener el color de sus ojos. Era precioso el gatito aquel, todo gris y con sus ojitos como dos piedras de aguamarina” (2009: 145).

Todo ello simboliza la frialdad y la falta de sentimientos de la mirada de Matilde la cual, muere, supuestamente envenenada en la cárcel con el mismo arsénico que le dio a todas sus víctimas y que llevaba oculto en un medallón con el retrato de sus padres, pero su mirada sobrevivió a través de los ojos del gato de la pareja, Filidor, algo que para ellos es un alivio, pues “seguirán” estando con la señora Matilde.

“Lloramos sin parar durante el entierro, y después, siempre que nos acordábamos de ella y de su triste historia. Nos consolaba un poco verle los ojos a Filidor, porque era como estar viendo los ojos de doña Matilde” (Ídem: 149).

Por otro lado, en el relato titulado “Tina Reyes” hay un aspecto “especial” relacionado con la mirada a través del espejo y por ende con el paso del tiempo y los cambios. En este y en algún otro texto resulta importante el hecho de mirarse y de ser mirada por el otro, y para ello la escritora utiliza una serie de recursos narrativos, de figuras y de estilos relacionados con la visión.

[257] Así se llamaba uno de los gatos que tenía la pareja. En el relato se cuenta que Filidor y Titina tuvieron gatitos y uno de ellos, un macho, fue el que le regalaron a Matilde Espejo.

Es el caso del cuento “Tina Reyes”. En este sentido, la protagonista del mismo nombre que el título es una mujer frustrada que vive en un departamento en completa soledad y que es “perseguida” por un hombre que está interesado en ella cuando va a ver a sus amigos, Rosa y Santiago.

Tina le rechaza, pero el hombre insiste e insiste. Finalmente accede a quedar con él, pero huye despavorida al empezar a imaginarse en su cabeza miles de situaciones que le podían llegar a pasar, dejando ver el estigma y las obligaciones sociales a las que se encuentran sometidas las mujeres.

Lo más importante del relato es cuando Tina se observa al espejo, al principio con timidez y vergüenza y evitando que su amiga la vea, ya que no quiere que esta, de alguna manera, sepa que es una mujer que tiene necesidades y deseos sexuales, de ahí que se esconda al mirarse e intente resistirse al hombre que la había abordado por la calle.

La protagonista se siente insatisfecha y solitaria, a la par que apenada al mirarse al espejo y observar que es joven y bella y su cuerpo no recibe la atención necesaria ni el placer sexual por parte de ningún hombre, algo que también se ha autoimpuesto ella en un ejercicio de cumplimiento de las normas y obligaciones sociales.

Dando paso a los relatos de *Árboles Petrificados,* hay varios textos en los que el tema de la mirada también es una constante. En esta colección de cuentos, los personajes construyen diferentes laberintos en los que, de alguna forma, se pierden cuando llegan al centro y se quedan atrapados para siempre.

En este libro de cuentos la autora construye imágenes imposibles desde el plano de lo racional y lo convencional y otras que se convierten casi “automáticamente” en escenarios realistas de diferentes sucesos increíbles pero verosímiles dentro de un orden y de una lógica sobrenatural que marca no sólo lo fantástico, como ya se ha dicho, sino también lo inusual al crear una mezcla de géneros y no subordinarse a uno en concreto.

Se trata de un libro que mezcla el tono fantástico-inusual de los

anteriores con un tono lírico y sintético donde se introducen elementos de la narrativa de la Inglaterra prerromántica del siglo XVIII. Los cuentos de esta colección muestran "esos mundos enrarecidos, donde la sordidez, la muerte, lo misterioso, lo sublime gravita, se transmutan y establecen sus propias leyes y límites" (Salazar, 2003: 114-115).

Por lo tanto, esta colección podría ser entendida como una especie de viaje interno de la escritora, personificada en los protagonistas de sus relatos que se van adentrando en una especie de trampa mortal. Esos relatos en los que se sigue poniendo el foco en la mirada son: "La rueda", "La noche de las guitarras rotas", "Griselda", "Óscar", "La carta" y "El pabellón del descanso".

Comenzando por el primero de los relatos, se cuenta la historia de una mujer que va a desayunar con una amiga y hablan sobre diferentes aspectos de la vida. Al terminar, la protagonista se marcha y se detiene frente a un espejo a arreglarse el pelo y en ese momento aparece un hombre de pelo negro.

La protagonista empieza a sentir miedo y le pregunta si es Marcos, a lo que es responde que sí y sin una explicación lógica, la mujer comienza a gritar y pierde la noción del tiempo y la razón. Posteriormente, esa escena se convierte en un ciclo que se repite de manera continua.

Este hecho hace que la protagonista quede atrapada en una especie de pesadilla que vuelve a empezar una y otra vez y pierda por completo la cordura. En este relato, un hecho tan simple y cotidiano como es mirarse en un espejo y arreglarse el pelo, genera un momento insólito e inusual, donde la mirada simboliza la fatalidad de esa pesadilla continua en la que la mujer está inmersa quizás, no se sabe con seguridad, por un acto "impropio" que haya podido tener con Marcos y del cual la mujer se arrepiente.

El siguiente cuento, titulado "La noche de las guitarras rotas" narra la historia de una madre con sus hijas que pasan frente a una tienda de música y las niñas se fijan en las guitarras que están expuestas en el escaparate. Las niñas entran y se ponen a jugar con los instrumentos hasta que la gruesa voz de un hombre enfadado las detiene.

Algo importante de este pequeño cuento es que las niñas que aparecen en él son las hijas de la propia Amparo Dávila y la madre, de nombre Shábada, seguramente sea la zacatecana.

Esa voz gruesa y contundente hace que las muchachas se asusten y se desesperen y que la mujer cierre fuertemente los ojos. Cuando los abre se encuentra con una escena totalmente dantesca:

> — ¡Dejen allí, niñas, dejen, dejen, dejen las cosas en su lugar, no toquen más, que no toquen nada! ¿Me oyen? […]
> Mis hijas quedaron inmóviles, sorprendidas y aterrorizadas por aquella voz y la forma tan brutal en que se les privaba de su entretenimiento […]. Creo que involuntariamente cerré los ojos la escuchar todas las cosas que aquel hombre profería a gritos; tal vez, ahora pienso, el estallido de esa horrible voz, como una luz hiriente, me hizo cerrar los ojos al descender de golpe a una realidad no esperada. Al abrirlos vi junto a la vitrina donde yo estaba recargada unos toscos pies calzados con zapatos muy maltratados y sucios. […], los brazos retorcidos, las facciones contraídas, distorsionadas, los ojos extraviados. No supe bien a bien cómo era su rostro, porque como atraída por un imán mi atención se detuvo en unos ojos que se entrecerraban y se empequeñecían como los de las serpientes cuando van a atacar y de ellos salía una mirada helada que penetraba hasta los mismos huesos (2009: 189-190).

La mirada en forma de serpiente horroriza a la mujer y a sus hijas que se agarran a ella, llegando a hacer llorar incluso a una muñeca que hay en una vitrina y que se convierte, por un momento, en un testigo silencioso de la violencia y el horror de ese momento. Por otro lado, a tenor de lo que sucede en esta escena difícil de entender, una vez más, a través de algo cotidiano, se puede ver como una especie de expulsión del paraíso, a través de la carga simbólica y religiosa de la serpiente, ya que representa el pecado y la crueldad.

También se podría añadir que se trata de una mirada adulta y perversa frente a la mirada pequeña, inocente a infantil de las niñas. Es una mirada masculina y patriarcal que va dirigida a un mundo de infancia femenina que se siente acorralada, algo que se ve ejemplificado en la figura de la muñeca que también es un símbolo. Su ruptura implica romper con la infancia y con la inocencia de esas dos niñas.

Por otro lado, en el relato titulado “Griselda”, la mirada es otro tema que refuerza lo que se está narrando, aunque en menor medida que los volúmenes anteriores. En este relato se narra la historia de Martha, una

mujer que acompaña a su madre viuda dentro de la casa de campo de su familia.

Hasta aquí todo puede parecer normal, pero la trama se desarrolla mucho más allá cuando la joven decide salir a explorar los alrededores y se introduce en una finca aparentemente abandonada y que ya ha visto en otras ocasiones.

Tras entrar en el descuidado jardín, Martha llega a los límites de la casa y descubre a una señora sentada bajo un árbol que, al verla y percatarse de su presencia, la llama e inicia una conversación con ella. Esta mujer es Griselda, una señora que viste de negro y lleva unas gafas gruesas oscuras.

Ambas empiezan a conversar y Griselda, al igual que la madre de Martha enviudó hace un tiempo atrás y va a la finca única y exclusivamente para recordar a su esposo difunto. A medida que esta conversación avanza, Martha se empieza a sentir más inquieta y nerviosa, pues el jardín parece cobrar vida según va anocheciendo y la percepción del tiempo que tiene la protagonista se distorsiona, a la par que Griselda le cuenta el día en el que murió su esposo.

El comportamiento de Griselda empieza a cambiar y se vuelve errático a medida que el relato avanza, hasta que estalla en llanto. Cerca del final del texto se descubre algo importante y es que Griselda le confiesa que se arrancó los ojos el día que murió su marido, y los tiró a un estanque.

Este hecho marca el inicio del nudo que ya venía, de alguna forma, anticipado por la evidente impaciencia de Martha. Ese comentario lo toma como una ocurrencia de Griselda, pero poco después, esta se quita las gafas y deja al descubierto las cuencas de sus ojos:

> La voz de Griselda se deshizo en sollozos que estremecían todo su cuerpo. Martha la contemplaba muy perturbada. Hubiera querido estar ya de regreso en casa con su madre. […] El olor de los jazmines y de las madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque. […]
> — Aquella noche decidí arrancarme los ojos —y se llevó el pañuelo a la boca ahogando un grito. […]
> —En esos momentos uno piensa en hacer tantas cosas absurdas. Es natural.

> —… me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera —decía Griselda quitándose las gafas y cubriéndose el rostro con el pañuelo para sollozar lentamente.
> […] Martha no deseaba sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía.
> —Debo irme, señora, ya es muy tarde — […] —, mi madre ha de estar preocupada por mí.
> La mujer dejó de llorar y alzó la cara. Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises (2009: 203-204).

Esta desfiguración máxima del rostro del personaje puede ser entendida como una técnica visual que sirve, en este caso, para intensificar el sufrimiento por el cual había pasado Griselda: perder el amor de su vida la llevó a la muerte y a convertirse en algo así como un espectro, cuya mirada ciega se revela como un acto de desesperación absoluta, ya que fue ella misma la que se arrancó los ojos y los lanzó al estanque.

Por otro lado, supeditado a todo esto, el tiempo también ayuda a crear una atmosfera dentro del relato puesto que se vuelve cada vez más lento, además de que el terror de Martha también lo congela y lo que antes había sido algo así como un *locus amoenus* pasa a convertirse en un escenario terrorífico.

Esa imagen de los cientos de ojos remite a las mujeres enlutadas que la escritora veía desde la ventana de su casa y que para ella representaban la muerte. Los ojos vacíos y oscuros de Griselda se entienden como un vuelco a la estética de la mirada que había utilizado anteriormente, aunque en este relato los ojos también persiguen a la protagonista, lo novedoso o "diferente" con respecto a textos pasados es que se trata de una mirada ciega.

Seguidamente, en el caso del relato titulado "Óscar", que viene a ser como una especie de voz omnipotente y omnipresente, los hechos y las acciones se encuentran descritas en pasado, en tercera persona y por un narrador heterodiegético que siempre conserva una omnisciencia neutral.

A pesar de ello, como ya es sabido dentro de la narrativa de Dávila, este también usa los puntos suspensivos reiteradamente y se vale de una

estructura lineal. El cuento comienza cuando Mónica regresa al pueblo donde vivía con su familia antes de marcharse por un tiempo a una ciudad de la capital.

Óscar es una especie de dios dentro de la casa, ya que todo lo ve y lo sabe, hace lo que quiere y además usa constantemente la violencia. Se trata de una representación del inconsciente primitivo de los seres humanos, aquello que de alguna forma se intenta esconder, en este caso en un sótano, pero no se consigue.

De esta manera, se puede ver cómo toda la familia está esclavizada por este ser que convierte sus vidas en un tormento simulando, de alguna manera, que el ser humano es dominado por sus impulsos.

Para parte de la crítica Óscar sería una especie de semidios que controla, como se ha indicado a toda la familia, mientras que otros abogan por una especie de familiar que tiene problemas mentales y que desde ese sótano atormenta a los miembros de esa casa de la que se ha hecho dueño.

Se observa que los habitantes de la casa están demacrados, cansados y son profundamente infelices por una criatura ambigua, como en la mayor parte de los textos davilianos, pero en este relato le otorga un carácter mucho más humano al ponerle nombre.

Este personaje es constantemente comparado con un lobo, que aúlla y atormenta a su familia. Un dato importante es que suele aullar cuando hay luna llena como si se transformara en una especie de licántropo, que en algunos momentos está tranquilo y oculto en la oscuridad del sótano y cuando se transforma sale de su escondite para destruirlo todo y a todos.

Óscar puede ser entendido como la representación de la fuerza del deseo descontrolado y maligno, ya que su oscuridad se extiende mucho más allá donde vaya como una especie de sombra, pero siempre permanece oculto. Por otro lado, la realidad interior de la casa contrasta con la exterior puesto que la familia vive en una de las casas más bellas y lujosas de la ciudad, además se dice que tanto el padre como el hermano tiene un sueldo elevado, pero debido a las necesidades de Óscar,

pasan muchas penurias.

El tiempo también contrasta con la realidad exterior que se muestra ya que, fuera los sucesos ocurren en verano durante días brillantes y cálidos, pero cuando se meten en la casa el tiempo se congela, y el odio y la brutalidad dominan tanto a la familia como al lector.

Los ojos de los personajes en este relato son muy característicos y diferentes: por un lado, están los de Óscar, que son voraces y están llenos de violencia, incluso los tenía "enrojecidos y como saltados" (2009: 216), mientras que los de Mónica se encuentran cerrados para que él se pensara que dormía.

De nuevo se observa cómo en estos ojos, en esta mirada hay odio y son un preludio de un ataque letal y fatal por parte de Óscar. En sus ojos se ve el poder que tiene y el sometimiento que padecen los miembros de esta casa que tienen que "cerrar los ojos" para no ver a ese mal que les acecha.

En "La carta", perteneciente también a *Árboles petrificados*, la narradora escribe una carta en la que se lamenta de que su marido, con el paso del tiempo la dejara de amar. Ella no entendía los motivos de lo sucedido y devastada por ese dolor, termina suicidándose y se ahoga en un río creyendo que volvería a pasar el tiempo y con ello, recuperaría el amor perdido de su esposo.

Esa carta podía ser como una especie de nota de despedida como antesala de ese suicidio. La mirada en este relato pasa a ser una descripción de la melancolía y de la muerte, donde el tiempo bajo el mar se congela y la mujer termina deshaciéndose en el agua esperando un amor que ya no existe y que está, al igual que ella, muerto:

> Me voy. Te dejo contigo mismo, en ese mundo tan tuyo en donde no necesitas de nada ni de nadie para vivir, encerrado en tu círculo, en tu torre de marfil impenetrable…, [...], si tú pudieras saber cuántas veces en la soledad sin reposo, bajo la lluvia que se filtra, en el lento fluir de la ausencia, o en el río de azogue que corre por mi sueño, [...] en medio del silencio que me rodea cortado por sonidos de viento, de sombras y de agua, a través de la larga noche, siento recuperar tu rostro, tu voz, tus palabras… sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas de líquenes y musgos. Bajo ellas ahí estoy (2009: 221-222).

Por último y para finalizar con los textos de este tercer volumen de

cuentos, el relato titulado “El pabellón del descanso” es otro de ellos en los que se emplea la mirada. El hecho de cerrar los ojos en muchos casos significa la muerte, pero en este caso representa la calma y la tranquilidad de la protagonista.

La historia de este relato cuenta la llegada de la Nena y Billy a casa de Angelina, algo que hace que esta comience a limpiar y a ordenar el hogar, llegando incluso a enfermar de leucemia y acabar en un sanatorio en el que al principio siente miedo y terror, pero luego, al darse cuenta de que su vida no era buena y de que allí está en otro ambiente y la tratan bien, prefiere quedarse en el pabellón.

Angelina mejora notablemente y cuando le dicen que pronto será dada de alta, vuelve a enfermar al pensar que tiene que regresar a su casa para cuidar de su tía y de la nana y ordenarlo y limpiarlo todo hasta dejarse prácticamente la vida. Ante su empeoramiento, deciden darle unas pastillas para que pueda dormir por la noche, cosa que Angelina no hace y finalmente un día se toma todas las pastillas que guardó durante un tiempo y pone fin a su vida para “no retardar más ese sueño tantas veces soñado” (2009: 236).

Los ojos en este texto actúan como una forma de soñar. Cuando mira al “pabellón” que es en realidad una morgue, siente paz, sosiego y descanso. Esa mirada fija en ese lugar le permite soñar con la vida que anhelaba, con la vida que deseaba.

Por último, es su colección *Con los ojos abiertos* y poniéndole fin al tema de la mirada en los textos de Amparo Dávila, en este volumen el elemento visual se diluye hasta formar apenas un detalle sutil pero que continúa siendo siniestro. Este aspecto se puede en dos relatos de dicho volumen en el que actúa la mirada: el primero de ellos “Estela Peña” y el segundo “Con los ojos abiertos”.

En el primero de ellos se cuenta la historia de Estela Peña, una mujer que vive en una casa humilde, situada cerca de un bar, llamado Barba Azul, y que es el mismo que aparece en el texto de “Tina Reyes”. Estela conoce a un apuesto chico, de nombre Rubén y es en ese momento cuando empieza a fantasear con casarse con él y tener una “vida

perfecta".

Según avanza el texto se ve la desilusión de la protagonista al enterarse de que Rubén no quiere casarse, solo quiere acostarse con ella, algo que suma en una profunda desesperación a Estela.

En este relato se puede ver cómo la protagonista se observa en repetidas ocasiones a través del espejo para arreglarse y ponerse bonita, con el único objetivo de agradar al hombre y seducirlo: "Se miraba al espejo y se volvía a mirar, daba media vuelta, se arreglaba el pelo, se acomodaba una flor, se la quitada, se ponía más sombra, más rímel…" (2009: 268).

Por otro lado, la mirada del hombre sobre el cuerpo de Estela denota el deseo sexual que siente. Los ojos de Rubén se vuelven brillantes, ansiosos y finalmente terminan teniendo relaciones sexuales algo que hace que al enterarse Estela de que ese soñado matrimonio no tendrá lugar, desciende hasta un mundo infernal, oscuro, doloroso y desesperante que hace que acabe huyendo no solo de Rubén sino también de las consecuencias de sus actos y deseos: "se echó a correr y pronto se perdió entre las calles, en medio de la noche" (Ídem: 271).

En ese lugar en el que Estela se topa con el desamor, tiene los mismos ojos que las innumerables criaturas monstruosas o los muertos de los relatos anteriores, algo que contrasta con los ojos brillantes y llenos de vida y deseo de Rubén, que satisface sus instintos, mientras que la mujer falta de ese cariño que va buscando, se encuentra con el sufrimiento y el estigma social.

En su mente el enamorado sería la que la protegería del dolor y de la soledad de la vida, pero eso no sucede, algo que genera angustia y desesperación en la protagonista y en su mirada.

En su segundo texto, titulado "Con los ojos abiertos", se relata la historia de una ama de casa común y corriente como casi todas las de Amparo Dávila que de repente comienza a oír ruidos por la noche. La protagonista se siente atemorizada y en un primer momento piensa que han entrado a su casa a robar, pero a la mañana siguiente descubre que todo sigue igual:

> La Nena entró corriendo en la recámara de Mariana.
> —¿Oíste, mamá, oíste? Preguntó muy alterada.
> —Sí el reloj de la iglesia acaba de dar las doce — contestó Mariana.
> —No, mamá, no fue el reloj de la iglesia, se oyeron aquí, fue aquí en el hall, fue el reloj antiguo que está sobre la chimenea…
> […] Pero Mariana no estaba segura de lo que le había dicho a la *Nena,* […]. Mariana llevaba una vida sencilla y rutinaria, ¿qué otra clase de vida puede llevar una mujer cincuentona, divorciada y sola?, se preguntaba ella (2009: 286).

Este relato, que es un poco más extenso de los que acostumbra la escritora, se presenta a un narrador heterodiegético que habla en tercera persona que, a pesar de ello, focaliza todo desde la conciencia de la protagonista.

Mariana, la protagonista, es una mujer con una vida ordenada y rutinaria, que tiene una posición económica solvente y vive sin ningún contratiempo. Su vida se ve interrumpida por la repentina muerte de su ex marido, por lo que tiene que preparar el funeral para velarle. Una vez pasado, le llegan a su casa varias cajas con objetos que han heredados los hijos.

Entre todas ellas destaca una figurilla de ébano, "grotesca, siniestra, con las cuencas vacía, la cual no solo no le gustó a Mariana sino que le fue especialmente desagradable y repulsiva, su sola vista le molestaba y perturbaba" (2009: 285). Estos objetos atormentan a la protagonista, hasta el punto de que siente miedo y angustia, también por tener que "cargar" y cuidar de una serie de elementos que pertenecen a su vida pasada.

Una noche nota como esa "criatura" abre la puerta de su habitación y se acerca a ella. Esta, cierra los ojos para no ver qué o quién la acechaba, pero se arrepiente y al día siguiente decide tomar la decisión de enfrentarse a ese mal que la tiene atormentada.

Mariana había tomado una decisión ya que "no podía seguir ignorando o desconociendo lo que la atormentaba" (Ídem: 295), es decir, coge fuerzas y toma las riendas para enfrentarse a aquello que la tiene sometida, empoderándose como mujer y rompiendo con todo lo que le ata a su vida pasada.

En este caso la protagonista decide abrir los ojos la noche en la que

esa criatura le acecha, viniendo a ser una forma de revelarse o de enfrentarse a *eso otro* que la oprime, siendo una forma de criticar a la sociedad mexicana del siglo XX y un aliciente para que todas y cada una de las mujeres "abran los ojos" frente al machismo y a la opresión:

> Cuando los pasos llegaron hasta la cabecera de su cama, un sudor frío y pegajoso cubrió todo su cuerpo y fue presa del terror, a tal grado que, por un momento, pensó y deseó posponer su decisión y quedarse así, quietecita, sin moverse como tantas veces, con los ojos bien apretados, pero Mariana había decidido enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos, se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos (Ídem: 296).

Para concluir, se puede observar cómo en este volumen se encuentra una mirada mucho más fina y sutil que, aunque no sea la protagonista directa y no vaya más allá de una simple descripción y cuya aparición sea mucho más corta, no por ello pierde intensidad y significado, puesto que sigue siendo igual de trágica que en los textos anteriores.

4.2.3.- La figura de la mujer, acercamiento.

Se darán ahora unas pequeñas pinceladas de lo que más tarde se analizará en el capítulo V. Como se ha venido indicando, la figura de la mujer en los textos de Dávila es algo fundamental y casi el pilar, junto con otras técnicas narrativas, de su obra literaria.

Textos como el de "El huésped", "Tina Reyes", "La señorita Julia", "Matilde Espejo" o "Griselda" dan cuenta no solo de las preocupaciones sino también de los grandes problemas que tenían que atravesar las mujeres de la época y cómo el patriarcado las subyugaba y las encajonaba en un lugar al cual ellas no pertenecían siendo casi unas esclavas de su condición femenina.

Estos relatos no son más que una muestra de una incansable búsqueda de la identidad por parte de las mujeres, llegando a romper con los límites establecidos y volviendo a dibujar todo aquello que las habían arrebatado y usurpado.

Los personajes femeninos que aparecen en su narrativa suelen estar deshumanizados "sometidos a la masculinidad hegemónica y a la violencia y dominación machista" (Ancira, Tierra adentro: 2023), con

unos espacios y escenarios cerrados en los que reina un ambiente sórdido, oscuro y onírico.

A su vez, los personajes masculinos cuando no son victimarios, también son libres. Se encuentran angustiados, temerosos y dejan entrever todas sus fallas, sus problemas y sus debilidades:

> Las mujeres de sus historias están inmersas en su época (mediados del siglo XX) y cumplen los roles tradicionales de la mujer de su tiempo: estar al cuidado del hogar y de la familia. Están frustradas e inconformes, aterrorizadas por constantes amenazas físicas o psicológicas, son cuerpos dolientes. La opresión cotidiana, aceptada en silencio, lleva a esposas, madres, hijas y prometidas (todas ellas personajes tridimensionales, complejos) en estados de conciencia alterados a cuestionarse el *statu quo* y, si no a actuar, sí a trastornarse aún más hasta llegar al delirio (Ibid.).

Los personajes masculinos que aparecen en sus relatos actúan constantemente desacreditando la voz y la perspectiva femenina, llegando hasta lo indecible para que lo establecido hegemónicamente, para que las reglas morales y lo masculino continúen el orden social.

Amparo Dávila muestra abiertamente a través de sus historias y de los personajes femeninos que crea el hostigamiento, el repudio, el acoso y la necesidad de acallar y censurar lo femenino, de desautorizarlo por representar una amenaza que puede llegar a alterar y trastocar el orden racional y social.

Resulta difícil hablar de una postura feminista en su obra ya que ella misma negó partir del feminismo al escribir su narrativa y aseguró que al contar también con personajes masculinos, su escritura no podía verse como reivindicativa. A pesar de ello, es evidente que hay una perspectiva de género por la que trata de mostrar y representar la angustiosa, real e injusta situación por la que atraviesan las mujeres mexicanas del siglo XX.

Es por ello por lo que sus textos merecen un análisis desde el punto de vista de las perspectivas feministas y de género. Parte de la crítica está convencida de que esta postura no es más que una estrategia para que su obra no se viera enfangada por los problemas de legitimación social que le podía acarrear ducho enfoque en la época en la que publicó sus textos.

Adelantada a su tiempo, exploró caminos que la llevaron en primer lugar, a pasar a un segundo plano por parte de la crítica pero actualmente, está considerada una de las pioneras del cuento en México y una de las grandes escritoras que puso sobre el papel el sentir y las quejas silenciosas de la mujer mexicana del siglo XX frente al patriarcado y a la opresión.

En muchos de sus textos, la zacatecana incorpora personajes femeninos y en ellos suele añadir diferentes descripciones del escenario en el que transcurrió parte de su infancia. Alejandra Amatto ve a Dávila como una mujer de su tiempo que lo que estaba llevando a cabo era la búsqueda, de alguna manera, de eludir, denunciar y expresar todo el descontento de la situación que estaban pasando las mujeres no solo en México sino también en toda América Latina.

"Su literatura, vía de denuncia y crítica, expone desigualdades y distintas formas de violencia contra el género femenino, erige voces y/o pensamientos transgresores que cimbran a la cultura patriarcal, a la realidad construida por la hegemonía occidental, androcéntrica y blanca" (Ibid.).

Encasillada en la literatura fantástica, su obra va mucho más allá, como apuntó Cecilia Eudave, perfiló una modalidad distinta de lo fantástico que Bay denominó "narrativa de lo inusual". Mas allá de que en gran parte de sus textos aparece un evento o un hecho sobrenatural que rompe los paradigmas de la realidad, el extrañamiento general que impregna sus atmósferas se instaura en lo inusual, "una de las modalidades de lo insólito que se enfoca en el cuerpo y la búsqueda de la identidad, en la ontológica cuestión de quién es una misma y quién el otro, lo otro" (Ibid.).

En palabras de Lola Ancira:

> La voz de Dávila se valió de la ambigüedad (que conlleva incertidumbre, zozobra) para impulsar los géneros no miméticos en México; iluminó a la mujer ignorada y sometida. Eligió lo extraño, lo espeluznante y lo fantástico para trastocar la forma de percibir la realidad impuesta por el hombre, ese discurso en apariencia inalterable. Partiendo de un género poco valorado e incluso despreciado en su época, eligió denunciar las injusticias por las que el género femenino estaba dominado para mostrar a los lectores otros caminos, otras maneras de habitar lo conocido (Ibid.).

Dávila construyó una poética de lo insólito personal y mediante su ficción exhibió la descomposición social en la que se encuentra sumergido el género femenino, descomposición que llega hasta la actualidad, junto con el escalofriante aumento de la violencia de género:

> Las mujeres abrumadas de sus cuentos viven oprimidas por una sociedad que las anula e invalida. El terror y la feminidad van de la mano urdiendo tramas y un lenguaje que incita a reflexionar acerca de sus cambios psicológicos que detonan en lo social y las impulsan a reinventarse y reinventar su realidad. Dávila palpó en cientos de páginas y casi una cuarentena de historias la realidad de su contexto histórico (Ibid.).

CAPÍTULO V. La figura de la mujer desde las perspectivas de género. Los personajes femeninos en la obra de Amparo Dávila. ¿Rebeldía, insumisión o desbiologización del canon?

Retomando algunas ideas anteriores, la figura de la mujer en los textos de Amparo Dávila cobra especial protagonismo puesto que encarna todos los miedos de la escritora, pero también expone la represión y el silenciamiento al que se veían sometidas las mujeres en el México del siglo XX.

En la obra de Amparo Dávila, los temas relacionados con el género y con la búsqueda de la identidad son fundamentales y recurrentes para poder entender su narrativa y, por ende, sus inquietudes. Es, a través de su enfoque en lo extraño y en lo inusual, donde la zacatecana explora, como si de un catálogo de mujeres se tratase, todas las experiencias que se dan en contextos opresivos, en los que la identidad femenina es constantemente puesta a prueba.

Algunos de los estudios o textos de este capítulo no son bibliografía directa porque no se reproducen, pero han ayudado a reflexionar sobre la obra de Amparo Dávila y también han permitido hacer mejores reflexiones y argumentos, aunque como se ha dicho, no se citen directamente.

Para poder tener una mejor perspectiva de este hecho, hay que hacer mención a algunas[258] de las teorías existentes sobre las perspectivas de género y aplicarlas a la luz del manejo de los diferentes personajes que Dávila crea en sus textos, sin dejar de lado, por supuesto, la figura del hombre que también tiene una enorme representación en su obra, como un contrapunto a los viejos discursos patriarcales:

> En una sociedad que se define como igualitaria, la situación ideal (socialmente hablando) es aquella en la que los miembros de los grupos

[258] Se tomarán como base teórica para este capítulo libros como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* de Betty Friedan, *El sometimiento de las mujeres* de John Stuart Mill, *Mujer que sabe latín…* y *Sobre cultura femenina,* de Rosario Castellanos; *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* de Joanna Russ, *Una habitación propia* de Virginia Woolf o la *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana* de Teresa de la Parra, además de diversos artículos sobre perspectivas de género.

> "inadecuados" tengan la libertad de dedicarse a la literatura (o a actividades igualmente significativas) y aun así no lo hagan, probando por tanto que son incapaces de ello. Pero ay, dales un poquito de libertad real y lo harán. Por consiguiente, el truco reside en hacer que la libertad sea tan sólo nominal y después [...] desarrollar diferentes estrategias para ignorar, condenar o minusvalorar las obras artísticas resultantes (Russ, 1983: 15).

Recogiendo una idea ya expuesta por Rosario Castellanos, la mujer termina convirtiéndose en un mito en base a que el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de diferentes estados de ánimo. Es por ello por lo que:

> El creador y espectador del mito ya no ven en la mujer a alguien de carne y hueso, con ciertas características biológicas, fisiológicas y psicológicas; menos aun perciben en ella las cualidades de una persona que se les asemeja en dignidad aunque se diferencia en conducta, sino que advierten solo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagónico (Castellanos, 2003: 9).

En ese antagonismo reside todo el carácter que se le otorga a la mujer, desde el ángel del hogar hasta el sexo débil, donde "la mujer es incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de las ventana al través de la cual contempla el mundo" (Ídem: 11) y además "su energía se le agota en mostrarse a los ojo del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras [...], la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano" (11-12).

También dentro de ese antagonismo y trasladándolo al plano literario, la figura de la mujer ha ido cambiando lenta y progresivamente, pero aún estaban sometidas a muchas trabas y cortapisas que hacían de ellas ese segundo sexo, el ama de casa perfecta que debía permanecer bajo el yugo del patriarcado y estar en otro plano en el que se encontraban enjauladas y casi sentenciadas y silenciadas.

Conforme el siglo XX fue avanzando, especialmente en México, todas esas voces acalladas y ocultadas empezaron a cobrar fuerza y pusieron, ya no solo sobre la mesa, sino sobre el papel, sus inquietudes y sus proclamas como una forma de empezar a abrirse un camino entre escritores que cosecharon muchos éxitos a costa del enmudecimiento de todas estas mujeres.

Surgieron, por tanto, diversas miradas que criticaban, sentenciaban y casi ironizaban ese silenciamiento al que han estado sometidas las mujeres, hablando sobre los verdaderos temas que las inquietaban como por ejemplo la feminidad, la maternidad, el matrimonio, el amor, la sexualidad…

Una de esas voces fue Betty Friedan con su libro *La mística de la feminidad.* En su "Introducción a la edición del décimo aniversario", la escritora ironiza y critica esos dogmas sobre la mujer:

> Hace ahora una década que se publicó *La mística de la feminidad* y hasta que empecé a escribir aquel libro ni siquiera era consciente del problema de la mujer. Recluidas como lo estábamos en aquella mística, que nos mantenía en la pasividad y el aislamiento y nos impedía ver nuestros verdaderos problemas y posibilidades, yo, al igual que otras mujeres, pensaba que no era "normal" porque no tenía un orgasmo cuando enceraba el suelo de la cocina. Al escribir aquel libro me convertí en una excéntrica —pero he de reconocer que, durante el agónico periodo en el que terminé de redactarlo, en 1963, nunca enceré el suelo. Cada una de nosotras pensaba hace diez años que era un poco rarita si no sentía ese misterioso placer orgásmico que los anuncios te auguraban cuando encerabas el suelo de la cocina. […] También albergábamos ambiciones, ideas acerca de nosotras mismas como personas por derecho propio —pues eso, que éramos sencillamente unas excéntricas, unas neuróticas, e íbamos y le confesábamos nuestro pecado o nuestra neurosis al cura o al psicoanalista, empeñadas en amoldarnos (2020: 41).

Friedan continúa esta introducción hablando de algo que después fue una realidad y que ella denominó como "el imperdonable pecado de trabajar fuera de casa para contribuir al pago de la hipoteca o de la cuenta de la tienda de ultramarinos" (Ídem: 42), algo que según iba pasando el tiempo generaba un sentimiento de culpabilidad en las mujeres puesto que estaban traicionando "su feminidad, por menoscabar la masculinidad de su esposo, por descuidar la crianza de sus hijos al atreverse a trabajar por dinero" (Ibid.).

Es decir, esa feminidad se veía desmoldada y quebrada en el momento en el que la mujer hacia cosas "impropias" de su sexo en un acto de reconocimiento, de valentía y de honor a su condición de mujer. Todo esto lo recogió Friedan en algo que ella misma no sabía cómo denominar y que terminó por llamar la mística de feminidad:

> Necesitaba un nombre para aquello, fuera lo que fuera, que nos impedía

> disfrutar de nuestros derechos, que nos hacía sentirnos culpables por cualquier cosa que hiciéramos, *no* en calidad de esposas de nuestros maridos ni de madres de nuestros hijos, sino como nosotras mismas, como personas. Necesitaba un nombre para describir aquel sentimiento de culpa. A diferencia de la culpa que las mujeres solían sentir en relación con sus necesidades sexuales, la culpa que sentían en aquel caso se refería a necesidades que no encajaban con la definición de género de las mujeres, con la mística de la plenitud femenina —la mística de la feminidad (Ídem: 43).

Darles nombre a todos esos aspectos, a ese silenciamiento, era el objetivo de Friedan, y así lo hizo, socavando las fronteras que delimitaban y asfixiaban a las mujeres y lo hizo mediante el apoderamiento de la escritura, al igual que las autoras que reivindicaban a partir de sus textos, su hueco dentro del mundo literario:

> Significaba que yo misma y todas las demás mujeres que yo conocía habían estado viviendo una mentira, y que todos los médicos que nos trataban y los expertos que nos estudiaban estaban perpetuando aquella mentira, y que nuestros hogares y centros de enseñanza e iglesias, nuestras políticas y nuestras profesiones, se habían construido en torno a aquella mentira. Si las mujeres eran realmente *personas* —ni más, ni menos—, entonces era preciso cambiar todas las cosas que les impedían ser personas plenas en nuestra sociedad (Ibid.)

Precisamente esas cosas que impedían que las mujeres fueran personas plenas son las que las escritoras pretenden sacar a la luz con sus reflexiones y sus escritos y estas "se darían cuenta de que las habían erigido sobre un falso pedestal, incluso las habían glorificado como objetos sexuales, lo cual era una infravaloración" (Ibid.).

Una reflexión importante que comparte Friedan y que engloba, en mayor o menor medida, el sentimiento que guardaban estas escritoras es que "da miedo cuando abres un nuevo camino que nadie ha pisado antes que tú. No sabes lo lejos que te va a llevar hasta que vuelves la vista atrás y te das cuenta de lo lejos, lo lejísimos que has llegado" (Ibid.).

En el universo femenino de Amparo Dávila, los personajes que atraviesan sus cuentos son mujeres que se encuentran inmersas en un mundo machista. En este sentido, todo ello se puede extrapolar a las vivencias de la escritora y a las experiencias ejercidas sobre ella como aspirante a escritora y después, como una mujer que tuvo interés en realizar estudios superiores y en formarse en la causa.

Por suerte, gran parte de esas autoras han pisado fuertemente el terreno literario y muchas de ellas lo están haciendo a medida que avanza el siglo. Amparo Dávila sin dudarlo fue una de esas mujeres que quiso pisar un terreno que estaba poco abonado por una mirada femenina y se lanzó al vacío al hablar y plantear debates tan serios como el problema de la maternidad, la falta de amor, los matrimonios forzados/forzosos, el desconocimiento del cuerpo femenino e inclusive el desconocimiento de la sexualidad, poniendo en muchas ocasiones en un mismo plano, a hombres y mujeres mediante la ruptura de los moldes y de las aristas que impedían a uno tener conocimiento sobre el otro, a través de una mirada crítica basada en técnicas literarias y juegos narrativos que infundan en los personajes y en el lector la sombra de la duda y del desconcierto.

Si bien es cierto que hasta llegar a ese camino, no solo Amparo Dávila, sino el resto de las escritoras de su tiempo, han tenido que traspasar y romper diferentes barreras que las aislaban y guardaban en el cajón del olvido, sometidas por un malestar que no tiene nombre:

> El malestar ha permanecido enterrado, acallado, en las mentes de las mujeres [...][259], durante años. Era una inquietud extraña, una sensación de insatisfacción, un anhelo que las mujeres padecían mediado el siglo XX. [...] Porque durante más de quince años no hubo una palabra para aquel anhelo entre los millones de palabras escritas sobre las mujeres, para las mujeres, en las columnas, los libros y los artículos de expertos que les decían a las mujeres que su papel consistía en realizarse como esposas y madres. Una y otra vez las mujeres oían, a través de las voces de la tradición y de la sofisticación freudiana, que no podían aspirar a un destino más elevado que la gloria de su propia feminidad (Ídem: 51).

Es decir, durante muchos años, las mujeres estuvieron condenadas al cuidado del hogar y de los hijos, bajo el yugo del marido que era el motor económico del hogar y que reducía a un mero objeto la labor de la

[259] Si bien es cierto que en el caso de Betty Friedan se habla de la mujer estadounidense, (el corchete que aparece en la cita es donde aparecería la palabra "estadounidenses"). He decidido omitirla porque su teoría y sus postulados se pueden aplicar a las escritoras mexicanas para hacer ver cómo estas, en especial la autora que es objeto de análisis, Amparo Dávila, sorteó diferentes barreras y creó una serie de personajes femeninos que representaban el modelo de mujer mexicana del siglo XX, junto con sus miedos y sus inquietudes, siendo esto una forma de buscar una identidad femenina hasta ahora olvidada.

mujer[260], casi como un mueble más de la casa. Además de todo ello, la sociedad tendía a sentir pena por las mujeres neuróticas, las que eran poco femeninas e infelices, que perseguían el sueño de ser poetisas, médicas o presidentas, como si de un chiste se tratara.

Una sociedad que creía que las mujeres no aspiraban a tener una carrera, ni siquiera unos estudios superiores, ni muchísimo menos derechos políticos. "Algunas mujeres, tras cumplir los cuarenta o los cincuenta, todavía recordaban haber renunciado dolorosamente a aquellos sueños, pero las mujeres más jóvenes ni siquiera se lo planteaban. […] Todo lo que tenían que hacer era dedicar su vida desde su más tierna adolescencia a encontrar un marido y a traer hijos al mundo" (Ídem: 52).

En el imaginario colectivo del siglo XX se forjó la idea de que la mujer tenía que contraer matrimonio a una edad temprana, generalmente entre los 21 y los 23 años[261], lo cual les privaba por completo de tener acceso a una educación que las permitiese conseguir un trabajo o simplemente dedicarse a aquello que desde siempre habían querido hacer, y lo que sí debían de hacer era engendrar cuantos más hijos mejor, para su posterior cuidado y perfeccionamiento como una feliz ama de casa, que "disfruta" con cada lavadora que pone y se divierte cargando con el peso del cuidado de los hijos, olvidándose por completo de sí misma y perdiendo su identidad.

La tasa de natalidad en la primera mitad del siglo XX se situaba en una media de 6 hijos por mujer, mientras que, en la segunda mitad, ascendió hasta una media de 7 hijos hasta 1970 y a partir del año 1987 y hasta 1999 se observó un gran descenso de entre 6 y 3 hijos de media.

---

[260] Betty Friedan afirma que: "los expertos les explicaban cómo cazar y conservar a un hombre, cómo amamantar a sus criaturas y enseñarles a asearse, cómo hacer frente a la rivalidad entre hermanos y a la rebeldía de los adolescentes; cómo comprar una lavadora, hornear pan, cocinar caracoles para gourmets y construir una piscina con sus propias manos; cómo vestirse, qué imagen dar y cómo actuar para resultar más femeninas y hacer que el matrimonio fuera más estimulantes; cómo evitar que sus esposos murieran jóvenes y que sus hijos se convirtieran en delincuentes" (51-52), es decir, la lista de ocupaciones y de cosas que toda mujer y buena ama de casa debía de aprender y saber.

[261] Para más información, véanse los *Anuarios estadísticos mexicanos*, disponibles en línea en: Biblioteca digital de Publicaciones (inegi.org.mx)

Las jóvenes crecían sin tener nunca un trabajo fuera de casa, ya que su oficio era precisamente ese, cuidar de la casa y de los hijos. Friedan afirma que "los interioristas diseñaban cocinas con murales de mosaico y pinturas originales, porque las cocinas habían vuelto a ser el centro de la vida de las mujeres. Coser en casa se convirtió en una industria multimillonaria" (Ídem: 53).

Al igual que sucedía en el caso de Estados Unidos, "las transformaciones en México para permitir una incorporación masiva de las mujeres al mundo laboral remunerado se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XX" (Pérez Ávila, 2016: 139) ya que,

> tradicionalmente la mujer se había dedicado al quehacer de la casa, actividad fundamental para la economía y bienestar de cualquier familia. Al considerar que en un caso ideal otorga elementos básicos de educación a los hijos, los atiende en sus necesidades diarias, los alimenta, lava la ropa de la familia y mantiene un hogar listo para recibir al hombre trabajador (Ibid.).

Durante los años 50, solo el 13.1% de las mujeres trabajaban, en los 60 el porcentaje llegó al 18.2%, mientras que en los setenta se redujo un poco al llegar al 17.6%. A pesar de existir una pequeña reducción porcentual, el número de mujeres en activo resultaba ser cada vez mayor debido al boom demográfico de aquellos años:

> El trabajo femenino se encontraba en aumento, con pequeños cambios en el ritmo que no rompieron la tendencia general. En el mundo considerado desarrollado, la tendencia resultaba similar, aunque se estaba dando desde una década antes de forma masiva, las mujeres y hasta las casadas se estaban incorporando a los trabajos formales (Ídem: 140).

Como bien afirma Friedan, aunque se observó esa tendencia cambiante en cuanto al modo de vida de la mujer en la sociedad mexicana[262] del siglo XX a partir de los años 50, la mayoría de ellas empezaba a estar en activo cuando "ya no eran jóvenes y muy pocas estaban desarrollando una carrera profesional" (2020: 53).

[262] Es interesante recordar que, aunque Friedan hace referencia al caso de Estados Unidos, este viene casi parejo con la sociedad mexicana del siglo XX, por lo que se usará como ejemplo y base de este análisis para después, ejemplificarlo con los textos de Amparo Dávila y sus personajes femeninos. Tanto yo como el lector somos conscientes de que habla de la sociedad estadounidense, pero hago el recordatorio, ya que su análisis me es útil para las mujeres mexicanas.

El único sueño de estas mujeres era el de ser perfectas esposas y madres y "su mayor ambición era tener cinco hijos y una casa preciosa, su única lucha era cazar y conservar a su esposo. No pensaban en los problemas no femeninos del mundo, ajenos al ámbito doméstico" (Ídem: 54-55).

En ese momento casi nadie se planteaba si las mujeres eran inferiores o superiores a los hombres, simplemente se las consideraban diferentes. Pensar en una emancipación o en una carrera era algo extraño e incluso embarazoso:

> Si una mujer tenía un problema en las décadas de 1950 y 1960, sabía que algo no iba bien en su matrimonio o que algo le pasaba a ella. Pensaba que las demás mujeres estaban satisfechas con sus vidas. ¿Qué clase de mujer era ella si no sentía aquella misteriosa plenitud encerando el suelo de la cocina? Estaba tan avergonzada de tener que reconocer su insatisfacción que nunca llegaba a saber cuántas mujeres más la compartían. Si intentaba contárselo a su marido, este no tenía ni idea de lo que estaba hablando. En realidad, ella misma tampoco entendía demasiado. Porque durante más de quince años a las mujeres […] les resultó más difícil hablar de aquel malestar que de sexo (Ídem: 55).

Ese malestar del que habla Betty Friedan era compartido por todas las mujeres de la época, el malestar que no tiene nombre, decía: "De manera titubeante empezaron a hablar de él. Más tarde, después de que hubieran recogido a sus hijos de la escuela y de la guardería y los hubieran llevado a casa para que echaran a siesta, dos de las mujeres lloraron de puro alivio al saber que no estaban solas" (56).

Todo ese malestar, esas molestias y, en definitiva, todos esos aspectos que coartaban la libertad de las mujeres, oprimiéndolas, acallándolas y silenciándolas se verán no solo reflejados sino también ejemplificados en varios de los relatos de Amparo Dávila a través de una ingeniosa crítica que lleva a cabo mediante el uso de diferentes técnicas narrativas y diversos géneros que desembocan en lo que, como se ha indicado, se llamó narrativa de lo inusual.

Textos como "El huésped", "La celda", "Tina Reyes" o "Estela Peña", son un claro ejemplo del sentir del México del siglo XX y prácticamente de toda Latinoamérica. De tal manera que:

> La autora no busca ni expone teorías sobre lo que es la palabra, […] sólo

> escribe porque siente el impulso de hacerlo y no lo puede evitar. Para entender sus cuentos se ha de partir del hecho de la palabra y sus potencialidades creadoras, pero también de la realidad social y cultural en la que parece la mujer mexicana, las relaciones de dominación entre ella y el varón, la falta de amor, la incapacidad de los cónyuges para brindarse una verdadera compañía, el imperio del silencio entre ellos, la soledad, el egoísmo y la violencia. Dávila, tal vez sim proponérselo, utiliza la palabra como instrumento de liberación, y ofrece a sus lectores la oportunidad de reflejarse en sus narraciones, que pueden llevarlos a tomar consciencia de su propia situación y a reconocer que es posible superarse mediante el uso de la palabra, entendida no solo como un elemento de comunicación sino de entrega total y libre de la persona (Ortiz Sánchez, 2016: 6-7).

Amparo Dávila escribe obras cargadas de denuncia, esperanza y coraje para la mujer, aquella que padece el sometimiento de una sociedad patriarcal y masculinizada. Esto lo hace "porque no puede dejar de expresar mediante relatos sus vivencias personales, a la luz de las posturas de la época ante el problema del sentido de la vida humana" (Ídem: 8).

La escritora zacatecana, como se ha mencionado en diversas ocasiones, no sigue un determinado interés al escribir un relato, ya que su escritura es un arte en el sentido aristotélico, sin embargo, en sus cuentos aparecen el mutismo de la mujer, sus estados depresivos, la represión moral y psicológica, la locura, la soledad y la violencia física y moral junto con el uso de la palabra para maldecir, negar y humillar al otro, donde principalmente esa otredad es la figura de la mujer.

Dávila penetra tanto en la sociedad como en la cultura del siglo XX a través de la palabra, captando su ser y su sentido. Al escribir cuentos lo que expresa también es su propia interioridad y abre nuevas puertas a diferentes perspectivas, mediante la creación de un lenguaje en el cual se establece una relación y una unión entre ella y las mujeres de su tiempo, "a quienes informa sobre acontecimientos, personas y cosas en el nivel de la ficción literaria" (Ídem: 9).

No obstante, aun sin ser esa su intención, en la mayoría de sus escritos se interpela a los lectores a dar una respuesta a la problemática de la mujer. Realmente, Amparo Dávila se realiza a sí misma a la hora de escribir sus cuentos y también al darse a los demás mediante la palabra,

ya que en sus obras hay un sentido de donación de sí misma desde la propia interioridad:

> Los cuentos de Dávila son de actualidad porque en ellos se puede encontrar cierta denuncia de la injusticia social que aun padecen algunas mujeres, por lo tanto, tienen valor literario, antropológico y moral; por eso, se puede afirmar que no pasan de moda; además, el estilo también ayuda en su perenne actualización, pues propicia el encuentro y el diálogo con los otros. Siempre que se leen los relatos se tiende a establecer un diálogo sobre su contenido, por su riqueza de intriga y sus múltiples posibilidades de interpretación (Ibid.).

Ese estilo perenne también responde al hecho de que emplea diferentes géneros literarios, no se encasilla en uno único, puesto que su literatura abarca diferentes ámbitos y estilos, por lo que, como se ha indicado anteriormente, se hablaría así de una narrativa de lo inusual.

Se trata, por lo tanto, de unos relatos en los que la actualidad está presente, es decir, se mantienen vigentes sin importar el tiempo que pase. "Los cuentos tienen valor en el presente, porque en ellos se señalan grandes defectos y fallas de la sociedad moderna, principalmente los que se relacionan con las condiciones de vida de la mujer" (10).

La escritora aporta elementos, datos y ejemplos a través de sus cuentos que escapan de las normas establecidas o de lo hegemónicamente conocido, ya que en su obra se refleja tanto la interioridad como la vivencia de la persona humana. Es por ello por lo que en los cuentos de Dávila "se aprecia que a pesar del progreso en las sociedades modernas, no se ha respondido al interrogante sobre el ser del hombre y el significado de las acciones humanas y, en tal situación, los problemas respecto a la represión femenina están muy lejos de ser resueltos" (Ibid.).

Crea cuentos que reflejan que, en la vida humana, sobre todo en lo que respecta a las mujeres, hay diversos problemas que no se pueden resolver en el nivel de los materiales o de las relaciones sociales, sino que hay que ir más allá y cortar de raíz los prejuicios y el encasillamiento al que ha sido sometida la mujer durante siglos:

> La actualidad en las narraciones de Dávila es patente, pues en ellas no solo se propicia que la mujer tome conciencia de su situación, sino que se le propone la apertura hacia lo nuevo, sin miedo a cambiar su rol social, a librarse de las represiones familiares y sociales; en fin, a

> encontrar respuestas a la pregunta sobre lo que constituye su ser profundo y último. […] Aunque no se proponga expresamente ese objetivo, en sus cuentos ayuda a la mujer a tomar consciencia sobre la crisis de identidad que está viviendo en la sociedad moderna, a verse a sí misma como un ser problemático, esto es, no sabe ya lo que es no para qué existe, y se da cuenta que no lo sabe (11).

En textos como "El huésped", "La señorita Julia", "Estela Peña", "Tina Reyes" o "Griselda", entre otros, la escritora zacatecana le ofrece un espejo a todas esas mujeres para que se miren a ellas mismas y se contemplen con sumo rigor y con extrema maravilla lo que hay de humano en ellas.

Esta crisis de identidad no es solamente de la mujer, en realidad también le corresponde al hombre. Ambos padecen a su manera en las sociedades de hoy. Siendo esto así "hay quienes perciben en los cuentos de Dávila una denuncia de tal situación, lo cual tiene su propio valor independientemente que se trata de obras literarias" (Ibid.).

La autora en sus textos incluye diferentes elementos que hacen patente la necesidad de una reflexión filosófica y crítica. A su vez se plantean diferentes cuestiones relacionadas con la vida o la muerte y es precisamente en este ámbito donde los personajes femeninos de Dávila escapan de su condición de sufriente a través de la muerte o de la locura:

> La mujer es quien ha de resolver el problema de su existencia, pero no podrá hacerlo sin antes contemplarse a sí misma como es, pues solamente así podrá descubrir de nuevo las líneas fundamentales de su ser y la orientación dinámica que le permita averiguar su significado último. La mujer necesita encontrarse a sí misma, es decir, resolver su problema de crisis de identidad, para poder colaborar con el varón […]. En este sentido, Dávila ofrece en sus cuentos una reflexión antropológica y una iluminación de la existencia humana en general (12).

La escritora, como se ha indicado en diversas ocasiones, da una gran importancia a la problemática de la mujer en la sociedad moderna, pero no le interesa saber o buscar unas respuestas a dicha problemática, sino emprender una crítica a través de relatos que guardan, en mayor o menor medida, relación con lo que ella misma vivió y padeció.

Por otro lado, también incluye al hombre. No le deja fuera de su obra, si bien es cierto que este no se enfrenta a los mismos problemas que la mujer puesto que no se encuentran en las mismas condiciones.

De tal manera que la autora no ha creado ni inventado los problemas que afectan tanto a los hombres como a las mujeres, sino que más bien ha encontrado la forma de reflejar en sus escritos esos problemas reales:

> Ella conoce por experiencia la condición que vive la mujer en la sociedad moderna, por eso encuentra esos problemas, los reconoce, los asume y los examina críticamente. Sin duda, toda mujer que lea sus escritos podrá encontrar en ellos, por lo menos, el inicio de una respuesta que le permita iluminar su propia problemática concreta y existencial. […] La autora muestra en sus cuentos la urgencia de la reflexión, pues a menudo hombres y mujeres llevan una vida superficial y frívola, inauténtica, […] solamente entran dentro de sí al chocar con la realidad, es decir, con la experiencia de la frustración, el fracaso y la derrota, pero cuando no se logra resolver el problema sobrevienen la muerte o la locura (13).

En el caso concreto de la mujer en los cuentos de Amparo Dávila, esta se encuentra alienada, prácticamente es una nada en medio de una gran masa social e impersonal que la asfixia y la oprime sin tener en cuenta sus problemas personales, angustias, miedos o depresiones.

La mujer "se deja llevar por las propagandas y al ser engañada y arrastrada no afronta sus verdaderos problemas, pues estos siguen desarrollándose, creciendo hasta que ya es demasiado tarde para resolverlos" (Ídem: 14). Este aspecto se puede apreciar en una especie de destino trágico que atraviesan, sobre todo, los personajes femeninos, pues en su mundo no hay nada bueno, se hunden en el vacío y su vida es monótona, rutinaria y aburrida.

La escritora zacatecana conduce a los lectores a hacerse diferentes preguntas entre ellas si merece la pena vivir una existencia inauténtica que no tiene sentido, pero la solución no es el suicidio sino la búsqueda de la existencia auténtica. Es por ello por lo que hay quienes se encaminan hacia el suicidio o incluso la locura antes que vivir la "triste" realidad.

Algunas personas mueren al juzgar que la vida que les ha tocado vivir no es digna de ser vivida, pero no han tratado de buscar alguna solución a sus problemas de crisis de identidad. Al leer los textos de Amparo Dávila se observa que se juntan tanto el absurdo como la fatalidad del mundo y de la vida.

La autora expresa a través de sus personajes femeninos tales como

Julia, María Camino, Tina Reyes o Estela Peña, que si la mujer no es o no puede ser libre, es incapaz de realizarse a sí misma frente al hombre que sí tiene posibilidad de hacerlo y además se le proporcionan diferentes medios.

El enorme drama que atraviesan las mujeres en las sociedades modernas está relacionado con la falta de libertad. Y esta es, precisamente, la razón por la cual ciertos personajes femeninos de los cuentos de Dávila, al fracasar en este sentido, terminan cayendo en la locura o algo más extremo como la muerte.

En los relatos de la zacatecana se sugieren a las lectoras diversas preguntas tales como: ¿Quién soy como mujer?, ¿qué significa ser mujer? Quizás sean preguntas que carecen de respuesta, pero en ellas está el tenerla o no y ello reside en el esfuerzo para resolver su problemática personal.

De tal manera que toda mujer es libre en tanto en cuanto se plantea interrogantes y les busca una respuesta, aunque no la tenga y, por el contrario, la que es superficial está alienada y sometida, por tanto, carece de tiempo y de interés para llegar a realizarse como persona:

> La narrativa de Dávila no solo es expresión de sus propias vivencias e interioridad, sino una llamada, es palabra que juega como elemento de un proceso de comunicación, es dialógica. La escritora zacatecana no puede contenerse, no le queda sino escribir cuentos, porque para ella es una actividad vital. […] En sus cuentos exige una respuesta existencial, pues se trata de una palabra que interpela e impacta sin cesar. La palabra no se reduce al aspecto físico, es creativa por naturaleza, emocionante, envolvente y liberadora […] por medio de la cual se revela el alma de la escritora, pero también el espíritu o cultura de la sociedad en la que vive (16-17).

Esa necesidad de escribir cuentos y de expresar lo que siente le sirve a la escritora como liberación ya que aprovecha al máximo las posibilidades de renovar su eje vital. Dávila esculpe personajes a través del poder que le otorga la palabra y estos representan a mujeres en relación con los demás, en relación con el otro, pero también expone que al sobrevenir el fracaso y la consiguiente frustración de estas relaciones humanas, es cuando aflora la problemática fundamental de la propia mujer.

La autora zacatecana no ofrece definiciones ni de cosas ni de lo que

es el hombre o la mujer, solamente escribe y describe, porque no puede dejar de hacerlo "ante la irrupción de la intuición y de un extraño sentido que tienen los literatos. Escribe porque ella es creadora nata, no por su amplia formación, sino porque ella misma se prolonga en sus escritos" (19).

Escribe en torno a esa poética de lo ambiguo, que parte de lo siniestro junto con la construcción de diferentes atmósferas y ambientes, en las que omite información para generar un efecto en el lector.

5.1.- Los personajes femeninos davilianos. Entre el ser y el deber ser.

Dejando a un lado esta pequeña introducción y reflexión sobre el quehacer literario de Amparo Dávila y su extenso paradigma en referencia al papel de la mujer dentro su literatura, es interesante empezar a trazar un camino que termine por abordar cada uno de los personajes femeninos que crea dentro de sus textos y cómo estos son un ejemplo de la sociedad mexicana del siglo XX.

Dentro de la tradición hispánica son varios los títulos que tratan el tema de los personajes masculinos y femeninos. Se afirma, por lo tanto, que van a ser numerosas las obras que traten la problemática existente desde diferentes perspectivas, pero, en la mayoría de ellas, las mujeres son las víctimas de un código que las mantiene atemorizadas, oprimidas y sometidas.

En el universo de la zacatecana, lo femenino es una parte esencial de todo aquello que le interesa narrar. Para Laura Cazares son mujeres, "comunes y corrientes, pero a quienes la angustia, la soledad, el miedo y los temores que las abruman, acaban convirtiéndolas, si no en extraordinarias, sí en personajes inquietantes que atraen con gran fuerza la atención del lector" (2009: 75).

Se observa, a través del extenso despliegue literario que ofrece en su obra, personajes femeninos protagónicos que sufren carencias afectivas o buscan de alguna manera la forma de expresarse, teniendo que soportar la violencia dentro y fuera de la familia, viviendo en un constante clima de frustración al tener que cumplir con las imposiciones de la

sociedad y de la cultura.

El dilema de todos estos personajes reside en acatar, por un lado, de forma obediente lo que les mandaban las instituciones o, por el otro, vivir plenamente, disfrutar y gozar del plano corporal, teniendo experiencias de tipo erótico, decidiendo por ellas mismas, haciendo caso a sus sentidos para alcanzar la plenitud vital y la libertad.

Las mujeres davilianas son la representación de todos esos roles que existían en la sociedad: madres, esposas, hijas, enamoradas, solteronas. y que se encuentran inmersas en su cotidianidad, en su "herida biológica", donde muchas de ellas anhelan y claman por una vida que quieren cambiar.

Al igual que sucede en los textos de Amparo Dávila, las mujeres se sienten abrumadas y avergonzadas por el qué dirán; esto es, que se ponga en duda su reputación. En la literatura de la segunda mitad del siglo XX, algo que resuena en la sociedad del momento es el honor[263].

El concepto del honor pertenece al área de la moral, sin embargo, "la violencia a las mujeres implica un problema moral extremo, en el entendido de que la moral es un conjunto contradictorio y desigual de valores y de reglas de acción, implícito en la concepción el mundo, cuestionado por aparatos de disciplina y coerción" (Lagarde, 2005: 286).

Las mujeres viven bajo el yugo de un doble código moral que es contradictorio: por un lado, se reconoce la individualidad e integridad de estas pero, por otro, también las mujeres se ven representadas como objetos eróticos que pueden ser apropiados a través de la violencia[264].

En la narrativa de la escritora zacatecana los personajes se sienten más identificados con el bajo yugo social y familiar que los condiciona. A

[263] El honor entendido como la estima que alguien le otorga "a otra persona, incluso la autoridad, el prestigio o cargo mediante los que se les reconoce" (Ortiz Sánchez, 2016: 24). En la antigüedad se pensaba que el honor era un bien fundamental de la vida social, algo así como el premio de la virtud y por lo tanto del bien hacer.

[264] "En ese sentido las mujeres se integran como sujetos morales definidos por su relación con el poder y el daño de que son objeto: la violencia sobre ellas mismas es un elemento definitorio de su identidad. Un segundo elemento consiste en que sus acciones, sus comportamientos y sus hechos se definen en referencia a un doble código moral o a una doble moral contradictoria, que reconoce, en un sentido, la individualidad y la integridad de las mujeres, y en otro, representa a las mujeres como objetos eróticos para ser apropiados por la violencia" (Lagarde, 2005: 287).

través de los relatos de Dávila se puede observar la importancia que tiene el honor para los personajes femeninos, pero también cómo enfrentan el dilema "entre lo que son, sienten y anhelan, frente a lo que les impone la sociedad respecto al honor, las virtudes, la castidad, la buena reputación, es decir, la moral social" (Ídem: 24).

Las mujeres, por lo general, se encuentran en la dependencia vital con respecto a los otros, los presentes y los ausentes, es decir, la sociedad, la familia, los amigos, los compañeros de trabajo y, en muchas ocasiones, se ven sujetas a las oposiciones de los otros. Esos otros, también ausentes, son los fantasmas y las presencias indefinidas que acechan a los personajes davilianos también están relacionados con esas dependencias morales.

Esa idea de "lo femenino" se proyecta desde la perspectiva de lo masculino. Para Lilia Granillo Vázquez[265] "la interrogante acerca de la esencia femenina ha sido respondida en términos que siempre la vinculan al individuo del sexo masculino. Mientras que la "humanidad" se refiere a las categorías y características de lo masculino, la feminidad ha sido delimitada por el hombre; tiene como fuente al otro ser humano, al que no se identifica como mujer. Ello implica que la mujer ha sido definida, ha sido delimitada -y no solo conceptualmente- no en tanto que mujer, sino en tanto que no-hombre. El origen de la problemática individual y social de las mujeres en nuestro tiempo reside, en buena parte, en esta falta de autonomía esencial" (1992: 12).

María Lourdes Ortiz Sánchez afirma que, por lo general, las mujeres

> no son dueñas de sí; lo que ellas hacen "es creer y pedir, callar y obedecer". En la sociedad patriarcal ser mujer significa, en algunos casos, vivir en la subordinación económica, moral, psicológica, ideológica y emocional. Su ser y deber ser dependen de la visión patriarcal, que a veces no corresponde con sus anhelos, con su momento histórico y situación personal. Quizá en vez de estar recluidas en el espacio doméstico, desearían tener una profesión, desarrollarse en los ámbitos artístico, político, científico o laboral (2016: 26).

Un punto de partida importante para el honor, la individualización y la permanencia de un personaje es el nombre ya que este tiene un contenido

[265] En su texto "La mujer ideal, tragedia femenina", publicado en la *Revista Fem*.

semántico, un referente y un principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones. “El nombre permite perfilar todos los rasgos que le confieren identidad: a partir del nombre adquiere significación y valor” (Ídem: 27).

En el caso de Dávila, la gran mayoría de sus personajes no tienen nombre, por lo tanto, no tienen identidad. La zacatecana desdibuja los límites y la personalidad de sus protagonistas, ya que no es lo mismo proporcionar una información sobre su apariencia física que sobre su ser y su hacer discursivos.

“Al caracterizar un personaje por su apariencia física, ya se dio un parte del retrato moral, incluso el narrador construye la imagen, y con ello define su propia postura ideológica” (Ibid.). En los cuentos de Amparo Dávila, por lo general, “no son los personajes protagónicos quienes asumen la voz narrativa, más bien se identifican narradores extradiegéticos que los observan, los describen, relatan sus anhelos, deseos y frustraciones” (Ídem: 28).

Además de esto, Dávila se enfoca en la construcción del retrato moral y psicológico de sus personajes femeninos. Junto con Dávila, en el siglo XX, dentro del contexto de la literatura mexicana, ya se pueden identificar a diferentes escritoras como Inés Arredondo, Ángeles Mastretta, Silvia Molina, Carmen Boullosa o Ethel Krauze, entre otras, que empezaron a gestar un gran cambio en sus textos, ya que las voces narrativas en primera persona son femeninas y expresan sus miedos, temores e inquietudes; sus anhelos, deseos y su vida.

De tal manera que, “la literatura es un constructo artístico, que surge en un referente cultural, y en ese sentido, representa un reflejo de lo humano, en su dimensión social e individual, por lo que resulta interesante observar cómo la imagen o percepción sobre las mujeres poco a poco se va transformando, y se escuchan las voces femeninas que llevan el hilo conductor del relato” (Ídem: 43).

En algunos de los textos de la zacatecana surge un debate muy

interesante que fue dictado por algunos de los intelectuales[266] en la época colonial y en el siglo XIX el del ser y el deber ser de las mujeres. Este debate, también planteado por Dávila, viene de la mano de sus personajes femeninos y cómo la sociedad, el entorno y, sobre todo, su familia, les obliga a adherirse a unos cánones y a unos estigmas necesarios para ser "la esposa y madre perfectas".

Siguiendo a Marcela Lagarde, esta reflexiona sobre el ser de las mujeres y afirma que "comparte como género la misma condición genérica, pero difieren en cuanto a sus situaciones de vida y en los grados y niveles de la opresión" (2005: 79), esto es, sus condiciones de vida, la clase social a la que pertenezcan, inclusive su ámbito laboral y sus estudios, entre otras muchas cosas.

Por otro lado, "en la cultura patriarcal, la mujer se define por su sexualidad, frente al hombre que se define por el trabajo. Además se confina la sexualidad en el ámbito de la naturaleza, como una esencia más allá del hacer de la mujer. […] La sexualidad femenina como hecho natural y el trabajo como hecho social y cultural son los hitos de actividad humana diferenciados" (81).

Por este hecho, una mirada etnológica y antropológica de las mujeres se entiende como una forma de aproximarse a la feminidad desde conceptos y categorías del conocimiento científico "y de otras fuentes de conocimiento, a hechos que en otras culturas han ocupado, en ocasiones, gran parte de la observación antropológica" (28).

Asimismo, Roger Bartra en su libro *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* hace referencia a que desde el siglo XVI se ha ido conformando un mito sobre la mujer, en este caso mexicana, aquella que ha inventado el mexicano a través de la cultura nacional y que además poseen unas características tales como: entidad

[266] Este es el caso de José Joaquín Fernández de Lizardi, pensador y erudito, que habló en algunas de sus obras sobre el deber ser de las mujeres, es decir, lo que tenían o no permitido, así como lo que era correcto y el papel que tenían dentro de la familia. Obras como en *La educación de las mujeres* o *La Quijotita y su prima…,* en las que afirma que la mujer es alguien inferior al hombre en cuanto a su constitución física, pero goza de una enorme igualdad espiritual y tiene, como no podía ser de otra manera, la gracia de la maternidad. "Además de ser dócil, amable, virtuosa, honesta y [lo más importante] servil con el hombre" (Ortiz Sánchez, 2016: 44).

tierna y violada, protectora y lúbrica, dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica.

De tal forma que, como bien afirma Lagarde y de los Ríos: "han sido los hombres, sus instituciones, y sus intelectuales, dueños de la palabra creadora, quienes han elaborado esa identidad simbólica de las mujeres mexicanas. En la actualidad, y desde hace más de un siglo, las mujeres pensamos a las mujeres, a la sociedad y a la cultura con los ojos y desde el lugar de las mujeres" (2005: 31).

La condición de estas, históricamente, es ser diferente a lo natural, siendo esto el conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica dentro de la sociedad, expresando así

> la existencia concreta de las mujeres articulares a partir de sus condiciones reales de vida: la formación social que nace, vive y muere cada una, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, los niveles de vida y el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, […] las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder (Ídem: 34).

Dentro de las mujeres, también hay diferencias en función de la clase social a la que pertenezcan y vienen derivadas "de su acceso a la tecnología, de su relación con las diferentes sabidurías, de su modo de vida rural, selvático o urbano" (Ibid.) siendo todo esto significativo al grado de constituir grupos de mujeres tales como el grupo de las mujeres que se encuentran sometidas a la doble presión genérica y de clase,

> el de las que sólo están sujetas a opresión genérica pero no de clase el grupo de mujeres sometidas a la triple opresión de género, de clase y étnica o nacional, los grupos de mujeres que viven todo esto y mucho más, pero agravado por condiciones de hambre y muerte; grupos de mujeres que no comparten la clase ni otras particularidades, pero que han sido sometidas a formas exacerbadas de violencia genérica, y otras (Ibid.).

Grupos como estos y otros muchos se crean a partir de las diferencias de vida de las mujeres, sumado a su condición genérica que está estructurada en función de dos ejes fundamentales: por un lado, la sexualidad escindida de las mujeres y, por el otro, la definición de las mujeres en relación con el poder y con los otros.

Es el poder el que define genéricamente la condición de las mujeres,

la cual ha sido construida históricamente, siendo una de las creaciones de la sociedad y de las culturas patriarcales. Es por ello por lo que la condición de las mujeres es opresiva por "la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo" (35).

El feminismo, por lo tanto, ha sido la contribución más significativa en la reflexión sobre la condición de la mujer y ha estado caracterizado por la creación de conocimientos que surgen y que se recrean en la voluntad de transformarla, de tal forma que, la cultura feminista tiene, entre otros muchos propósitos, "conocer y analizar la especificidad de la mujer como forma histórica de los humanos, y la diversidad de las mujeres entre sí" (2005: 30).

Lagarde y de los Ríos habla de la situación de cautividad que viven las mujeres. Para ella, estas se encuentran cautivas porque han sido "privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo" (37).

Este cautiverio se caracteriza por la subordinación al poder, a su dependencia vital, al gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y la obligación de cumplir con su deber femenino dentro del grupo al que están adscritas y estereotipadas. Dicho cautiverio se expresa a través de la falta de libertad, concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares dentro de la sociedad y de la cultura donde, en tanto que se encuentra cautiva, la mujer se encuentra privada de libertad.

Esa norma hegemónica de la libertad dentro de la sociedad mexicana es clasista y patriarcal, "burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina" (37). Este cautiverio se manifiesta de diferentes formas en tanto en cuanto se entiende a la mujer desde su ser y su existencia, entre lo abstracto y lo concreto, generando así diferentes definiciones estereotipadas que conforman los círculos particulares de vida para ellas, y ellos mismos son cautiverios.

Lagarde da cuenta de varios cautiverios. El primero de ellos es el que

denominó como madresposas. Se trata de un cautiverio construido en torno a dos definiciones básicas, esenciales y "positivas" de las mujeres y estas son, por un lado, su sexualidad procreadora y, por el otro, "su relación de dependencia vital de *los otros* por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad" (38) siendo esto "el paradigma positivo de la feminidad y da vida a las madresposas, es decir, a todas las mujeres más allá de la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad" (39).

Ese cautiverio materno-conyugal da vida también al grupo social específico de todas esas mujeres que se definen por ser tanto material como subjetivamente madresposas. Dicha conyugalidad debería venir a expresar la sexualidad erótica de las mujeres y el vínculo erótico con los otros, pero debido a la enorme escisión y represión de la sexualidad femenina, ya que dicho erotismo reside y subyace en la procreación y una vez que ha sido negado, queda a su servicio hasta desvanecerse.

El erotismo femenino, por su parte, caracteriza al grupo de mujeres que Lagarde expresa en la categoría de putas. Estas, "concretan el eros y el deseo femenino negado. Ellas se especializan social y culturalmente en la sexualidad prohibida, negada, [...]: en el erotismo para el placer de otros. Son mujeres del mal, que actúan el erotismo femenino en el mundo que hace a las madresposas virginales, buenas, deserotizadas, fieles, castas y monógamas" (39).

Estas mujeres encarnan la poligamia femenina y son el objeto de la poligamia masculina (dominante). Entre ellas, "las prostitutas son la especialización social reconocida por todos: su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas" (Ibid.).

Otro grupo que se encuentra también definido por su sexualidad y por el poder es el de las monjas. Estas vienen a representar el grupo de las mujeres que encarnan simultáneamente la negación sagrada de las madresposas y de las putas. Las monjas son las mujeres que no procrean ni se vinculan a *los otros* a partir del servicio erótico.

A pesar de ello, esta "mutilación" encuentra realización social y religiosa: las monjas no tienen hijos ni cónyuges, pero son madres universales y establecen un vínculo conyugal sublimado, en este caso, con el poder divino, siendo esta la forma específica en que realizan su feminidad.

En esa relación religiosa que establecen con Dios se manifiesta, a su vez, la relación religiosa de todas las mujeres con el poder, "como una relación de sujeción dependiente y servil a otro todopoderoso y adorado. La negación del cuerpo y del eros para la sexualidad femenina dominante, así como la renuncia y la entrega, son extremos de la negación del cuerpo y del eros de todas [...] como seres que renuncian al protagonismo y al beneficio directo de sus acciones, para darlas y darse *a los otros* [267]" (39-40).

Por otro lado, está el grupo de las presas. Estas mujeres concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente, siendo la casa un lugar de encierro y de privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital. "El extremo del encierro cautivo es vivido por las presas, objetivamente reaprisionadas por las instituciones del poder" (40).

Este motivo es uno de los grandes temas que emplea Amparo Dávila en sus textos, donde muchas de las mujeres son presas de sus propias vidas, de sus maridos, de sus hogares o incluso de sus propios miedos, siendo y llevando a cabo una gran crítica a esas figuras instauradas en el poder y a cómo se somete a las mujeres y se las priva de libertad.

Finalmente, dentro de todos estos cautiverios de los que habla Lagarde y de los Ríos, está el grupo de las locas. Para ella estas actúan en base a una locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es una racionalidad masculina. También, la locura es uno de los espacios culturales que devienen del cumplimiento y la transgresión de la feminidad.

Es por ello por lo que "las mujeres enloquecen de tan mujeres que

[267] La cursiva es del texto original.

son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo. La locura genérica de las mujeres emerge de su sexualidad y de su relación con los otros" (Ibid.).

Por tanto, esos espacios: casa, convento, burdel, prisión y manicomio, son los lugares de cautiverios específicos de las mujeres siendo, tanto la sociedad como la cultura, los que hacen compulsivamente, que cada una de esas mujeres ocupe uno de estos espacios y, en ocasiones, más de uno a la vez.

Estos cautiverios giran, cada uno en diferente grado, en tono a una serie de aspectos definitorios de la feminidad dominante, tanto de la buena y aceptada, positiva y saludable, como de la que se encuentra oculta y negada, enferma y delictiva, siendo contenidos de los cautiverios de las mujeres "las tramas específicas que realiza cada cual en su círculo particular de la sexualidad y el poder definido genéricamente" (40-41).

De tal manera que, las mujeres se encuentran cautivas de su cuerpo-para-otros, tanto procreador como erótico, y de su ser-de-otros, entendido y vivido como su necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y sometimiento tanto con el poder como con los otros.

Todas las mujeres, tanto para bien como para mal, se encuentran definidas por la norma, siendo, no solo, políticamente inferiores a los hombres, sino también entre ellas mismas. Por su ser-de y para-otros, están definidas filosóficamente como entes incompletos, entendidos como territorios en los que ellas están dispuestas para ser ocupadas y dominadas por los otros dentro del mundo patriarcal.

Los grados y las formas concretas en las que esto sucede varían en función de la situación de las mujeres, y su relación con los espacios sociales y culturales en que se desenvuelven, "con la mayor o menor cantidad y calidad de bienes reales y simbólicos que poseen, y con su capacidad creadora para elaborar su vida y sobrevivir en su cautiverio" (Ídem: 41).

Siendo esto así, cada mujer es única y en su complejidad puede tener solo algunas de las características que se han señalado anteriormente. Es algo común y cada vez más generalizado, que de

manera compulsiva o por voluntad, “las mujeres dejen de vivir exactamente los hitos de su feminidad y encuentren formas nuevas de vida” (Ibid.).

En resumen, todas las mujeres se encontraban expuestas y evaluadas con estereotipos rígidos, acusadas de estar encasilladas algo que, paradójica e hipócritamente se veía como algo malo para aquellas que cambiaban y que se atrevían a romper los moldes y las rejas que segregaban su existencia, llegando a ser definidas como equívocas, malas mujeres, incapaces, raras, locas o enfermas.

A pesar de ello, todas las mujeres, aun las que se ven alejadas de todos estos estereotipos, cumplen parcialmente con alguno de ellos. No obstante, los desfases que se producen entre el deber ser y la existencia, entre la norma y la vida realmente vivida, generan una serie de procesos complejos, dolorosos y conflictivos, “en mayor grado si son enfrentados con las concepciones dominantes de feminidad [...], porque las mujeres viven estos desfases como producto de su incapacidad personal para ser mujeres, como pérdida y como muerte” (Ídem: 41-42).

Por lo tanto, cada espacio y cada proceso de desestructuración del ser-de y para-otros, que al final terminan definiendo la feminidad, significan, en mayor o menor medida, una afirmación para todas las mujeres: todos ellos son hechos innovadores, hitos de libertad y democratización tanto de la sociedad como de la cultura.

Resulta interesante traer a esta disertación el concepto de El Aleph borgiano que maneja Lagarde y de los Ríos en su investigación, entendido como una ventana de observación de la realidad a partir del sujeto que la conoce, donde su óptica le permite visualizar el todo desde un minúsculo punto.

Es por ello por lo que “los protagonistas de los hechos, los sujetos, son buenos alephs porque sintetizan, desde la posición que ocupan, el conjunto de determinaciones sociales y culturales que las constituyen” (42). Las mujeres vienen a representar el Aleph porque de alguna manera expresan y concretan todos los procesos, las relaciones y las actividades vitales que las crean y recrean.

Cada mujer, entendida como única y personal, es una síntesis del mundo patriarcal: de todas sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de todos los mecanismos pedagógicos que internalizan en ella el hecho de ser mujer y de todas las instituciones que de manera compulsiva y consciente, las mantienen oprimidas en el espacio normativo o que, por el contrario, la colocan fuera.

Cada una de ellas también es entendida como la expresión de lo que no puede ser, debido a la gran división genérica y clasista que hay en el mundo, y a todos los compartimentos y categorías sociales que constituyen a cada cual. De tal forma que en cada una de las mujeres existe la posibilidad descubrir a los demás, "y en cada proceso de su vida las mujeres plasman los procesos históricos que las conforman a todas y que dan especificidad única a cada cual. En cada mujer, y en el género, es posible también encontrar a los otros, a las instituciones, a la sociedad y a la cultura" (43).

También influyen en este ámbito los círculos particulares de los que se rodean las mujeres. En este sentido, estos círculos se construyen a partir de considerar que cada una de ellas surgen y son recreadas por un conjunto de determinaciones y características genéricas, tanto por su adscripción a los otros (las diferentes relaciones filiales, maternales o conyugales); como por su grupo de edad, sus preferencias, sus realizaciones o sus definiciones eróticas; así como por la calidad y el contenido de sus conocimientos, "sus destrezas, su actividad vital, su sabiduría; por su definición ideológica, conceptual, y por su cultura política; por sus posibilidades de acceso al bienestar, a la salud, a la riqueza social y cultural, y por sus tradiciones y costumbres particulares" (47).

Las características constitutivas que definen a todos estos círculos particulares de vida presentan diferentes transformaciones importantes a lo largo de su ciclo vital, tanto genérico como particular de las mujeres. Todo esto se suma al ciclo cultural de la vida de las mujeres que se estructura en torno a dos ejes y a dos conceptos fundamentales: por un lado, el concepto de su cuerpo vivido, es decir, de su sexualidad y, por el

otro lado, la relación que se establece con los otros, es decir, con el poder.

En este sentido, hay algo que desde el nacimiento hasta la muerte de la mujer va con ellas y es el hecho de que en la sociedad patriarcal son seres incompletos y en permanente (y casi obligada) transformación. "Al hombre le ocurren cambios de crecimiento, pero a la mujer le ocurren cambios cualitativos con y en su cuerpo. Lo social no ocurre fuera del cuerpo, como en el hombre, sino que la mujer es social, real y simbólicamente, en y a partir de su propio cuerpo vivido" (48).

Algo muy importante que recalca Lagarde y de los Ríos y que es fundamental remarcar es el hecho de que la mujer, al nacer, tiene ya la marca histórica del género en su situación particular. "La sociedad está organizada para estos fines con el objeto de lograr una sexualidad específica destinada a recrear formas específicas de procreación y de erotismo, así como relaciones de poder caracterizadas por la asimetría, la desigualdad y la opresión genérica patriarcal[268]" (Ibid.).

La transgresión social es un espacio privilegiado sobre todo para los hombres. La mujer socialmente se encuentra definida por la obediencia, de tal modo que la transgresión adquiere una doble significación metodológica: por un lado, define los hechos de poder que socialmente traspasan a las mujeres y, por el otro, permite evaluarlos en torno a la construcción de su autonomía, siendo la dependencia vital de las mujeres el trasfondo de la consecución de dichas autonomías.

Es, a través del análisis de la dependencia vital y de la obediencia, donde se pueden ver los espacios que acaban transformando la condición femenina. Estas determinaciones son diferentes en función de la clase social, la etnicidad e incluso la región en que viven las mujeres.

---

[268] A modo de síntesis y para no extender mucho más este aspecto, Lagarde y de los Ríos habla también de un día en la vida de las mujeres y lo plantea desde dos focos: por un lado, el día excepcional que es, en general, un hito que marca el ciclo de la vida de las mujeres, o que ellas expusieron como tales porque así lo consideraron, siendo hecho que modificaron sus vidas. Estos, constituyen "en la memoria femenina enunciado, marcadores temporales propios y son el recuerdo vital de las mujeres" (48), llegando a vivir así en dos calendarios: el que culturalmente ha sido aceptado por la sociedad y el suyo, el que ha conformado los hechos más significativos de su vida y, por otro lado, están los días ritualizados que son los que incluyen los partos y los nacimientos, "diversas presentaciones en el templo, el día del ingreso en la escuela, o los de concursos, fiestas y graduaciones escolares…" (49).

Ello también depende de su adscripción a lo rural o a lo urbano, las formas variadas de estar en el Estado y de su acceso al bienestar, así como de las diferentes tradiciones culturales que identifican su mundo. De tal modo que:

> Nacer mujer implica un futuro prefijado, y nacer en una clase específica, en el mundo agrario o en el urbano, en una tradición religiosa determinada y vivir en un mundo alfabeto o letrado, tiene un peso enorme en la definición de las vidas de las mujeres. Pero es el análisis de la particular forma de entrelazamiento de estas y otras determinaciones históricas y lo que cada mujer logra hacer con su bagaje vital, lo que permite anticipar o explicar qué sucede para que una mujer sea monja o loca, o monja loca (51).

¿La mujer? Siguiendo a Simone de Beauvoir, "es muy sencillo, afirman los aficionados a las fórmulas simples: es una matriz, un ovario; es una hembra: basta esta palabra para definirla. En boca del hombre, el epíteto de "hembra" suena como un insulto; sin embargo, no se avergüenza de su animalidad: se enorgullece, por el contrario, si de él se dice: "¡Es un macho!". El término "hembra" es peyorativo, no porque enraíce a la mujer en la Naturaleza, sino porque la confina en su sexo" (2012: 35).

Ese confinamiento en y a partir de su sexo es lo que ha creado durante años una imagen de la mujer como un objeto, como un ente frágil, al cuidado y servicio del hogar. Este hecho también está íntimamente relacionado con la condición de la mujer. Esto es, "el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser" (Lagarde y de los Ríos, 2005: 77).

Esa condición de la mujer se vuelve histórica en el sentido en que es diferente a la natural, "opuesta a la llamada naturaleza femenina, es decir, al conjunto de cualidades y características atribuidas a las mujeres [...], cuyo origen y dialéctica escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas congénitas ligadas al sexo" (Ibid.).

La mujer viene a ser entendida como la categoría más general. Se refiere con ello al género femenino y, por lo tanto, a su condición histórica, que viene a expresar un nivel de síntesis mucho más abstracto y es el que está relacionado con el ser social genérico: cuando se usa la

voz *la mujer* se alude al grupo sociocultural de las mujeres.

De tal forma que: "la condición histórica corresponde con la mujer, con la categoría más general y abstracta, con el ser social genérico, con las características comunes a las mujeres: aquellas surgidas en el proceso de la relación entre: biología-sociedad-cultura; sexo-género y cuerpo vivido-trabajo-contenidos de vida" (Ídem: 80).

Otro punto muy importante y que se refleja también en los textos de Dávila es el relacionado con la sexualidad. Lo esencial para las mujeres, lo común y lo que las une, es que el eje central de la vida social, de la feminidad y también de la identidad femenina es la sexualidad para otros.

Se trata de una sexualidad reproductora de los otros, "escindida y antagonizada en sexualidad procreadora y sexualidad erótica. La mujer con su vida social, como hecho de cultura de vida a los otros, los reproduce y los recrea" (Ibid.).

Dentro de la cultura patriarcal, la mujer ha sido definida, como se ha indicado anteriormente, por su sexualidad, frente al hombre que, hegemónicamente se le define por el trabajo. Además de todo ello, se confina la sexualidad al ámbito de la naturaleza, "como una esencia más allá del hacer de la mujer" (81).

La sexualidad también es algo cultural y además es, junto con el trabajo y otras formas de creación, "uno de los espacios privilegiados a partir de los cuales la mujer se separa de la naturaleza. La sexualidad femenina como hecho natural y el trabajo masculino como hechos social y cultural son los hilos de actividad humana diferenciados, que al unísono caracterizan, en la ideología dominante, la humanización diferencial de la especie" (Ibid.).

Existe una relación entre la sexualidad y la cultura que ha sido enfocada ideológicamente como una relación entre lo inferior y lo superior, lo natural y lo civilizado, o como lo animal frente al progreso humano.

Frente al antagonismo existente entre la sexualidad y la cultura, la evidencia es que la sexualidad no es un dato preexistente es, una característica del ser humano *puro* que se encuentra sometida a la

cultura que la norma y la reprime.

La sexualidad es uno de los ejes que constituyen lo cultural. Otro eje constitutivo de la mujer es la relación que hay con los otros y con el poder. "*Las mujeres*[269] se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros [...], y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros se caracteriza, además, por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a sus instituciones" (Ídem: 82).

Finalmente, hablar de las mujeres es hablar de una categoría que viene a expresar tanto a las mujeres particulares como a las que se ubican en la dimensión de la situación histórica de cada una de ellas. Siendo esto así, "las mujeres particulares están determinadas por un conjunto de definiciones y relaciones sociales como las genéricas, las de clase, de edad, de escolaridad, de religión, de nacionalidad, de trabajo..." (83).

De igual manera que "cada mujer se constituye y tiene como contenido, como identidad, esa síntesis de hechos sociales y culturales que confluyen en ella y son únicos" (Ibid.). La mujer no tiene como tal una existencia material, es una categoría producto de la abstracción de un conjunto de características que comparten todas y cada una de las mujeres.

Sin embargo, y a pesar de parecer contradictorio, sólo es posible pensar en las mujeres a partir de la concepción de la mujer, llegando a ser definida a través de cada situación específica que atraviesa y vive.

Es por ello por lo que es necesario hablar de feminismo, de perspectivas de género y de cultura femenina, que son producto de la condición de la mujer. Es, a partir del feminismo, donde se da una fractura en la concepción del mundo filosófico, entendiendo que el ser mujer es producto de algo concreto e histórico.

"Es decir, la mujer no se construye como oposición simétrica al hombre: existe una diferenciación genérica entre los seres humanos

[269] Las cursivas son del texto original.

basada en el sexo y la edad, y con ella confluyen antagonismos de clase y de todas las formas de agrupación social excluyentes y opresivas" (85).

Siendo, por lo tanto, el feminismo un aporte a la unidad humana que devela la relación real entre los seres humanos y entre la intolerancia existente hacia la diversidad, "de ahí que el feminismo sea a la vez una crítica de la cultura y [también] de una nueva cultura" (Ibid.).

Por otro lado, y volviendo al terreno que se está investigando, en el siglo XX se forja una tendencia en la literatura escrita por mujeres y es la de la construcción de unos personajes femeninos protagónicos que están dotados de ciertas características, y vienen a reflejar la situación social de las mujeres de la época. Asimismo, las autoras en muchos casos "exponen la violencia de una sociedad patriarcal que confina a las mujeres al espacio doméstico; son víctimas de la familia y la sociedad y viven en la dependencia masculina, como si así fuera de manera natural; es decir, tal parece que existe una ley natural que así lo dictara" (2016: 65).

A todo esto, se le suma que en la mayor parte de los casos, como muchos de los personajes de Amparo Dávila, las mujeres viven en la opresión, en la condición servil y en la total y absoluta dependencia económica, pero también emocional y vital, llegando incluso a padecer la discriminación y la subordinación de acuerdo con su clase social[270].

Si bien es cierto que en sus textos la mujer es la protagonista, en varios casos no son ellas las narradoras, es decir, no se les da una voz directa, como sucede en la sociedad mexicana del siglo XX, impidiendo romper con los esquemas socio-culturales de su época.

No les permite, a modo de crítica, alzar la voz para rebelarse, si bien es cierto que en la mayoría de sus narraciones se identifican distintos matices de violencia, no sólo masculina, sino también por parte de algunas mujeres desde un espacio de poder, en un intento por equiparar

[270] Se podría seguir haciendo referencia a la ingente cantidad de textos que hablan sobre el ser y el deber ser de las mujeres y cómo estas se tienen que comportar en la sociedad. Por nombrar alguno de ellos, el texto de Manuel Antonio Carreño, titulado *Manual de urbanidad y buenas costumbres,* hace mención a cómo la mujer debe educarse en función de los principios del gobierno doméstico y que además esta tiene que ser tierna, prudente y afectuosa.

tanto a hombres como a mujeres.

La escritora en sus relatos expresa su filosofía acerca de la situación, tanto a nivel social como a nivel individual, de las mujeres de la época. Además de esto, "toda época perfila de alguna manera lo que significa ser mujer y cuáles son sus deberes, ya sea como hija, esposa o madre, soltera o casada, se espera algo de ella, es decir, que se conduzca de acuerdo a ciertos parámetros, se rija por cierta moral que le dice lo que está bien y lo que no debe hacer. Cómo debe ser su trato con los hombres, cómo debe portarse en el hogar y fuera de él, en el caso de haberse incorporado a la fuerza laboral" (Ortiz Sánchez, 2016: 49).

Amparo Dávila crea su propia teoría literaria partiendo de sus vivencias y de un hecho que sin dudarlo la marcó: la represión que sufrió por parte de su padre. Sus textos son dagas que impactan contra los cánones patriarcales, a través de unas sutiles técnicas narrativas que dejan espacio a la ensoñación y a la confusión.

No se trata de una serie de relatos al uso, sino que son pequeños ensayos filosóficos y metafísicos que revierten las obsoletas teorías y propuestas que hacían de las mujeres un mero objeto de cambio, un ser relegado y condenado a estar carcelariamente en el hogar y cuya única esperanza era la de sentir un indescriptible placer a la hora de cuidar de sus hijos o de hacer la comida.

Todos estos aspectos se ven reforzados por los diferentes temas que emplea la escritora, que no son más que la muestra de lo que se estaba dando en la sociedad mexicana del siglo XX.

5.2. Análisis temático de los personajes femeninos.

Amparo Dávila ofrece un catálogo de personajes femeninos que pueden adscribirse a una serie de temas. Algunas de esas categorías y temas son los siguientes: las doncellas, las solteronas, el adulterio, el problema de la virginidad, el matrimonio o la maternidad.

Los grandes asuntos que explora Dávila a través de las mujeres son: la opresión y la alienación femenina, entendida desde el punto de vista de las tensiones y las limitaciones a las que se enfrentan las mujeres

dentro del mundo patriarcal, tratándose de unos personajes que a menudo están atrapados en ambientes sórdidos y claustrofóbicos que simbolizan la falta de autonomía y de libertad, sumado a la vigilancia y opresión constante que les conduce a la pérdida de la identidad.

En segundo lugar, un tema que marca la diferencia con el resto está íntimamente relacionado con el miedo, lo fantástico y lo más importante: lo inusual. Estos tres aspectos vienen a ser una metáfora de la identidad y se convierten en herramientas para examinar cómo los personajes, sobre todo femeninos, se perciben a sí mismos en relación con el *otro* y cuál es el lugar que ocupan en el mundo.

Estos temas también traen consigo la fragmentación de la identidad y el desdibujamiento del cuerpo al encontrarse con criaturas desconocidas o seres que no tienen nombre y que las conducen, en la mayoría de los casos a la locura y a la enajenación.

Las protagonistas suelen encontrarse con situaciones ambiguas, donde se entremezclan lo real y lo imaginado, dando paso a un proceso en el que se refleja la complejidad de la autopercepción femenina que hasta el momento se daba en base a los parámetros impuestos por la sociedad de la época.

Un tercer punto, vendría a ser el cuerpo como un espacio de lucha. El cuerpo, como se ha indicado anteriormente, es un campo de conflicto en el que se materializan todas las emociones, la ansiedad, el deseo, la violencia y lo más importante, funciona como un signo del control masculino.

Desde este enfoque, Amparo Dávila lleva a cabo una crítica a la objetivación y objetificación de las mujeres y a la manera en la que sus cuerpos son sometidos a las diferentes normas sociales impuestas y dictadas por el patriarcado.

En cuarto lugar, un tema muy explorado en toda su obra, pero especialmente enfocada a las mujeres es el de la locura y la marginación. Este hecho se relaciona con las mujeres que no encajan dentro de las normas sociales y en el mundo creado por Dávila suelen ser vistas como desequilibradas o desquiciadas, algo pretendido que también sirve para

cuestionar los límites de la cordura y de la razón.

De tal forma que la cordura se convierte en un espacio que le permite a las mujeres resistir ante las presiones sociales, aunque sea de manera dolorosa, controlando así las convenciones y luchando por alcanzar la libertad de la que carecen sus vidas.

Un último punto y quizás el más importante y el que cerraría esta especie de círculo temático estaría relacionado con la identidad fragmentada. Este aspecto se ve también en la manera de narrar sus textos. Estos se configuran como diferentes partes dentro de uno mismo, separadas por grandes espacios en blanco y simbolizando, al igual que la identidad, este aspecto como algo inestable y fracturado donde a menudo sus personajes no tienen muy claro el sentido de su vida o no saben quiénes son, reflejando así, las tensiones internas como resultado de la presión tanto social como familiar.

Como bien lo denominó Betty Friedan, hay un "malestar que no tiene nombre[271]" que acecha a estas mujeres. Una especie de presión que Amparo Dávila en muchos de sus textos presenta en forma de fantasmas, personas o incluso de objetos que subyugan a las mujeres haciéndolas caer en la locura o en la enajenación.

Friedan plantea una pregunta que podría verse ejemplificada a través de los diferentes relatos de Dávila: "¿Por qué son tantas las esposas […] que han sufrido durante tantos años esa dolorosa insatisfacción que no tiene nombre, cada una de ellas pensando que estaba sola?" (2020: 71).

En el caso de la escritora zacatecana sus textos y el hecho de crear personajes femeninos atormentados, agobiados, al borde de la locura, del llanto y de la enajenación psíquica suponen una forma de hacer frente a aquel penoso silencio que trae consigo, por un lado y en algunos casos, un tremendo alivio al exteriorizar al fin un sentimiento pero, por otro lado y sucede en la mayoría de sus relatos, es un hecho que le da más

[271] Con este mismo nombre se abre el primer capítulo de su libro *La mística de la feminidad*. Aunque se ha expresado anteriormente, esta obra de Friedan va encaminada hacia el caso estadounidense pero su teoría y su praxis se pueden aplicar perfectamente a los textos de Amparo Dávila.

dramatismo e impacto, y es que las mujeres de Dávila no suelen tener un final feliz o si lo tienen no perdura en el tiempo.

Ese acoso y derribo, ese malestar que las somete, subyuga y aprisiona suele ser algo que, de una forma u otra, tienen guardas en su interior. Aquello que han sufrido en silencio durante mucho tiempo y que les ha arrebatado la identidad, algo que también las desdibuja como mujeres y las deja en el plano de lo desconocido.

Dentro de estas cosas que han sufrido en silencio y a través de la lectura de los diferentes relatos de la mexicana, se pueden extraer una serie de temas[272] que son comunes a la mayor parte de sus textos y de sus personajes femeninos: en primer lugar, un tópico de la literatura que emplea en sus cuentos es el de la doncella, con diferentes vertientes. Seguidamente, el problema de la maternidad. En tercer lugar, el matrimonio y las solteronas. Además del adulterio y del problema de la virginidad y el sexo.

Betty Friedan habla del impacto, más que negativo, que tuvieron las revistas en la formación de la imagen de las mujeres en el siglo XX. Cita, entre ellas, una que vio la luz en EE.UU. a principios de la década de 1960 titulada *McCall's*[273] y que fue una revista femenina que tuvo un gran auge durante el siglo pasado.

En esta publicación se crea la imagen de una mujer decente que se tenía que adscribir a unos parámetros establecidos y que tenía entre otras muchas cosas, el sexo como un tabú y la maternidad y el matrimonio como una obligación. Friedan añade:

> Esa imagen —que han creado las revistas femeninas, los anuncios, la televisión, el cine, las novelas, las columnas de periódicos y los libros de expertos en matrimonio y familia, en psicología infantil y el psicoanálisis— da forma a la vida actual de las mujeres y refleja sus sueños. Tal vez ofrezca una clave que permita comprender el malestar que no tiene nombre, de la misma manera que un sueño permite comprender un deseo que el soñador no nombra. […] ¿Qué falta en la imagen que refleja y crea la identidad de las mujeres […] [de] hoy en día? (Ídem: 72).

[272] Estos temas se irán analizando y ejemplificando con los diferentes relatos de toda su obra en conjunto, apoyándome en diferentes teorías y estudios de género.
[273] Friedan añade parte del contenido editorial de esta revista y ejemplifica el soslayo y la segregación a las que estaban sometidas estas mujeres. Para más información, véase *La mística de la feminidad,* pp. 72-74.

La imagen de la mujer que se genera, no solo de esta revista, sino en toda Latinoamérica es la de una persona "joven y frívola, casi infantil; sedosa y femenina; pasiva; alegremente satisfecha en un mundo de dormitorio y cocina, de sexo, bebés y hogar" (Ídem: 74). Y obviamente no puede faltar el sexo: la única pasión y el único anhelo. Es este el único objetivo que se le permite a la mujer: la búsqueda de un hombre, formar una familia para, después, cuidar del hogar.

En la segunda mitad del siglo XX, el mundo de las mujeres estaba limitado a su propio cuerpo y a su belleza para seducir a los hombres, a parir hijos, a cuidar no solo físicamente sino también servir al marido y a sus hijos y, algo que no podía faltar para ser una "buena mujer": el cuidado minucioso del hogar.

Friedan plantea una serie de preguntas en torno a la condición de ser mujer. Con el paso del tiempo el mundo se abría a la mujer, pero "¿por qué entonces su imagen negaba el mundo? ¿Por qué limitaba a las mujeres a «una pasión, un rol, una ocupación»? No hacía mucho tiempo que las mujeres habían soñado con la igualdad y luchado por ella, por ocupar un lugar propio en el mundo. ¿Qué había sido de sus sueños? ¿Cuándo decidieron renunciar al mundo y regresar al hogar?" (Ídem: 75).

Esas mujeres que dominaban el hogar, que hacían de su casa un refugio terminan viendo la luz en los relatos de Amparo Dávila. Dentro de la oscuridad que se proyecta en sus relatos y aun siendo textos en los que los finales no son concretos, la escritora zacatecana muestra las consecuencias y el resultado de todos estos hechos, tales como la locura o la enajenación que llevan, en muchas ocasiones, al final más trágico.

"Nuestras lectoras son amas de casa a jornada completa. […] Solo les interesa la familia y el hogar" (Ibid.). Esa, por desgracia, era la mentalidad no solo de Estados Unidos, sino de Latinoamérica al completo. Se empieza a gestar una problemática sobre la identidad femenina que comienza a ver la luz en diferentes escritoras, críticas y textos que van dando cuenta del empoderamiento, aun precoz, de las mujeres.

En definitiva, hay una búsqueda de la *otra* historia a través de la voz de las *otras* en una intensa búsqueda de la identidad. Todo este proceso, que empieza a gestarse a comienzo del siglo XX va viendo la luz y avanzando progresivamente a partir de la década de 1950 con el apogeo de diferentes escritoras ya mencionadas como Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo o Elena Poniatowska, entre otras.

Otro aspecto muy relacionado con estos puntos y que tenía una gran importancia era el de poder acceder a la educación. Hasta el momento las mujeres eran vistas como una especie de heroínas del hogar que mostraban a través del espejo un enorme anhelo de identidad.

Tener unos estudios, una carrera, significaba mucho más que un sueño o que tener un empleo. "Al parecer significaba hacer algo, ser alguien por ti misma y no solo existir en y a través de los demás" (78). A pesar de ello, tener una carrera profesional y académica terminaba conduciendo a la "masculinización de las mujeres con consecuencias tremendamente graves para el hogar, los niños dependientes de él y la capacidad de la mujer, así como la de sus maridos, de conseguir satisfacción sexual" (80).

Es por ello por lo que esa mística de la feminidad de la que habla Friedan se injertó en la sociedad para romper estos viejos y arcaicos prejuicios y darles más valor y realización a las mujeres en la búsqueda de su propia feminidad.

El grave error, la raíz de todos estos males que acechaban y acosaban a las mujeres radicaba en que estas, de un modo u otro, envidiaban a los hombres y "trataban de ser como ellos en lugar de aceptar su propia naturaleza, que sólo puede hallar plenitud a través de la pasividad sexual, la dominación masculina y el nutricio amor maternal" (81).

Se empiezan a desdeñar todos estos aspectos en los que la mujer se ve como una limitación donde su única necesidad era cocinar, limpiar, lavar y parir. De "realizarse como mujer" solo había una definición hasta casi los años 50 y era la de madre-ama de casa.

Todos estos aspectos son los que refleja Dávila en sus escritos. Todos

son resultado de estos estigmas y de estas viejas y absurdas creencias que hacían de la mujer un mero objeto. Si bien es cierto que la crítica va mucho más allá, Dávila emplea una serie de recursos, ya citados, para exagerar y aumentar la tensión dentro del relato, evidenciando las consecuencias de todos estos enfermizos comportamientos en un intento por salvaguardar o mejor dicho, por encontrar no solo la identidad de sus personajes sino la de ella misma como mujer y escritora que vivió en primera persona la discriminación y la negación de la educación.

Betty Friedan en el capítulo 3 de su ya citado libro *La mística de la feminidad* recoge el testimonio de algunas mujeres[274]. Resulta interesante reproducir uno de ellos para ver el impacto que tuvo en la sociedad esa búsqueda de la identidad, pero sobre todo en las mujeres:

> Lo triste era que nadie nunca nos miraba cara a cara y nos decía: «Tienes que decidir lo que quieres hacer con tu vida además de ser la esposa de tu marido y la madre de tus hijos». Nunca me detuve a pensarlo hasta que cumplí los treinta y seis [...]. Pensé que mi propio crecimiento y evolución se habían terminado. [...] Solo cuando me sentí tan sola, siendo la esposa de un médico, que no hacía más que chillarles a los niños porque no llenaban mi vida, comprendí que tenía que hacer mi propia vida. Todavía tenía pendiente decidir lo que quería ser. No había terminado de desarrollarme. Pero tardé diez años en darme cuenta de ello (109).

Es de vital importancia tener acceso y sobre todo reproducir algunas de las palabras y de los testimonios recogidos en este capítulo para hacer ver al lector la cantidad de trabas, de impedimentos y de cortapisas que se les pusieron a las mujeres en su intento por acceder a la educación y por tener una identidad y una voz propias.

Friedan también reproduce el testimonio de algunas de las hijas de estas madres a las que entrevistó y su testimonio no es baladí. Hay un enorme cambio o más bien, un intento de cambio, de ser un poco más libres y de poder empezar a tener voz individual y tomar decisiones sin la presión social a la que se vieron sometidas sus progenitoras y sin las trabas que les impidieron ser quienes querían ser.

"Buscan una imagen que ya no tomarán de sus madres" (110). Esa idea era fundamental para el cambio que se tenía que hacer dentro de la

[274] Para más testimonios véase pp. 107-117.

sociedad. Y añade:

> En mi generación, muchas de nosotras sabíamos que no queríamos ser como nuestra madre, aun cuando la amáramos. No podíamos evitar ver su decepción. ¿Acaso entendíamos, o siquiera percibíamos, la tristeza, el vacío, que les hacía aferrarse demasiado a nosotras, tratar de vivir nuestras vidas, controlar la vida de nuestros padres […]? Extrañamente, muchas madres que amaban a sus hijas […] tampoco querían que estas se convirtieran en lo que eran ellas. Sabían que necesitábamos algo más (Ibid.).

A las mujeres les daba miedo crecer y creer en sí mismas, hacer una vida propia y romper con esas cadenas que las ataban a ser y estar destinadas para ser madres y esposas. Muchas veces esas cadenas que las hacen estar permanentemente en el hogar se manifiestan de diferente manera como en el relato de "El huésped" de Amparo Dávila.

Como se ha indicado en varias ocasiones, es uno de sus cuentos más antologado, leído y estudiado, pero merece la pena traerlo a colación de este primer aspecto. En este relato en el que aparece un misterioso fantasma, este se podría interpretar, por un lado, como una metáfora de la sociedad patriarcal que oprime a las mujeres y las relega al hogar como una forma de vida y, por el otro, como un alter ego del marido de la innominada protagonista, a la cual vigila, acosa y sentencia mientras que está de viaje.

La figura de la madre también resulta de vital importancia ya que, en mayor o menor medida, no quieren ser un ejemplo para sus hijas. No querían que estas reprodujesen su misma situación y tuvieran que atravesar por todas esas vicisitudes que ellas pasaron hasta ser la mujer que cuida del hogar y de sus hijos.

"Pero aunque presionaban, insistían y luchaban para ayudarnos a que tuviéramos estudios, aun cuando hablaran con nostalgia de carrera a las que ellas no habían tenido acceso, no podían ofrecernos una imagen de lo que podíamos llegar a ser" (110), es decir, no tenían un modelo o un referente en el que apoyarse.

De tal manera que esas madres sólo podían servir como ejemplo de aquello que no debían consentir. "Solo podían decirnos que sus vidas estaban demasiado vacías, demasiado atadas al hogar; que los niños, la

cocina, la ropa, el bridge y las obras de caridad no bastaban" (Ibid.).

También se extendió algo que, de manera progresiva, empezó a cambiar la mentalidad de aquel momento y era que las niñas, futuras madres, sentían que sus progenitoras estaban demasiado frustradas como para poder llegar a disfrutar del amor de su esposo y de sus hijos por lo que pensaban que llegarían a lograr aquello que "mi madre no alcanzó, me realizaré como mujer" (Ibid.).

Este sentimiento fue difícil de experimentar puesto que todas estas niñas estaban tan aterradas por llegar a ser como sus madres que no eran capaces en absoluto de verse a sí mismas. Les daba miedo crecer.

Estos estigmas y este miedo se ejemplifican en diferentes cuentos de Amparo Dávila, donde se impone la maternidad y el matrimonio. Textos como "María camino" o "La celda" son una muestra de ello y cómo esa presión hace que la mujer pierda la cordura y se vaya a un mundo diferente para encontrarse a sí misma.

Esa "presión" se materializa o más bien se exterioriza en la creación de presencias o de figuras monstruosas que, como se ha indicado, adquieren una realidad diegética. Se trata de una segunda realidad de la que proceden estos seres extraordinarios y que le dan al texto un carácter imposible o sobrenatural y como consecuencia de todo esto se produce una alteración no solo a nivel textual y formal sino también material.

Otra idea que se extiende es la de las mujeres que no se han podido casar ni tener hijos, las mal llamadas "solteronas", que generan una especie de miedo en las mujeres de la época, ya que muchas de ellas sentían que podían respetar su propia inteligencia y usarla, incluso llegar a sentir que tenían un papel que desempeñar en el mundo, algo que no se les habían enseñado hasta el momento o más bien, se les había impedido y prohibido más allá del hogar, los niños y el esposo.

Sienten miedo por descubrir ese "otro" al que no "estaban" destinadas. Sienten miedo al resquebrajar los límites que se les habían impuesto, pero de uno u otro modo sintieron un gran alivio cuando todo eso sucedió.

Es el caso de Dávila: rompió moldes, estigmas y cadenas, llegando a

ser una escritora que pasó desapercibida por parte de la crítica al hablar, tratar y escribir sobre temas un tanto "pudorosos" siendo mujer, tales como la maternidad, el sexo, el adulterio; es decir, sobre el día a día en un México que cerraba sus puertas a las mujeres y que las llevaba a la cocina como salón de actos de su carrera universitaria:

> Creo que este ha sido el meollo desconocido del malestar de las mujeres […] durante mucho tiempo, esa carencia de una imagen privada. Las imágenes públicas que desafían el sentido común y tiene muy poco que ver con las propias mujeres que fueron capaces de dar forma a una parte demasiado grande de sus vidas. Aquellas imágenes no habrían tenido semejante poder si las mujeres no hubiesen sufrido una crisis de identidad (113).

Esa crisis de identidad se traslada a las mujeres de Dávila. Son una muestra fehaciente de la sociedad mexicana del siglo XX y en gran parte de ella misma. Su infancia, su trato con sus padres y la forma en la que vivió en su pueblo natal crearon una escritora llena de miedos y fantasmas internos que evidenciaban una búsqueda de su identidad y lo hizo a través de la palabra.

Como bien apuntó Rosario Castellanos en su libro *Mujer que sabe latín…*:

> La mujer, según definición de los clásicos, es un varón mutilado. Pero no obstante lo que este concepto indica de fealdad intrínseca y extrínseca, de parálisis del desarrollo, de despojo violento, no ha habido mujer que haya desperdiciado la oportunidad de contemplar su imagen reflejada en cuantos espejos le depara su suerte [pero] […] aún queda un recurso: construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posterior [y] […] evocar su vida (2003: 33).

Como si despertaran de un coma o de un sueño, las mujeres se empiezan a preguntar el sentido de su vida. Por primera en la historia, las mujeres están adquiriendo conciencia sobre la crisis de identidad que atraviesan en sus propias vidas, "crisis que empezó hace muchas generaciones, [la cual] se ha agravado con cada generación sucesiva y no se solucionará hasta que ellas, o sus hijas, se adentren por una vía desconocida y forjen para sí mismas y para sus vidas una nueva imagen, la que tantas mujeres necesitan hoy tan desesperadamente" (Lagarde y de los Ríos, 2005: 117).

Friedan sostiene que las mujeres tuvieron que vivir esta crisis de identidad sencillamente para llegar a ser personas plenas y para poder

luchar por los diferentes objetivos y sueños que querían alcanzar.

Volviendo a los relatos de Amparo Dávila y a la luz de esos temas que trata en sus textos, es importante aclarar o remarcar que hace una crítica a toda esa visión tradicional de la mujer: una mujer abnegada, que vive bajo la opresión masculina, que soporta la indiferencia y el desamor y que se dedica única y exclusivamente a las actividades del hogar.

Todo esto se encuentra reforzado con personajes que "no son descritos físicamente con minuciosidad, más bien se dan rasgos de su personalidad, de su ser y de su hacer discursivos, ya [sea] por un narrador extradiegético o por la protagonista femenina que asume la voz narrativa y refiere su historia" (2016: 51).

Esta no descripción e indefinición se observa en muchos relatos. El texto de "El Huésped" es el ejemplo más claro. Quien narra la escena es un personaje femenino innominado. Es una mujer casada, que representa la soledad, la falta de amor en pareja y la infelicidad. Se intuye que soporta alguna infidelidad de su esposo y pasa la mayor parte del tiempo con su empleada doméstica.

Amparo Dávila expresa a través de sus personajes femeninos que si la mujer no es libre, es incapaz de realizarse a sí misma y, por lo tanto, de tener una identidad propia. Sus textos serán una búsqueda de esa identidad frente a la opresión y al patriarcado, frente al temor y al silenciamiento.

Dentro de este capítulo, una vez hecha la introducción y haber puesto un poco en sobre aviso al lector, se van a analizar los siguientes relatos[275]: de su libro *Tiempo destrozado:* "El huésped", "La celda" y "La señorita Julia"; seguidamente, de *Música concreta* cinco títulos: el homónimo "Música concreta", "Detrás de la reja", "El desayuno", "Matilde espejo" y "Tina Reyes". En tercer lugar, de *Árboles petrificados*, "Griselda", "El último verano", "Óscar", "La carta", "El pabellón del descanso", "El

[275] Dentro de la obra de la escritora, hay varios textos en los que también aparece la figura de la mujer, pero el impacto no es el mismo que en los cuentos mencionados. Con estos se refleja la intención de crítica y la representación de diferentes modelos sociales: madres, hijas y solteronas que estaban obligadas a seguir y adoptar una serie de normas y de reglas impuestas por la sociedad.

abrazo" y "Árboles petrificados". Para terminar, de su libro *Con los ojos abiertos* se analizarán "La casa nueva", "Estela Peña", "Radio Imer Opus 94.5" y "Con los ojos abiertos".

Comenzando por los relatos de *Tiempo destrozado* se hace más latente ese mal que acecha a las mujeres, ya sea en forma de fantasmas, presencias, objetos o sueños. Como bien afirma Simone de Beauvoir:

> La Historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado, han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido contra ellas; y de ese modo la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro. […] Frente a sí, el hombre tiene a la Naturaleza, tiene poder sobre ella, trata de apropiársela. Pero ella no podría satisfacerlo; o bien no se realiza sino en tanto que oposición puramente abstracta, es obstáculo y permanece extraña, o bien sufre pasivamente el deseo del hombre y se deja asimilar por él; este no la posee más que consumiéndola, es decir, destruyéndola (2012: 139).

Aun habiendo dado una serie de pinceladas sobre "El huésped", más allá de ser un texto fantástico, también es un cuento donde se deja ver la mirada feminista de la escritora. A pesar de haber negado en diferentes entrevistas que fuera una narradora feminista, puesto que en su obra hay tanto hombres como mujeres y, si bien es cierto que los pone en ocasiones en un mismo plano, hay un trasfondo que roza la ferviente defensa de los intereses, los derechos y la identidad robada y arrebatada de las mujeres.

Este hecho se ejemplifica mediante la unión entre la mujer y su criada[276], que tienen que hacer frente a una especie de monstruo que invade su casa. Es decir, las mujeres se unen para terminar con esa opresión patriarcal. Haciendo referencia a esos símbolos ya mencionados, la casa se convierte en una especie de jaula donde ambas mujeres se encuentran presas y la única salida es matar a ese supuesto animal.

[276] Años más tarde, en 1964, sale a la luz un texto de Elena Garro titulado *La semana de colores* donde se incluye un relato titulado "La culpa fue de los Tlaxcaltecas", en el que también criada y señora crean una alianza para que la señora, en este caso, no mate al marido, sino que lo abandone y vuelva con el que fue su marido en el momento de la llegada de Cortés a Tenochtitlán. La señora busca apoyo entre sus amigas de la misma clase social, algo que no encuentra y, sin embargo, sí lo halla en su criada, viendo que mujeres de distintas clases sociales, ante el enjaulamiento y la represión, se entienden mejor que las de la misma clase social.

Como tal y desde el punto de vista de las perspectivas de género, este hecho no es simplemente anecdótico, sino que tiene una lectura en relación con Betty Friedan y es acabar con ese malestar que no tiene nombre. Así, innominado, tanto el malestar como las mujeres se enfrentan y son ellas las que luchan por tener la identidad que se les ha despojado para dejarlas encerradas en esa cárcel llamada "hogar".

Paradójicamente, este texto fue el primero que vio la luz y perfila muy bien el sentir de la escritora. Se destaca desde el comienzo del relato la soledad del personaje femenino, la indefensión económica y emocional: esta no tiene amigos, ni familiares a los que pedir ayuda para poder salir de esa situación. También se menciona en varias ocasiones que está presa en el espacio doméstico y es víctima del maltrato físico, verbal y psicológico.

> Todo eso refleja que ella cumple con sus deberes de madre y mujer, ya que en todo momento atiende, cuida y protege a sus hijos; además, limpia la casa, soporta la indiferencia del cónyuge, no reclama, ni pregunta por qué pasa tanto tiempo fuera, ni dónde, ni con quién está. No obstante, cumplir con su debe ser no la libera de la indiferencia del marido ni la exime de la violencia (Ortiz Sánchez, 2016: 51).

Hay un antes y un después en la historia y es cuando el marido llega con el huésped. A partir de ese preciso momento se inicia el sobresalto, la alerta y el temor. Siendo esto así quizás el huésped sea un doble o un alter ego del marido que representa la opresión y la vigilancia, el acecho y la imposición.

En este texto uno de los temas principales, además de los ya explicados, es el de la maternidad, entendido como algo que tiene como ámbito específico la vida cotidiana. "En el sentido común se extiende la idea de que la vida cotidiana se conforma por los hechos que suceden todos los días, de manera recurrente. La vida cotidiana es asociada con la reiteración" (Lagarde y de los Ríos[277], 2005: 246).

Por otro lado, la vida cotidiana tiene para cada género diferentes

[277] Marcela Lagarde y de los Ríos recoge esta y otras muchas ideas tales como el patriarcado, la homosexualidad o la feminidad, entre otros temas, en un interesantísimo libro titulado: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Disponible en línea en: lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf (wordpress.com)

aspectos: en primer lugar, para los hombres, representa el espacio de su reproducción particular como hombres concretos y en segundo lugar, para las mujeres "significa el espacio de su realización como seres humanos concretos, en ella reproducen a los otros, a sí mismas y a su mundo, existente por medio de la maternidad. […] En este sentido la vida cotidiana es el espacio de la reproducción y de la maternidad" (Ídem: 246-247).

La maternidad ha estado asociada siempre a la mujer, en algunos casos como un medio para crear y cuidar, regenerar y revitalizar, de manera personal, directa y permanente durante toda la vida, a los otros, tanto en su sobrevivencia cotidiana como en la muerte.

La mujer en este relato se presenta como el modelo perfecto y a seguir: un ama de casa, con hijos, que cuida el hogar. Lo "diferente" viene cuando el marido se ausenta del hogar. Otro aspecto importante es que la mujer no está sola, sino que está apoyada o reforzada por la criada que, paradójicamente sí tiene nombre y parece, en cierto modo, una ayuda o un impulso para que la protagonista empiece a tener una identidad. Esto sucede cuando ambas encierran al huésped en una habitación y le dejan morir.

El estilo narrativo de este texto ha sido muy estudiado por la crítica puesto que el relato empieza en un plano común y corriente y acaba en otro completamente ajeno, extraño y extrañado, abordando temas clásicos, pero desde el punto de vista de la mujer, de lo propio, de lo Otro y de lo femenino.

Parte de la crítica ve este texto como una especie de alucinación o sueño que Dávila escribió en un momento determinado, pero yendo mucho más allá se puede decir que era una de las grandes inquietudes de la narradora. Hay que recordar que Amparo Dávila escribía por impulso y por la necesidad de decir y de contar algo que la oprimía y la atormentaba.

Seguramente, la visión y la situación en la que se encontraba la mujer y muchas veces en las que estaba ella misma fue lo que la llevaron a escribir textos tan indescifrables e hipotéticos como este. La figura de

esta presencia deja también al descubierto los monstruos personajes de Dávila.

Los elementos y las interpretaciones aplicadas a este cuento de Dávila abarcan una gran gama que, aunque intente ser detalla, siempre deja espacio al enigma. Sobre la figura del huésped se han dado diferentes hipótesis, una de ellas estaría relacionada con un gato, algo que podía estar vinculado con uno de sus escritores de referencia, Edgar Allan Poe y dos relatos del autor: por un lado "El gato negro" y, por el otro, "Tonel de Amontillado".

En los cuentos de Poe, el gato es un animal que causa múltiples desgracias y además en un momento dado crean una muralla para encerrarlo a su suerte. Como se puede apreciar hay sendas narraciones de Poe que tienen elementos comunes a "El Huésped" y que son propicios para pensar que se trataría de un gato.

Otra de las hipótesis es que sería algo así como una criatura híbrida o exótica, si se tiene en cuenta el horror que le provoca a las mujeres y la frialdad con la que actúa el marido, todo ello dentro del marco de un matrimonio desdichado y vacío. En la narrativa de Amparo Dávila tanto la indeterminación como la desautomatización de criaturas y cosas es una constante.

"La presunta condición de inofensivo que el marido se empeña en destacar no coincide con los sucesos posteriores que, por cierto, ocurren siempre en su ausencia" (Ramírez Núñez, 2021: 25). Se podría tratar de un animal desconocido cuyo objetivo sería el de acabar con la integridad física y mental de las mujeres, en concreto de la esposa, muy en la línea de las pretensiones que tiene el protagonista de "La migala", texto de Juan José Arreola, pero a la inversa, ya que en este cuento es el protagonista el que desea que el animal le de muerte.

La tercera hipótesis, y la que más fuerza cobra dentro de las perspectivas de género es la del huésped como una alegoría del machismo, que se ve encarnado, como se ha indicado anteriormente, como un doble o un alter ego del marido. "Los personajes de Amparo Dávila suelen ser ambivalentes. Poseen aristas destructivas, secretos

mórbidos o personalidades enfermizas" (Ibid.).

Esta es la hipótesis que más se sustenta dentro de la crítica al ver la tranquilidad y la actitud pasmosa con la que actúa el marido ante la presencia de este desconocido que denota, entre otras cosas, una familiaridad con él mismo. De tal manera que la combatividad de las mujeres puede estar relacionada estrechamente con el hartazgo de este machismo, llegando a un posible asesinato.

Uno de los puntos fuertes de la narrativa de Dávila es la violencia psicológica y verbal que sufren varias de sus protagonistas. Esto se acentúa en el relato de "El Huésped" con la llegada de esa criatura, sumado a que el marido la acusa de histérica. Es un claro ejemplo de la mujer que viven en la total y absoluta dependencia del marido y que, por lo tanto, carece de recursos para abandonarlo, siendo víctima de la violencia física por parte del huésped.

El marido no la llega a proteger en ningún momento, más bien, la agrede verbalmente cuando esta le hace conocedor de sus temores, torturándola de manera psicológica con sus ausencias pero también con los silencios cuando permanece en la casa, cosa que también se puede observar con el huésped que viene a cumplir con la función de amedrentarla y de destruirla.

El siguiente relato también va en la línea de lo materno y lo matrimonial es el titulado "La celda". Como bien se ha detallado anteriormente en este texto, su protagonista, María Camino, se ve tan abrumada por un matrimonio obligado que termina en una especie de psicosis donde "inventa" un ser desconocido que la visita por las noches.

En este sentido, este texto es una muestra más de la enorme presión que sentían las mujeres a la hora de casarse y de tener hijos, hasta el punto de preferir vivir en una especie de mundo "paralelo" o desconocido, pero con el fin de ejercer su voluntad. Todo esto se vuelve aún más difícil puesto que Amparo Dávila escribe bajo los discursos de lo insólito, que no es un género definido como tal, sino más bien una perspectiva para representar la realidad del género fantástico.

Siguiendo este planteamiento, la estrategia narrativa de lo siniestro

en Dávila está relacionada con lo ambiguo mediante la utilización de alegorías y juegos alegóricos a través de lo "no dicho".

En "La celda" esa rutina hostigadora para la protagonista, ese ciclo temporal que oscila entre el día y la noche y esa presión para casarse es lo que provocan que, en un acto de aparente libertad, su psique se transforme y termine "creando" una persona que le dé la posibilidad de salir de su cárcel vital.

María Camino, esta joven que se encuentra en su plenitud sexual y por tanto maternal, está desdibujada por las presiones de su madre, al tener que adecuarse al modelo social para con el Otro y toda esa presión hace que la narración presente dos niveles de la vida de la protagonista, por un lado, la que quiere cumplir con los roles sociales y, por el otro, la invención de ese "desconocido" que la ayude a romper y a salir de su vida monótona, rutinaria e impuesta dentro de los cánones.

El tercer relato de esta colección de cuentos es "La señorita Julia". En este cuento la voz discursiva es un narrador en tercera persona cuya única función solo es la de narrar, no participa en el cuento. Lo principal que se menciona de Julia es que es una mujer soltera, poniendo desde el título del texto su condición de señorita, es decir, no casada y virgen.

Julia es la novia de un hombre respetable, con el cual espera pacientemente el momento de casarse. Como se ha mencionado en el capítulo IV, lo que más destaca de Julia es su aspecto demacrado, su rostro ojeroso y pálido, que hacen que se ponga en entredicho algo tan sumamente importante (para la época) como lo era el honor.

El honor ligado estrechamente a la virginidad y a la compostura. El narrador menciona que Julia padecía insomnio. Los ruidos nocturnos que escuchaba la estresaban hasta el punto de que no dormía y buscaba con gran afán la causa de sus males. A Julia se la nota afectada, desanimada, ida, hasta tal punto que empiezan a correr ciertos rumores que llegan a oídos de su prometido, que comienza a desconfiar de ella y termina rompiendo el compromiso.

Con todo ello, la protagonista se queda completamente sola y se empieza a sentir vacía, lo que hace que se recluya en el espacio

doméstico, pero esto no hace que se deje de sentir acechada puesto que los ruidos nocturnos aumentan su intensidad y con ello la ansiedad por encontrar esas supuestas ratas que solo ella parece escuchar.

Al igual que en el caso de "El Huésped" hay una gran cantidad de hipótesis, pero la que cobra más fuerza es la que está relacionado con esa represión social y sexual a la que se ve sometida Julia y que la llevó a la esquizofrenia, sumado todo ello a la situación angustiante de estar y de verse sola, además de que se sospechara de su honestidad.

En el cuento la voz de Julia se escucha y se percibe poco. Es el narrador el que cumple con la función de informar, de observar y de escuchar las calumnias y las invenciones que se dicen sobre ella. La protagonista viene a representar a esa mujer abnegada y sin voz, "que cumple a cabalidad con su deber ser y aun así soporta la ofensa que implica la difamación, quien sufre la pérdida del hombre esperado, y esconde su angustia en el espacio privado" (Ortiz Sánchez, 2016: 53-54).

Tal es así que "su aprehensión a la soledad la lleva a escuchar ruidos. Desde ese momento, toda su atención la enfoca hacia las ratas que simbolizan todos sus temores, reflejan sus patologías emocionales y mentales" (Ídem: 54).

De tal manera que en diferentes épocas se ha expresado lo que significa ser mujer y las actividades "propias" de su sexo. Es a través de la literatura donde se refleja "su condición humana en lo individual y en lo social, el ser y el deber ser, sus actividades como hijas, esposas, madres, mujeres, ya solteras o casadas, con todas sus implicaciones en lo social; es decir, se alude a la represión en todos los sentidos" (Ídem: 58) y además se expresa un enorme deseo de libertad en todos los ámbitos, pasando por lo mental, lo emotivo y lo físico.

A través de la literatura se lleva a cabo una crítica sobre la situación de la mujer en México. En la época de creación de los relatos de Amparo Dávila, "las mujeres todavía no superaban la represión, de ahí que sus personajes presenten conflictos de existencia y evadan su realidad

mediante patologías mentales[278]" (Ibid.).

La protagonista, en su neurosis obsesiva, considera que las ratas la perseguirán hasta el último día de su vida y su lucha contra ellas resultará inútil. De tal modo que, las ratas son las causantes de su nerviosismo y locura. ¿Hay algo en especial en esta obsesión por las ratas?

Este elemento no está puesto al azar. Julia representa a la típica mujer solterona, de más de 35 años, que se preocupa por su familia, pero jamás por su futuro matrimonial ni por su maternidad. Como consecuencia de ello se encuentra en clara decadencia personal a causa de su edad, "pues ya se le fue la lozanía en el cuerpo, sus ilusiones de boda, de tener hijos y de una vida futura" (Sánchez Reyes, 2023: 155).

Su prometido, Carlos de Luna, también es como ella: es un solterón que cuida y vive con sus padres ancianos. Es conservador y un ferviente católico. La decepción de la protagonista la lleva a inventarse el ruido de las ratas debajo de su cama, algo que se convierte en una obsesión.

Las ratas, siguiendo el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, tienen una estrecha relación con la enfermedad y la muerte. El ratón se asimila con el símbolo del demonio y se le "superpone [un] significado fálico, pero en su aspecto peligro y repugnante" (1992: 382). Estos animales son proclives a ser destructores de las provisiones, pero también transmisores de enfermedades, así como una representación de la fertilidad, la sexualidad y la reproducción.

Su formación religiosa, conservadora y recatada se lo prohíbe, de ahí la aversión que siente hacia esas ratas. Estas se convierten en una obsesión y en una locura, por lo que busca de alguna manera acabar con esos deseos y ansias sexuales que devoran por completo su cuerpo, pero lo que realmente hace es vivir con su nerviosismo y con su propia obsesiones y locura por vivir sola y sin la compañía de un hombre que la haga feliz.

[278] En otras obras narrativas del siglo XX se empezaron a plantear diferentes roles para las mujeres tanto en lo personal como en lo social, es decir, que, aparte de cumplir con sus actividades domésticas, se ponía también en valor una parte inteligente, astuta y decidida.

En el relato se percibe una psicosis que se apodera por completo del personaje principal y más aún si cabe al tratarse de una mujer que toda su vida ha mantenido el orden tanto físico como mental. Su razón fue educada de tal manera y con tal pulcritud que responde única y exclusivamente a lo que la sociedad le exige, y como tal, teme el juicio que le pueda hacer por su comportamiento, es decir, por lo que un "indecente" que irrumpe en su cotidianidad pueda hacerla perder el equilibrio:

> La metamorfosis que sufre Julia a lo largo del relato, debido a "las ratas" que la atormentan, es un cambio al que cualquier ser humano, con su mentalidad y convicciones, puede ser susceptible. Todas sus acciones están desencadenadas por la lucha de conservar la imagen intachable que se tiene de ella y por acabar con la difamación que se especula en su contra (2016: 74).

Esta violencia psicológica y verbal se extiende también a otros cuentos de sus demás colecciones, pero, a modo de conclusión, en los analizados se puede ver la constante preocupación de la escritora en torno a la situación de las mujeres en la sociedad, ya sea como madres, hijas o esposas en interacción con los demás, sumado a la necesidad de afecto, y a la represión que sufren.

Otro texto similar a este es el que se incluye en su siguiente libro de cuentos, *Música concreta,* bajo el mismo nombre que el título de su obra. Este relato, analizado anteriormente en relación con el uso de la mirada, puede ser también estudiado desde el punto de vista del personaje femenino.

A modo de recordatorio la protagonista, Marcela, es acosada por la amante de su marido, que se manifiesta por las noches en forma de sapo. Todo esto hace que la protagonista pierda la cordura, ante la supuesta mirada de ese animal que la acecha y acosa de manera repetida.

Este aspecto, junto con el resto que ya han sido analizados, vienen a representar una forma de violencia familiar y social. Es indiscutible que la creación y la lectura de un texto se orienta a partir de preocupaciones e intereses personales. "El escritor se constituye en artífice de un mundo nuevo; construye un universo de ficción, en el que, en ocasiones, hay insistencia en perfeccionar y transformar la realidad" (Ortiz Sánchez,

2016: 59).

Ese perfeccionamiento es el que lleva a Amparo Dávila a salirse de los márgenes y a crear universos y mundos paralelos e imaginarios en sus textos. En la literatura se habla en términos de ficción, entendida como "la imagen de la realidad que un tiempo histórico acuña para definir los ideales presentes" (Ibid.).

Dicho esto, se puede definir la ficción como "una estructura de pensamiento que no contradice la realidad, sino que tiene la función de complementarla y realizarla" (2016: 59-60). De tal manera que la ficción se encarga de organizar la realidad para comunicarla dentro del mundo real con coherencia absoluta, para que el receptor de esa información pueda incorporarse asumiendo los principios organizativos creados y configurados por el autor dentro de su proceso creativo.

Surge lo que Alfonso Reyes denominó como el impulso vital, la catarsis. Este concepto se entiende como la necesidad de comunicar, de evidenciar o también, de criticar determinadas situaciones en el contexto social. En este sentido, la creación literaria responde a diferentes estímulos.

La relación que existe entre la literatura y la realidad ha sido algo ampliamente discutido por los críticos. Algunos señalan que se trata de un método de indagación y de conocimiento de la realidad, concreta y tangible, ya que se pasa a una realidad poética, que se recrea a través del propio lenguaje.

Por su parte, Julián Moreira[279], afirma que esa realidad también se encuentra en lo que el hombre desea, en lo que sueña, en lo que quisiera poseer, en lo que se va dejando por el camino y también en lo que le espera en el futuro.

Por su parte, Amparo Dávila muestra, como se ha indicado anteriormente, su propia realidad a través de dos vertientes. La primera, una "realidad real" y, la segunda, una "realidad ficticia" donde expresa sus miedos, sus inquietudes y sus traumas no tratados y no

[279] En: *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector.*

exteriorizados.

"Los autores de alguna manera se hacen presentes en la obra, y aunque haya opiniones en contra al señalar la autonomía del texto literario, expresan críticas veladas o evidentes, no pueden negar su contexto socio-cultural [...]. El autor siempre tiene una visión particular de la realidad, en la que abreva para crear un punto posible, alterno, en el cual plasmará su visión de la vida, de la sociedad, a través del narrador y de los personajes" (2016: 60-61).

De tal manera que este aspecto se ve reflejado en los textos de Dávila, ya que en sus relatos se identifica, por lo general, a protagonistas femeninas, con o sin nombre propio, "quienes reflejan el sentir de las mujeres de su época, es decir, sus inquietudes, anhelos, deseos, temores, la represión sexual, psicológica, dentro y fuera de la familia" (Ídem: 61).

Dentro de sus escritos la violencia tiene diferentes manifestaciones. Esta se puede definir "como una forma de ejercer el poder mediante la fuerza" (2016: 62). En varios casos la actitud violenta es sinónimo de un abuso de poder. Se produce, por lo tanto, una relación interpersonal entre hombres y mujeres en donde "se genera el afecto, el respeto, la consideración, pero también la violencia que puede ser ocasional o recurrente" (Ídem: 63).

En el caso de la sociedad mexicana, la violencia tiende a permear el trato del hombre hacia la mujer, pues se trata de una sociedad patriarcal en la cual la violencia es una constante. Para Lagarde y de los Ríos:

> La violencia señorea el trato del hombre a la mujer, quien en el mito, respeta y protege a su congénere, la mujer. En efecto, la violencia a las mujeres es una constante en la sociedad y en la cultura patriarcales. Y lo es, [...] a partir del principio dogmático de la debilidad intrínseca de las mujeres, y del correspondiente papel de protección y tutelaje de quienes poseen como atributos naturales de su poder, la fuerza y la agresividad. Las prohibiciones ideológicas y jurídicas no impiden que la violencia sea característica de las relaciones entre hombres y mujeres, y de las instituciones en que estas ocurren: la conyugalidad, la fuerza y la agresividad (2005: 258).

Las diferentes relaciones que se establecen entre hombres y mujeres tienen una enorme carga de agresividad "que se manifiesta y se expresa de formas diferentes por ambos. Los hombres tienen derecho y permiso

de ejercer la violencia contra las mujeres y ellas deben padecerla con obediencia y resignación" (Ídem: 259).

La violencia que se ejerce contra las mujeres es de distinta índole y por ello adquiere diferentes manifestaciones[280] en relación con quién la ejerce, también con el tiempo de mujer, y la circunstancia en que ocurre. Todo eso se ve ejemplificado en los textos de la zacatecana y está relacionado con los personajes protagónicos que aparecen en los relatos.

En la narrativa de Amparo Dávila se identifican diferentes personajes protagónicos y en varios casos "no son ellas narradoras, ni hablan de forma explícita de sus deseos y sueños; es decir, ni siquiera proponen romper con los esquemas socio-culturales de su época, no levantan la voz para rebelarse, y en la mayoría de las narraciones se identifican matices de violencia, no sólo masculina sino también femenina desde un espacio de poder" (2016: 65).

Este aspecto se ejemplifica a través de varios textos como "El huésped", "La señorita Julia" o, en especial, en el titulado "Detrás de la reja". En este último relato, la narradora es una voz femenina y autodiegética, que también, como en la mayoría de sus textos, carece de nombre propio.

El lector solamente sabe que es la sobrina de Paulina y que tiene 23 años[281], algo que aparece en el texto con la clara intención de remarcar la diferencia de edades en los personajes femeninos. Ambos personajes son protagónicos y, al parecer, viven en un ambiente de armonía y de tranquilidad familiar, tanto que una de las protagonistas decidió seguir el ejemplo de su tía Paulina y dedicarse también a dar clases:

> Paulina era profesora de primaria y daba clases al grupo de cuarto año, siguiendo su ejemplo yo también me recibí de maestra y me asignaron el primer año. Nuestra vida era tranquila, metódica y ordenada, como reflejo de la misma Paulina. Todos los días nos levantábamos a las seis

[280] Lagarde y de los Ríos hace referencia a esos diferentes tipos de violencia entre los que destaca la "violencia del sojuzgamiento económico, de la imposición de decisiones, del engaño, de la infidelidad, del abandono. La violencia efectiva y corporal [...], implica gritos, maltrato, humillación, distintos grados de ultraje erótico, el secuestro, los golpes, la tortura y la muerte" (2005: 259).

[281] "Aquel verano cumplí veintitrés años y Paulina cuarenta, sin embargo, ella no representaba su edad y parecía ser solo unos cuantos años mayor que yo. Paulina era hermana de mi madre, y se hizo cargo de mí a los pocos meses de nacida, al quedar huérfanas" (Dávila, 2009: 119).

> y media de la mañana; yo acomodaba y sacudía la casa mientras Paulina hacía el desayuno y mi abuela se dedicaba a regar las macetas y a darles de comer a sus pájaros (Dávila, 2009: 119).

A pesar de esto, la trama da un giro, como en la mayoría de los textos davilianos, y se produce cuando un día salen a pasear por el pueblo y conocen a un hombre del cual ambas mujeres se enamoran. La mujer más joven se involucra con él tanto en lo emocional como en lo sexual, inclusive transgrediendo las férreas normas sociales impuestas al aceptarlo en su habitación sin que nadie de su familia y de su entorno se entere.

Este cuento en concreto es uno de los mejor tratados por Amparo Dávila. Como bien apunta Ortiz Sánchez, en este relato "se recurre a la hipotiposis para crear un ambiente y describir el espacio familiar donde falta la figura masculina, pero es Paulina quien la suple y adquiere esos rasgos masculinos" (2016: 66).

Estos rasgos son asumidos en tanto en cuanto Paulina es la que se encargaba de todo, la que tomaba todas las decisiones en el área doméstica, la que indicaba qué y cómo hacerlo, la que organizaba las salidas de la casa[282], las diferentes actividades, llegando incluso a administrar el sueldo de ambas, los gastos y los bienes de toda la familia.

La sobrina, además, reconoce que "Paulina se negaba a ir a todas partes [...]. Siempre había hecho solo lo que ella quería. No gozaba de ninguna libertad y le debía demasiado para poder exigir algo" (Ídem: 126).

Un día, ambas deciden salir con sus amigas, Isabel y Adelaida, y esta invita a comer a su hermano Darío del cual se dice que estaba muy cambiado desde que se marchó, "era más desenvuelto que los otros muchachos que conocíamos, hablaba de muchas cosas y vestía bien (120).

La trama comienza a girar a raíz de la aparición de Darío, pues este,

> se nos unía a dondequiera que nos encontraba. Era muy amable con las dos y nos atendía por igual [...]. A mí me intimidaba mucho y no sabía ni de qué hablarle, Paulina parecía encontrarse muy a gusto,

[282] "Algunas veces asistíamos al cine, si la película le parecía conveniente a Paulina, de lo contrario íbamos a pasear al jardín y después a merendar a casa de nuestras amigas" (Ibid.).

> tanto que él logró hacerla bailar y reírse con sus bromas. Yo nunca la había visto así y comencé a notar que se arreglaba más, que siempre estaba de buen humor y aceptaba todas las invitaciones que nos hacían (121).

Este cambio en su tía provoca que la protagonista se sienta feliz por ella, ya que como bien dice ella misma Paulina estaba apenada por la marcha de su novio Alejandro y por las noches la escuchaba llorar. Se la describe como a una mujer que "se veía muy guapa, con su larga cabellera castaña recogida en lo alto de la cabeza, lo cual la hacía parecer más alta y le dejaba despejado el rostro y sus grandes ojos negros" (120).

Paulina se presenta como la típica mujer solterona que tuvo un amor en la juventud pero que no consiguió casarse ni formar una familia. El texto comienza a cambiar en el momento en el que la protagonista sale por primera vez sola sin su tía. "Paulina se fue un jueves y el domingo Isabel y Adelaida pasaron por mí para ir a un día de campo. Era la primera vez que yo salía sola, es decir, sin Paulina" (121).

Aparentemente ella se llevó una decepción cuando al subirse al coche para ir al campo, no vio en ninguno de ellos a Darío y añade que pensó "que no había ido por no estar Paulina, pero al llegar vi que ya estaba allí con otros muchachos y que parecía muy contento" (Ibid.).

Jugaron los dos y llegó el momento cumbre de la noche cuando "con un tocadiscos de cuerda nos pusimos a bailar. Bailé con Darío todo el tiempo. Al principio me costaba esfuerzo seguirlo y me retiraba de su cuerpo lo más que podía… Poco a poco me fui sintiendo con más confianza y dejándome llevar por él" (Ibid.).

Este cambio importante, no solo a nivel narrativo sino también en la vida de la protagonista, quien afirma que "todo cambió para mí en esa tarde. Como si descubriera por primera vez las cosas que siempre había visto […]. Me atreví a mirar de cerca a Darío y me ruboricé tontamente. Él sonrió y me acercó más a su cuerpo. […] Me sentía tan ligera como si flotara en una nube, como si mis pies no tocaran la tierra" (Ibid.), provocará un cambio también en la relación con su tía y en el desenlace del texto.

La sobrina a lo largo del texto se atormenta al pensar que su tía está

enamorada de Darío y por él se transformó en una mujer alegre y extrovertida, que se arreglaba y subía a las atracciones de la feria a pesar de que le dieran miedo.

La protagonista no sabe muy bien cómo afrontar esta situación, ni qué hacer cuando está con Darío y Paulina. Este primero siente deseo de verla y quedar a solas sin su tía de por medio y le propone a la protagonista que le dé algún narcótico a Paulina para que puedan verse.

La protagonista se siente nerviosa, pero finalmente accede a ello:

> Nunca pensé llegar a un momento como ese en que tuviera que tomar una decisión tan tremenda. Pesé mis temores, mi resistencia a lastimar a Paulina y mi deseo, y el deseo sobrepasaba todo. Ella bebía siempre antes de dormirse una infusión de yerbabuena que yo le preparaba (124).

El deseo, ese deseo irrefrenable de estar con Darío pudo más que los lazos familiares con su tía. Darío le aseguró que conseguiría "algunos polvos que no tengan sabor" (Ibid.).

"Mi mano tembló cuando vertí el polvo en la infusión". Finalmente, la sobrina accedió, nerviosa y aterrorizada, a echarle ese narcótico en la infusión a su tía. Actuó como siempre, leyendo *María* de Jorge Isaacs, mientras Paulina leía *Fabiola*. Esta no terminó su lectura, cuando se quedó dormida por completo y ambos amantes pudieron dar rienda suelta a su pasión:

> Me deslicé silenciosamente al encuentro de Darío y al trabarse nuestros cuerpos todo dejó de pesar, y de dolor; cesaron los remordimientos, las recriminaciones y los temores, existiendo solo aquella noche infinitiva que nos pertenecía y los cuerpos que en ella caían y se rescataban, descubriéndose y reconociéndose hasta que la luz del día los separaba (Ibid.).

Paulina seguía buscando insistentemente a Darío y su sobrina sentía pena por ella. "Me repetía constantemente que no era mi culpa que Darío me quisiera y me hubiera preferido" (125), hasta tal punto que ella lo monopolizaba en los bailes y su sobrina solo podía observar con gran disgusto como bailaban, "aunque después yo lo tendría como ella nunca podría tenerlo" (Ibid.).

Por la noche, mientras dormían después de otro encuentro, la sobrina escuchó "un ligero roce junto a la puerta de la sala, después una

respiración" (Ibid.). Ambos se sobresaltaron y la sobrina fue a comprobar si era Paulina, pero esta dormía como de costumbre, llegando a pensar que todo había sido fruto de la imaginación.

La mañana fue el momento del cambio. A tenor de esto, el relato se encuentra marcado por varios deícticos temporales: las noches son para los amantes, para la lujuria, para la sinrazón; las mañanas para la rutina y las buenas costumbres; mientras que los atardeceres son los momentos de transición entre un estado emocional y otro, sobre todo por parte de la sobrina. El ritmo del relato también está marcado por los días: de lunes a viernes ambas siguen la rutina, mientras que los sábados son para la diversión y el domingo son para el descanso y la convivencia.

Cuando se despertó al día siguiente, Paulina no estaba en la cama, algo raro, porque siempre iba a despertar a su sobrina. Bajó a la sala y la encontró "pálida y tensa. Supe entonces que fue ella quien nos había descubierto. [...] Tuve que sostenerme en una silla para no caer. Había sido ella y todo estaba perdido [...]. Volví a la recámara y sobre el buró estaba la taza de yerbabuena, intacta" (Ibid.).

La sobrina trató de reconstruir en su memoria lo que había pasado la noche anterior y termina pensando que la tía fingió que dormía. A partir de ese día "todo cambió y nuestra vida fue una tortura sin fin" (125). Paulina se vuelve agresiva, desafiante y su mirada se carga de reproches.

Esa traición abre una gran brecha de silencio entre ella y su tía-madre. "Por más que lo intentaba no me atrevía a hablar con Paulina [...]. De otra persona hubiera sido grave, viniendo de mí resultaba más doloroso y mortal. [...] Yo vivía agobiada y perseguida por los más atroces remordimientos al palpar su dolor y su desmoronamiento interno" (Ibid.).

La sobrina se va hundiendo al no poder ver a Darío: "lo deseaba más que nunca y a todas horas me sorprendía inventando la manera, el sitio donde pudiéramos vernos" (Ibid.). Esa imposibilidad por verse también venía de la mano de Paulina "que se negaba a ir a todas partes, pretextando mil cosas cuando nos invitaban. Y si ella no iba, yo tampoco" (126).

Es a raíz de enterarse de la relación entre su sobrina y Darío, cuando Paulina decidió privarla de libertad. “Siempre había hecho solo lo que ella quería. No gozaba de ninguna libertad y le debía demasiado para poder exigir algo” (Ibid.).

A raíz de conocer la relación que tenía su sobrina y Darío empieza una especie de mutación. Paulina se levanta por las noches y comienza a caminar por el patio durante largas horas. Su aspecto también se volvió raro hasta el punto de que su abuela Dorotea le preguntó varias veces qué le pasaba.

En la escuela también se dieron cuenta y el director comenzó a ver que Paulina estaba en un estado nervioso y su aspecto físico había cambiado. El director del colegio en el que trabajaban, que también era médico, le recetó a Paulina unas pastillas que no se estaba tomando.

La muerte de la abuela hace que Paulina se empodere, controlando todos los bienes y el salario de su sobrina. Se pone fin al verano, época calurosa y de vivencia con el amante y se pasa al hostil otoño, “donde la ausencia del amante, el silencio lacerante de la tía y la falta de posibilidades por reanudar el romance la sumergen en un estado de angustia, como de pérdida de vida, el viento son los recuerdos de aquellas noches juntos, la escasa lluvia son las lágrimas que nadie puede notar, entonces llega el invierno” (Sánchez Valdez[283], 2023: 159).

Ni siquiera la muerte y el dolor hace que ambas se reconcilien, es más, en el velatorio Paulina estaba sentada entre Isabel y Darío, impidiendo así cualquier contacto de este con su sobrina, algo que, sumado a la muerte de su abuela hace que la protagonista llore desconsoladamente “por todo lo que no había podido en tanto tiempo” (Dávila, 2009: 127).

En el entierro la sobrina se acercó a hablar con Darío cuando Paulina no les observaba y le propuso a su amante que huyeran, a lo que Darío contestó que había que esperar un poco más. Paulina terminó

[283] Alma Rosa Sánchez Valdez en su tesis titulada *Maternidad: soledad y sufrimiento en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas.* Disponible en línea en: Tesis_ARSV_doc (1).pdf (uaemex.mx)

vendiendo todas las propiedades de su abuela, inclusive la parte que le correspondía a su madre y que le pertenecía a ella, pero la sobrina no se atrevía a pedirle explicaciones.

Tal es así que la protagonista se "pasaba los días y las noches tratando de encontrar alguna solución, pero mis posibilidades eran muy limitadas: no disponía de dinero, puesto que Paulina lo administraba todo, hasta mi propio sueldo, y en tales circunstancias yo no encontraba a dónde ir" (128).

El director entra nuevamente en escena y aprovechando unas vacaciones de Paulina, le dijo a su sobrina que había pensado "que sería conveniente que Paulina fuera a León, aprovechando esos días. Hay ahí un sanatorio de neuropsiquiatría que dirige un amigo mío, persona muy competente en enfermedades nerviosas" (Ibid.).

La sobrina se hace ilusiones al creer que Paulina se va a León y se quedaría sola con lo que podría retomar su relación y sus encuentros con Darío[284]. Esas esperanzas se ven truncadas cuando Paulina le comunica que arregle sus cosas "porque vamos a ir a León: voy a consultar un médico para mi insomnio. Saldremos en el tren de la noche" (129).

Estas palabras rompen por completo las esperanzas de la sobrina. "Como autómata arreglé mi equipaje. Por la tarde llovió. Mi ánimo ya tan decaído por la frustración de mi última esperanza se agravó con la tristeza de aquella tarde lluviosa" (Ibid.).

El final del texto supone un enorme cambio en la narración y una sorpresa para el lector, puesto que cambia por completo el rumbo de la historia y del relato. Es en este momento cuando se descubre que toda esta historia contada por la sobrina la hace desde el psiquiátrico en el que su tía la ha ingresado, llevándola engañada para quedarse con Darío.

> Sigo implorando en todas las formas en que me es posible hacerlo, que me escuchen, que me dejen hablar. Pero todo es inútil. Ante mi desesperación de los primeros días, me suministraban continuamente narcóticos que me embrutecen y me tuvieron aislada. [...] Ahí me siento

[284] "Comencé a pensar mil cosas: que Paulina se iba a ver a un médico y yo me quedaría sola en casa; era demasiada felicidad, volver a ver a Darío, verlo sin nadie que nos estorbara, otra vez como antes; tres meses soñando en estar de nuevo con él, tres meses que había contado día a día, minuto a minuto, y de pronto noches y noches sin fin para nosotros, era difícil creerlo" (128-129).

> bajo el naranjo a repasar mis recuerdos. Casi no me atrevo a preguntarme por Darío. Me rehúso, me niego, no quiero ni pensarlo, lo sospecho, lo intuyo, pero no quiero, no quiero saber nada, sería monstruoso (129-130).

En este texto se actúa desde la violencia psicológica entre mujeres por conseguir el amor de un hombre. Paulina atormenta a su sobrina desde el momento en el que es conocedora de que son amantes, la hostiga emocionalmente y le pone todo tipo de trabas para impedir que se comuniquen.

"En este cuento no es un hombre o la sociedad quienes se imponen, sino una mujer es quien ejerce violencia contra la que considera su rival y olvida los lazos familiares por el odio que desata en ella" (2016: 67). Al final del texto se infiere que Darío se quedó con Paulina ya que esta le compró con el dinero que acumuló de la venta de sus pertenencias:

> ... jamás quise admitir que éramos dos fieras hambrientas sobre la misma presa, jamás pensé en su egoísmo ni en su maldad, en su envidia, en el odio siniestro y descarnado que se le despertó hacia mí, jamás lo pensé ni lo creí, hasta ese día en que vine a acompañarla para que la examinaran de sus nervios y unos fuertes brazos me arrastraron hacia dentro, mientras yo gritaba desesperada que yo no era la enferma, sino la otra, Paulina, la que estaba detrás de la reja y desde ahí miraba, sin inmutarse, cómo me iban llevando (2009: 130).

Paulina destaca dentro del texto por el aspecto psicológico como una persona astuta y alevosa al planear silenciosamente el encierro de quien le estorba En este texto se enfatiza también en el retrato moral del personaje, ya que la maldad de Paulina se revela casi al finalizar el cuento.

También Dávila pone sobre el papel la ingenuidad y la indefensión de la sobrina, ante la decisión final de la tía. Se pone en tela de juicio los lazos familiares y cómo ambas mujeres pelean por un hombre.

Paulina en este caso cumpliría con el papel de la solterona y entran en juego dos conceptos: por un lado, el de la maternidad y, por el otro, el del *maternaje*. Aunque en este relato no hay un instinto materno, es en esa relación tía-madre/hija-sobrina donde hay un sometimiento a las circunstancias y un exceso de realidad, ante una aparente amenaza.

En este sentido, con el concepto de maternidad se parte de la

premisa de que engendrar un hijo no convierte a una mujer en madre, es decir, el hecho de parirlo no es atribuible como tal, si bien es cierto que ser madre es uno de los constructos de significados dictados por la época en la que escriben Dávila y otras narradoras.

La maternidad ha sido considerada como un constructo ético íntimamente relacionado con la feminidad. También se considera un medio de sometimiento, pues la mujer "cumple" con una serie de funciones que se le imponen en el momento en el que es madre.

Por otro lado, también funcionó como un dispositivo de control sobre el cuerpo, las decisiones, las acciones y los espacios de la mujer, que vino delimitado por el rol masculino, siendo en algunas ocasiones entendida como una institución construida socialmente única y exclusivamente para las mujeres y los cuidados del hijo y del resto de la familia.

El concepto del maternaje es el más idóneo para el texto titulado "Detrás de la reja". En este caso se entiende por maternaje el proceso que no implica ningún vínculo biológico ni legal, pero trae consigo el ejercicio de crianza de hijos biológicos de alguien más, algo que ejerce Paulina con su hija-sobrina.

Por lo tanto, de un modo u otro, sea maternidad o maternaje, las mujeres se encuentran sometidas al cuidado de alguien puesto que hegemónicamente han "nacido" con ese "don". En el caso de Paulina ese maternaje va más allá y se vuelve en contra al no haber podido llevar a cabo lo socialmente establecido y haber formado una familia.

De tal forma que esta "herida biológica" que de alguna forma no es elegida, encarna y trae consigo la inferioridad, siendo "el símbolo de la condena que además se debe llevar en silencio, como parte del modelo aprobado por la sociedad" (Sánchez Valdez, 2023: 89).

Otro de los relatos de Amparo Dávila es el titulado "El desayuno". En este texto la protagonista[285], Carmen, actúa como una especie de doncella, en este caso siniestra. Se manifiesta la violencia de diferentes formas y se produce a través de una especie de sueño.

[285] Para más información sobre este cuento, véase el capítulo IV.

El arquetipo de la doncella está relacionado en muchas ocasiones con la pérdida de la virginidad. En algunos de los textos de Dávila, al introducir un elemento desconocido o siniestro, sus personajes femeninos sufren una especie de mutación que las lleva a la pérdida de la cordura.

Es el caso de este texto. En él, a partir del arquetipo de la doncella se subvierte el sentido y el significado de este modelo y termina siendo algo así como una femme fatale.

El personaje de Carmen cumple con las consideraciones en torno a la doncella y en el texto parece darse a entender que en apenas dos meses va a llevar a cabo el ritual del matrimonio que, por otro lado, es lo que se espera de ella como mujer. Además de esto, surge otra idea es la de la damisela en apuros, perturbada por la aparente muerte de un hombre en una especie de pesadilla horrible.

Todo esto se traslada a la realidad y se pueden sacar varias conclusiones: la primera de ellas estaría relacionada con esa falta de elección por parte de Carmen, es decir, se podía entender como una especie de noviazgo forzado por sus padres para que su bella hija cumpla con "lo que se espera de ella".

Otra posible teoría, quizás ligada a la anterior, podría darse en torno a la opresión y a la obligación de tener hijos y de ser tanto la madre como la esposa perfectas, siguiendo los arcaicos patrones establecidos por la sociedad de la época.

Por otro lado, Carmen destruye la unión familiar al sacar a la luz aquello que estaba oculto: su sueño. De tal manera que lo familiar se ha transformado en otra cosa y termina inquietando a la protagonista.

Por último, la idea de deseo asociada a lo sexual sobrevuela el texto, algo que no debería estar presente en la doncella por su condición de virgen. El lector es testigo de una mujer que desea y que disfruta sin importarle nada más, llegando incluso a "abandonarse".

En todo este contexto es importante hacer una pequeña mención al papel que tiene la otra mujer de la casa: su madre. A priori se podría llegar a pensar que estaría del lado de su hija, ante ese aparente *bullying*

psicológico que recibe por parte del elemento masculino, pero lejos de todo eso y, aunque parezca interponerse en el entretejido de los discursos que pronuncian en favor de Carmen y en oposición a los varones, "Déjala en paz [...]. Lo único que consigues es ponerla más nerviosa" (2009: 132), pero enseguida se llega a entender que su breve y escasa intervención no es sino para confirmar su posición aliada a la de los otros, al confirmar la inestabilidad emocional de su hija, desacreditando su voz.

"De modo que la postura de la madre termina por afiliarse aquí a la clave patriarcal en repudio de una especie de "histeriquismo" sentimental en Carmen" (Ferreira, 2020: 104), al tiempo que quedará totalmente presa al ver a su hija bajo ese cliché de la mujer solterona que enloquece.

Esta clase de personajes son los que se encuentran dominados por los temores, las reglas y la anulación impuesta por la sociedad y, al mismo tiempo, les invalida para pronunciar cualquier tipo de discurso que les desafíe o les evada de la normalidad.

Relacionado con este y siguiendo a Virginia González, una de las grandes críticas de Amparo Dávila, el hecho de haber matado a Luciano estaría relacionado también con el hecho de haber mantenido relaciones sexuales fuera del matrimonio, siendo una situación totalmente anómala y por la que Carmen se siente culpable y destruye no solo el orden familiar, sino también social.

Son precisamente todos esos valores inherentes al hogar y la sociedad conservadora los que hacen que Carmen empiece a tener sentimiento de culpabilidad que hacen que termine por desquiciarse después de haber experimentado su propio erotismo, transgrediendo, de esta forma, las normas sociales establecidas que dictan y determinan que el acto sexual, en este caso para las mujeres, solo debe experimentarse dentro del matrimonio y con el único fin de procrear y tener una familia.

Otro cuento de la colección de *Música concreta es* "Matilde Espejo". A pesar de haber sido un cuento poco apreciado por parte de la crítica, es donde verdaderamente Amparo Dávila pone en práctica el asesinato como una de las bellas artes.

El personaje que da título al cuento[286] no parece estar loco, ni enajenado, de hecho, es una dama de edad avanzada, educada y con gustos excesivamente caros. El discurso de Matilde se ve trastocado según avanza el texto al descubrir que ha asesinado a sus tres esposos y a parte de su familia para quedarse con sus bienes.

De tal forma que se perfecciona, al igual que ocurría con el texto titulado "Fragmento de un diario", el arte del dolor y de la muerte. En el caso de "Matilde Espejo" es a través de la muerte, o más bien, del envenenamiento como ella crea un arte: "Habla de todos ellos como sus muertos, pues verdaderamente son suyos, ya que ella los mandó al otro mundo. Que los quiera muchísimo y que les lleve sus flores está muy justificado, pues ellos la han enriquecido" (Cázares: 2009: 79).

Se dibuja a una mujer incapaz de prescindir de sus "pequeños" vicios y es capaz de cualquier cosa, pues llegó hasta el asesinato para poder satisfacerlos. Sin embargo, el contrapunto a toda esta historia, a esta especie de femme fatale se salda con el descubrimiento de todos los asesinato y Matilde espejo no logra escapar de la ley, pues el entierro de su gatito Minou en su jardín, descubre algunos de los entierros que tiene en ese mismo lugar y, a partir de ahí, el envenenamiento de sus otros familiares.

Matilde Espejo termina envenenándose con el supuesto arsénico que dio al resto de sus víctimas y termina muriendo en la cárcel. El lugar donde guardaba el veneno "es la burla final a sus captores y a todo lo establecido, pues el objeto conjunta la norma y a la vez la ruptura de la misma" (Ibid.).

La señora Espejo tenía el arsénico guardado en un medallón con el retrato de sus padres que siempre llevaba puesto. Tanto la narradora como Pancho, su pareja, siguieron creyendo hasta el fin de sus días que Matilde Espejo era inocente, a pesar de ser retratada como una bella dama sin ningún tipo de piedad es otro de los personajes femeninos en los que Dávila recrea los múltiples aspectos que constituyen, según ella,

[286] Para más información sobre otros temas relacionados con este relato, véase el capítulo IV.

a la mujer común y corriente.

En el caso de este relato, la violencia contra la familia se llevaría a cabo a través del "interés" por dar una imagen. Algo quizá fomentado por la sociedad de la época y que hace que el personaje de Matilde Espejo decida acabar con sus familiares para engrandecer su estatus.

Uno de los grandes textos de la colección de Amparo Dávila es "Tina Reyes". Como en la mayor parte de sus relatos, este cuento también comienza in media res y lleva directamente al lector a una escena sin ningún tipo de aviso, es decir, hace del lector un partícipe más, llamando su atención ante la omisión de datos.

En este cuento se lleva a cabo una narración disruptiva contada, en este caso, por una narradora omnisciente que focaliza y pone toda su atención en contar la historia de Tina Reyes a través de sus actos y sus interacciones con dos de sus amigos, Rosa y Juan Arroyo.

En cuanto al tiempo de la historia se sabe que comienza un viernes por la tarde y concluye al anochecer de ese mismo día, si bien es cierto que parece que el tiempo fuera mucho más denso, al contar infinidad de cosas en torno a la figura de Tina y llevar a cabo una enorme y desafiante crítica social.

El mundo que está representado dentro del cuento se corresponde con el contexto social y cultural en México alrededor de los años 50 y se ponen de manifiesto todas las normas, costumbres y estereotipos que debían llevar a cabo las mujeres.

En este caso, todo esto se materializa en el personaje de Tina Reyes. Dentro de este discurso literario "se evidencian los signos culturales de esa época que nos permiten mostrar el imaginario social en el cual se vinculan cotidianamente los personajes: la temática de las conversaciones, el vestuario, la vivienda, la rutina laboral, las expresiones culturales que consumen a través de las radionovelas, el trabajo en las fábricas, el transporte urbano, etcétera, son los elementos de la realidad social en que se encuentran organizados los personajes" (García Bojórquez y Araoz Robles, 2020: 93-94).

Dentro de este relato y a través de Tina Reyes se desprenden

diferentes expresiones del discurso de los años 50, que están relacionadas con el ser y el deber ser, así como el estar dentro del mundo que representan las mujeres: "la semana anterior la había visto muy cansada, era natural con tanto trabajo, ella solo para todo el quehacer y atender a los niños y a Santiago" (2009: 150); "No quería pensar en ella misma, ni en su vida, le hacía daño" (Ibid.); "después el lunes y el martes y toda la semana de trabajo completo sin tiempo para nada, ni siquiera para pintarse las uñas" (Ibid.).

Es importante recordar que toda la historia está contada a través de una narradora omnisciente que pareciera que observa a Tina Reyes a través de un agujero y sabe cómo actúa y piensa.

Siguiendo en esa línea sobre el papel que guarda la protagonista, hay varios elementos claves en este relato: el primero de ellos es el miedo, pero, ¿en qué sentido? Si se hace un barrido rápido, parece que la protagonista no ha querido casarse, ni tener hijos, ni formar una familia por decisión propia, pero se tiene que ir más allá y ver que todo lo que se muestra en este texto sería equiparable al sentir de las mujeres mexicanas de mediados de siglo.

Sobre el papel Amparo Dávila pone la violencia de género, el machismo, el sentimentalismo hegemónicamente atribuido al sexo femenino y la falta de identidad y de seguridad que experimentaban las mujeres en torno a la sociedad patriarcal que las subyugaba.

Algo tan aparentemente sencillo como un día de la semana, en el caso de este relato, el domingo, tiene matices muy diferentes. Para Tina Reyes este día se convierte en una especie de detonador de las alteraciones emocionales, así como de sus turbaciones y creencias mentales.

Los "domingos" en un personaje como Tina Reyes vienen a representar la configuración de la nueva mujer que se incorpora a la vida social y a la esfera pública, es decir, sale del "trabajo del hogar".

Este personaje "inventado" por Amparo Dávila no es baladí. Reyes viene a representar a toda esa generación de mujeres que trabajaron en las fábricas ensambladoras y que casi, por primera vez, están tomando y

teniendo voz, para terminar teniendo una identidad y una solvencia propias.

Esa cautividad de la que hablaba Marcela Lagarde y de los Ríos y que se comentaba unas páginas arriba, se ve en este texto. Tina Reyes es una persona o un personaje que vive cautiva, con miedo, regida y reglada por unas normas que no está dispuesta a romper en ningún momento, aunque arda en deseos de hacerlo.

Es un personaje solitario, que duda y que está inmersa en un contexto social que la constriñe psicológicamente. "Así, el personaje Tina Reyes no sólo se encuentra cautiva dentro del espacio laboral, también su hogar es una prisión. El mundo para ella representa una especie de jaula en la cual se encuentra sometida y violentada psicológicamente" (2020: 95) .

De tal forma que, en palabras de Judith Butler "el sometimiento consiste precisamente en esa dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia. La "sujeción" es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto" (2011: 12[287]).

Amparo Dávila configura dentro de este texto dos estereotipos femeninos. Por un lado, está Rosa, quien representa el "deber ser" dentro de la historia: es una mujer casada, dedicada por completo a las tareas domésticas y como no, al cuidado de los hijos.

En segundo lugar, el otro estereotipo está representado por Tina Reyes. Se trata de una mujer soltera, que trabaja en una maquiladora, huérfana y enfrentada al espacio público y con las relaciones sociales. Para este personaje no existe ni siquiera la esperanza del cuidado de los padres ya que, tal y como dictan las reglas de esta sociedad conservadora y patriarcal, en donde la mujer sino cumple con este rol de "madresposa" del que habla Lagarde y de los Ríos, debe asumir el rol de "solterona" o por el contrario el de "la quedada", dedicada al servicio y cuidado de los padres.

[287] En: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción.*

En este mundo narrado por Dávila, Tina Reyes es un personaje que se ha quedado desarmado dentro de un círculo o de un cautiverio para seguir "cumpliendo" con los roles que la sociedad espera de ella, y su propio accionar social se ha convertido en una especie de cárcel de la cual no tiene salida.

Este texto es un claro ejemplo de cómo la mujer, representada en este caso por Reyes, es una víctima del orden simbólico social que viene representado por el poder tanto del Estado, como de la Iglesia y de la Familia, puesto que, "la falta de identidad articulada socialmente, como el matrimonio o la maternidad, son cargas simbólicas que violentan a Tina Reyes frente al otro" (2020: 97) que en este caso está representado por Rosa, su amiga.

Tanto el cuerpo como la mente de Tina Reyes se encuentran sujetos a las reglas de dominación de la jerarquía de los textos. Es por ello por lo que el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político. Se encuentra cercado, marcado, dominado y sometido a diferentes ceremonias y trabajos que se exigen y esperan de él por el hecho de ser mujer.

Ninguna de las actividades que lleva a cabo el personaje logra el propósito del ser humano: la felicidad. "Tina Reyes está sometida a un trabajo ordinario, una vida precaria, una cotidianidad moral y social dominante que no le permite cumplir con el "deber ser", entonces, bajo este escenario social, su mundo interior comienza a resquebrajarse" (Ibid.).

De tal forma que se observa como en el interior del personaje hay una crisis y un debate constante entre la dialéctica del ser y del deber ser. Como bien apuntaba María de Lourdes Ortiz Sánchez, a lo largo de este siglo, hay varios casos en los que en los textos no se sabe de primera mano qué piensan las protagonistas. Quizás en algunos momentos se escuchan levemente sus voces, pero en la mayoría son tenues y dan poca información a los lectores.

"Sus pensamientos giran en torno a su rol social determinado culturalmente" (Ídem: 98) y también hace que estalle su imaginación en

un torbellino de fantasías relacionados con un bar llamado "Barba Azul", al que hace mención en varias ocasiones dentro del relato y con diferentes escenas nocturnas que las observa a través de la soledad y de su ventana y que ensordecen sus noches desoladas.

A pesar de toda esta carga ideológica, se ve cómo el personaje de Tina Reyes se cuestiona su condición femenina en varias ocasiones:

> ¿Cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera Tina con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría; cenar juntos platicando de todas la cosas del día, de los niños, ver después la televisión y, si no había, por lo menos oír un rato el radio, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir mamá… (2009: 151).

Otro personaje que aparece en el texto y que es de vital importancia es el de Juan Arroyo. Este hombre conoce a Tina Reyes por casualidad y se afana por tener una cita con ella, algo que hace que la protagonista active una especie de mecanismo[288] de defensa y dude de las palabras y de las acciones de Arroyo, ya que "yo no acostumbro hablar con desconocidos" (Ídem: 152).

Su presencia hace que dentro de la historia se revelen todas las alteraciones emocionales que sufre Tina Reyes. Durante la conversación que ambos mantienen, se aprecia a una mujer aturdida y espantada ante el contacto masculino, anhelando así, que no fuera un extraño, ni siquiera un amigo de Santiago[289], el esposo de su amiga Rosa.

Las escenas evasoras dentro del texto son el elemento que devela la enorme angustia que sufre Tina Reyes para cumplir con todas las reglas morales que están internalizadas en su psique. "Es la inestabilidad mental y social que se origina en la vida de este personaje la que la instala en la zona de abyección" (2020: 99).

Siguiendo a Butler, a través de la fuerza de la exclusión y de la

---

288 "Tina comenzó a caminar lo más aprisa que podía, deseando llegar cuanto antes a casa de su amiga y ponerse a salvo de aquel impertinente. Cruzó una calle con el semáforo en rojo y tuvo que correr para evitar que la atropellaran" (Ídem: 152).

289 "Mira, Tina, te presento a X, es mi mejor amigo… X dice que está muy interesado en ti, si vieras qué buen muchacho es… dice X que cuando le aumenten el sueldo te pedirá que te cases con él" (2009: 155).

abyección se puede acceder a otra realidad. En el caso de Reyes, se adentra en una zona ominosa, "un exterior constitutivo al cual solo se puede acceder a través de la evasión de la realidad inmediata" (Ibid.).

Al respecto, Julia Kristeva[290] afirma que "el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo "propio", sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido" (2015: 74).

Esta idea de desvanecerse, de desfronterizarse, se observa en el momento en el que Juan Arroyo aborda a Tina Reyes. A partir de este instante, Reyes se encuentra aterrorizada ante "la presencia masculina dentro de un estado coercitivo en donde la angustia, lo ominoso, el asco, la desesperación y del deseo reprimido se instalan en su imaginación" (2020: 100):

> El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto. Pero esta palabra "miedo" [...], no bien advenida se deshace como un espejismo e impresa de existencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático, todas las palabras del lenguaje. De esta manera, al poner entre paréntesis al miedo, el discurso sólo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado, peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntimo: lo abyecto (2015: 14).

De tal manera que, a través de esta atmósfera alterna que va creando Dávila, en donde el personaje femenino se instala en la zona de la abyección, la escena para a ser ominosa, ajena y oculta, tratándose de otra realidad fantasmática, a través de la cual la escritora hace que germinen todos los sentimientos y los miedos que se quieren evidenciar dentro de ese medio siglo.

Así, la zacatecana lleva a Tinas Reyes al borde del abismo, hacia un camino que transita por la ominosidad, en los límites del yo y que se encuentran dentro de esa zona de abyección: la imaginación.

Una imaginación que busca romper con los límites tan profundamente interiorizados e impuestos que tiene Reyes. "Ella construye la narración no solamente a través del discurso y la imaginación de Tina Reyes, sino también a través de los diálogos que Tina

[290] En: *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline.*

sostiene con Rosa y con Juan Arroyo, es a través de ellos como conocemos sus hábitos y preocupaciones, su condición femenina. Son elementos de significación que proyectan información sobre la época en la cual el personaje femenino está arrojado. Su representación" (2020: 101).

Otro aspecto que es importante destacar del discurso que lleva a cabo Tina Reyes es el uso de los puntos suspensivos como elementos gramaticales que enfatizan los aspectos emocionales de la protagonista. Estas marcas terminan añadiendo tensión a las vivencias que cuentan de la protagonista.

Dichas marcas sólo aparecen en el discurso de Tina Reyes, siendo los espacios vacíos que de alguna forma, van llevando al lector al interior de las honduras psicológicas del personaje femenino.

Durante el relato, esta estrategia sintáctica tan empleada por Dávila solamente añade tensión y suspenso al discurso de Reyes. "Su uso reiterado también conduce paulatinamente a atestiguar el destino que se cierne sobre la protagonista" (Ibid.). De tal forma que con el uso de los puntos suspensivos se simbolizan las lagunas mentales del accionar psicológico de la protagonista, la cual se debate bajo un orden simbólico heteronormativo.

Ese orden termina asfixiando a su cuerpo, sujetando su voluntad y hace que quede totalmente invalidado socialmente. Todo esto son las marcas que representan a un sujeto que se encuentra entre dos fronteras. Es, precisamente, en este límite, donde opera la performatividad en el personaje. Mediante el uso de los puntos suspensivos, "Amparo Dávila delinea a Tina Reyes como un sujeto abyecto, adscrito dentro de la otra zona, la ominosa, la de lo oculto. Ella no está en las antípodas de lo familiar, sino que más bien le es ajeno, extraño, indiferente. Son dos espacios que sujetan a Tina Reyes: el de orden hegemónico, el familiar, la norma; y el exterior constitutivo, la zona ajena, lo ominoso" (Ídem: 102).

De tal forma que surgen algunas preguntas en torno a este relato: ¿cómo puede Tina Reyes ser sin límites? La protagonista se encuentra metida en un círculo del cual no puede o no quiere salir. Un círculo

creado por todas las normas heteropatriarcales que la asfixian y la desdibujan como mujer.

Tina accede a quedar con Juan Arroyo y es este el momento en el que más se accede al plano de la imaginación a través de las historias de los periódicos[291] en donde aparecen mujeres secuestradas y violentadas sexualmente, llegando incluso a imaginarse a ella misma en un frío cuarto agredida por Juan.

La protagonista decide "rendirse" ya que no puede luchar contra el destino y es la imaginación, el mecanismo empleado por Amparo Dávila para que Reyes transgreda de esa zona patriarcal que la arrincona:

> Él sugirió que fueran hasta la esquina X, porque por allí siempre pasaban libres, a cualquier hora. Y Tina seguía diciéndose que ahí debía estar el taxi cómplice. Pero se dejó llevar, convencida, como estaba, de que este era su destino y como tal tenía que cumplirse, aunque ella se resistiera. [...] Cuando el muchacho le preguntó su dirección, ella se la dio sin vacilar, segura de que la llevaría a otra muy distinta (2009: 158).

La única forma que hay que violentar todo ese marco es por medio de la alucinación y la exageración de historias que la evaden del mundo opresor en el que se encuentra y que trata de sujetarla violentamente. Se puede considerar, por lo tanto,

> que sí existe una transgresión, porque Tina Reyes va más allá, infringe, violenta, quebranta, desacata, traslimita, demanda, se insubordina, desobedece no solamente el orden social establecido, su transgresión va más allá, al bordear los límites mentales del ser humano. Ella desacata las leyes divinas porque desobedece a la ley eterna y contraviene la voluntad divina (2020: 103).

De tal forma que Reyes consigue transgredir ese orden social al bordear los límites entre la cordura y la locura, entre lo real y lo imaginado, inclusive, entre lo familiar y lo oculto.

Es, a través de los personajes de Santiago, Rosa y Juan Arroyo, que Amparo Dávila apuntala y perfila la identidad de Tina Reyes dentro de una ideología patriarcal, machista y violenta, en donde los personajes se encuentran sujetos a los roles asignados a su género y donde también se

[291] "Eso era lo acostumbrado, lo que ella había leído en los periódicos, siempre estaban en complicidad con el chofer de un taxi, tal vez se proponía sacarla de la ciudad y llevarla a uno de esos lugares siniestros… así le había sucedido a aquella pobre de Celia…" (2009: 158).

construyen a partir de la diferencia con el otro.

Esa identidad fragmentada que busca recomponer Tina Reyes se forja en torno a los límites que la han (im)puesto y de los cuales ella no sabe cómo salir. La protagonista busca una transformación, "que adviene en el personaje por medio de la constante repetición del acto de fantasmatizarse, de evadirse" (Ídem: 104).

Esos puntos suspensivos que se distribuyen a lo largo del texto son la forma que tiene la protagonista de entrar a otro portal que le conduce a lo ominoso y a lo abyecto. Por medio de cada una de esas entradas "se va formando una concatenación de los llamados puntos de sutura, esas subjetividades que sujetan la identidad que se ha construido a través del proceso de performatividad" (Ibid.).

Amparo Dávila lleva a Tina Reyes al borde del abismo, a una frontera que separa sus dos realidades y exprime todos esos límites que la oprimen y la desdibujan como mujer, llegando a la definición de lo abyecto que hace Julia Kristeva como el lugar del otro y generando un cambio en la protagonista.

Este hecho se suma a la organización y la disposición en la que está narrada el relato. Un elemento importante y que no se puede pasar por alto, es el nombre del bar al que hace constantes referencias a Tina Reyes: el "Barba Azul".

La barba representa un símbolo de masculinidad y, por extensión, de la ideología patriarcal y como tal del poder. La historia se desarrolla en torno a este lugar, sujeto a las ideas del poder hegemónico del patriarcado. De tal manera que:

> La imaginación evidencia el caos existencial en el cual se debate el personaje entre el deber ser que representa el modelo tradicional de la mujer y el ser que ella desea para sí. Los escenarios con los que fantasea Tina Reyes son aterradores porque en ellos [...] podemos observar cómo se develan las reglas represoras que condicionan "vidas vivibles" para las mujeres sólo dentro de la institución del matrimonio, cuya función principal es la reproducción. Tina es un personaje que sufre porque trastoca el estereotipo femenino (2020: 105-106).

La imaginación trata de reconstruir esa identidad fragmentada y fantasmatizada que se encuentra rodeada de pensamientos que se

desbordan y detonan en un universo ominoso rodeado y plagado de imágenes y siniestras que, a la vez, se juntan con las historias del "barba Azul" y las diferentes publicaciones en los periódicos sobre la violencia femenina.

El miedo hace que se cree otro mundo en el cual "aparece" la luz. Tina Reyes se desvanece y se desdibuja, emergiendo así, como un sujeto transgresor que recorre los límites de la realidad. "El proceso de difuminarse que opera en Tina Reyes es el mecanismo liberador que le permite transgredir las reglas que la constriñen social y psicológicamente" (Ídem: 106).

Dentro de esa narración, el hecho de evanescerse, esfumarse y fantasmatizarse son actos performativos reflexivos a través de los cuales Amparo Dávila "configura a Tina Reyes frente al sistema opresor del mundo en el que está representada" (Ibid.).

Siendo esto así, la imaginación se desborda por completo como una especie de torbellino purificador en el que Tina Reyes acaba siendo un personaje que está sometido sexualmente ante un público espectador que la señala, somete y castiga socialmente:

> Tina apenas escuchaba porque sus pensamientos desencadenados la aturdían. El momento estaba cerca y era presa del terror. Ni siquiera contaba con la posibilidad de pedir auxilio y escapar. [...] A lo mejor creían que era "una de tantas", y la trataban como a ellas… qué terribles debían ser las delegaciones, la policía, las preguntas interminables y bochornosas, ¿qué diría él? los careos, los dos frente a frente llenos de odio, [...] era preferible sufrir ella sola lo que fuera, en silencio, sin que nadie más lo supiera (Dávila, 2009: 159).

La imaginación se convierte, por tanto, en un espacio en el que los nuevos límites de Tina Reyes están contenidos. De tal forma que, Amparo Dávila, "bordeando los límites de la representación de las mujeres, decide construir un mundo fantástico para insertar a Tina Reyes al margen del imperativo heterosexual, de la ideología dominante, de la fuerza de la estructura [...] y que, aunque la escritora permite ver esta transgresión, esa salida o huida del personaje de un sistema social que lo violenta simbólicamente, también es evidente que ese nuevo mundo paralelo está definido institucionalmente dentro de estos mundos patriarcales" (2020:

107).

Tanto la soltería de la mujer como el deseo y la sexualidad reprimida son temas recurrentes en Dávila, pero en el caso de este cuento parece ser diferente puesto que la protagonista parece representar una especie de reflejo narcisista que se arroja al escarnio y al aislamiento social.

Se observa también que en ese "aparente" acto sexual que se narra casi al finalizar el relato, la mujer está cometiendo una especie de pecado al realizarlo fuera del tiempo y del espacio, dando a entender que no habrá posibilidad de salvación. También se pone sobre el texto la decadencia moral del personaje.

Lo que critica Amparo Dávila en este texto es esa familia tradicional, esa especie de "condena" a la que están obligadas las mujeres: encontrar al hombre que la sustente, tener hijos y formar un hogar del que cuidar. Todo esto hace que, en el caso de Tina Reyes, la mujer lleve a cabo algo así como una autocastración, entendida como la represión de ese deseo sexual en base a las ideas y los dogmas en los que ha sido educada.

En una entrevista del año 1995, Amparo Dávila fue preguntada por algunos de sus personajes femeninos como la señorita Julia, María Camino o la propia Tina Reyes. De todas ellas afirmó que "estas mujeres obedecen un poco a la formación que yo tuve en el medio provinciano, en que hay muchos tabús. Por ejemplo, el sexo es un tabú; la virginidad es otro tabú" (Lorenzo y Salazar, 1995: 122).

En el caso de Reyes, hace una mención especial a este personaje:

> Tina Reyes es una mujer que teme ser violada, y está atemorizada nada mas de pensar y elucubrar en torno a la violación. Entonces cuando el pobre personaje que se acerca a ella con buenas intenciones y quiere declararse, ella piensa que la va a violar, y enloquece, aterrorizada por sus propias elucubraciones. Y sí, el mundo en que fue criada sería la causa de sus temores (Ibid.).

Por último, es interesante ver que, en contraposición a algunos personajes como Matilde Espejo, Carmen en "El desayuno" o Paulina en "Detrás de la reja", Tina Reyes se presenta como la contraparte a estas tres antiheroínas: una mujer simple y solitaria cuyo temido enemigo vive, seguramente en algún rescoldo de su imaginación.

Cuando esas ideas se "rompen" y la mujer se entrega al placer, no

se siente satisfecha, todo lo contrario, se siente culpable. Algunas de las ideas que rondaban en la época coinciden con un texto publicado en el siglo XIX, titulado *Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos textos.*

Una idea especialmente recurrente en el siglo XX y extendida hacia las mujeres residía en que estas respiraban "en todos sus actos aquella dulzura, aquella prudencia, aquella exquisita sensibilidad de que la naturaleza ha dotado a su sexo, y corresponde al amor exclusivo que en ella ha puesto el hombre que la ha considerado como el centro de su más pura felicidad, haciendo que él encuentre siempre a su lado satisfacción y contento en medio de la prosperidad, consuelos en los rigores de la desgracia, estimación y respeto en todas las situaciones de la vida" (Carreño[292], 2021: 304).

Dentro de su siguiente libro de cuentos, titulado *Árboles Petrificados*, destacan varios títulos importantes[293] que se podrían encasillar dentro de un bloque denominado como la violencia contra la mujer, pero desde diferentes puntos de vista.

En el primero de ellos, titulado "Griselda", Amparo Dávila explora la opresión en contra de la mujer y la búsqueda, una vez más, de la identidad femenina. Este relato publicado por primera vez en *Árboles Petrificados* es de corta extensión pero permite ver y explorar de nuevo, las preocupaciones de Dávila en torno al problema de la identidad femenina y de la violencia contra la mujer.

En este texto se dan dos puntos de vista a través de dos personajes femeninos que deben enfrentarse a la misma pérdida: por un lado, está Griselda y, por el otro Martha y en su defecto su madre.

De estas dos últimas, la primera perdió a su novio a una edad muy temprana, pero a través de la juventud y de los lazos afectivos de esa

[292] Este texto está redactado por Manuel Antonio del Rosario Carreño Muñoz, músico, pedagogo y diplomático venezolano. La edición que se maneja para este trabajo es la del año 2021 que se realizó en Caracas durante el mes de diciembre, año del bicentenario de la Batalla de Carabobo y de la Independencia de Venezuela.

[293] A modo de recordatorio los textos que se van a analizar de *Árboles petrificados* son: "Griselda", "El último verano", "Óscar", "La carta", "El pabellón del descanso", "El abrazo" y "Árboles petrificados".

edad, logró sobreponerse al dolor y fue capaz de iniciar una nueva relación. Sin embargo, para su madre, ante la muerte de su marido, en una edad ya madura, su vida dio un vuelco, alejándose de todo y de todos para encerrarse en un pequeño pueblo en el que Martha se siente asfixiada y oprimida, "oyendo todo el día las constantes lamentaciones de mamá, o mirándola llorar sin consuelo" (2009: 201).

En la conversación que tienen ambas mujeres surge la recriminación por parte de Martha, que se considera presa de la rutina materna, ya que el duelo que atraviesa su madre la ha condenado a padecer sus lamentos constantes y su tristeza, que se "evaden" cuando sale a pasear.

El caso de Griselda es diferente: aunque ahora se trate de una mujer mayor, perdió a su marido siendo aún joven y atractiva, algo que hace ver que la pérdida de Griselda no fue sólo amorosa, sino también sexual. Griselda se encontraba en la flor de la vida, del goce y del disfrute y de alguna manera, quedó condenada a la resignación en algo entendido como una especie de autocastración.

En este breve relato se puede ir un paso más allá y el acto de ir a esa casa que lleva varios años abandonada, supone una especie de libertad pero a la vez de limitación porque se refugia en un recuerdo supeditado a ese acto de autocastración, frente a Martha que sigue siendo joven y encontró el amor de nuevo en contraposición a Griselda que aun siendo joven cuando falleció su novio, la sociedad, con sus normas y limitaciones le "obligaron" a reprimirse y a guardar tanto las formas, como el luto y su sexualidad no disfrutada.

El segundo texto de esta colección, "El último verano", también está relacionado con la violencia, pero enfocado a ese nulo deseo de maternidad y "de realización" como mujer, algo similar a otro relato ya analizado titulado "El desayuno".

En "El último verano" se narra la historia de una mujer fatigada por la maternidad y por su rol de esposa. En este caso se presenta también a una mujer innominada que tampoco tiene una voz plena y firme, puesto que, aunque en pequeños momentos sí cuenta sus impresiones, la historia se narra a través de un narrador omnisciente.

Se trata de uno de los relatos menos estudiados de Amparo Dávila quizás por salirse de ese encasillamiento de la literatura fantástica a la que, durante muchos años, perteneció la zacatecana sin prestar atención a que sus textos, más allá de pertenecer a este género, se desvían de las normas y de lo establecido para hacer una mezcla de estilos que traigan consigo lo que Alberto Chimal calificó como "la vía del oscurecimiento".

O más claro aún, en este texto se hace uso de la maternidad como un agente del horror dentro del relato. La protagonista, una mujer de 45 años y de clase media, sin nombre, hastiada por la agobiante rutina, es madre de seis hijos y se encuentra atrapada en un matrimonio desangelado, además de tener que hacer frente a la anodina cotidianidad.

La imagen que abre el texto ofrece un retrato de la mujer que fue en su juventud, opacada por el reflejo de su presente en el espejo:

> No sólo irradiaba juventud y frescura aquella muchacha, sino una gran paz y felicidad. Pero aquella muchacha hermosa, porque en verdad lo era, y tan bien arreglada y respirando tranquilidad por todos los poros, estaba dentro de un marco, colocado frente al tocador, cerca del espejo. Así era a los dieciocho años, antes de casarse. [...] Experimentó un inmenso dolor al comparar a la joven de la fotografía con la imagen que se reflejaba en el espejo, su propia imagen: la de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de todo su personaje: el pelo opaco, carnoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda (Dávila, 2009: 205).

El personaje femenino sufre por un malestar físico que le agobia durante semanas y a través del cual, se puede llegar a pensar, que todo esto es producto del inicio de la menopausia: "Esa edad que la mayoría de las mujeres tema tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte…" (Ídem: 206).

Invadida por ascos y mareos decide ir a la consulta del médico para ver qué la pasa, en busca de un remedio que le permita hacer más llevadera esta desagradable etapa. Sin embargo, esa visita se vuelve perturbadora, tanto para ella como para el lector, ya que esos malestares no provienen de la menopausia sino de un inesperado embarazo:

> Después de examinarla detenidamente, el doctor le dio una palmada cariñosa en el hombro y la felicitó. Sería madre de nuevo. No podía creer lo que estaba escuchando. "Nunca lo hubiera creído, pero a mis años,

> yo pensaba que era… es decir, que ya serían los síntomas de…[294] pero ¿cómo es posible, doctor?" Y tuve que preguntarle varias veces si estaba realmente seguro de su diagnóstico, pues era muy raro que esto sucediera a su edad (Ibid.).

Si el verano es el tiempo de la fertilidad y de la procreación, en el relato, al encontrarse anticipado por su título como el "último", revela una marca que perfila el sentido del texto y del final del mismo, en una transición hacia la siguiente fase del ciclo de la vida, cuando esta comienza su declive y su locura, algo que trae consigo la infertilidad y sus correspondientes connotaciones simbólicas, bajo las que se articula el personaje daviliano.

El estilo narrativo que caracteriza a este texto es quizás uno de los más sencillos dentro de toda la prosa de Amparo Dávila. Presenta un lenguaje parco, que se asemeja al universo cotidiano del personaje. La experiencia que vive la mujer se filtra a través de los detalles diarios. Su angustia se traslada al lector a través del cansancio rutinario que experimenta en su quehacer doméstico, como la única realidad conocida por ella y desde ahí es que se traduce el significado del nuevo embarazo:

> Al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario, una gran confusión y una gran fatiga. Porque, claro, era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no cuenta con quién le ayude para nada y tiene que hacerlo todo en casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día (Ibid.).

Desde esta perspectiva cotidiana, "El último verano" es otra denuncia explícita contra la opresión de las mujeres y esa violencia social que sufren por tener que amoldarse a unos estereotipos y a unos parámetros. Se trata, por lo tanto, de un hastío ante la condición social y cultural que ha heredado, los cuales se filtran a través de la lectura y de la crítica que hace la protagonista al rol femenino de madre, esposa y ama de casa que le ha sido atribuido socialmente.

Lo "novedoso" o lo que está fuera de lo establecido reside en la

[294] Se puede observar, una vez más, que el uso de los puntos suspensivos en sus relatos es una constante. En este caso se emplean para hacer ver al lector que la protagonista no es capaz de verbalizar lo que siente y ponerle nombre a aquello que supuestamente creía estar experimentando.

apuesta que lleva a cabo Dávila en estos al "mostrar el lado perturbador de la maternidad, [y] para ello convierte a su personaje femenino en una suerte de núcleo por el que hace orbitar el sustrato simbólico del arquetipo de la madre, para someterlo a un trasvase gradual y confinarlo finalmente al universo de las sombras" (Gutiérrez Piña, 2018: 140).

Finalmente, la protagonista tiene un aborto, que se llega a entender por lo que se desprenden de sus palabras: "algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas" (2009: 207-208).

Más allá de lamentarse por lo sucedido, casi parece estar tranquila y se observa en este punto ese horror a la maternidad y a la constante procreación que tiene que llevar a cabo la mujer:

> 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. [...] Claro que le dolía que hubiera sido en una forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser. Desde luego que ya no quería otro hijo, no, hubiera sido superior a sus fuerzas (Ídem: 208).

El arquetipo de la madre a lo largo de la historia es un condensador del orden universal y se entiende como una unidad sagrada, puesto que en ella se unen las leyes de la vida y cuyo centro gira en torno a su poder creador. La madre encarna la fertilidad como principio sagrado de la vida y, para Chevalier, el símbolo de la madre tiene una ambivalencia: por un lado, explica que nacer es salir del vientre de la madre y, por el otro, morir es retornar a él en el seno de la tierra: "La diosa madre da a luz todas las formas de vida; por ello el cuerpo femenino y la tierra se relacionan en un principio analógico: son receptáculos donde la vida se genera y desarrolla bajo las pautas de un ritmo cósmico" (2018: 140-141).

Esta acción de enterrar en el huerto los coágulos desprendidos ata los elementos de la simbología femenina ya que une la ambivalencia vida-muerte, sostenida por la analogía vientre-tierra. Desde este instante, todos los elementos que se dan en el relato se vuelven simbólicos y la escena se va volviendo cada vez más oscura, algo que deriva finalmente en el horror.

Ese momento del horror llega cuando entran en escena unos

supuestos gusanos:

> A los pocos días todo había vuelto a la normalidad y cumplía con sus tareas domésticas, como siempre lo había hecho. Cuidando de no fatigarse demasiado, procuraba estar ocupada todo el día, para así no tener tiempo de ponerse a pensar y que la invadieran los remordimientos. Trataba de olvidarlo todo, de no recordar aquel desquiciante verano que por fin había terminado, y casi lo había logrado hasta ese día en que le pidió a Pepito que le cortara unos jitomates. "No mami, porque ahí también hay gusanos". Comenzaron a zumbarle los oídos y todos los muebles y las cosas a girar a su alrededor (2009: 208).

De tal forma que, la vida desechada del vientre materno transmuta y se transforma, en un trasvase del cuerpo de la mujer al "cuerpo de la tierra", pasando a ser una de las formas más abyectas de la naturaleza: el gusano[295], símbolo de la vida que renace de la podredumbre y, por ende, de la muerte.

De nuevo, la clave de la narrativa de Dávila se concentra en los pequeños detalles. En la cita anterior se hace latente la única mención que hay en el relato al cuidado de la mujer por "no fatigarse", algo que, en el código de su comportamiento, se contrapone con su manera de actuar durante el embarazo, lo cual viene a confirmar el rechazo y la rebelión de la protagonista contra su cuerpo gestante.

Por lo tanto, el remordimiento no será purgado por el arrepentimiento, todo lo contrario, en cierto modo siente alivio ante tal situación. Es, en ese "zumbarle los oídos" donde entra el juego el discurso paranoide de la protagonista y el momento en el que su caos interior roza la locura como única vía de escape ante tal situación.

> La amenaza termina por confirmarse en un orden que mantiene en vilo la tensión entre lo factible y el delirio del personaje. No existe nada sobrenatural en el agusanamiento y en la posibilidad de que los gusanos emerjan de la tierra, el horror se teje por medio de la percepción de la mujer en su confrontación con [...] el desmontaje del símbolo (2018: 148).

La mujer, invadida por el miedo, agudiza sus sentidos y escucha (o cree escuchar) cómo los gusanos, se arrastran y se acercan a la casa para

[295] En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot el gusano se define como un ente de carácter subterráneo, inferior y que se encuentra relacionado con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica. Es, a su vez, muerte relativa lo que simboliza, ya que en el fondo, es un exponente de la energía reptante y anudada.

colarse por el resquicio de la puerta: “sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más… y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta… sí, estaban ahí, habían llegado, no había tiempo que perder o estaría a su merced…” (2009: 209).

El desenlace del texto viene anunciado por la mujer en algo que se podría entender como un suicidio derivado de esa locura ante el horror incesante que le provoca la maternidad, llegando a ser una de esas amapolas deshojadas que por el camino se van marchitando: “Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta… pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumar su venganza sino un montón de cenizas humeantes” (Ibid.).

Las connotaciones simbólicas de este final son claras. El fuego, unos de los símbolos más ricos en la construcción del imaginario, es el elemento purificador por excelencia, pero también actúa como un agente de la destrucción. “Ante este incidente insólito la mujer se ve obligada a escapar de una realidad que le resulta adversa, pero en el proceso se aprecia un cuestionamiento al orden opresor” (García, 1995: 308).

Otro de los textos en los que aparece el tema y la representación de la mujer es el relato titulado “El pabellón del descanso”. Este cuento comienza contando el esfuerzo que tuvo que hacer la protagonista para tener la casa impoluta antes de la llegada de su hermana “Nena” y de su marido Billy.

Se trata de un texto que parte de dos situaciones diferentes: por un lado, la relación que tiene el personaje de Angelina con el símbolo de la casa, un clásico de la literatura daviliana y, por el otro, el decaimiento anímico de la protagonista y la situación de desesperanza que atraviesa y que la lleva a un final funesto.

En “el pabellón del descanso” se presenta a una protagonista con un ánimo frágil, propio del pensamiento de la época. “En este cuento lo fantástico es reemplazado por una vida ordinaria llevada al límite” (Evangelista Ávila, 2022: 633).

En este cuento se narra la historia de Angelina, una mujer que carga no solo, con la responsabilidad de cuidar de su tía, sino también de su nana, además de mantener una casa antigua y que se encuentra bastante descuidada, algo que lleva haciendo desde temprana edad, puesto que cuidó también de su hermana menor "Nena", ya que ambas se quedaron huérfanas.

En el transcurso de la historia, la hermana y su marido norteamericano deciden visitar a la protagonista y este hecho genera una gran preocupación en ella debido a la presión que siente por las visitas, las exigencias del hogar y por querer tener la casa totalmente impecable.

> Cuando anunció la Nena que vendría Billy y ella para las vacaciones del verano tan solo con un mes de antelación, Angelina ya no tuvo paz. Se dedicó en cuerpo y alma al arreglo y limpieza de aquella vieja casa porfiriana que, a decir verdad, estaba muy descuidada porque su tía hacía tiempo que ya no podía o no quería hacer nada, Julia, la nana, vieja también, solo se dedicaba a la cocina y a atender los caprichos de la señora, y Angelina, que trabajaba hasta las cinco o seis de la tarde, solamente disponía de unas horas para hacer mil cosas y entretener un poco a su tía, quien siempre se estaba lamentando de su triste vida de mujer enferma y sola (Dávila, 2009: 228).

Se trata de un personaje que siente satisfacción por el trabajo que le genera el hogar, un poco en la línea de lo que explicaba Betty Friedan con esas mujeres que sentían una especie de orgasmo al tener limpia su casa, siendo lo que se podría esperar, y en efecto se espera y se exige de una mujer de su clase, que acepta y desempeña Angelina perfectamente:

> Tuvo que almidonar manteles y colchas, limpiar y pulir la plata, desempolvar los marcos de los cuadros, los muebles y las alfombras, alistó la vajilla, lavó los candiles y los espejos, y revisó tantos y tantos pequeños detalles que no se deben descuidar si uno quiere quedar bien y producir una buena impresión. Cuando Billy y la *Nena* llegaron, la casa estaba reluciente. Y Angelina se sentía contenta y satisfecha (Ídem: 229).

Tanto en esta narración como en la analizada anteriormente, "El último verano", los personajes femeninos muestran cómo es su relación con su espacio más inmediato que es el hogar. "Estas acciones rutinarias, y en apariencia banales, también poseen una doble función en el relato. La primera se refiere al carácter pragmático, a partir del cual la autora desarrolla las acciones de los personajes; mientras que, su función

simbólica expresa el malestar anímico que atraviesan las protagonistas, y el limitado marco de acción derivado de sus condiciones genéricas" (2022: 636-637)

El hecho de que la protagonista esté de nuevo en una casa y cuide de ella hace ver al lector la psique de esta y otros personajes femeninos, así como la relación con el hogar a través de sus labores domésticas. Para los personajes davilianos, en especial los femeninos, la casa se vuelve un espacio de tensión psicológica y de opresión donde aumentan las crisis emocionales.

En este texto se relata y se retrata el sometimiento doméstico de Angelina que viene a ser también un símbolo del dominio de la sociedad patriarcal, sumado a la opresión y al silenciamiento "propios" de su sexo. Existe, por lo tanto, un vínculo prácticamente indisoluble entre el espacio doméstico y el estado emocional de los personajes, "así como el proceso de decaimiento físico y emocional en los personajes femeninos, a propósito de su rol en la sociedad" (2022: 635).

En "El pabellón del descanso" se reitera la carga cultural de Angelina, en contraposición a la de la *Nena* que con el paso del tiempo ha adquirido otra posición social y otra forma de vivir. Carece, como se ha indicado, de apoyo en las labores del hogar y ello contribuye al agotamiento mental:

> Una persona cuerda pasa a la insania total, así, como algo que se cortó [...] la gente que es muy controlada, muy minuciosa es la que tiene mayor tendencia al desequilibrio, es esa línea tan fina que se rompe en un momento. Sobre todo cuando una gente empieza a obsesionarse por algo, la obsesión también la lleva a desencadenamiento (Lopátegui, 2009: 68).

Para el personaje de Angelina el hecho de llevar a cabo ese esfuerzo agotador y quisquilloso por tener todo en orden no gira en torno a beneficios pragmáticos, como lo es el habitar en un hogar cómodo, sino más bien se corresponde a "una mujer que se complace en ver la felicidad en los demás sin preocuparse mucho de su vida propia" (Romano, 2019: 379).

Si bien siempre se ha dicho y se ha asociado la histeria como una modalidad sintomática del discurso femenino, en este relato lo que

interesa es ver e indagar de qué manera se plantean en el diálogo los valores o las nociones dominantes en relación con su configuración específica respecto a la opresión y represión institucional, individual, social y cultural que padece la mujer.

Este hecho, no es algo exclusivo solo de las mujeres davilianas, también es extensible a los hombres, ya que en determinadas circunstancias experimentan la enajenación y recurren a la locura y a la muerte como una manera de evadirse de una realidad abrumadora y desquiciante si bien es cierto que, este "problema" acusa mucho más a las mujeres, siendo las protagonistas de sus relatos y, por serlo, "sufren la imposición de ciertos papeles, esto es, el papel de la maternidad, o sea el de desvivirse por y verse sólo en función de los otros" (Pita, 1988: 196).

Algunos de los textos que se han venido analizando como "Tina Reyes", "El último verano", "El desayuno" o "El pabellón del descanso", entre otros, presentan protagonistas que se encuentran definidas y a su vez restringidas por su ubicación dentro de las estructuras de una sociedad machista, patriarcal y capitalista.

En varios de sus relatos la respuesta de las protagonistas frente al reconocimiento de esta realidad dentro de sociedad se revela de varias formas: por un lado, la autoimposición del silencio y, por el otro, la mutilación o autocastración, llegando incluso a la decisión más fuerte como sería la del suicidio como única vía de escape.

Esa última "vía de escape" es la que toma la protagonista de "El pabellón del descanso". Cuando su hermana y su cuñado se van de casa, "Angelina ya no tenía ropa que ponerse, todo le quedaba tristemente flojo, como si no fuera de ella. Había perdido peso y estaba demacrada, y aunque no le gustaba tuvo que empezar a usar un poco de rubor para disimular aquella palidez" (Dávila, 2009: 230).

Una mañana se desmayó en la oficina. La mandaron al médico y al hacerla unos análisis le diagnosticaron leucemia:

> —¿Qué enfermedad tengo, doctor?
> — Leucemia, señora Ruiz [...]
> —¿Leucemia? He oído que es una enfermedad mortal, ¿no es así, doctor?

> — Bueno, sí, en general así es, pero siempre hay algo que hacer, algo que intentar, y, en este caso, en que el mal no está aún en su completo desarrollo, haremos todo lo que esté a nuestro alcance para detenerlo. Hablaré hoy mismo con el señor De la Garza y le haré ver la necesidad de internarla de inmediato en un sanatorio donde reciba usted toda la atención que estos casos requieren (Ídem: 231).

Sentenciada a muerte y con el descrédito de su tía Carlota que pensaba que todo lo que le pasaba a Angelina eran puras exageraciones[296], la protagonista empieza a ver con buenos ojos que la hayan internado en un sanatorio, ya que para ella son como una especie de vacaciones:

> Y qué maravilloso fue poder permanecer todo el día en una cama tibia, amable sin tener que hacer aquellos tremendos esfuerzos para levantarse diariamente, ir al trabajo, al supermercado, correr de un lado a otro y atender a todos los caprichos y necesidades de la tía Carlota. Poder estar en silencio, pensando, sin oír gritos ni lamentaciones: [...]. Poder contemplar el cielo desde su cama, los árboles del jardín, ver pasar las nubes, los pájaros; oír los programas de Radio Universidad. [...]. Qué dulce bienestar la invadía, una tranquilidad nunca soñada (Ídem: 231-232).

En su reclusión en el sanatorio, se ve atraída por un pabellón pequeño que hay al fondo del jardín y que se encuentra separado de los demás y en el que "no se advertía ningún movimiento y a donde nadie entraba ni salía. [...] Un día le preguntó a la enfermera por qué estaba tan solo ese pabellón:

> — Es el Pabellón del Descanso — contestó Esperanza.
> — ¿El Pabellón del Descanso? Y ¿qué es eso?"
> — Es adonde traen a los que se mueren. [...]
> — ¿Y cuando nadie se muere?
> — Pues entonces el Descanso está vacío, así como ahora (232).

Esa frase retumbó en su cabeza y Angelina se empezó a obsesionar con ese espacio. Este lugar viene a ser un eufemismo de la morgue y, aunque sea un sitio destinado a la muerte, a Angelina no la creaba rechazo, al revés, le llamaba la atención precisamente por ser un lugar solitario, silencioso y tranquilo y se acostumbra a la soledad.

"Después, poco a poco, empezó a desear que no fuera nadie a visitarla; ya no quería tener visitas, porque le impedían ir hasta el

[296] "Tener anemia no es nada del otro mundo. Si Angelina tuviera todo lo que yo tengo no sé qué haría, y sin embargo, yo aquí sufriendo en silencio" (231).

Pabellón, sentarse frente a él, esperando con gran ansiedad que estuviera ocupado o compartiendo su soledad" (Ídem: 233-234). Las malas noticias llegaron a los dos meses de estar internada, cuando los médicos le dieron la noticia: "si todo sigue marchando bien, así como hasta ahora, pronto le permitiremos irse para su casa, señorita Ruiz" (234).

A partir de ese momento todo cambia para ella. Volver a su vida de antes o abandonar el que es "su pabellón" empieza a desquiciarla porque, "dejar el Pabellón más solo aún, porque ahora él había encontrado quién lo compadeciera, quién lo entendiera, quién se preocupara por su soledad, por su abandono" (Ibid.).

De noche no consigue conciliar el sueño y se siente "agobiada por aquel torbellino de pensamientos que se agolpaban en su mente sin lograr encontrar una solución satisfactoria" (Ibid.). Los médicos ante tal situación comienzan a darle sedantes a Angelina y esta, en lugar de tomárselas, las va guardando poco a poco:

> Esa noche cuando después de merendar le dieron su pastilla, ella fingió que se la tomaba, pero la escondió con todo cuidado. Y así día tras día. Angelina estaba ahora tranquila, aguardaba pacientemente y contaba sus pastillas como el avaro que con ojos desbordados de codicia cuenta su tesoro diariamente. [...] Después cerraba los ojos y comenzaba a soñar despierta cómo sería estar ahí, por fin ahí en el pabellón, *sumidos en su mutuo silencio y la perfecta paz en la misma soledad en la larga y dolorosa espera a través de la vida a través del opaco y gris peregrinar sin eco*[297]*…* (236).

Finalmente, una noche, Angelina "decidió no retardar más ese sueño tantas veces soñado" (Ibid.) y terminó poniéndole fin a su vida. De esta forma se observa como las protagonistas están oprimidas por su doble condición: por un lado, biológica y, por el otro, cultural.

En este relato es interesante ver y poner el foco también en la Nena, la hermana de Angelina. Todas estas determinaciones tanto biológicas como culturales son de doble filo, y es importante señalar que no todas las mujeres las padecen de la misma forma "ya que si por un lado todas son hembras, más allá de este punto compartido hay diferencias cualitativas según la clase a la que se pertenece, y, por extensión, a los

[297] Las cursivas son del texto original.

papeles que se desempeñan, las exigencias que se sienten y las opciones económicas y psicológicas que se tienen a disposición" (Pita, 1988: 201).

De tal forma que es interesante ver como las dos mujeres de "El último verano" y "El pabellón del Descanso" acogen un tema tan redundante como la maternidad de manera diferente. Para la protagonista del primer relato, el mundo se le viene encima con la llegada de la menopausia, ya que en cierto modo significa "dejar de ser mujer" y, por otro lado, la maternidad la acoge sin ningún tipo de alegría más bien, le crea angustia y desesperación.

En el caso de Angelina en el segundo relato, esa maternidad le ha sido "impuesta" al tener que cuidar en un momento dado de su hermana y también de su tía. Este hecho hace que la vida de la protagonista se vuelva insoportable hasta el punto de acabar enferma.

Lo que hace Angelina es crear un "otro" a través del pabellón que, en cierta manera, funciona como su amante, su hogar o su hijo y por el cual se empieza desvivir, hasta el punto de llegar al suicidio en el momento en el que deciden darle el alta y separarla de ese lugar.

Se observa, por lo tanto, como los condicionamientos ideológicos, manejados desde un nivel subjetivo, son los que inciden de manera más determinante en las decisiones que toman ambas protagonistas. Algo que queda claro a través de estas dos historias es que a nivel cultural el hecho de "ser mujer" es algo que lleva a estas dos protagonistas a ver en la autodestrucción y en el autosaboteamiento una vía de escape y la única salida.

La amenaza corresponde en ambos casos a determinaciones culturales ya que, para Angelina el hecho de tener que volver a su casa y a su vida llena de obligaciones y concesiones la llevaría a perder la "autonomía" que adquirió en el Pabellón y, por otro lado, a la protagonista de "El último verano" al "corporificar el sentido de culpabilidad respecto a la pérdida de un bebé que de hecho no deseaba tener, se enfrenta a la disyuntiva de destruirse o dejarse vencer por los remordimientos encarnados fantasmagóricamente en los gusanos. La violencia en estos cuentos es tanto física como psicológica" (1988: 202).

Otro de los textos de esta colección es el que se titula "Óscar". Como se ha mencionado en alguna ocasión en el capítulo anterior, este relato comienza cuando Mónica regresa al pueblo donde vivía después de estar un tiempo fuera. En esa casa, además de su familia vive también Óscar, un enigmático sobre el que gira el relato y del cual el lector tiene pocos datos.

Solo se sabe de él que vive en el sótano y que provoca continuos desastres y malestares a los allí presentes, llegando incluso a romper el orden familiar y provocar la muerte de los padres de Mónica.

Si se presta atención al *Diccionario de símbolos*, en este se habla de los diferentes espacios que tiene una casa como la fachada, el techo o el sótano, lugar en el que vive Óscar y desde el cual atormenta a los miembros de la familia. Este lugar es entendido como un espacio en el que habitan el inconsciente y los instintos, pero también está relacionado con una especie de infierno o de purgatorio.

Si se trae de nuevo a escena la relación y la influencia de Dante en la escritura daviliana, se puede llegar a pensar que Óscar sería una especie de semidiós que lo controla todo desde ese infierno dantesco que acaba terminando con la paz y el sosiego del hogar.

Mónica, la recién llegada, se integra perfectamente en la familia y en su dinámica, lo que implica tener que cumplir con las funciones típicamente femeninas impuestas por el patriarcado.

Es importante ver que en este relato, aunque Óscar tenga una identidad propia, esa imagen se construye a través de un narrador omnisciente que describe la forma de este, por lo que el lector no es capaz de percibir en su totalidad cómo es. A raíz de esto queda una especie de figura licántropa que aúlla en los días de luna llena como un lobo y que aísla y somete a los habitantes de la casa:

> Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo. […] Raras veces permanecía silencioso, siempre estaba monologando entre dientes palabras incomprensibles. […] A veces abría la puerta de una de las recámaras y tan solo se asomaba, volvía a cerrar la puerta y se regresaba al sótano. Pero a veces entraba a todos los cuartos y se acercaba hasta las camas […]. Nadie se movía entonces, todos permanecían rígidos y paralizados ante su presencia, […]. En los días de luna llena Óscar aullaba como un

lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer (2009: 213-214).

Surgen infinidad de preguntas que carecen de respuesta para este texto porque, ¿quién es Óscar? ¿Por qué vive encerrado en el sótano? ¿Por qué atenta contra esta familia? Como es normal en los textos davilianos no hay ni siquiera una respuesta para tantas preguntas, pero lo que sí hay son conjeturas.

Una de ellas, en base a las perspectivas de género, podría ser la de Óscar como una metamorfosis del patriarcado y del machismo que, desde lo más profundo de esa casa asola, somete y asusta, no solo a las mujeres sino también a los hombres, viendo que es un mal que hay que exterminar: el poder que se ejerce sobre las mujeres y que, en el caso de este relato, Dávila también extiende a los hombres para que experimenten esa sensación.

También se puede ver como ese silenciamiento al que están sometidas las mujeres ya que, cuando Óscar decide salir de su escondite, lo que reina en la casa es un mutismo y una represión absolutas, llegando incluso a romper el orden de esa familia tradicionalista.

La ansiedad y el malestar que genera Óscar se puede ver, como se ha indicado anteriormente, en el fallecimiento de los padres que, ante la lucha que emprenden contra él pierden la vida, haciendo ver al lector que ese mal puede ser mortal.

El final del relato también es muy revelador ya que, el fuego es el que "acaba", o eso se cree, con la vida de Óscar, con ese malestar, con ese mal que en este caso sí tiene nombre, pero no tiene forma. Solo actúa, solo se enfada, solo presiona y solo hace de esta familia una presa en los brazos de un mal que hay que erradicar.

Sea como fuere, Dávila controla muy bien las dinámicas espaciales y la forma en la que crea el texto, poniendo en jaque todas las normas o las premisas de la Generación de Medio Siglo, saliéndose de los límites y explorando zonas de las que muy pocos habían hablado.

"La carta" es otro relato de esta colección de cuentos en los que, a través de un monólogo interior, conformado por una sola secuencia y sin soportes simbólicos, como podría ser el cambio de letra, la protagonista,

innominada, relata y va dejando claro su dolor ante la barrera infranqueable que su amado ha interpuesto entre ellos.

En este texto se relata una vida de incomunicación, de ilusiones frustradas y de sueños por cumplir. En definitiva, un amor totalmente insatisfecho: "Por la rosa que te di, un poco marchita, es cierto, y que tú dejaste morir en un vaso sin agua" (219). Esa rosa marchita simboliza su relación, que poco a poco se va apagando.

En esta carta también se puede ver el silencio al que se encontraba sometida la protagonista y es solo a través de este medio puede tener voz:

> Quizás ahora ya pueda decirte algo, o dentro de un mes, o de un siglo, o de un instante; qué importa el tiempo que transcurra si finalmente es tan solo una línea, una división convencional para ordenar la diaria existencia, situar al pasado o al futuro. Tal vez un día, el menos pensado, un día gris o lluvioso, pueda contar bien nuestra historia, porque tú nunca me dejaste hablar de nuestro verdadero encuentro. Tenías miedo y por eso no me escuchabas, [...] ¿te acuerdas? Cada vez que yo empezaba a hablar de lugares, personajes, alegrías o tristezas, de tantas cosas compartidas o de nuestro primer rompimiento, era como un puente que yo tendía en el espacio y que tú no querías, te negabas a cruzar, [...]. Y del amor muchos huyen como de una catástrofe o de un violento huracán. Yo nunca huí del amor, lo supiste… (Ibid.).

El tiempo que se emplea en este relato es el presente en el que se van desgranando poco a poco los recuerdos. Un presente perenne al igual que lo son las palabras escritas en el papel y de las cuales la protagonista ya no tiene forma de retractarse.

En esta carta la protagonista abre su corazón y muestra sus sentimientos más profundos echándole en cara a su amado que nunca se preocupó por lo que sentía ya que "no basta [con] saber que el amor existe, hay que sentirlo en el corazón y en todas las células. Saber darlo todo a manos llenas, pero recibir algo a cambio; una correspondencia del alma, aceite o leña, para alimentar el fuego. Nunca has sabido de este amor caído de bruces sobre sus propias brasas. Ni siquiera aquella noche que te marchaste encolerizado sin decir ni adiós reparaste en la sorda pesadez de mis pasos, en las lágrimas que me caían por dentro" (Ídem: 220).

Se trata de una historia de amor vivido entre sombras, abrigado y sustentado por el miedo de que cada día sea el último en la relación de

pareja y por los deseos no cumplidos. En definitiva, una historia de encuentros y de desencuentros que parece estar escrita desde la ultratumba.

El texto se cierra con el posible suicidio de la protagonista, algo recurrente en otros textos en los que, la mujer termina poniendo fin a su vida por culpa del amor o por miedo a este. También parece ser una carta que la protagonista dejó para después suicidarse: "Me voy. Te dejo contigo mismo, en ese mundo tan tuyo donde no necesitas de nada ni de nadie para vivir, encerrado en tu círculo, en tu torre de marfil impenetrable" (Ídem: 221).

Ese desencanto por el amor, por la falta de atención trae consigo la desesperación, la locura y el suicidio como la única vía de escape ante una vida monótona y aburrida donde la mujer es vista como un mero objeto o como un adorno dentro del hogar:

> Si tú pudieras saber cuántas veces en la soledad sin reposo, bajo la lluvia que se filtra, en el lento fluir de la ausencia, o en el río del azogue que recorre por mi sueño, [...] en medio del silencio que me rodea cortado por sonidos de viento, de sombras y de agua [...], sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas por líquenes y musgos. Bajo ella ahí estoy (Ídem: 222).

Este pequeño texto hace recordar a la novela española *Cinco horas con Mario,* con la diferencia de que en este la protagonista habla a su marido muerto en el féretro y en el relato de Amparo Dávila, habla desde la muerte después de un posible y supuesto suicidio.

Otra clara muestra de esas imposiciones sociales de las "reglas" que tienen que seguir las mujeres, se da en el penúltimo relato de esta colección, titulado "El abrazo". Como se indicó en el capítulo IV, se trata de la relación extramarital que tiene Marina, la protagonista del cuento con un hombre, que resulta ser el marido de su mejor amiga, Raquel.

Este texto no es más que una crítica hacia las reglas impuestas ya que Marina, a través de una especie de justicia literaria, termina pagando con el dolor y la soledad la transgresión de las reglas, al sostener una relación inadecuada dentro de los cánones sociales.

Trayendo de nuevo a Lagarde, esta hace una mención importante al adulterio, sobre todo en lo que se refiere al hombre y afirma que:

> significa prestigio y es a la vez signo de derroche económico y sexual [...]. Para las mujeres, en cambio, la contradicción se agudiza por la imposibilidad de ser la legítima, ser la novia o la esposa, por la competencia con la otra, por la necesidad de asegurar la exclusividad en la relación. Tanto la esposa como la amante compiten por el amor y las atenciones eróticas de su cónyuge (2005: 455).

Para acabar con este volumen, el titulado "Árboles petrificados" también está en la línea del anterior. Se relata otro adulterio femenino que, aparte de no ser aceptado socialmente, es una realidad que viven muchas mujeres y que Amparo Dávila plasma en sus textos.

Además, se deja ver que todos estos "procesos", estos adulterios también son una forma de mostrar el desencanto por la rutina que representa una relación de pareja que se ha ido desgastando con el tiempo y con el tedio. Es otro ejemplo de un relato que comienza con una situación concreta y que según va avanzando pasa a ser extraordinaria y ambigua.

Nuevamente se observa el romanticismo poetizado como una forma de expresión de los amores desgraciados e imposibles y la muerte, la locura y no se sabe si el suicidio, como el único destino final, rodeado de una onda onírica que complica y hace más complejo el relato.

Finalmente, y cerrando el ciclo cuentístico de las mujeres de Amparo Dávila, hay que hacer mención a sus relatos titulados "La casa nueva", "Estela Peña", "Radio Imer Opus 94.5" y "Con los ojos abiertos", todos ellos publicados en su último libro de cuentos, *Con los ojos abiertos*[298] (2008).

A pesar de ser la colección de cuentos más corta, pues apenas cuenta con cinco relatos, la autora sigue explorando los mismos temas que aparecen a lo largo de su obra. Uno de ellos es el de la mujer y lo sigue haciendo a través de varias perspectivas para buscar la identidad y la libertad que le han sido arrebatadas.

Es importante ver también que hay un cambio sustancial en cuanto a las mujeres que presenta, ya que en este libro se puede observar que

[298] Hay que recordar que dentro de esta colección hay otro relato titulado "Hotel Chelsea". En este caso no se habla de él, primeramente, porque no encaja en el campo del análisis de la figura de la mujer y además, se analizó en el capítulo IV desde otro punto de vista.

los personajes femeninos viejos, son mujeres ya maduras, divorciadas y en el mejor de los casos con hijos ya adultos a diferencia de los primeros textos en los que las mujeres eran jóvenes o maduras y su final era la muerte o la locura.

Comenzado por el segundo de los relatos citados, la protagonista Estela Peña, es una mujer que solo busca la felicidad y sentirse querida con alguien que la ame y la respete: "Le habían presentado a varios muchachos, pero todos resultaban tan mandados y tan avorazados que ella tenía que defenderse a como diera lugar, "si no me quitas las manos de encima te juro que grito, ¡ay qué triste!, no querían más que manosearla y besuquear" (2009: 267).

Estela no busca solamente entretenerse con su cuerpo, sino formalizar una relación, casarse y tener hijos. A pesar de ello, en una ocasión menciona que los hombres solo quieren divertirse con encuentros casuales y con contactos corporales sin ninguna seriedad, lo cual hace que se desilusione y llegue a pensar que en la ciudad la gente es viciosa e hipócrita.

Todo cambió cuando le presentaron a Rubén, quien aparenta ser un chico amable, serio, respetuoso y responsable[299], por lo que su sueño de casarse cobra aún más fuerza. Además de esto, un hecho importante es que su cuerpo reacciona ante las caricias y la proximidad de él:

> Ella nunca había soñado en conocer a un muchacho como Rubén, tan guapo y distinguido, sin duda de familia acomodada, por lo educado que era y siempre bien vestido. Cuando bailaba con él, cerraba los ojos y se sentía como si flotara entre nubes, entre una dicha jamás imaginada, las mejillas tocándose suavemente, las manos entrelazadas, moviéndose al compás de la música, o sentados muy juntos (Ídem: 267-268).

Estela empieza a ilusionarse y a idealizar con un matrimonio inmediato: "A medida que fue pasando el tiempo aumentó la confianza entre ellos y las caricias de Rubén fueron siendo más intensas, más audaces, "lo mejor será casarnos cuantos antes", había pensado Estela cuando se dio cuenta de que estaba jugando con fuego, pero era Rubén quien debía

[299] "Qué distinto de los otros muchachos que le habían presentado antes; tan educado, correcto y respetuoso, por algo trabajaba en la oficina de contabilidad de la fábrica y era tan apreciado. En el cine le tomaba la mano y le decía cosas muy bonitas" (2009: 267).

proponérselo" (268).

Sin embargo, Rubén no pensaba de la misma forma. Una noche quedaron para salir junto a unos amigos y "Estela se arregló con todo cuidado, como había aprendido a hacerlo" (Ibid.). Fueron al Barba Azul, conocido bar que también aparece en otro texto de Amparo Dávila, concretamente en "Tina Reyes" perteneciente a *Música Concreta.*

Se cuenta que después de varias copas se pusieron muy alegres y Estela esperaba aún más si cabe ese ansiado momento. Finalmente descubre que Rubén no busca casarse sino solo tener una comunicación corpórea y Estela despierta de esa especie de ensoñación en la que se encontraba, fantaseando e imaginando cómo sería el momento en el que él la pidiera matrimonio:

> Cerca de las cuatro de la mañana salieron del Barba Azul, cantando y riéndose alegremente. Cuando llegaron frente a la privada donde vivía Estela, Rubén la abrazó apasionado mientras decía:
> — No quisiera que esta noche se acabara, quisiera tenerte siempre conmigo, así, juntito a mí, sintiendo el calor de tu cuerpo… "sí, ahora será, ahora será, ya lo va a decir, ya me lo va a pedir", pero Rubén no dijo lo que esta esperaba y, como había bebido mucho más de lo que acostumbraba, los besos y las caricias llegaron a un grado tal que Estela, aterrorizada, gritó:
> — ¡Rubén, Rubén, esto no puede ser, no puede seguir así, tenemos que casarnos pronto!
> — ¿Casarnos?, ¿casarnos…? — […] —, ¿casarnos, dijiste?, pero ¿por qué?, no veo la razón por la que tengamos que casarnos.
> Estela tenía los ojos llenos de lágrimas y la voz cortada cuando le preguntó tímidamente:
> — ¿Es que tú nunca has pensado en casarte conmigo?
> — ¡Esto sí que es gracioso, vaya que eres ocurrente, Estela! (270)

En este momento la vida de Estela se rompió por completo al enterarse de que Rubén no quería comprometerse con ella, no quería hacer lo que había soñado e imaginado durante mucho tiempo. Decide huir al ver que sus anhelos de mujer no se corresponden con los de él.

Avanza por la noche, entre las tinieblas, despavorida, desorientada y abrumada "perdiéndose entre sombras huecas, entre nieblas y brumas engañosas hasta llegar a lo más hondo y denso de la noche y de ella misma, hasta encontrarse rodeada de tumbas y de sueños rotos, de coronas funerarias descoloridas y secas como ilusiones destrozadas y pisoteadas…" (271).

Estela, como gran parte de los personajes femeninos de Dávila, es víctima de violencia, "porque los preceptos de la familia, la sociedad y la cultura no están en concordancia con sus anhelos y aspiraciones" (Ortiz Sánchez, 2016: 89). Se trata de un personaje enjaulado y presionado por las costumbres familiares, por las normas sociales y culturales, donde la única vía de escape que tiene ante el nulo deseo de casarse de su amado es evadir la realidad, huir y no pensar, solamente soñar.

Esto se debe a la presión social y familiar, a las normas y a los estereotipos con los que se violenta la vida de las mujeres. Pesa tanto el hecho de estar sola y no poder formar una familia que la única alternativa es imaginar, soñar, pensar en alguien y crear una mentira disfrazada de felicidad eterna.

En Estela la locura surge a raíz del momento en el que se desestructura y se produce la unión contradictoria entre dos momentos: por un lado, el más feliz, viviendo una vida casi de ensueño con Rubén y el más desesperado, cuando este le dice que no quiere casarse.

La locura se vuelve "física" a través de los actos en el momento en el que Estela decide huir y emplea un lenguaje poético para expresar lo impronunciable. El personaje sufre una transformación al liberar parte de lo que siente y precisa como mujer, todo aquello que tenía acallado por obedecer a las normas, entrando en un delirio demente, antitético y contradictorio, que descubre todo su ser como mujer, pero también su "deber ser" fallido.

Estela se quedó completamente sola. Sus enormes y desesperados esfuerzos por cumplir con el mandato, no sólo familiar sino también social, han fracasado y en parte ella también. Termina quedándose con el amor que siente, con el amor reprimido y con el vago recuerdo de un amor frustrado.

> [...] las huellas de tus pasos desenredados tus cabellos y calentando tus manos resguardándote de la lluvia y del sol y de los pájaros que picotean los ojos aquí contigo amor diciéndote cosas al oído contándote las canciones que tanto te gustaban aquí contigo amor en los largos días y las eternas noches en el tiempo sin fin de tu boca callada (2009: 271).

Se puede observar cómo la imagen del amor se configura para ser la única

salida a una existencia desoladora y vacía que se va desmoronando y rompiendo en pedazos por el engaño. Es un amor eterno, que incluso supera y transgrede el tiempo y el espacio y se contrapone a ese lugar frío, solitario y oscuro donde emerge el desengaño, donde los pájaros van a arrancarle los ojos, siendo una imagen que remite al dolor y a la ceguera que también aparecen en "Griselda" de *Árboles petrificados*.

El siguiente relato a "Estela Peña" se titula "Radio Imer Opus 94.5". Ambos son relatos un tanto parecidos. En este caso, Irene, la protagonista, es una joven al igual que Estela en contraposición con las protagonistas de los otros dos relatos citados anteriormente, que son mujeres ya maduras y en la vejez.

Irene es una joven taciturna que trabaja de recepcionista en un consultorio médico. Un día, por casualidad escucha en la radio la voz de un locutor de la que queda prendida: "conectó a la radio pero en vez de girar el botón del volumen movió el de las estaciones y no se acordó en qué frecuencia pasaba la radionovela que Lupita le había recomendado, [...]. Irene se quedó sin saber qué estación era y a quién pertenecía aquella voz que ya no podría olvidar" (2009: 272-273).

Irene empezó a fantasear e imaginarse al dueño de aquella voz, hasta tal punto que se obsesionó con él: "se dedicaba a pensar y pensar, a soñar y a preguntarse una y mil veces cómo haría para volver a escuchar esa voz, ¿qué estación sería la que había sintonizado por mera casualidad?, ¿qué podía hacer para comprarse un radio?" (Ídem: 274).

De alguna manera se entera de que el hombre se llama Fernando del Río:

> Esa noche Irene encendió el radio como siempre y… "y con esto damos por terminado este espacio de música clásica, estuvieron en los controles técnicos: don Juan Martínez y Miguel Juárez, y al micrófono su servidor y amigo, Fernando del Río. Irene se quedó como si un rayo la hubiera fulminado, inmóvil, petrificada… era él, él, el, con esa voz inconfundible (Ídem: 276).

A raíz de esto su fantasía incrementa y "se dedicaba a pensar y pensar e imaginar cómo sería su cara porque debía ser guapo" (Ibid.), y a raíz de esto, su forma de vestir y su aspecto empezaron a cambiar. Comenzó a

maquillarse, a ponerse ropa más sugerente y a sentirse más bonita[300].

En medio de todo este mundo inventado por Irene, aparece una mujer que pretende al locutor, pero la protagonista, inmersa en su fantasía, no es consciente de ello llegando incluso a comprarse "un radio chico que podía llevar y traer a todos lados" (277). Después de diversos intentos de acercarse al locutor, enviándole cartas, acudió a la radio y lo vio salir.

Al no lograr establecer ninguna comunicación con el locutor, Irene optó por dejarle la carta al vigilante del sitio donde trabajaba Fernando y este le confirma lo que no quería oír la protagonista: el locutor está casado y es padre de varios niños:

> Irene se iba acercando al vigilante para preguntarle cuánto más tardaría en salir, cuando un hombre alto, delgado, joven y muy bien parecido pasó en medio de ellos a toda prisa, casi corriendo, y se subió a un coche que se detuvo frente a la entrada. "¡El señor Del Río, el señor Del Río!", dijo el vigilante y se fue tras él, pero el coche ya se había ido. "Se nos fue, señorita —regresó diciendo el vigilante—, salió tan a la carrera… siempre vienen a por él su esposa y sus niños" … SU ESPOSA Y SUS NIÑOS[301]… SU ESPOSA Y SUS NIÑOS… SU ESPOSA Y SUS NIÑOS… El estallido de una bomba o una explosión hubiera sido menor al de esas palabras (281).

Irene no consigue comprenderlo y se desmorona, hasta tal punto que "cogió su carta casi automáticamente y la arrugó entre las manos como algo que ya no sirve" (Ibid.). En ese momento pasó por allí Rogelio, su pretendiente, para recogerla en el coche. Cuando este le preguntó si tenía que ir a algún lugar, ella le contestó, casi delirando, con las palabras que cierran el texto y que de alguna forma la llevan a una atmósfera imaginaria:

> Irene contestó con una voz cada vez más queda y lenta, apenas audible, una voz que parecía salir del mismo sueño o venir de muy lejos:
> —No… Fer… a… donde… tú… digas… (282).

Tanto en este relato como en el de "Estela Peña" o "Tina Reyes" se percibe

[300] "El resultado fue notable y todos los que la veían quedaban gratamente sorprendidos. "Pero ¡qué guapa viene usted, Irene! ¿A dónde va a ir?, dijo el doctor Cervantes cuando llegó al consultorio, aquel lunes, y vio a Irene. Irene sonrió muy complacida y satisfecha, había logrado lo que se proponía: verse bonita" (2009: 276-277).

[301] En el texto original se usa otro tipo de letra y se pone en mayúsculas, además de usar puntos suspensivos, para enfatizar el efecto que tiene esa frase en los sentimientos y las intenciones de Irene.

un gran romanticismo generado a partir de un amor no correspondido que de alguna forma hace que el personaje femenino quede devastado, casi rozando la locura y perdiendo la noción de la realidad.

Se trata de mujeres normales y corrientes pero que están solas y buscan a través del amor que les puede brindar un hombre, esa ansiada felicidad de la que carecen y que de alguna manera necesitan para sentirse completas.

Los relatos titulados "La casa nueva" y "Con los ojos abiertos" merecen ser analizados en conjunto. En ambos se presentan a dos mujeres ya viejas y de avanzada edad. Concretamente, en el primero a Doña Isabel y en el segundo a Mariana. Son personajes que no pierden la cordura, sino que más bien están viviendo la vejez y son completamente independientes y activas, con hijos ya adultos.

Se trata de "mujeres viejas" a quien la muerte del esposo o del exesposo les cambia por completo el rumbo de su vida y al final de la historia logran darle un giro total a las circunstancias, ya que en un primer momento parece que el final que van a tener va a ser el mismo que los personajes más jóvenes de cuentos anteriores, a pesar de que ambas también se encuentran expuestas a las circunstancias y a los discursos tradicionales, tanto en su núcleo familiar como en su contexto social.

De alguna forma cambian su destino y trascienden su presente, ya que se niegan totalmente a quedar instaladas en la desolación, en la muerte o en la locura puesto que asumen su situación y deciden tomar las riendas de su vida. Se podría llegar a decir que en esta última colección de textos, con este significativo título de *Con los ojos abiertos*, hay un cambio sustancial ya que en los anteriores las mujeres pasaban por el trance de la sumisión o de la lamentación y en este libro se percibe una síntoma de la liberación, del resurgimiento y del empoderamiento femenino.

El primero de los textos, "La casa nueva", se presenta a doña Isabel, una mujer que queda viuda, al fallecer su marido don Ramón Saldívar, propietario de un gran negocio, todo ello a través de un narrador

extradiegético. Se narra que "muerto don Ramón, después de tres años de inútil lucha, su esposa y colaboradora en el negocio, doña Isabel, se encontró ante la desoladora realidad de que el capital de la compañía estaba seriamente disminuido" (2009: 251).

Doña Isabel decide poner su lujosa casa a la venta para poder salvar la empresa y se van a una nueva casa "que debió de haber sido agradable pero que en el presente se encontraba completamente deteriorada, con un jardín de buen tamaño, pero en total estado de abandono" (Ídem: 252).

Todo parece normal a pesar del disgusto de sus hijos ante la nueva casa. De pronto, un día, una de sus hijas, Alina, se sentó en el comedor y al mirar "vio, pegado al cristal de la ventana, un rostro borroso, macilento, espectral, cuyos labios se movían diciendo algo" (253).

Ninguno de los miembros de la casa la creyó, inclusive pensaron que era todo producto de su imaginación. Al día siguiente, rumbo al garaje escuchó de nuevo una voz que la llamaba: "A… li… na… A… li… na…ven…ven…ven…" (Ibid.).

A partir de aquí esas "visiones" se vuelven constantes. Alina salió al jardín y de nuevo escuchó esa voz, pero en esta ocasión debía decir algo más: "A… li… na… A… li… na…ven…ven…ven…ven…a…yú…da…me… a…yú…da…me…" (254).

A raíz de todo eso Alina se empieza a ver "desmejorada, pálida y ojerosa[302], había perdido su natural alegría de vivir" (Ibid.). El contador de la empresa le advirtió a Doña Isabel de que algo extraño le estaba pasando a su hija Alina y un día, mientras la señora jugaba al póker con sus amigas, le recomendaron que la llevara a visitar a un psiquiatra para tratar "enfermedades o trastornos nerviosos" (255).

Como se observa, por el momento los mitos siguen siendo parecidos a los de los textos anteriores, donde la mujer era una especie de figura trastornada. Finalmente accede y Doña Isabel acude a ver al doctor

[302] En este sentido se puede ver como Alina, una chica joven y en plena juventud se muestra débil y frágil, frente al personaje de su madre, que ya se encuentra en una edad madura. En este sentido Alina, podía ser una mujer parecida a Marcela, en el relato "Música concreta", donde esta se ve acechada por una supuesta rana que la vigila por las noches y que viene a ser la representación de la amante de su marido, quedando desmejorada y afligida ante este acoso.

Montaño. Esta le dice que "mi hija Alina cree ver caras, oye voces, siempre está asustada, su comportamiento y sus hábitos han variado, está desmejorada, come mal, duerme mal. No sale a ningún lado, ha perdido su natural alegría" (Ibid.).

El doctor no tarda en responder y alegar que le "parece que se trata de una esquizofrenia atípica, que se presenta, a veces en gente joven sin previos antecedentes, o con alguna motivación. ¿No ha tenido ella alguna frustración en sus estudios o en su carrera, alguna decepción amorosa? (Ibid.).

Doña Isabel lo achaca a que su novio, Enrique, se fue a hacer una maestría a Inglaterra y ya no hablan con la misma frecuencia que antes. Finalmente, Alina va al médico y le explica lo que le sucede: ve un rostro espectral y horrible, que grita, que se lamenta y ella siente "un terror incontrolable y un escalofrío que recorre mi cuerpo y me hiela los huesos…" (256).

Doña Isabel decide internarla en un sanatorio y para ello busca uno de los mejores. El internamiento quedó fijado para un sábado. Un miércoles, durante la comida, Isabel se levantó para ordenar unos papeles y, al mirar al ventanal "se llevó las manos hacia la boca tratando de ahogar el grito ronco que salió de la garganta al ver el rostro cadavérico y espectral que la contemplaba pegado al cristal de la ventana" (258).

En un principio Doña Isabel se asusta, pero cree que todo esto es producto de su imaginación y de su cansancio. Escucha, al igual que le sucedió a su hija Alina, cómo esa presencia la llama. Se sugestiona, se asusta, pero cree que es todo producto del cansancio, no sucumbe ante lo sucedido.

Doña Isabel se presenta como una mujer empoderada "tan dueña de mí misma, tan controlada y serena. Ella que nunca había conocido el miedo, estaba ahora temblando de miedo, aterrorizada como una criatura" (259).

Finalmente, decide no internar a Alina en el psiquiátrico. Se van de viaje por Europa y deciden vender la casa y mudarse a otra como la que tenían. Se observa que la mujer en este caso además de estar empoderada

y ser dueña de sí misma, toma decisiones. Doña Isabel, además de cumplir con el rol de madre, logra trascender las circunstancias y toma las riendas no sólo de su vida sino también de sus hijos para que asuman la propia.

Es importante ver cómo a través de la historia y de su desarrollo se ve a una mujer que poco a poco se va empoderando y logra tener la suficiente confianza para ver y cambiar su realidad. De tal forma que, Amparo Dávila expone, en contraposición con otras mujeres, a un personaje que fortalece su confianza, su visión y también su protagonista en su entorno, impulsando varios cambios positivos ante las situaciones que está viviendo.

Este texto presenta una serie de elementos vinculados con lo gótico y lo siniestro, además de tener otros elementos de ultratumba. Es importante ver, que al igual que sucede con el relato titulado "Óscar", esta familia también vive en una buena casa, aunque la termine vendiendo y se vayan a otra, y se produce un contraste entre el interior de la casa, que está totalmente descuidado, y el espacio exterior, que en este caso sería la ciudad que sigue sin alterar su marcha ni su ritmo y se puede entender como una posibilidad de salvación ya que el único modo de poner fin a todo esto sería vendiendo la casa e irse de viaje para poder recuperar toda esa estabilidad que han perdido.

Son, por lo tanto, mujeres que se reconstruyen, se unen y evocan recuerdos, para terminar de completarse. Como se ha indicado, se trata de una mujer que ha perdido a su esposo y en lugar de acabar en el llanto, la locura o la desesperación, consigue darle un giro a su vida y tomar las riendas de ella, de su casa y de sus hijos.

Los personajes que presenta Dávila en esta colección de cuentos de alguna forma han logrado cambiar su vida. Se trata de mujeres activas, que tienen solvencia económica o algo tan simple como días específicos para disfrutar de su tiempo libre, sin tener que estar atadas y encerradas entre las paredes del hogar.

Por otro lado, haciendo mención al segundo texto, "Con los ojos abiertos", como se indicó en el capítulo anterior, se trata de una mujer

ya mayor que pierde a su exesposo y una vez ya en su casa, empieza a escuchar ruidos extraños. Al parecer, ese malestar proviene de una figurita, una talla de vudú que nunca le generó simpatía a la protagonista.

Al igual que doña Isabel en el relato anterior, es una mujer que ha quedado viuda y decide tomar las riendas del hogar. En este caso, ello está simbolizado a través de todos los objetos y las pertenencias de su exmarido que de alguna forma la acechan y la acosan por las noches.

La muerte de estos personajes además de cambiar la vida de las mujeres, también suponen una ruptura dentro de la familia. En algunas ocasiones, se llega a afirmar que la viudez es otro de los sucesos importantes dentro de la vida de las mujeres, sobre todo las de la época, ya que en algunas ocasiones no se vive como un proceso de liberación de grandes cargas y responsabilidad, sino como una especie de orfandad en donde lo que se busca es el cuidado del otro.

En el caso del relato de Dávila esto no es así, ya que Mariana toma las riendas del hogar. Por otro lado, a diferencia de las mujeres anteriores, estas no se olvidan de sí mismas, es decir, hasta el momento tenían asumido que el hecho de cuidar al otro era algo "obligado", una especie de trabajo impuesto por el rol de género al que pertenecen.

Mariana, en este relato, cambia su rol de género al morir su exmarido. Ella asume el papel comandado por Armando del Bosque y se hace cargo de todo. Se queda con todos los objetos que pertenecieron a su exmarido, aunque no sean de su agrado y esa figurita prehispánica es la que desatará el malestar en la protagonista.

Este relato, salvando un poco las distancias, puede estar relacionado con el de "El huésped" ya que es a través de "algo" que ha traído el exmarido, que se genera ese malestar en Mariana, que es evidente fisicamente.

A raíz de esto, la protagonista, ante su afán de cuidar todo el patrimonio que posteriormente sería de sus hijos, se empieza a olvidar de sí misma y de todas sus actividades, llegando incluso a cambiar su rutina y a dejar de ser una mujer independiente y activa, pasando a ser una

mujer frágil e insegura.

Durante las noches esos ruidos la acosan, la acechan, la desesperan, pero todo sigue en su lugar, intacto, hasta que se produce un giro de guion y a diferencia con las otras protagonistas, al darse cuenta de que está sola, se convence para afrontar de una vez esa situación: "nadie entendería sus razones, estaba segura, nadie podría hacer nada por ella, sola tendría que afrontar lo que fuera y tener el valor de enfrentarse a lo desconocido, a lo inesperado, traspasar el umbral… Estaba sola, completamente sola y desesperada" (2009: 294-295).

Todo siguió igual hasta que una noche, Mariana decidió enfrentarse a ese mal que la atormentaba. Decide no posponer más aquel miedo que la angustiaba, aquello que debió de haber enfrentado desde el momento en el que falleció su exmarido: la inconformidad y la obligatoriedad de quedarse con las cosas de Armando, con algo que ya no es suyo ni le pertenece, con una vida que ya no forma parte de la de ella y que se sigue aferrando a Mariana para, en forma de objetos y de cuadros, seguir atormentándola y oprimiéndola.

"Con los ojos abiertos" es un texto perfecto que narra, a modo de metáfora, como una relación o cómo un matrimonio puede atormentar a una mujer, hacerla creer que solo su deber es cuidar y mantener a sus hijos y lo hace en este caso, después de muerto el exmarido.

Mariana no se frena, no se achanta, toma las riendas, aunque en un primer momento sienta miedo, desesperación y angustia, al enfrentarse a una situación "nueva". Es el claro ejemplo de una mujer empoderada, atrevida y que piensa en sí misma algo que, paradójicamente, cierra el ciclo cuentístico de Amparo Dávila.

El resumen ideal para toda su narrativa sería este: mujeres empoderadas que empiezan a ser un ejemplo para todas, que se liberan, que se valoran, que se sienten a sí mismas y que, aunque con miedo, deciden avanzar y mirar con los ojos abiertos para enfrentarse a la verdad.

Es importante ver que en esta pequeña colección de relatos titulada *Con los ojos abiertos*, se presentan a cuatro mujeres; dos de ellas, Doña

Isabel y Mariana, ya están en la vejez, es decir, ya han procreado y han "cumplido" con lo que la sociedad esperaba de ellas, por lo que también tienen más conocimiento y experiencia para enfrentarse al poder y cambiar los papeles a raíz de la muerte del hombre, de la figura rectora y no caer, como en el caso de otros personajes femeninos en la locura o en la enajenación.

Frente a estos dos modelos están Irene y Estela Peña que son más joven, más inocentes y no tan maduras como para afrontar su situación. Siguen esperando al hombre perfecto, a tener hijos y un hogar que mantener y cuando todo eso no llega, se desata la locura y la desesperación.

Doña Isabel y Mariana son dos personajes que se enfrentan a su destino y que, a pesar de haber enviudado, escapan de una posible locura al estar en esa otra "etapa" que les da la vejez. Aunque no tengan esa "figura rectora" siguen con su vida y llegan incluso, en mayor o menor medida, a "adquirir" el papel del hombre, y a sentirse más libres al no tener que acatar una serie de normas, al menos dentro del hogar.

Paradójicamente, de estos dos textos, uno abre la colección, concretamente "La casa nueva" y el otro, "Con los ojos abiertos", la cierra, dejando en el medio el relato de "Estela Peña" y de "Radio Imer Opus 94.5", como una forma de hacer ver al lector que esas dos mujeres se salen del comportamiento "usual" que presentan los personajes femeninos davilianos.

Doña Isabel y Mariana son "mujeres ruptura", que rasgan, que arrasan y que piensan en su libertad. Salen de ese rol impostado, de ese que las obliga a no ser mujeres y por una vez, aunque sea en la vejez, son conscientes de la valentía, el valor y la fuerza que tienen.

Finalmente, y a modo de conclusión, en toda esta pasarela literaria de personajes femeninos, Amparo Dávila muestra su preocupación por la situación de las mujeres de su época. Señala que en muchos casos son víctimas de la violencia social o intrafamiliar y cuyo destino queda en manos de la locura, la enajenación, la ensoñación o de algo más terrible: el suicidio:

> Es evidente que los personajes viven la violencia dentro y fuera del espacio privado por desconocidos y por miembros de la familia, que las relaciones interpersonales están determinadas por los conflictos que pueden desencadenar confrontación, competencia, lucha, disputa y resolución trágica para unos y feliz para otros (Ortiz Sánchez, 2016: 90).

Personajes como Tina Reyes, María Camino, Carmen, Estela Peña, Irene, Mariana o Julia son un ejemplo de cada una de las mujeres mexicanas del siglo XX. La escritora zacatecana, en sus relatos, crea personajes femeninos en los que se evidencia un retrato moral y psicológico que "es recurrente en varios de ellos: se trata de personajes que tienen vida propia" (Ídem: 97) y que se encuentran cargados de matices tanto emocionales como psíquicos, de tal forma que logra generar una cierta empatía entre los lectores, "porque sus conflictos responden a una serie de carencias y necesidades humanas" (Ibid.).

La complicidad para con los lectores se forja a partir de la "intensidad del lenguaje narrativo, al configurar personajes que demuestran una gran sensibilidad, frustración, dolor e impotencia ante las imposiciones violentas de la familia, la sociedad y la cultura" (Ídem: 97-98).

Todos ellos son vivencias de una usurpación. Amparo Dávila es, fue y será una de las escritoras más influyentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX, a pesar de haber sido poco estudiada por su forma de escribir, de relatar y sobre todo, de visibilizar situaciones totalmente injustas que estaban normalizadas en una sociedad machista y patriarcal.

PARTE III

CAPÍTULO VI. La poesía de Amparo Dávila. Entre la intimidad y la desobediencia.

Conocida sobre todo por sus relatos, Amparo Dávila, una de las figuras más importantes de la literatura mexicana del siglo XX y parte del XXI, comenzó con apenas 22 años a publicar sus salmos en la revista potosina *Estilo,* los cuales trajeron consigo la creación de su primer libro de poesía titulado *Salmos bajo la luna.*

Amparo Dávila también escribió textos de poesía y como se ha indicado en capítulos anteriores, su parte narrativa es contundente, con temas ásperos, atmósferas asfixiantes y claustrofóbicas y con un carácter perturbador, que se suele estudiar, casi siempre, desde el plano de lo siniestro y de lo fantástico, dejando de lado la narrativa de lo inusual y la mezcla de géneros.

Lo más importante de su prosa es que esta no proviene de elementos sobrenaturales como tal, ni externos, sino que salen del interior de sus personajes, a través de una visión mucho más íntima y compleja.

Analizando su poesía se descubre que es solo una narradora. Mediante la lectura o análisis de su obra poética se puede observar que no se demuestra o se llega a demostrar su capacidad poética. Con respecto a su prosa, se repiten temas y en este caso se hace mención de las características más sobresalientes de sus poemas.

En su obra poética, quizás eclipsada y olvidada por su prosa, la escritora zacatecana se explora a sí misma desde una voz singular, pausada, consistente y madura, que seguramente trajeron consigo, años más tarde, la escritura de esos cuentos misteriosos e inexplicables que le permitieron expresar mejor sus miedos y sus preocupaciones . Su primer poema publicado vio la luz en el año 1948, bajo el título de “Ocho Salmos”, en la revista *Estilo*.

La obra lírica de Amparo Dávila está compuesta por cinco volúmenes. El primero de ellos, *Salmos bajo la luna* vio la luz en el año 1950 y se encuentra compuesto por catorce poemas: “Aquí bajo la luna”, “Angustia”, “Ecos de angustia”, “Ausencia blanca”, “Tierra mojada”, “Ayer

y hoy", "Silencio y fin", "Agonía de jueves santo", "Retorno a Pinos", "Acuática", "Insomnio", "Panorama", "Lirios" y "Brindis".

Ante esa infancia solitaria en Pinos, Zacatecas, teñida por el recuerdo de su hermano fallecido, la autora, como se ha indicado, se refugió en la lectura y en la escritura. Lo primero que escribe son pequeños poemas con ocho años, los cuales, seguramente por miedo y vergüenza, nunca mostró a nadie.

Estos poemas los concibió como una forma de confesar sus sentimientos más íntimos y quizás era una manera de desnudarse ante el público para lo cual no estaba preparada. Si bien es cierto que en su obra poética también presenta angustia, todo ello se hace más explícito en su prosa. Expresa una profunda sensibilidad lírica que, aun habiendo sido menos explorada que su narrativa, resulta fundamental para intentar entender su universo literario.

Si la poesía fue un medio para explorar sus sentimientos, la prosa la vio como una forma de tratar sus miedos y sus inquietudes. La joven Amparo Dávila se mudó a San Luis Potosí, donde continuó con sus estudios y sus incesantes lecturas. Es de Alfonso Reyes quien recibió el consejo de abandonar la poesía y empezar a escribir prosa, por lo que se pueden entender los versos de la zacatecana como un pasatiempo hasta encontrar su verdadero camino que sin duda fueron los cuentos, algo que hizo que su poesía quedara totalmente olvidada.

El segundo volumen de poesía, *Perfil de soledades,* vio la luz en el año 1954. Se trata de un libro compuesto por trece poemas divididos en varias secciones. En contraste con la colección anterior, la escritora se decanta por el verso libre, dejando a un lado la opresión formal.

En estos trece poemas hay una obsesión por la noche y por la oscuridad, creando atmósferas que más tarde se verían reflejadas en sus cuentos. Se trata de una obra, como se ha indicado, eclipsada por sus cuentos y muy poco estudiada por la crítica, quizás porque la propia escritora también le dio mucho hincapié a algo para lo que ella estaba predestinada.

En este mismo año también publicó *Meditaciones a la orilla del*

sueño. En esta obra se puede observar 19 poemas divididos en 5 secciones muy concretas: “Meditaciones a la orilla del sueño”, “Cinco meditaciones nocturnas”, “Siempre la noche”, “Meditaciones sobre un tema de ausencia” y “Últimas meditaciones”.

Más tarde, en el año 2008 salió una colección titulada *El cuerpo y la noche [1965-2007]*. Se trata de un texto compuesto por 30 pequeños poemas cuyo título es la frase inicial de cada uno de ellos. Salió por primera vez en el año 2011 bajo el título de *Poesía reunida* junto con el resto de los libros publicados anteriormente.

Finalmente, ya en el año 2019 salió el último de sus libros, titulado *Poesía de ayer y de hoy,* en formato digital en la editorial del Fondo de Cultura Económica. Se trata de una obra dividida en 4 partes: la primera de ellas con el nombre de “Instantes” se encuentra compuesta por 5 poemas breves. La segunda, “Postales”, cuenta con apenas 2 poemas. Seguidamente, la tercera parte titulada “Poemas olvidados” cuenta con 8 poemas y, por último, “Tarjetas” que cierra el libro y cuenta con 3 poemas.

Aunque su vocación desde los inicios fue la poesía, el hecho de haber explotado la narrativa le hizo ser más que poeta una narradora de lo insólito y de lo inusual. Jonathan Minila afirmó que “la verdadera pasión de Amparo Dávila fue la poesía, estoy seguro de ello. Aunque el reconocimiento que recibe ahora sea principalmente por sus cuentos” (Grafógrafxs, 2024).

Aún siento esto así, se podría poner en duda esa pasión, ya que sus poemas, ya no por extensión, sino por contenido, distan mucho del perfil que tienen sus cuentos. En sus relatos hay una escritura más pulcra y perfilada, más cuidada. Lo que sí guardan en común con la prosa es lo que no dice, lo que oculta.

Se podría decir que toda su obra, tanto la poesía como los cuentos, parten de esa vivencia, de aquello que ha vivido, de lo que en muchas ocasiones ha soñado o ha imaginado, pero siempre con una visión muy particular de la realidad, que asusta, que perturba o que crea diferentes grietas para que lo inquietante tenga la oportunidad de surgir.

Sus temas no son más que obsesiones personales. “Escribir, escribir en serio, implica encontrar la propia voz. Hay quienes publican muchos libros, más que suficientes, y no logran encontrar ni sus temas ni la forma de plantearlos. Eso se explica en la trascendencia de la obra. Amparo Dávila publicó poco, aunque sus libros son la base de una obra contundente, mezcla de sus obsesiones y esa forma particular para traducir la vida” (Minila, Grafógrafxs, 2024).

Sobre *Salmos bajo la luna*, en la edición original, se puede observar que cada uno de los catorce poemas está ilustrado con una viñeta alusiva al motivo generador del texto, realizada por Luis Chessal, importante pintor y poeta nacido en San Luis Potosí, que después se fue a vivir a Zacatecas.

La propia escritora afirmó que este primer poemario estaba influenciado por un libro de Fray Luis de León titulado *El cantar de los cantares de Salomón*. De estos poemas también dijo que no son precisamente religiosos[303] sino, nada más que tienen paralelismos hebreos y se podría decir que son profanos.

Esta obra fue escrita durante su juventud, en un momento en el que su búsqueda estética estaba muy influenciada por la poesía existencialista y simbolista. En este poemario, se puede ver algunos ecos de la tradición lírica que incluye a diferentes autores como Fray Luis de León, ya mencionado, pero también César Vallejo o Xavier Villaurrutia.

A pesar de ello, su estilo tan personal y marcado, no solo en la poesía, sino también en su narrativa, ya denotaba un marcado interés por la construcción de diferentes atmósferas ambiguas y emocionalmente densas, que crean espacios agobiantes y desoladores, no solo a la propia escritora, sino también a los lectores.

Desde el comienzo de su obra se puede observar la importancia que tienen para la zacatecana los símbolos. En este caso en *Salmos*, se observa la luna como un tema central y que va a ser, junto con la noche

[303] Es importante recordar que los salmos en origen están relacionados con la Biblia. Según el Diccionario de la Real Academia Española un salmo es una “composición o cántico de alabanza o invocación a Dios” (DRAE).

y el cuerpo, elementos recurrentes en su poesía. Este símbolo tiene un carácter mortuorio, relacionado quizás con la enfermedad de Dávila, sobre todo en los primeros momentos de su vida, que coinciden con la redacción de este primer poemario y con la noche, otro de los grandes temores de la zacatecana.

En su obra adquiere un carácter dual: se trata de un refugio, pero también de un testigo mudo de la melancolía de Dávila. Simboliza la soledad, la introspección y la búsqueda por la trascendencia, que conecta de pleno con las obsesiones de la poeta por lo eterno y lo intangible.

Salmos bajo la luna se abre con un poema introductorio, titulado "Aquí bajo la luna", que ubica al lector en un tiempo y en un lugar ficticios donde se desarrollan estos textos:

> Aquí bajo la luna transparente; entre el río
> melancólico de las aguas lunares,
> deshojaré mis salmos; salmos color violeta
> como la flor del crepúsculo,
> dichos a media voz mientras dura la luna (Dávila, 2011: 13)[304].

Lo principal y lo que se desprende de este breve texto es el imaginario que trata de crear: ella, como escritora, sentada bajo la luz de la luna para empezar a escribir su obra poética. Al igual que sucede en su obra en prosa, lo principal para Amparo Dávila es ubicar lo que va a contar en un espacio que en muchas ocasiones se vuelve agobiante o acecha a los personajes.

Salmos bajo la luna se abre con una dedicatoria a Joaquín Antonio Peñalosa, quien fue, al igual que Alfonso Reyes, pero en el plano de la poesía, su maestro y guía. Los poemas de esta colección están encabalgados de paralelismos semánticos, acompañados de varias anáforas y repeticiones, que tiene como eje los paisajes provincianos y un enorme sentimiento de añoranza y de angustia.

En una entrevista ya citada en capítulos anteriores, se le pregunta sobre si en San Luis Potosí gozaba de libertad para hacer lo que quisiera, a lo que ella respondió que "de escribir sí, porque en este tiempo no

[304] Las sucesivas citas de su poesía llevarán solamente el número de página puesto entre paréntesis, ya que toda la obra poética de Amparo Dávila, salvo *Poesía de ayer y de hoy,* está sacada de la misma edición del FCE, del año 2011.

publicaba nada. Lo primero que publiqué, *Salmos bajo la luna*, pues yo creo que mi papá ni siquiera se enteró de que había publicado eso. Empecé a publicar en revistas de allá de San Luis" (Lorenzo y Salazar, 1995: 118).

Estos primeros textos los comenzó a escribir sobre y desde la provincia, dejando ver al lector la añoranza de su Pinos natal y San Luis Potosí. De inmediato aparecen en este volumen de poemas los tópicos provincianos y los espacios que a ella más le interesaban y que estaban relacionados con esa infancia vivida en Pinos.

Espacios como el cementerio, las calles, las parroquias tienen un gran significado para la escritora zacatecana aún más si cabe, si son vistos desde la nocturnidad y la oscuridad y también a través de textos en los que no hay una idealización del paisaje provinciano, más bien, un rechazo y una búsqueda del retorno a su pueblo natal.

Los poemas de este primer libro se podían clasificar por secciones. En primer lugar, los que hacen referencia al eco y a la angustia que le produce a la escritora el paisaje de Pinos, concretamente los titulados "Aquí bajo la luna", "Angustia" y "Ecos de angustia", mientras que los últimos poemas, "Panorama", "Lirios" y "Brindis", se pueden leer como una liberación de la autora.

La escritura para Amparo Dávila tiene una función sanadora y es, a través de los poemas, donde expresa sus sentimientos y su anhelo por no estar en su pueblo natal. Si la prosa le sirvió para sacar sus miedos interiores, la poesía la usó como una vía para expresar sus emociones y anhelos.

Los poemas de esa primera sección, concretamente los titulados "Angustia" y "Ecos de angustia", tienen, como sucede en sus cuentos, la naturaleza como foco creador de una atmósfera. Es esta la que acompaña y provoca la desolación de la poeta: "Inmersa en el mar sin fondo de la angustia, no habrá resonancias que rasguen el silencio; ni claridades que perturben las tinieblas" (Ídem: 14).

El libro se encuentra abordado desde el inicio por una salmodia de la angustia y se expande a través de los diferentes poemas en versos que

se dicen a media voz mientras dura la luna, algo que recuerda a Xavier Villaurrutia. "Angustia" se podría interpretar como una confesión del yo poético, entendido como una auténtica expresión del dolor que le produce toda esa experiencia inexplicable y atormentadora.

Desde un plano más formal, en este poema se observa que no todos los versos están distribuidos en dísticos, sino que la primera y la última estrofa están compuestas por tres versos que de alguna forma enmarcan esa imagen de la angustia y delinea y perfila el yo poético.

Algunos de los motivos de esa angustia, que luego se remarcarán en el siguiente poema, están relacionados con la desprotección indefinida, la soledad, la dureza o la indiferencia que le produce el entorno.

En "Ecos de angustia", se manifiesta aún más la pesadumbre y el desconsuelo, mezclado con la fría noche: "Y no es acaso el viento, el eco de mi angustia? / No es la angustia, el eco de mí misma? / Las noches de invierno son muy frías; la lamentación del viento tortura mi alma! / […] La hoguera se consume lentamente; la soledad aumenta con los instantes" (15).

Se podría afirmar que los poemas que siguen a estos tres principales, concretamente, "Ausencia blanca", "Tierra mojada", "Ayer y hoy", "Silencio y fin", tienen una temática principal relacionada, como no, con los anteriores en el sentido de que encapsula la sensibilidad de la escritora, pero están marcados por su capacidad para entrelazar la naturaleza con la interioridad humana, en este caso, de Amparo Dávila.

Además de ello hay un gran sentimiento de nostalgia y de melancolía del yo poético, que se entrelaza con la percepción que tiene Dávila sobre el tiempo[305], la naturaleza, el silencio, la introspección y las imágenes abstractas.

Si bien es cierto que estos 4 poemas son diferentes, tienen varios puntos en común que merece la pena mencionar. Principalmente la temática, en contraposición con los 3 que abren *Salmos*. Se trata de unos

[305] En este sentido, se puede decir que esa obsesión que tiene la poeta y narradora con el tiempo lo perfecciona y lo acusa mucho más en sus cuentos, concretamente algunos como "El abrazo" o "Árboles petrificados".

poemas mucho más melancólicos y solitarios, en los que se busca una explicación a la ausencia y al paso del tiempo, algo que después explotará en sus cuentos.

Pareciera que el yo poético ha caído en un vacío existencial y atemporal del que no puede salir, anticipado por poemas como "Angustia". Otro de los temas en común que guardan estos poemas es la introspección. Dávila es conocida por ser una escritora muy íntima y personal, que guarda sus sentimientos y la única forma de sacarlos fue a través de la escritura.

En cada poema el yo lírico lleva a cabo una reflexión profunda y personal, en las que busca respuestas ante la relación con su entorno y consigo misma: "Largo es el día de la espera; más larga aún la noche del olvido. / El sol sigue brillando en el firmamento; yo no sé si es de día o es de noche, si es invierno o es primavera" (16).

A través de la luz y de la blancura en "Ausencia blanca", Dávila expresa el vacío existencial que siente. Se trata de una poesía en la que se establece una similitud con la naturaleza y se explora la existencia. Se ofrecen una serie de elementos naturales al igual que en el caso de algunos personajes de sus cuentos como "El huésped", "La quinta de las celosías" o "Griselda".

En "Tierra mojada" la poeta utiliza como símbolos la lluvia y la tierra para renovar la memoria. Se trata de un texto muy sensorial, que juega con el olor, las imágenes y la textura de la tierra después de la lluvia. Paradójicamente esa lluvia viene de las lágrimas que derrocha el yo poético:

> Lloraré sobre el regazo de una anochecida; en la noche abriré
> la fuente sellada de mis ojos y correrá el llanto
> de mi angustia sobre la tierra dormida.
> La tierra regaré con lágrimas y reverdecerán los campos;
> reverdecerán con la lluvia tibia de las lágrimas, que no
> sólo el rocío fortifica! [...]
> Lloraré sobre el regazo de una anochecida; el alma quedará
> fresca y olorosa como tierra mojad" (17).

Esta conexión directa con la naturaleza actúa como un detonante emocional y remite al lector a un estado de desconcierto, donde este

elemento no es solo un lugar físico, sino también es un símbolo que representa la renovación, la memoria y casi lo más importante, la fertilidad.

La lluvia dentro del poema es una metáfora y un símbolo. Es lo que humedece la tierra, lo que la purifica y lo hace a través de sus propias lágrimas. De este poema se desprende un sentimiento melancólico, muy unido al sentir y a ese paisaje angustiante de los textos del inicio del libro y conecta el interés que tiene Dávila por lo eterno y por lo cíclico.

También se puede observar una vuelta al pasado, a los recuerdos y surge una contradicción ya que esa tierra mojada sería un símbolo de la vida y la fertilidad, pero en este poema el yo poético evoca al paso del tiempo y a una existencia frágil y quebradiza, muy en línea con lo vivido por la escritora.

Seguidamente, el poema titulado "Ayer y hoy" hace alusión de nuevo al tiempo, que es tratado como un flujo entre el pasado y el presente, que se contrapone a "Silencio y fin", donde el tiempo se interpreta como una culminación, como un cierre o como un final.

En este sentido, en el primer poema, el yo poético siente nostalgia y dolor ante lo perdido y se hace preguntas: "por qué el dolor no sigue hasta la muerte?" (18). Se hace alusión a las golondrinas, que son un símbolo de la primavera, por lo que se siente nostalgia por aquello que fue, por el pasado, y le cuesta aceptar el presente:

> Se fueron las ilusiones en un revolotear de golondrinas;
> las golondrinas se las llevaron lejos del mundo
> y del alcance.
> Las ilusiones de ayer, hoy son una lejanía doliente!
> El dolor de hoy, realidad palpable! (Ibid.).

El yo poético equipara el revuelo de esas golondrinas con sus ilusiones, las cuales se fueron volando con la primavera "y no volverán jamás, porque lo que se va ya no vuelve; las manos se cansaron de esperar y se marchitaron de nostalgia" (Ibid.).

Por otro lado, los silencios y la omisión son aspectos típicos de la producción de Dávila, sobre todo en el terreno de la narrativa, pero el silencio también es importante para su poesía. En su poema "Silencio y

fin", la poeta presenta en un tono más sombrío un texto en el que la atmósfera gira en torno al vacío que queda tras el final, en este caso, tras la muerte: "Estuve ahí donde termina la vida; ahí donde comienza la muerte / donde crece el ciprés grave y sombrío; donde hay angelitos de mármol, cruces blancas y negras / [...] Soledad tallada en mármoles y canteras; cipreses y sauces" (19).

En este poema, a través de los versos se lleva a cabo una metaforización del espacio como un cementerio. El uso de los cipreses, de los angelitos y de los mármoles, hacen alusión a ese lugar. Es un texto bastante sonoro, que deja diferentes espacios en blanco para que sea el lector quien los interprete.

Mediante el empleo de diferentes metáforas y símbolos, la escritora expresa estados de ánimo que van mucho más allá de lo literal y de lo textual. Además de esto, los poemas evitan ser concretos, como la mayor parte de sus cuentos, todo ello para dejar esos espacios que tiene que interpretar el lector y que aumentan por el ritmo tan pausado que presentan sus versos, con el objetivo de promover una lectura contemplativa a la par que reflexiva en la que se refuercen las emociones.

Algo importante que diferencia a estos versos es su estructura. "Ausencia blanca" presenta una acumulación de diferentes imágenes abstractas, mientras que "Tierra mojada" presenta una estructura narrativa mejor formada a través de la descripción basada en una experiencia sensorial específica.

"Ayer y hoy" presenta una fuerte dicotomía temporal, entre el pasado y el presente, que se genera en torno a la exploración de las tensiones y las continuidades entre lo que se perdió y lo que se vivió. Por su parte, "Silencio y fin", presenta un desarrollo mucho más lineal y definitivo, que se asemeja al título del poema y que va progresando verso a verso para llegar al tema del final absoluto.

Los poemas que siguen a estos y que van dando forma a esta primera colección, o están escritos en Pinos, su tierra natal, o hacen referencia a un tiempo pasado. Uno de los que está escrito allí es el titulado "Agonía de jueves santo". Amén del título la escritora sitúa directamente al lector

en el contexto del Jueves Santo, un día para la reflexión y el sufrimiento dentro de la tradición cristiana:

> Va la procesión calle abajo, camino de la Parroquia;
> de San Francisco a la Parroquia, va la procesión calle
> abajo.
> Todos van de rodillas bajo un sol de Jueves Santos; el sol
> de Jueves Santo llora lágrimas de fuego (20).

En los versos de este poema se encuentra el tránsito por un terreno de angustia existencial y metafísica propios de Dávila. Se trata, como se ha dicho anteriormente, de una poesía cargada de imágenes y de metáforas que hacen referencia a las luchas internas por las que pasa el yo poético.

En el caso de estos versos pareciera que tanto el cuerpo como el alma estuvieran atrapados en una agonía prolongada en el tiempo. Más allá de ser un texto religioso, el poema se puede leer como una especie de meditación no solo del paso del tiempo, sino también de la muerte.

Desde los inicios de su literatura, Dávila fue perfilando las líneas generales de su obra, si bien es cierto que las explotó mucho más en su narrativa, desde los comienzos se observa cómo la muerte y el incesante paso del tiempo son dos de las obsesiones de la zacatecana.

En el poema que sigue a este, "Retorno a Pinos", el yo poético muestra la nostalgia que siente por su tierra natal: "Volveré hasta el pueblo mío, como vuelve el ave errante; cansada de alturas y de espacios" (22). Es un texto en el que la propia Dávila opta por volver a sus inicios y a sus orígenes zacatecanos, haciendo de su pueblo natal un espacio no solamente físico, sino también emocional.

León Guillermo Gutiérrez ve precisamente en este poema entrañable y asediado por la nostalgia un guiño a Ramón López Velarde, cuando la escritora dice: "Volveré hasta el pueblo mío, como vuelve el ave errante, a beberme la luna, en el atole de sus jarros" (Ibid.).

Dibuja una especie de pasarela de la melancolía de todo aquello que hará cuando vuelva a su ciudad natal. Quizás todo aquello que añora y que no tiene en la provincia, aludiendo a que recuperará y visitará los lugares de cuando era niña. En este sentido, se empieza a ver la importancia que después tendrá en su narrativa el uso de la infancia y

de los elementos que la rodean:

> Con el último rayo de sol, rodando por las calles empinadas
> y culebreantes, recorreré los lugares que me vieron niña;
> y niña seré otra vez, cogida al recuerdo de las cosas! (Ibid.).

En este sentido pareciera que el yo poético desea volver a esa infancia en la que aun no siendo del todo feliz, tenía cosas que le ayudaban a paliar su enfermedad y su malestar empleando el paisaje como memoria y haciéndolo una extensión de sus emociones y de su propia identidad.

Hace de Pinos un lugar ideal a través de rasgos y elementos simbólicos. El poema está empapado de una nostalgia profunda, en la que el regreso a sus orígenes no es solo algo que desea físicamente, sino que también aboga por la búsqueda de un pasado quizás perdido y que no volverá.

Es por ello por lo que se percibe una fuerte tensión entre la belleza que le traen todos esos recuerdos y la melancolía que le generan. Trayendo de nuevo a escena a Lagarde y de los Ríos, la escritora emplea en toda su producción la naturaleza y sobre este hecho afirmó en su momento que "entre las relaciones mujer-naturaleza y hombre-naturaleza, sucede lo mismo que entre las relaciones mujer-divinidad, hombre-divinidad: a pesar de la supuesta unidad del género humano, las relaciones de hombres y mujeres con los principios rectores fundamentales, Dios y la naturaleza, son patriarcalmente diferentes por género" (2005: 169).

Si se observa detenidamente el yo poético se ve que está en connivencia con la naturaleza, pero no se encuentra en conflicto con ella, más bien forma parte de ella. Es una naturaleza viva, donde las referencias que se hacen al paisaje no son simples descripciones sino que se transforman en símbolos que permiten una conexión entre el yo poético y el entorno.

Este aspecto permite observar la tendencia de Amparo Dávila por personificar lo animado, dándole emoción, vida y sentido dentro de su poesía, aunque también en su prosa al dotar de vida y sentimientos a diferentes objetos.

"Acuática" es el siguiente poema de Dávila, el cual destaca por un

gran lirismo y un fuerte vínculo con lo misterioso del agua, lo fluido y lo cambiante: "Iré por la noche hasta el río musical, cuajado de estrellas; iré a bañarme en sus aguas de color turquesa / Escucharé los lamentos de las ranas inquietas; creeré piedras inmóviles, los sapos grises" (23).

"La rana representa la transición entre los elementos tierra y agua, e inversamente. Debe a su carácter anfibio esta relación con la fecundidad natural" (Cirlot, 1992: 381). Paradójicamente también es un animal lunar y en algunos ritos se usa para desencadenar la lluvia, muy en línea con este primer poemario en el que la luna es el centro desde una doble perspectiva: por un lado, evoca la noche, momento en el que se desatan los pensamientos y, por otro lado, lo femenino.

Quizás esta primera colección de versos no sean más que una búsqueda interior de la identidad de Amparo Dávila, basada en todas las experiencias vividas en su infancia y materializadas en su etapa adulta, algo que se extrapoló, como se ha indicado, en su narrativa, haciendo una férrea defensa de esas mujeres silenciadas y vilipendiadas por la sociedad mexicana de la época.

El agua en el poema actúa como un símbolo, que funciona como el inconsciente y la sensualidad, asociada a la feminidad, pero también a la transformación. En estos versos, el agua es algo más que un mero elemento físico, es una metáfora relacionada, por un lado, con lo eterno, por el otro, con lo mutable y con lo inaprensible, con aquello que se escapa y se pierde para siempre, siguiendo su curso natural.

También, esa sensualidad entraña diferentes peligros. Se trata de un poema que oscila entre una percepción serena y firme y un trasfondo inquietante donde, al emplear un lenguaje fluido, se imita la textura y el curso del agua, con unos versos que desbordan en significados y matices:

> Desafiaré los peligros de las aguas profundas; sumergida
> en su seno, me pensarán acuática.
> Interrumpiré el sueño de los pececillos leves; a los peces
> de mil colores les robaré sus sueños de perla.
> Liberaré los cabellos con ansias de redes; pescarán estrellas
> de coral y de nácar (23).

En base a todo ello, se puede observar una conexión con el yo interno de la poeta, similar a los anteriores poemas. "Acuática" implica volver a sus

inicios, a su interior, explorando sus emociones más profundas y desconocidas, por lo que el agua se podría ver como un reflejo de su subconsciente y una reformulación de su identidad.

Por otro lado, el siguiente poema, "Insomnio", va muy en la línea de los tres anteriores. En este caso el yo poético se encuentra inmerso y atrapado en una vigilia angustiante, como lo son los textos de Dávila, donde la noche adquiere un sentido hostil y delirante y "la imaginación vuela, entre las alas del viento; por la ruta del aire, va la fantasía exaltada" (24).

Es un poema introspectivo que analiza y explora la vulnerabilidad humana frente al incesante paso del tiempo y el peso que tienen los pensamientos. Algunos de los elementos que presentan estas líneas tienen que ver con la temática principal y casi obsesiva de este volumen y es el de la noche como un espacio que da paso a la amenaza y al desconcierto, que va supeditada a la lucha contra el tiempo.

Sobre el tiempo fue preguntada la escritora en una entrevista y afirmó lo siguiente: "el tiempo es también tan misterioso y tan complejo, que me preocupa muchísimo porque muchas veces lo encuentro como un círculo, tiempo circular. [...] Otras veces siento que el tiempo es como caminos que se bifurcan, [...], instantes, [...]. El tiempo siempre ha sido una preocupación, una inquietud; me inquieta, me aterroriza, ese tiempo que se nos escapa, que se nos va, que no podemos apresar, que siempre nos gana la partida..." (Lorenzo y Salazar, 1995: 124-125).

Este tiempo está insalvablemente unido a los sueños, a aquello que no se puede tener y que se anhela. Relata de alguna manera "las horas insomnes" que ha vivido, las cuales le parecen medio siglo. Quizás sea una forma de externalizar todos esos sentimientos de angustia y de agobio que sí puedo expresar en los relatos de una manera mucho más pausada y extensa.

Los tres poemas que cierran esta primera colección: "Panorama", "Lirios" y "Brindis" suponen, como se ha indicado, la liberación de la poeta a toda esa angustia insomne que atravesó en los versos anteriores. Es en estos poemas donde se genera un sentimiento ambivalente de

rechazo, pero también de idealización de la provincia.

En “Panorama”, el yo poético crea una visión global de la provincia de nuevo de noche: “Desde la loma contemplé la ciudad dormida; desde la loma la admiré en reposo” (25). El poema transcurre en una especie de limbo en el cual ese yo poético no quiere caer, ni mucho menos hacerlo en la “niebla color de olvido” (Ibid.).

Está situado en San Luis Potosí y, como sugiere el título, se trata de un poema que describe algo así como un área. En el texto se ubica al lector desde el principio para que este también tenga una visión global de lo que se está contando. En este mismo poema se da un paralelismo de sinonimias entre los dos primeros versos entre contemplé /admiré y dormida /en reposo.

“Los salmos tradicionalmente hablan al lector de la Biblia a través de oraciones, confesiones, alabanzas o expresiones de dolor. En el poemario de Amparo Dávila encontramos: confesiones, alabanzas y expresiones de dolor precisamente. La experiencia de la angustia, la soledad, la desesperanza, la tristeza genera algunos de los motivos desarrollados en el libro” (2009: 29).

“Lirios” da paso a una comparación del yo poético con la naturaleza. Estos se convierten en un símbolo, principalmente de sus ilusiones, las cuales ha perdido con el paso del tiempo indeterminado. Los lirios están personificados, al igual que ocurría en su narrativa al dotar de vida a diferentes objetos que acosan y acechan a sus personajes.

El yo lírico del poema se muestra esperanzado a la par que integrado en la naturaleza que de alguna forma se abre a la vida y al amor:

> Floreceré, cuando florezcan los lirios en el valle; cuando
> mis ilusiones viajeras encuentren donde colgar su nido.
>
> y cantaré como la alondra; como la alondra que canta entre
> las peñas (26).

Se aprecia un notable cambio en el estado de ánimo del hablante lírico que de alguna forma idealiza un futuro luminoso y también lleno de color, muy en consonancia con la naturaleza pródiga que se manifiesta en la primavera. Es importante resaltar que este es uno de los pocos textos en

los que Dávila pone sobre los versos una visión esperanzadora de la vida.

Finalmente, el poema que cierra esta colección, "Brindis", es una oda a la celebración, por aquello que se fue y que no volverá, a través de un tono más reflexivo, pero también celebratorio, basado una vez más en el tiempo como protagonista de la escena contada, donde el yo poético invita a los lectores a brindar por el pasado, por el presente y por el futuro:

> Recordemos el ayer y bebamos por lo que se fue; por lo que ya no es!
> Levanta la copa y brinda por lo que fue vida y fue muerte;
> por lo que un día fue presente y ahora es pasado. [...]
> Llena la copa y bebe; bebamos por el pasado que no puedo olvidar! (27).

En conjunto, esta primera obra de Amparo Dávila refleja las obsesiones principales de la escritora, que luego explotó en sus cuentos: el paso del tiempo, la exploración de lo eterno, la conexión con la naturaleza o la angustia de la provincia. Todos estos aspectos contribuyen a la creación de unos poemas, medianamente largos en los que el lector se va deslizando lentamente, con un ritmo pausado, donde el misterio y lo intangible son elementos cruciales.

Como se indicó unas líneas más arriba, en el año 1954 Dávila publicó dos nuevos libros de poesía concretamente, *Perfil de Soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño*. Aparentemente y por los títulos, se trata de poemas que siguen un poco la temática del anterior, con una visión puesta en el sueño y en la soledad que le provoca la provincia.

Sin embargo, en *Perfil de soledades* hay un giro sorprendente. Desde el primer poema se afirma y se ve la voz rotunda de la poeta. Una voz con un tono diferente, cambiado, donde los poemas son de largo aliento, con otra disposición y forma. A pesar de ello, se trata de una obra que ha permanecido muy escondida para los lectores, por lo que no ha tenido la difusión suficiente y, por ende, hay muy pocos estudios al respecto.

"La riqueza de vocabulario y las imágenes se enseñorean en versos pulidos. A tan solo cuatro años del primer poemario, la madurez es manifiesta. La poesía es revestida por la luz de la palabra. El poema es río de aguas transparentes. Contenido y forma son un solo cuerpo de

cristales y sonidos. La originalidad revela un nuevo mundo, el del abandono y la entrega a la poesía" (2012: 108-109).

Desde el inicio llama la atención el título de esta colección. La palabra "perfil" hace alusión a una elaboración mental que crea una serie de rasgos para caracterizar algo. En este sentido, Dávila aborda diferentes aspectos en torno a "la soledad", los cuales no son mentales, sino que presentan diferentes experiencias emotivas que se han producido por una serie de estados emocionales que la evocan.

En este sentido, este aspecto da forma y unidad al libro que, paradójicamente, está compuesto por trece textos líricos. "Lo adverso con respecto al círculo vida-muerte que sugiere simbólicamente el número 13, quizá tenga relación con la angustia producida por la ausencia de lo querido" (Zamudio, 2009: 71), motivo generador del primer poema de esta colección llamado también "Perfil de soledades".

En este caso, el yo poético se entrelaza con la experiencia del reconocimiento del lenguaje como la única "herramienta posible para hacer sublime lo que en sí es sublime, la poesía misma" (2012: 109). El primer texto de este poemario se encuentra compuesto por ocho estrofas en verso libre y estructuradas de manera circular.

Se trata de un texto que se abre y se cierra con la misma experiencia de incertidumbre ante el intento fallido por definir qué es la soledad, pero con la enorme certeza de identificarla reiteradamente por sus efectos. Desde los primeros versos, la poeta marca el ritmo junto con las imágenes fuertes que golpean las paredes y los cimientos de cada poema:

> Si alguien hubiera dicho:
> la soledad se nutre de párpados caídos,
> de silencios dormidos en la noche del ángel;
> la soledad es una inválida semilla
> heredad antigua, cadena y mortaja…
> Pero nadie dijo (31).

Es importante ese verso inicial, seguido de dos puntos y continuado por una larga enumeración, que marca también la estructuración del poema. A pesar de que para este trabajo se ha empleado la edición reunida del FCE publicada en el año 2011, habiendo revisado los escasos artículos o trabajos que hay sobre la poesía de Dávila, se ha observado que *Perfil de*

soledades en origen, tenía otra disposición, con frases que sobresalen más que otras o con las palabras que iniciaban los versos en mayúsculas muy al estilo de *El cuerpo y la noche*.

En estos primeros versos el yo poético imagina cómo se retroalimenta la soledad; se refiere a la imposibilidad de aprovechar los sentidos del oído y de la vista. El silencio representa la muerte. No se concentra el sentimiento de abandono en algún momento determinado de la vida, sino que es algo que está presente desde el comienzo de nuestra existencia.

Se sabe a raíz de estos versos dónde se encuentra el sujeto del poema, pero también remarca de manera muy clara su estado emocional, qué momento del día es y el ambiente en el que se halla, así como que hay un dominio de la naturaleza que empequeñece al yo poético. Se hace énfasis en este ciclo interminable con el uso de los puntos suspensivos, una constante en la obra de Dávila, sobre todo, como se ha visto, en su narrativa, donde el empleo de este recurso permite crear atmósferas oscuras y delirantes, además de tensionar al lector para que se sienta igual que los personajes.

En todo este poema, la mujer, cuyo género se infiere por el verso "de soledades estoy hecha" (32), pone en los versos su angustia y la continua frustración que siente en su búsqueda por encontrar la salida de ese ciclo y que la permita tener una comunicación con lo que ella ha idealizado:

> Y yo, que esperaba,
> tuve que evadirme
> por los cuatro puntos
> amargos del viento (31).

En este sentido el yo poético expresa la esperanza que siente pero que se convierte en un pasado irremediable. Con los versos iniciales y con los que le siguen, se marca el ritmo y la potente fuerza de las imágenes que crea Dávila, además de que usa diferentes metáforas que reiteran la imposibilidad de compenetrarse con el Otro.

Se produce un momento en el que ese yo lírico no consigue comunicarse con el Otro, ya que no pueden llevar a cabo un diálogo real: "[…] bajo un cielo de ruinas / contemplo mis manos / que se alargan

como interrogaciones / y veo, palpo, siento, / la soledad" (31).

Es en este momento en que se hace latente esa soledad del yo lírico, quizás por no conseguir algo que tiene que ver con el amor o con su propia identidad. Estos versos sirven para dar paso a un estado emocional que se hace físico en los siguientes versos:

> Soy silencio y sombra.
> Presentida, pálida neblina de una muerte,
> siempre epidermis y tacto,
> tan íntima y constante
> que su voz expresa mis palabras,
> y mis huellas son tan sólo el eco
> de su propio paso (32).

De estos versos se desprende esa soledad y esa angustia metafísica de la escritora. Como se indicó al analizar su obra narrativa, Amparo Dávila basa sus escritos en las vivencias y, además, en este segundo poemario empiezan a hacer mella todos ellas, en especial en los momentos en los que estuvo enferma y cercana a la muerte, algo que poetiza y dota de sentido, significado y forma.

El yo poético afirma que está hecha de soledades y que lleva "una voz sin sol" (Ibid.). Se encuentra caracterizada por la ausencia de sonido y de luz, de color y de una forma definida. Lo que sí está en esencia es la soledad, siendo esta el contenido y el continente de su malestar y de su pesar.

Se trata de un poemario que recuerda a otros escritores como a Lope de Vega o a Xavier Villaurrutia, claras influencias de la escritora. Si bien es cierto que se habla de la soledad, el yo lírico no logra formar una imagen definida de esta, algo extrapolable a la escritora, que tampoco tenía una imagen clara y concisa de ella misma, en un momento en el que se estaba iniciando como poeta.

Se produce una metaforización de las vivencias y de los sentimientos más profundos de la zacatecana, influenciados, como se ha dicho, por poetas como Lope de Vega, Villaurrutia o López Velarde, todo ello producto de las largas e incansables horas que pasó en la biblioteca de su padre leyendo y releyendo diferentes textos que marcarían el sentido y la forma de sus escritos.

Perfil de soledades se constituye como un libro para la construcción identitaria de la poeta. Por otro lado, la nostalgia que se observaba en la colección anterior, se clarifica en esta, a través de poemas que siguen siendo breves pero claros y limpios en cuanto al estilo y a la forma.

Lo que persigue a ese yo lírico es el paso del tiempo que apesadumbra y persigue a la voz solitaria de la poeta y que ansía un diálogo con otros mundos posibles. Se trata de una "obra del anhelo", entendida como una especie de enumeración o catálogo de todas las cosas que en su mayor parte, no son materiales, que ese yo poético echa en falta.

Contempla el mundo como algo deshabitado, en donde solo siente, ve y palpa la soledad. "Dávila vislumbra un camino hacia el pasado a la vez que imagina un mundo fantástico en el que diferentes seres vivos se relacionan con la naturaleza a la hora de resolver una crisis ambiental, paralela a la depresión, al desánimo o a la incertidumbre de la personalidad que se va tejiendo en tan precisos y, a la vez, tan inquietantes versos" (Ballester Pardo, 2022: 19).

La soledad de Amparo Dávila es corpórea, es tacto, es epidermis, es física, está cubierta de musgo, de subterráneas grutas, de silencios y de sombras. "El hablante lírico del libro, en introspección continua, reflexiona sobre su entorno, sobre la brevedad de sus experiencias amorosas, sobre las limitaciones humanas en general; se va posando brevemente en sus recuerdos" (Zamudio R., 2009: 32).

Si bien es cierto que en sus tres primeros libros de poesía aún no se exprimen del todo, en ellos se encuentran ya presentes varios de los elementos que después se hallarán en su obra narrativa tales como, la capacidad de síntesis y de brevedad, o el establecimiento de contextos y de imágenes que presentan una rareza estilizada.

Todos estos amplios años en los que se dedicó a la escritura poética, le permitieron tener una amplia capacidad para construir un lenguaje que en los primeros cuentos está más poetizado, pero según va avanzando y madurando se vuelven más oscuro y delirante. Es, a través de este material poético, concretamente de los trece poemas que

componen el libro, donde Amparo Dávila delinea "una silueta de esa situación de aislamiento involuntario pluralizada en el título; cada rasgo poetizado es una percepción de la polifacética imagen de la soledad que, paradójicamente, es la compañera inseparable del ser humano" (Ídem: 33).

Los poemas que siguen son como una especie de camino, quizás hacia la muerte. Poemas como "Ámbito del silencio", algo que parece que para la escritora era tan importante, donde expresa que hay veces que es mejor escuchar en silencio las cosas y el paso de la vida. A este le sigue "Lentamente caminamos". Se trata de un poema en el que se pasa a una voz colectiva, ya no solo es la del yo poético sino que anima al lector a despojarse de todo lo pasado, quizás de los recuerdos, y a caminar por un nuevo sendero en el que, a pesar de encontrar ruinas y sombras, siempre hay una luz al final de este.

Durante ese camino, se busca la construcción de la identidad del sujeto feminista que integra su obra. En "Destrucción y vida de la rosa", hay una lectura metapoética en el sentido de que el poema se gesta como si fuera una rosa: flor simbólica del texto que se crea y se va abriendo a medida que el poema avanza.

Emplea un tema clásico como es el *tempus fugit*, para hablar del paso del tiempo y de la muerte: "la rosa sueña / la muerte de la rosa. [...] / La rosa sabe / que la rosa ha muerto" (44). De alguna forma esta personificación de la rosa es una manera de mostrar los sentimientos y sus miedos ante la muerte, de la que fue presa varias veces.

El yo poético es consciente de ello: "Preciso es morir" (Ibid.), pero al igual que la rosa sueña con, una vez despojada de todas las ataduras, revivir y ser libre, en un final que se vuelve circular: "La rosa vive / la vida de la rosa" (45), creando el mundo a través del lenguaje.

La rosa sigue apareciendo concretamente en "Tránsito del olvido", pero en este caso ya no es la de siempre, ahora es una rosa negra. Continúa con el tema de la fugacidad de la vida y del paso del tiempo:

> La hoz del tiempo
> mutila lentamente vigilia y sueño,
> desenterrando ignoradas islas

y oculta sementeras
hasta lograr que un día
el hombre se descubra
sumergido en la niebla, sin memoria,
sin tallos y sin flores (46).

El final del texto es una oda a la muerte, al proceso que tantas veces experimentó la escritora, al estar cerca de ella: "entonces el hombre sabe / que sólo tiene por futuro / fríos cadáveres de astros / y sueños rotos" (Ibid.).

De alguna forma, vamos y venimos por nuestras soledades, muy al estilo de Lope de Vega y se hace latente en un poema titulado "No hay ámbito que nos proteja". En estos versos se habla de que el tiempo vivido siempre parece poco. "Así como empezamos a morir cuando nacemos, el amor comienza su deterioro al hacer acto de presencia" (2009: 33).

Se habla del enamorado que nunca se queda satisfecho y su sentimiento de soledad le resulta similar al "sollozo del faro entre la niebla" (48). El final del poema sugiere que todo acaba con la muerte, que intenta detener sin éxito el final del poema, el cual se intenta frenar también estilísticamente con un doble espacio que deja aislado el último verso:

> El yo lírico expresa su dolor y se lamenta de no tener siquiera la oportunidad de ser oído, al parecer no hay palabras capaces de comunicar su amor, está condenado a la soledad y definitivamente le resulta imposible pactar con el tiempo; el Otro tampoco puede entretenerse, cada uno padece su propia melancolía y resulta imposible salir de ella (2009: 34).

El siguiente poema titulado "Decir tu ausencia", comienza con una introducción construida en un terceto, que sitúa al lector en lo que va a pasar en los versos más adelante. Se trata de la ausencia de un tú al que el yo poético le dirige sus versos y su sufrimiento, que se materializa a través de un juego de pares de versos:

Aquí, donde comienza tu ausencia,
en este litoral del olvido
donde una esperanza se consume,

estoy como molino sin aspas;
como barco sin velas,

soy el eco de otros gritos;
amarga sal concentrada de otros llanos,

me circunda un horizonte de ruinas;
me acecha una noche sin luna y sin estrellas (51).

La ausencia se compara con molinos sin aspas y con un barco sin velas, dibujando imágenes en la mente del lector para sumarle más dramatismo a lo que se está contando. La parte final del poema se inicia con una enumeración de diferentes definiciones de lo que significa la ausencia, dando paso a los sentidos de la vista, el oído y el tacto para dar testimonio de la melancolía que siente el yo poético frente al Otro:

III
Pero, decir tu ausencia
es gritar sin voces, a solas,
dentro de mí,
caminar sin ojos, a oscuras,
en una playa muerta;
ver pasar los días
desde la ventana más triste de la niebla,
oír la lluvia caer
y sentir frío y miedo y soledad (52).

En definitiva, la soledad de Dávila convierte al poema en una caja de resonancias, donde adquiere belleza y señorío; se vuelve elegante, solemne, pero también soberbia, por unos momentos altiva y en otros transparente como una estatua de cristal.

Siguiendo con su tercer libro de poemas, publicado tan solo unos meses después de *Perfil de soledades*, es el titulado *Meditaciones a la orilla del sueño*. En una reseña publicada en mayo de 1954 en la revista *Universidad de México*[306] en la se hace mención a ambas colecciones, se dice de esta última que "la autora de este poema gusta y escoge las imágenes más simples, los tropos menos complicados; con unos cuantos sustantivos: la ceniza, una rosa, un cisne, al agua, un pájaro y unos cuantos adjetivos calificativos más, completan el material idiomático de su librito de poemas" (1954: 30).

Meditaciones comienza con la entrada del sueño, precisamente en el

[306] A modo de curiosidad, en estas reseñas que aparecen en la revista, la escritora firma los textos como María Amparo Dávila, cosa que en los textos posteriores hará solamente como Amparo Dávila.

umbral donde el tiempo se configura como un instante solitario que da paso a la soledad. Se trata, como se ha indicado, de una colección dividida en cinco secciones, cada una de ella compuesta por varios poemas.

La primera de ellas, llamada igual que el título de este tercer volumen, da paso al sueño: "a la orilla del sueño/ donde la rosa/ es un pálido recuerdo" (61). Se trata de una primera sección en la que los motivos anteriores como la angustia, el temor o la rosa, siguen apareciendo, pero ahora dentro de un plano onírico.

Este poemario se podría considerar como una especie de instante en el que con frecuencia el ser humano se da cuenta de su soledad y desde ese plano mira su entorno y también se mira a sí mismo. De alguna forma *Salmos bajo la luna* presenta los nocturnos que anteceden a esta colección.

El misterio que presenta para Dávila el paso del tiempo se hace evidente en el momento en el que la luz se pierde y da paso a la oscuridad. En esta colección se termina por imbricar la cordura con lo onírico en la vigilia, para dar paso al doble fantasmagórico, al producirse un desdoblamiento entre la persona física y la persona del sueño.

"Si en el poemario anterior la voz reclamaba ser oída ante la pasividad histórica que envuelve aún a numerosas escritoras (no tanto, quizá, a Dávila; pero sí a su poesía), en estas meditaciones, previas al sueño, al final del día, el ocaso sigue transmitiendo la nostalgia, la pesadumbre y la decepción de quien advierte cómo su esfuerzo no llega al público como desearía" (2022: 22):

> 3
> La angustia se desangra
> —gota negra,
> negra y pesada gota—.
>
> La sombra emerge limpia
> de la sombra
>
> Dibuja mi mortaja
> blanca, fría,
> en las aguas del sueño,
> lentamente (61-62).

En estos primeros versos, el yo poético visualiza, mediante el sueño, lo que podría ser su propia muerte. Pareciera que los poemas de esta colección, más allá de hacer alusión a lo onírico, fueran también producto de algo que soñó la escritora, como sucedió con su obra narrativa, en concreto con los textos "Tiempo destrozado" y "El patio cuadrado", donde se dan una serie de historias que la zacatecana soñó y sentía la necesidad de poner por escrito.

En este sentido y sabiendo que Amparo Dávila leyó y se nutrió de diferentes escritores sobre todo del Siglo de Oro, entre los que destacaban Cervantes o Quevedo y en especial Sor Juana Inés de la Cruz, este poemario recuerda, salvando las distancias, al *Primero Sueño.*

En el texto de Sor Juana, el alma se presenta mucho más activa, cuando el cuerpo se encuentra dormido y viceversa. En estos sueños, la muerte se duplica en forma y mientras el cuerpo está dormido, el alma puede volar. En el caso de Dávila, se produce ese desdoblamiento en el que parece, un tanto al estilo de Sor Juana, que el cuerpo duerme y es ese doble o lo que ella denomina sombra, la que se encuentra activa y puede ver más allá de lo que se le permite al cuerpo.

A diferencia del *Primero Sueño* que es una unidad, Dávila lo convierte en un libro, en el que el sueño está dividido por secciones y en cada una de ellas lleva a cabo una reflexión. El centro de todo este libro es la tercera parte titulada "Siempre la noche" que consta de tres pequeños poemas, en donde se muestra y se hace hincapié en la obsesión que alimenta al espíritu de Amparo Dávila para su creación poética.

La noche, esa obsesión de la escritora, es el tema de esta sección:

1
Gotea la noche
—amarga soledad—,
lentas espigas
transitan en el viento
y un pájaro sin voz
picotea las gotas (65).

La noche va cayendo como si fuera una negra lluvia que lentamente va cubriendo todo el espacio. Por la forma, las sombras sugieren espigas que se van moviendo lentamente, junto con gotas negras que, como si fueran

picotazos de aves, van marcando las hojas al tiempo que también las van poseyendo.

De esos primeros versos, se despoja una representación del tiempo que, silenciosamente, va devorando todo lo que encuentra a su paso, evidenciando la obsesión de la autora por el tiempo:

> 2
> Vestida de líquidos puñales
> la sombra aguarda, acecha
> bajo las frondas.
>
> En el río, alguien canta (Ibid.).

De este segundo poema breve, compuesto por dos partes separadas por un espacio en blanco, se observa que la sombra está personificada como si fuera una ladrona o una asesina, algo que se insinúa en el texto "tanto por su apariencia como por la supuesta intención de atacar; se ha venido sugiriendo insistentemente que la función de la sombra en el mundo es acabar con la luz del día, con la vida" (2009: 37).

La segunda parte, aislada mediante un espacio en blanco, en un solo verso, traslada al lector a un espacio con un ambiente de contraste, en el que al parecer allí sí hay vida, la cual está representada por el sonido del propio río al pasar el agua y de una persona cantando, todo ello contrario al silencio que acompaña a la sombra.

El último poema, el que concluye esta sección, se reitera en esa sombra y lo hace de manera más tajante, mucho menos sutil:

> 3
> La noche se desploma
> sobre el lago.
>
> Gime un silencio deshabitado.
>
> Aquí dentro,
> algo se ha roto (Ibid.).

Se describe la caída de la noche, que se desploma por completo, y el yo lírico ha conseguido su objetivo: tomar posesión del espacio robado por la noche y la oscuridad. Se oye un lamento o mejor dicho se intuye, puesto que es un "silencio deshabitado", sin identidad, sin sonido.

Esta sección termina de manera ambigua, un tanto parecida a los

finales de sus cuentos, donde se produce un vuelco en la historia narrada y el yo lírico en un lugar del que no se sabe nada, puede referirse o bien a algo más introspectivo y profundo dentro de sí misma o haberse sumergido de lleno en la noche y no encontrar ninguna salida.

A esta sección le siguen otras dos más, concretamente "Meditaciones sobre un tema de ausencia" y "Últimas meditaciones". En el primero de ellos la ausencia sigue estando presente. El yo poético se hace preguntas retóricas:

> Mi voz transita
> sobre la piel del viento,
> deslindando
> los cuatro puntos cardinales.
>
> ¿En qué sitio del sueño,
> en qué recinto de nieblas moras,
> que mi voz no te toca
> ni el eco desgarrado
> logra sitiarte? (66).

Esa voz poética desdoblada en el sueño transita por él, y paulatinamente se siente desamparada, se muestra lejana, dudosa e irremediablemente sola frente a la distancia que le profesa el espacio onírico separado del espacio vital. Mientras, a la hora de aparecer en el sueño, ese temor aumenta, ya que es como si el espacio se hiciera cada vez más angosto.

En este sentido, frente al silencio de los sueños, ella empequeñece. Lo que acaba en una primera y central equivalencia en esta obra: la palabra termina siendo al silencio lo que la vigilia al sueño. La voz poética habla desde la derrota, pero también desde la ausencia, como una especie de voz que se sigue agitando entre las olas buscando evitar las embestidas del onírico mar de la muerte.

De alguna forma esa voz es siempre concebida como una pregunta que lucha por hallar no solo al otro, sino también a sí misma, ya que la pérdida del lenguaje trae consigo la pérdida de la identidad. La cuarta parte de este poemario es todo "un desafío en más de un sentido, primero, porque la reiteración de las preguntas provoca un efecto de angustiante búsqueda o incertidumbre; segundo, porque esa presencia que se escurre entre las preguntas inquieta en la medida en que no se deja nombrar,

"sitiar", contener, y, por lo tanto, es la presencia de lo ausente desbordado, inexistente pero percibido, perdido pero recordado en el deseo del nombre" (2009: 46).

Ese yo poético se convierte en "huésped del silencio, / de tanto esperar / me he tornado flor / de sombra y humo" (66). Se trata, por lo tanto, de una relación temporal que se da entre la vida la cual se va alejando del sueño para que este permanezca solo como un recuerdo. Otro de los temas que es una constante en toda su obra poética es la angustia, que nace de la rendición impuesta por la conciencia al azar frente a toda esa imaginación inconsciente que nace del temor de ser, así como de quedarse en lo superfluo y en lo aparente.

En los poemas de Amparo Dávila se da una relación directa entre la página y el umbral, entre el sueño y la vigilia, entre el silencio y la letra. Se da una relación directa entre la palabra poética y la muerte: "dibujo mi mortaja/ blanca, fría, / en las aguas del sueño, / lentamente" (62).

Dávila repite muchos de los temas de *Perfil de soledades* como la noche, el angustioso paso del tiempo, la soledad, la rosa, pero agrega dos matices importantes: el primero de ellos está relacionado con que la poeta adquiere una voz mucho más serena y por lo tanto gana fortaleza y, la segunda, se relaciona con la soledad, que va ganando fuerza y se intensifica a medida que va cayendo la noche y va apareciendo lentamente un paisaje silencioso y fatal.

Ese comienzo del poemario subraya la belleza nocturna, así como su plasticidad, movimiento por encima de la desolación que presenta el yo lírico quien, en ocasiones, se muestra viva y floreciente pero paradójicamente sola.

Este tercer volumen de poemas puede ser entendido como una especie de terapia para la autora puesto que es a través de la palabra que va desgajando la angustia a medida que la escribe, a medida que la expresa, como una especie de vigilia que se rinde a la calma y al azar del sueño, muy al estilo de la concepción borgiana sobre el uso de la palabra.

Para Jorge Luis Borges, la palabra se configura como un elemento con una gran capacidad para crear una realidad, por lo que, en ese sueño,

el yo poético trata de dar forma a esa realidad onírica.

Después de toda esta dinámica que lleva a cabo el yo poético, aparece no sólo el temor a la palabra escrita, sino también ante el silencio, "el umbral de angustia ante lo que se pueda o no decir y la revelación de lo inefable y pequeño de la voz" (2009: 45). Se trata de una especie de pesadilla o de sueño terrorífico donde hay una conjugación entre la muerte, que es una constante presencia, representada a través del silencio, y la vida, que se da a través de la palabra mediante este canto onírico:

> Y tal vez acá sea imprescindible leer cómo la palabra intenta picotear lo inasible de la muerte, temiéndola como al silencio, y por lo tanto también deseándola. Y es que el duelo entre silencio y palabra, vida y muerte, es continuo y no deja tregua al espíritu anclado en la mano (Ibid.).

La poesía fue en Dávila el primer vehículo para expresar y mostrar sus sentimientos, aquellos que por muchas razones tuvieron que estar encerrados en una jaula, presos del tiempo, de la angustia, de la oscuridad y condenados a hacer de ella una escritora que vivía en silencio.

Poesía olvidada por muchos y "casi secreta pues además de íntima es intimista, jugando con las homofonías, en su belleza de aparente serenidad, intimidante, con el agudo filo de una navaja capaz de abrirnos para dejar a la intemperie el alma, esa conciencia de nosotros también insospechada" (Galván Paulin, Carátula: 2014).

La última parte del poemario, titulado "Últimas meditaciones", concluye con el movimiento lento e inminente de la noche y de sus personajes cayendo sobre el deshojar de la flor y siendo testigos de la fugacidad de la vida:

> La flor es ceniza,
> polvo, sueño, nada…
>
> La noche inmensa,
> y frente a la noche
> la rosa, suspensa.
>
> Evasión del espacio
> y del tiempo,

¡la rosa es tan pequeña,
tan sola ante el misterio!... (68-69).

Este final a primera vista contundente, derrotado, tiene su otro lado, su sombra o mejor dicho su sueño. “Si el silencio, como el sueño, es reposo y es inquietud en la medida en que implica una rendición del yo, es también una posibilidad de fusión y de desconcierto ante lo que es la vida y la muerte: el misterio; ese padre de toda creación que como buen padre es mandato y es provocación de fuga” (2009: 47).

Es importante reseñar que además del contenido de los poemas, también es importante la forma, es decir, se trata de unos versos que se aprietan alrededor de una sola imagen que es descrita con total precisión. Formalmente se trata de un poemario que va “tejiendo” el tema verso a verso, con una doble resistencia: por un lado, no cede ante la fluidez verbal del despierto pero, por otro lado, tampoco lo hace ante el implacable silencio del durmiente.

“Amparo Dávila es la contención expresiva aferrada a la ilusión de decir solo lo esencial” (Ibid.). Para parte de la crítica la escritura de estos textos modernos está relacionada con lo inefable, es decir, por la lucha del escritor moderno por lograr lo esencial de la palabra, como un acto creador.

En *Meditaciones a la orilla del sueño* el alma transita por el mundo onírico para aclarar el misterio de la vida y de la muerte, y lo hace a través de la palabra, como continente y contenido, como aquello que se materializa al quedar dicho y al ser expresado. “En la vigilia, esa meditación a orillas del sueño, entrevemos verdades terribles y fascinantes, pero en el sueño inmediato las perdemos hasta desconfiar de eso (sin nombre y sin palabra posible) que habíamos asociado de manera vertiginosa, justo en el umbral en que la vigilia (palabra) se rinde al sueño (silencio)” (2009: 49-50).

Es por ello por lo que Amparo Dávila elige este espacio onírico para transformarlo en una luz íntima, y lo hace en muchos casos a través de poemas en los que hay una dualidad entre una y otra fuerza; entre la osadía de la palabra y el temor del silencio. Se podría decir, por lo tanto,

que en Amparo Dávila "se halla el viaje perfecto del durmiente rindiéndose aterrado al sueño que vence su voluntad y sus palabras solo para poder retornar del misterio sabiendo de su existencia; es decir, volver del silencio sabiendo escuchar el momento maravilloso de la creación poética en la que la nada toma formar y es; en que la palabra tiembla mientras se hace, en el que el durmiente despierta de su noche para afrontar el día como si algún nuevo orden empezara" (Ídem: 51).

De tal manera que el lector termina su libro y se aleja de él, insomne y a la vez deseante de seguir viajando por este sueño que es palabra, silencio, forma, contenido y lo más inflable de todo: muerte, a través de un tiempo que medita a las orillas del sueño.

Su siguiente poemario, publicado en *Poesía reunida,* lleva por título *El cuerpo y la noche [1965-2007].* A priori y sin entrar mucho en detalle, pareciera ser un solo poema dividido en varias partes debido a la forma en la que se ejecutan los versos, pero realmente se trata de una colección dividida en tres poemarios: el primero de ellos, un poema extenso, compuesto por 28 fragmentos liberados, de todo signo de puntuación, llenos de movimientos y de redundancia, que giran en torno a los dos ejes temáticos propuestos ya en el título y después se le unen dos grandes poemas finales: "Policromía del tiempo" y "Zona de riesgo".

Entrando un poco más en el plano formal, hay que hacer una parada en la dedicatoria, la cual está hecha a Pedro Coronel, el que fuera su marido, como una muestra de un ansia de calor humano, en correlato con la naturaleza. El motivo de la naturaleza sigue estando presente y, además de mostrar diferentes animales mutantes tras adoptar rasgos de otros seres, el espacio urbano se vuelve a teñir de inseguridad:

> EL CUERPO es una estrella fugaz
> una llama encendida
> que se apaga
> La noche es una ala negra
> que se extiende
> y envuelve en su negrura (73).

Dávila comienza hablando del cuerpo, sitúa al lector y sobre ello hace una reflexión que habla de la volatilidad del cuerpo, de cómo va pasando el tiempo y se acerca la muerte, como "una llama encendida/ que se

apaga" (Ibid.), es decir, que se termina acabando. Seguidamente pasa a la noche, el otro motivo de este poemario es aquello que lo va cubriendo todo como "una ala negra que se extiende" (Ibid.).

Es importante ver que para Amparo Dávila la noche es algo así como un imán, puesto que aparece en sus dos etapas y tiene un gran cambio a lo largo de su poesía: la primera conformada por poemas de juventud, muy ligados a la provincia y en un periodo muy corto de tiempo, apenas cuatro años, con anhelos de experiencias y aún sin tener el reconocimiento suficiente como escritora y la segunda etapa, mucho más madura, urbana y reconocida como cuentista, en un lapso de tiempo mucho mayor que comprende entre los años sesenta hasta el 2007.

En esta segunda etapa es donde entra esta colección titulada *El cuerpo y la noche.* Se trata de una poesía mucho más clara y con mejor ejecución que deja ver desde el título la intención de sus versos: cantar el cuerpo en medio de la noche.

Desde su comienzo, el poema extenso, presenta una confrontación: si en los poemas anteriores había una oposición entre la rosa y la noche, en este poemario el yo poético propone un claroscuro desde dos evidentes analogías: por un lado, la relación entre cuerpo vivo y luminoso y, por el otro, la noche oscura y enérgica.

La ambigüedad que existía en otros poemarios entre la fragilidad / fortaleza de la rosa, se transforma en esta colección en cuerpo vibrante. La poeta ya no necesita reiterar y ampararse en esas comparaciones con la naturaleza, en este caso solo le interesa el cuerpo, el cual "es una llama viva / pasión en movimiento/ la noche con luna y con estrellas" (83).

En algunas ocasiones, presenta un cuerpo sin identidad o como la misma Dávila lo describió: "CUERPO[307] sin cuerpo / sombra sin sombra / desprendido de ti / solo cuerpo sin luz / oscuro grito ciego" (87), aunque en muchas ocasiones cuerpo y noche se funden: "EL CUERPO es una llama errante / un terco dolor / la noche caída y fragmentada" (88).

El poema presenta un doble conflicto, que también se podía observar

[307] Las mayúsculas pertenecen al texto original.

en sus cuentos, a través de esa falta de conocimiento del otro en relación con el cuerpo de la mujer. En el caso de sus versos, ese conflicto se da entre la noche y el Otro. En ocasiones, la viveza y la luminosidad del cuerpo quedan empañadas y empequeñecidas por las sombras cuando la noche es la vencedora de la batalla.

Son recurrentes las imágenes que hacen alusión al "cuerpo sin luz/ en sí cerrado" (75), o al cuerpo amurallado, reducido: "Cuerpo sin presencia/ amurallado" (80). Aunque también en otros momentos deja de lado ese claroscuro al que se hacía mención anteriormente para volver a hablar de ese cuerpo luminoso: "El cuerpo quiso aprisionar / el sol de un día / amor que no se nombra / y que se vive" (84).

Es el tiempo del cuerpo y del amor el que hace que se agote por la indecisión del amante, que lo califica de "barco indeciso" (85). Esto termina dando paso a la soledad y al doloroso recuerdo nocturnal. "El espacio cerrado del cuerpo insomne y aguzado es enfrentado entonces a un espacio más amplio, el urbano, donde se percibe apenas la presencia de los otros. La noche y el frío invaden el cuerpo y la ciudad" (Álvarez Lobato, Grafógrafxs).

> CUERPOS tendidos
> yertos de tan solos
> con frío de adentro
> y frío de afuera
> esperanza deshollada
> en la plaza del duelo
> el tiempo se desmorona
> o como gato
> se duerme en los tejados (93).

Unos versos más adelante vuelve la tensión entre el cuerpo y la noche, los cuales se funden y se genera una aceptación de la condición solitaria del individuo, sin consuelo y sin angustia:

> DESNUDO el cuerpo y extendido
> en la noche desnuda y extendida
> como grito
> el cuerpo cruza la noche
> como daga
> la daga que atraviesa el cuerpo (95).

Ese yo poético confirma al final de este poema extenso estar en el mundo desde la afirmación de su individualidad, algo muy relacionado con esa

búsqueda de la identidad bajo el "compromiso de ser uno mismo / a pesar de todo" (99). No se trata, a diferencia de las tres colecciones anteriores, de un poema doloroso o nostálgico, tampoco intenta dar falsas esperanzas o promesas, sino que más bien es una toma de conciencia de los hechos, sucesos y desafíos que plantea la vida:

> PODRÍAMOS decir
> hoy ayer
> vivimos tantas vidas
> sin vivirlas
> tantas noches ahogadas
> en los ojos
> y tantas auroras esperadas
> tras una ventana muda (100).

Dentro de esta colección quedan dos poemas finales que son un interesante contrapunto a todo ese poema extenso que les precede. El siguiente a este, titulado "Policromía del tiempo", es una composición extrañamente colorida para ese yo poético que basaba su existencia en lo nocturno, quien otorga un matiz especial a cada momento compartido con el amado.

De tal manera que el tiempo pasa a tener color: es blanco, azul, verde, rojo, gris y negro. "Las analogías son simples: el blanco de la memoria[308], el azul del sueño[309], el verde de la esperanza[310], el rojo de la pasión, el gris de la nostalgia y el negro del cese del amor" (Grafógrafxs) y de la muerte.

El poema que cierra el libro, "Zona de riesgos", reitera, quizás con un énfasis mucho mayor que en las composiciones anteriores, la fiereza y la fuerza de la noche a través de analogías fáciles y sencillas. En este poema la voz lírica insiste en la animación de la noche dentro del paisaje urbano, donde se encuentra en riesgo, pero en movimiento.

De tal manera que "es atrayente revisar la evolución de la poesía de Amparo Dávila durante poco más de cincuenta años. El universo nocturno va acompañado de un apremio de soledad, de un alejamiento

[308] "Tiempo blanco/ vacío sin ti/ contigo en la memoria" (101).
[309] "Tiempo azul/ el sueño en que te sueño/ la clara certeza/ de hallar en ti/ la tierra prometida" (Ibid.).
[310] Para más ejemplos, véanse las pp. 101 y 102.

del mundo. La poeta y el paisaje son los únicos protagonistas que construyen múltiples contrastes: cuerpo/sombra, voz/silencio, pasado/presente, movimiento/reposo. La voz poética no anula ninguno de los extremos, pues desea mostrar la confrontación; no hay armonía, sino tensión, contradicción" (Gafógrafxs).

Incluso desde los primeros paisajes que se crean en *Salmos bajo la luna,* en los que en algunas ocasiones se presentan escenarios luminosos, Dávila tiene la habilidad de percibir la cara oscura y diferente de lo que está narrando. Si en algún lugar y momento se habla de amor, se hace desde el anhelo o un olvido más que de un goce amoroso, de tal manera que la felicidad no llega nunca.

La poesía intimista de Amparo Dávila no se detiene en prestar atención a quejas ni a melodramas, no evoca superficies ni apariencias, ni tampoco falsas promesas. Más allá de hacer alusión al amado, pocas veces la voz poética alude a otras personas, puesto que no hay rostros, solo se detiene en los cuerpos:

> El cuerpo se convierte entonces en el *locus* que da cuenta de su estar en la vida, espacio cerrado, fortaleza o isla lejana e inaccesible. Ante la imposibilidad de acercarse al Otro, la poeta se compenetra con el paisaje, con la noche, ella misma es naturaleza y ser nocturno. No hay lucha entre luz y sombra, sino un estar *entre*. Sombra errante en la noche, expulsada de la plenitud luminosa, sometida a la fugacidad del tiempo (Ibid.).

Es cierto que toda esa poesía de juventud parece mucho más sombría que la poesía de madurez. Así, en *Salmos bajo la luna* la voz poética se encuentra agustiniana frente a la duda y al tedio; en *Perfil de soledades,* más que centrarse en un claroscuro, se muestra la ceguera total que le infringe la soledad y que verá la luz posteriormente en *Meditaciones a la orilla del sueño,* siendo esta la sombra del tiempo, observada desde la confrontación por la poeta.

Más adelante, en *El cuerpo y la noche,* se espera un escenario iluminado por colores, donde se erige el yo mucho más fuerte que las sombras y la oscuridad de la noche. La obra de Amparo Dávila se confirma por una poética llena de movimientos lentos, en los que en sus paisajes provincianos todo está en movimiento y la poeta se siente atraída

por ese vértigo donde la noche cae, ella cae sobre la noche y así el cuerpo.

Es por ello por lo que

> vinculado con el tema del nocturno está el de la melancolía, que, en efecto, se asoma en varios de los poemas de Dávila; sin embargo, si bien la poeta mira hacia atrás, no construye un escenario idílico en torno a su pasado. Los momentos felices fueron pocos, duelen poco. La intensidad del sentimiento poético se encuentra en la aceptación de la fugacidad del tiempo, en la lucidez y en la claridad del conocimiento (Grafógrafxs).

Hay que tener en cuenta que los poemas de Dávila están escritos en su juventud y, aunque hay cambios sustanciales entre unos textos y otros, su madurez literaria se llevó a cabo a través de los cuentos. En estos versos "la capacidad de observación de una niña sensible capaz de conmoverse antes los "demonios" y los "ángeles" que le presentaba la vida, fue permitiéndole guardar en la memoria imágenes y experiencias que contribuyeron a formar su cosmovisión" (2009: 39).

Finalmente, y para cerrar el ciclo poético de Amparo Dávila, en el año 2019 salió el último libro de poemas de la zacatecana que lleva por título *Poesía de ayer y de hoy*. Al igual que en el poemario anterior, este también tiene una dedicatoria y en este caso está hecha a sus hijas y a sus nietos.

Se trata de una obra dividida en 5 partes y que cuenta con pequeños poemas dentro de cada una de ellas. Los títulos de esta última colección son: "Instantes", compuesto por cinco poemas breves; "Postales", que cuenta con 2; "Poemas olvidados", compuesto por ocho y, "Tarjetas", que cuenta con tres.

"Instantes" hace referencia al paso del tiempo, a la fugacidad de lo cotidiano y de lo material, usando su fiel recurso de la naturaleza: "Primavera cruel / oscura, fría / mutilada / sin aromas ni flores / dan ganas de / llorar / en el rincón / más solo" (2019[311]: 11).

Se usan también los motivos de la noche, la naturaleza y lo cotidiano, en unos poemas que pretenden capturar el paso del tiempo, lo

[311] De ahora en adelante para el análisis de este último libro de Amparo Dávila, se hará solo referencia a la página, puesto que todas las citas están sacadas de la versión electrónica publicada en el año 2019.

insólito y lo íntimo, a través de un recurso muy exprimido por la autora que es el empleo de la mirada.

El yo poético se configura como una viajera en un tiempo fracturado que oscila entre el ayer y el hoy. Es a través de estos poemas donde la zacatecana explora la coexistencia entre el pasado y el presente, con un tono introspectivo. Este pequeño conjunto poético es una representación de cómo el tiempo, inevitablemente, se convierte en una dimensión maleable:

> Se irá lento el verano
> y con él amor y canto
> se irá la ilusión niña
> que corría por el verde campo,
> se irá el agua de ayer
> espejo de narciso enamorado
> emigrarán los pájaros
> y se acabarán las flores,
> todo se irá, es cierto,
> y sólo quedarán
> recuerdos y sueños (Ídem: 15).

El yo poético es consciente del paso del tiempo y quizás, todo ello coincida con la vejez de la propia Dávila, relacionado con la muerte y con la idea de que todo aquello que se tiene, con el paso del tiempo, se irá y desaparecerá, quedando solo el recuerdo y los sueños como sustento.

"Poemas olvidados" compila una serie de versos muchos más breves, un tanto al estilo de *El cuerpo y la noche,* con los mismos temas y motivos: "soy silencio y / sombra / memoria perdida / de un ayer / inolvidable" (18). En este sentido se podría decir que todo este libro es una oda al recuerdo, a lo pasado, a los tiempos que se fueron y de los cuales solo queda la memoria.

Se mira al amor como un recuerdo, como aquello que pasó y que fue, como aquello que "ya no sé si este momento / lo vivo hoy / o lo viví ayer" (23). Esta última colección que cierra, no solo su poesía, sino toda su obra, es significativa puesto que amplía el registro usado por la zacatecana, reafirmando su enorme capacidad para abordar tanto lo inquietante como lo extraño, desde una perspectiva mucho más emocional y contemplativa, algo así como un yo lírico que, mediante la ensoñación y el recuerdo, fija sus emociones en lo pasado.

Se aúnan el recuerdo con el sueño: “me miras / como a través del recuerdo / o a través del sueño / como a través de un recuerdo / que se quiere revivir” (24). Esta última colección de Amparo Dávila sería una forma para revivir aquello que se fue, lo que se llevó el tiempo y recupera motivos como la soledad que tanto esgrimió en *Perfil de soledades*:

> Pasan los días
> los meses, los años
> con sus primaveras
> y sus inviernos
> tristes
> pasa toda la vida
> sin nada
> sola, vacía
> sin nada que recordar
> sin nada que revivir (27).

En definitiva, pasa la vida y no nos llevamos nada. Se queja de su soledad, de su falta de amor y de cariño y se plantea una pregunta para cerrar su ciclo poético, que quizás no tenga respuesta: “En un instante / se va la vida / y ¿después?” (29).

Es ese “después” el que a Amparo Dávila le hubiera gustado saber y tener respuesta. Como se ha observado a lo largo de su poesía, la escritora usó los mismos motivos que después empleó para su obra narrativa, entre ellos una naturaleza hostil con el yo poético que se puede encontrar en sus relatos.

Usa imágenes y símbolos, como la mirada, los objetos, también juega con la soledad y la angustia metafísica y en definitiva, cultivó una obra que para muchos pasó inadvertida pero que debería de haber tenido un gran reconocimiento al ser una escritora que bordeó los límites de lo canónico, de la razón, de lo generacional para dedicarse a lo que ella siempre quiso desde pequeña: la escritura.

En estos dieciocho poemas divididos en cuatro bloques coinciden las atmósferas, sensaciones y las palabras que capturan lo esencial, lo vivencial y lo cotidiano, así como las imágenes más íntimas de la poeta, enlazados con el paso del tiempo y en cómo existe un momento en el que el ayer y el hoy conviven y se eternizan.

Si bien es una obra escasa y aun no habiendo tenido la misma

repercusión que su obra narrativa, los poemas de Dávila dan cuenta de la extraordinaria sensibilidad de la artista. Son un catálogo de las emociones más íntimas de la que en un primer momento y según varios críticos, fue poeta y su vocación era esa, si bien es cierto que, atina mucho más en sus relatos llenos de misterio, de oscuridad que tiene como fin sacar a relucir los aspectos más sórdidos y más complejos de la gran Amparo Dávila.

CAPÍTULO VII. El impacto de Amparo Dávila en la narrativa actual. Aproximaciones[312].

Fallecida el 18 de abril de 2020, Amparo Dávila dejó un enorme legado, no solo a nivel artístico sino también personal, con grandes textos como "El Huésped," o "Con los ojos abiertos". Su escritura ha tenido una enorme influencia para autoras como Mariana Enríquez, Cristina Rivera Garza, Cecilia Eudave o Guadalupe Nettel, entre otras.

En este sentido se puede decir que todas estas escritoras guardan una relación con la zacatecana, ya que se habla de narradoras que han nacido en la misma generación y que por ello también comparten, aunque sea mínimamente, unas inquietudes similares a Dávila.

Con todo ello, la huella de la zacatecana, quizás de una forma más indirecta, ha estado presente en otras voces que no han formado parte, necesariamente, del ámbito de la narrativa de lo insólito. Este es el caso de Daniela Tarazona, autora de varias obras, entre ellas *El animal sobre la piedra,* del año 2008.

Socorro Venegas en un artículo publicado por Héctor González afirmó que la obra de Dávila[313]:

> abrió caminos para las nuevas generaciones de escritores que han explorado lo insólito. Durante mucho tiempo fue considerada una

[312] Este capítulo pretende ser un final abierto para futuros trabajos sobre el impacto de Amparo Dávila no solo en la narrativa mexicana, sino en toda Latinoamérica.
[313] En: "Amparo Dávila (1928-2020) la escritora que a partir de lo insólito cuestionó la realidad", *Aristegui Noticias,* 2020.

> autora de culto, pero han sido precisamente sus lectores los que la han ido colocando en el lugar que le corresponde: es una de nuestras grandes escritoras mexicanas (González, 2020).

Otra autora, nacida en los setenta y prosista de lo insólito, Iliana Vargas, afirma que sintió una gran conexión con la obra de Dávila y con la forma en la que ofrece lo sobrenatural, lo ominoso y lo onírico a través de diferentes situaciones de la realidad cotidiana de las mujeres.

Asimismo, en este artículo, varias escritoras dan sus impresiones sobre la obra daviliana, entre ellas la ya citada Cristina Rivera Garza, que afirma que "Amparo Dávila es una escritora de las grandes. Su peculiar uso de los registros de lo fantástico oscuro y el terror psicológico le permitió explorar las violencias que van de lo público a lo doméstico, pasando de lleno por los cuerpos. Como todos los clásicos, sus libros nos permiten ver con nuevos ojos el presente. Y están ahí cuando el futuro nos alcance" (González, 2020).

La literatura que ofrece Amparo Dávila se configura de una manera diferente, donde el fantástico que creó se escudó en unos parámetros totalmente inusuales para su época, o al menos diferente a lo que estaban escribiendo los autores, y "logró configurar un discurso en cierta medida nuevo, y muy actual —de ahí la seducción que se establece con las narradoras mexicanas de hoy— en el que primó algo tan en boga en la época actual como lo es la hibridez discursiva (fantástico, terror, extraño, lo siniestro), más que la genérica" (Alemany Bay, 2021: 36).

Como se ha explicado anteriormente, fue una escritora que se implicó mucho más en el terreno de lo social y no tanto en lo político, a través de la clase media de la época, y es en este estrato donde se centran sus personajes, siendo "las hijas de aquellas madres de clase media de las que nos hablará Dávila en sus relatos las que hoy nos ofrecen, continuadas, los discursos que ella elaboró" (Ibid.).

Dávila, al igual que otras muchas escritoras de su generación, además de compañeras como la ya citada Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Guadalupe Dueñas o Inés Arredondo, propusieron en el plano de lo narrativo algo así como una "autonomía discursiva", es decir, una voz y un presente que naciera de la disciplina y también de la

experiencia.

De entre todas ellas, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas tuvieron mucha más semejanza ya que, como destaca Magali Velasco, "mediante símbolos y alegorías, elementos de alto riesgo creativo, ambas escritoras entrelazaron sistemas narrativos de óptima factura. Dávila y Dueñas recrearon temáticas protofemeninas y protofantásticas: el hogar, el matrimonio, la agresión masculina, la represión sexual, la soledad, la vejez, el doble, las damas fantásticas" (2007: 126-127).

Recientemente, en el año 2022, se publicó una nueva edición de los *Cuentos Reunidos* de Amparo Dávila, con un prólogo redactado por Mariana Enríquez, la cual detalla que la imaginación de la zacatecana "creció en medio de este gótico desértico: no hay demonios del polvo ni socavones en su narrativa, pero sí una desolación inexplicable, una soledad tan vasta como los grandes espacios de su país" (2022: 11).

Fue una escritora enigmática y reservada que "tenía algo de diva, [solo] hay que ver sus fotos: el delineado negro alrededor de los ojos que miran lejanos, el pelo oscuro, siempre un gato a su lado" (Ídem:12) y creó de sí misma un personaje misterioso, indescifrable que se resistió a ser encasillada con los y las escritoras de su tiempo y a ser vinculada a la Generación de Medio Siglo, recomendación de su apreciado Alfonso Reyes.

A pesar de que la crítica no fue vehemente con ella, esto no le hizo parar, siempre iba por el costado, por la trastienda, al borde del precipicio, para orquestar esa literatura tan personal y tan propia, donde utilizó el registro fantástico, lo inusual y el terror de lo cotidiano para exhibir en un primer plano todo ese mundo de opresión femenino que en México no se podía contar desde un contexto realista.

Aunque, como no, también tiene cuentos realistas, góticos, pero los más duros y reflexivos están inscritos entre la delgada línea que separa lo fantástico de lo inusual y de lo terrorífico. Muestra a personajes femeninos asediados por estados alterados en medio de un mundo infernal que las acecha, las acosa y las destruye.

De sobra es sabido que uno de sus cuentos más antologados fue "El

huésped". Sobre este aspecto se ha detenido Cristina Rivera Garza. "Mucho se ha dicho, y con justicia, sobre este cuento magistral. A mí me ha impactado desde siempre la capacidad de Dávila para meterse de lleno, con una pluma muy fina, en asuntos peliagudos de lo que ahora llamamos violencia de género y *gaslighting*. El horror que explora en sus cuentos no solo es el horror de la familia o de lo privado, sino más específicamente el horror de la violencia doméstica" (Rivera Garza, 2020).

Por otro lado, cabe reseñar que una de las grandes aportaciones de la autora zacatecana fue elaborar una serie de discursos híbridos, poco usuales para aquellos tiempos en los que comenzó a publicar y tan de actualidad en nuestros días, sobre todo para las narradoras de lo insólito.

Ya en la década de 1970, Mario Benedetti, al reseñar el libro *Música concreta* destacó que todos los cuentos pertenecientes a este libro "se adscriben a uno de los siguientes motivos: el horror, el destino y el horror del destino y opta por no encuadrar la obra de Dávila dentro de una corriente" (Álvarez, 2016, 452), a lo que se añade que "es tan difícil encasillarlos en el realismo como en la literatura fantástica, ya que temerariamente oscilan entre uno y otra" (Ibid.).

Amparo Dávila lleva a cabo una búsqueda que le lleve a un vértice en el que tanto la realidad como la fantasía se toquen y se fundan, "ya que para mí ni la una ni la otra son absolutos. En toda realidad hay mucho de fantasía y en toda fantasía hay mucho de realidad. Para mí la realidad, al igual que una moneda tiene dos caras" (Dávila, 2004: 452).

Es ya en el siglo XXI, en la actualidad, cuando la crítica se ha ido acercando progresivamente a su obra, apostando por encuadrarla dentro de la creación de un discurso ambiguo, repleto de metáforas y de otros recursos que marcarán la singularidad de su escritura.

Tanto los temas como los discursos que presenta la autora son variados y pareciera que cada uno de ellos tuviera que ser tratado individualmente dentro de la ambigüedad discursiva que propone.

Es por ello por lo que se puede afirmar que todo ese auge que está recibiendo Amparo Dávila es porque se trata de temas que se están dando en la actualidad, y de ahí el atractivo que tiene su obra para las autoras

mexicanas de hoy, “aunque señalamos que nuestra escritora no mira tan directamente hacia el interior de los personajes como sí lo harán “sus hijas” en la escritura” (Alemany Bay, 2021: 38).

Las escritoras más actuales desconciertan a sus lectores puesto que aparentemente lo insólito se interpreta como “la expresión maníaca del sujeto esquizofrénico posmoderno” (Alemany Bay, 2021: 38). Por lo tanto, no hay una contradicción directa entre lo que es la realidad y la ficción, pero tampoco “se presuponen automáticamente los hechos como realidad que entran a formar parte de la lógica de la normalidad. Es el suyo un fantástico ambiguo que creemos que desemboca en lo que hemos denominado narrativa de lo inusual” (Ibid.), siendo Amparo Dávila una de sus precursoras.

Siendo esto así, la escritura de la zacatecana estaría basada en la gran capacidad que presentan sus textos a la hora de sugerir diferentes elementos fantásticos a través de una constante y casi agobiante ambigüedad, donde el desconcierto y la apariencia, dan paso a la omisión y con ello se propone una continua relectura de la realidad que presenta desde otro punto de vista; el misterioso, el insólito y lo racional.

De tal manera que la esencia de lo fantástico queda a merced del lector, que es el que tiene el trabajo para interpretar subjetivamente los textos de Dávila clausurando su sentido definitivo y a la vez particular del relato. Miguel Carrera Garrido, analiza en un artículo a Amparo Dávila y destaca que:

> La novedad de cuentos como los de Dávila es el protagonismo del cómo, por encima del qué, el hecho de que la enunciación logre, por sí sola, suscitar el desasosiego, la incertidumbre; cosa que no vuelve irrelevante el contenido, pero sí lo envía a un segundo plano, desde el que, aun así, conoce un inusitado ensanchamiento semántico. Los espantos tradicionales se ven, así, desdibujados en su materialidad y efectismo, para adquirir, a cambio, un mayor relieve en el campo metafórico (2018: 188-189).

Carmen Alemany Bay habla de estas autoras como “las hijas de la escritura daviliana”. Se trata de Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Gara y Cecilia Eudave, a las cuales se podían sumar rostros como Mariana Enríquez o Liliana Pedroza. Todas ellas harán sus escritos desde la

novela, aunque, curiosamente, Dávila solamente cultivó poesía y cuento.

Comenzando por Cristina Rivera Garza, publicó en el año 2002 un libro titulado *La cresta de Ilión*[314], en el que Amparo Dávila es uno de los personajes más relevantes. Este libro se abre con una nota de la autora en la que explica el motivo por el que eligió a Dávila como protagonista de obra:

> He vivido entre México y Estados Unidos la mayor parte de mi vida, los países marcados por sus rígidas jerarquías de género y por los feminicidios a lo largo de las fronteras posteriores al TLCAN. Quizás sea una de las razones por las cuales me decidí a escribir una novela que profundizara en la naturaleza inestable de las des/identificaciones de género. Elegí la obra de Amparo Dávila, una escritora mexicana de la llamada Generación de Medio Siglo, como centro del enigma de la novela ambientada en una época en la que la desaparición se ha convertido en una plaga (2020: 13).

Garza afirma que "mientras que las voces de las mujeres en todo el mundo siguen silenciándose y los que están en el poder aún defienden la irrelevancia de la igualdad de género, los personajes de este libro saben que el género […] puede ser letal" (Ídem: 14). En este sentido, tanto Dávila como Garza tienen una misma concepción del género.

Amparo Dávila no lo llegó a materializar nunca, pero sí lo ejemplificó con sus cuentos, en los que las mujeres acaban encerradas, presas de la locura y del delirio, sino acabando con su vida para evitar ese horror de género al que están condenadas.

La autora zacatecana fue preguntada por *La cresta de Ilión* en una entrevista, a lo que respondió del siguiente modo: "Yo siento que el libro en sí se diluye un poco, que no concreta muy bien, pero tal vez es difícil ser juez y parte porque si fuera sobre otra persona yo tendría una visión más objetiva, más clara, que tratándose de mi propia persona. […] No la siento muy concreta, o será porque yo no soy novelista" (Álvarez Rivera, 2016: 445).

Después de esta nota de la autora, aparece una "invitación primera" que paradójicamente es un fragmento de "El patio cuadrado",

[314] En este trabajo se va a llevar a cabo una pequeña y sutil comparativa entre la obra de Amparo Dávila y de Cristina Rivera Garza sin entrar de pleno en el análisis exhaustivo de *La cresta de Ilión,* pensando en futuros trabajos que se pueden realizar.

perteneciente a *Árboles Petrificados.* A continuación, se inicia la novela y sitúa al lector en la casa del médico protagonista, en la que se presenta una extraña mujer que le dice:

> —Soy Amparo Dávila — mencionó con la mirada puesta, justo como la había imaginado minutos antes, sobre los ventanales. Se aproximó a ellos sin añadir nada más. […]
> Parecía aliviada de algo pesado y amenazador. Daba la impresión de que había encontrado lo que buscaba (2020: 19).

En esta obra se hacen alusiones constantes a los cuentos de Amparo Dávila, donde se refiere en diversas ocasiones a su obra *Música concreta* o también se observa un clima de misterio y fantasía en el que se alude a imágenes recurrentes relacionadas con el mar, la lluvia, las aves…

En definitiva, Cristina Rivera Garza está llevando a cabo un diálogo con Amparo Dávila a través de un personaje de ficción que crea en base a la autora, es decir, no lleva a cabo una biografía.

Gabriela Mercado afirma que las imágenes que toma Rivera Garza están obtenidas de "Muerte en el Bosque", "Tiempo destrozado", "Final de una lucha" y "Moisés y Gaspar" de Tiempo *destrozado*; y "Árboles petrificados", "El patio cuadrado", "Griselda" y "El pabellón del descanso" de *Árboles petrificados*" (2007: 49-50).

De tal manera que lo que se le ofrece al lector es un diálogo con la obra de Amparo Dávila. Es en este punto en el que resulta interesante hacer mención a las palabras de Rivera Garza sobre la intencionalidad de su obra y qué es lo realmente decisivo de la zacatecana en la suya.

En el año 2020, Rivera Garza fue entrevistada y preguntada sobre la relación con Dávila:

> Entrevistador: Este 2020 es especialmente significativo, al haber fallecido recientemente la escritora Amparo Dávila. ¿En la hibridez de géneros que se cruzan en tu novela quisiste rendir un homenaje a la cuentista mexicana?
> Rivera Garza: De Amparo Dávila, una de las escritoras de la así llamada *generación de medio siglo*, me interesaron, sobre todo, sus atmósferas. Como en aquella época su obra no recibía la atención que, merecidamente, recibe ahora, su caso me pareció perfecto para una trama en que la desaparición cultural va ligada con la violencia física. En lugar de "homenajearla", que es una palabra que siempre implica distancia y verticalidad, me gustaría decir mejor que trabajé con algunas de sus estrategias de escritura: con ella, quiero decir, no sobre ella. Incluso ahora, en muchas de mis clases de escritura creativa […],

> siempre invito a mis estudiantes a re-escribir ese magistral cuento que es “El huésped” ” (Rovecchio, 2020).

Rivera Garza trabaja con la ambigüedad de una voz que no se sabe si es matérica o fantasmagórica, si tiene una marca de feminidad o de masculinidad, pero “es esa ambigüedad precisamente la que potencia lo fantástico, pero fundamentalmente el fantástico de hoy lleva a cabo por narradoras de lo inusual; esa ambigüedad que oscila entre lo real y lo irreal a cada paso” (2021: 42).

Este aspecto pareciera tomado de Amparo Dávila, si bien es cierto que la zacatecana alegó siempre y abogó por una literatura en la que todo fuera real, pero basándose en dos caras diferentes: la realidad real y la realidad imaginada fruto, en muchos casos, de sus sueños.

El segundo caso que merece la pena destacar es el de Cecilia Eudave. Además de ser una magnífica crítica y estudiosa de toda la obra de Dávila, con estudios y artículos muy importantes, siempre que ha tenido oportunidad ha destacado la relevancia de la obra de la mexicana a la hora de escribir sus relatos y sus novelas.

Si bien no hay una influencia directa o relación entre la obra de Eudave y de Dávila, sí se observa una pareja actitud a la hora de enfrentar los textos, tomando las debidas distancias temporales y estilísticas, entre la una y la otra.

Es en su novela breve titulada *Bestiaria vida*, publicada en el año 2008, donde se recoge el eco de la presencia sutil de la escritora zacatecana. Se trata de una obra en la que la protagonista se enfrenta a sus propios demonios personales y en un momento determinado hace un ejercicio de reflexión para contar a los lectores su historia.

El objetivo no es otro que el de explicar cómo o por qué ha llegado a la situación en la que se encuentra. Cecilia Eudave crea un personaje que revela la soledad de nuestro tiempo y la imposibilidad de relacionarnos de una manera afectiva. Eudave crea una sutil ficción intimista, cargada de melancolía y de cierto humor negro que surge cuando la protagonista entra en las profundidades de sus psiquis, es decir, de su espacio interior que le permite explorarse y reconocerse.

En el caso de Dávila, todo esto se llevaba a cabo a través de una búsqueda de la identidad que hacía de los personajes femeninos seres desdibujados que rozaban la locura. Cecilia Eudave fue preguntada por Amparo Dávila a raíz de su fallecimiento en 2020, a lo que ella respondió:

> Mi relación con Amparo Dávila data desde principios de los noventa cuando descubrí su libro *Tiempo destrozado*. Inmediatamente fui cautivada por sus relatos insólitos, a veces fantásticos, otras tantas inusuales. Sobre ella he escrito artículos, dirigido tesis y devorado sus libros una y otra vez. La considero una de las autoras de lo fantástico más importantes del siglo XX. Sus textos son reveladores del contexto mexicano de las mujeres en la primera mitad del siglo pasado, y le da una vuelta de tuerca al espacio femenino por medio de la literatura no mimética, a través de una escritura singular e inquietante. Logró crear excelentes atmósferas para que sus personajes femeninos pudieran liberar su otro yo: el monstruoso. Monstruos y seres fantásticos que producen catarsis y la toma de la conciencia del ser reprimido; Dávila consigue despertar la identidad sofocada o rechazada de las mujeres dominadas por las imposiciones sociales de la época que le tocó vivir. La suya es una literatura que incita al cambio y visibiliza a la mujer en su contexto de opresión y descalificación usando como pretexto los mundos insólitos en los que se mueven sus personajes (García, 2020).

La obra de Cecilia Eudave está, al igual que la de Dávila, poblada de diferentes personajes femeninos que de alguna forma intentan liberar su propio yo. Son mujeres con una identidad rechazada o sofocada por las imposiciones sociales, un tanto en línea a lo que proponía la autora zacatecana.

Eudave recoge situaciones que derivan hacia la locura, rodeada de "atmósferas sustanciadas por lo depresivo, por el encierro que de manera sobresaliente se trasluce en un relato" (Alemany Bay, 2021: 44). Esta influencia tiene su base en algunos relatos de Dávila como "La quinta de las celosías" o "Música concreta".

También, esa presencia del doble, tan propia de la escritura fantástica aparece en algunos textos de Eudave, clara influencia de cuento como "Final de una lucha", "Detrás de la reja" o "Moisés y Gaspar".

El doble, pero sobre todo, los personajes relacionados con los de Amparo Dávila se hará mucho más evidente en su novela *Bestiaria vida,* con algunas diferencias que merece la pena resaltar. Mientras que en la obra de la zacatecana las imposiciones sociales son las que privan a las mujeres de sentirse realizadas y de tener una identidad propia que les

permita tomar las riendas de su vida, en el caso de Eudave y pensando también que se publica en pleno siglo XXI, es la sociedad de consumo la que ahoga y asfixia a la mujer y no la permite llegar a encontrarse a sí misma:

> En las páginas de *Bestiaria vida* encontramos la denuncia al inconformismo, a los roles establecidos por la sociedad y en los que algunas mujeres no se sienten ni cómodas ni identificadas. De ahí que una nueva búsqueda de la identidad se convierta en uno de los ejes centrales dentro de la narrativa de lo inusual, a la que pertenece la novela eudaviana (Alemany Bay, 2021: 44-45).

En este caso, Eudave lo hará a través de la creación de unos seres monstruosos que intermedian para contar la realidad que siente la protagonista. En el caso de Dávila, esos seres monstruosos o esas apariciones acechan a las mujeres y las someten al silencio, desdibujándolas y llevándolas a la locura.

De tal manera que ninguna las dos autoras pretenden despojarse de la realidad, lo que hacen es entremezclar la presencia de los sueños y de lo onírico, junto con el tratamiento de lo insólito "hasta el punto de que el lector se solidariza con esta visión caótica y vacilante de la realidad" (Ídem: 45).

Dentro de este escenario y como también sucedía en el caso de la zacatecana, las fronteras entre lo real y lo imaginado se desvanecen y lo fantástico pasa a ser un instrumento para crear ese delirio que atraviesan los personajes y que transita entre lo real y lo onírico, colocando al lector en un doble plano que le lleva a una constante ambigüedad.

Esta incertidumbre, que se encuentra acompañada de atmósferas peculiares, algo que está tanto en Nettel, como Eudave y Rivera Garza, trae consigo una ambientación que resulta fundamental para potenciar el carácter de extrañeza de los relatos, donde prima la vacilación, la perplejidad y lo ambiguo.

Pareciera que, de alguna forma, ambas escritoras, detectaran la presencia de lo fantástico en todas partes y, a pesar de ello, ese carácter insólito "que se encuentra en la realidad no les histeriza, lo asumen, lo aceptan, no las paraliza; más bien lo contrario, las vuelve activas" (Ibid.).

En este sentido, los mundos de Dávila son una confección del

espacio fantástico mezclado con lo inusual que se presenta no sólo como un lugar libertador y liberador del otro yo: el monstruoso; sino que también sacan a la luz un espacio íntimo e interior propio de lo femenino frente al lugar privilegiado de lo masculino:

> La escritura de Eudave es de umbrales, como también lo fue la de Dávila. Al igual que en la obra de la zacatecana podemos encontrar en la eudaviana relatos de clara urdimbre fantástica y otros que no lo son tanto; que si bien en la primera tienden a lo siniestro, en la autora tapatía se orientan hacia esa modalidad de lo fantástico que es lo inusual y de la que Amparo Dávila fue predecesora (2021: 46).

Finalmente, se podía decir que Cecilia Eudave lleva a cabo una apuesta por lo insólito en el que el conflicto se relaciona directamente con la inestabilidad del sujeto, en ese caso posmoderno y que, según la cual la realidad y la ficción acaban fundiéndose en el laberinto interior de sus protagonistas, gestando un testimonio íntimo, pero a la vez delirante.

En el caso de Dávila, creó una serie de personajes que se movían entre el plano de lo onírico y de lo real situando al lector en una encrucijada de estos dos planos, que traía consigo, una constante incertidumbre y ambigüedad en el que el lector se sentía parte activa de lo que se estaba contando al hacerse miles de preguntas que no tenían una respuesta concreta.

En conclusión, Eudave, sigue la estela que cosechó Amparo Dávila, pero vista y enfocada al siglo XXI, con los nuevos instrumentos que le ofrecen las narrativas y los estándares sociales actuales.

En último lugar, otra de las escritoras[315] que también ha esgrimido

[315] En este sentido merece la pena aclarar que no solo son estas tres escritoras las que guardan relación con la artista mexicana, hay muchas más, si bien es cierto que no se pueden analizar todas y recordando que este capítulo pretende ser un final abierto para otros trabajos e investigaciones posteriores. Por destacar alguna de ellas, la ya mencionada Iliana Vargas que comenta que "el primer cuento de Amparo Dávila que llegó a mis manos fue *El espejo*, gracias al Diplomado de Literatura Fantástica que cursé con Ana María Morales en 2001. En esa época no era fácil conseguir sus libros, así que experimenté una gran sorpresa cuando, en una librería de viejo, hallé un ejemplar numerado (0008) de la primera edición de *Árboles petrificados*, publicada por Joaquín Mortiz en 1977. Lo leí en un par de días, y me causó tal impacto que lo incluí en uno de los cuentos de mi primer libro (*Joni Munn y otras alteraciones del psicosoma*, FETA, 2012), aludiendo a él y a una vela como objetos-umbrales para acceder a otra dimensión de la realidad. Desde que leí ese libro sentí una atracción irresistible por buscar más de su narrativa, y descubrí una conexión particular con su visión de lo sobrenatural, lo ominoso y lo onírico en elementos y situaciones de la realidad cotidiana de mujeres que forman parte de distintos estratos sociales" (García, 2020).

los temas davilianos ha sido Guadalupe Nettel, no solo a través del famoso relato de la zacatecana titulado "El Huésped", sino a través de otros muchos. Algo lógico, el título homónimo entre el relato de Dávila y la novela de Nettel es un reclamo, pero con evidentes diferencias, que de alguna forma también aúnan la obra de Rivera Garza con Nettel.

En este sentido, en el relato corto de Dávila, la protagonista innominada logra vencer al huésped que supuestamente el marido trae a casa y que la atormenta a ella, a Guadalupe, la criada y a los niños, en un acto por reivindicar el poder y la imposición del hombre dentro del ámbito del hogar, incluso cuando este no está presente.

Ayudada por Guadalupe, consiguen encerrar al huésped en una habitación hasta acabar con su vida. En el caso de Nettel, hay un giro radical, no solo por la extensión, al tratarse de una novela, sino también por el desarrollo de la misma.

Nettel deja que su protagonista acepte a su huésped, no lucha contra él. Esa Cosa es una representación de todos sus miedos como una parte esencial y un sello distintivo de su verdadera persona, siendo algo con lo que tiene que convivir.

> Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas. De chica adoraba aquella caricatura en que el coyote abre la cremallera de su pellejo feroz para convertirse en un mustio corderito. Sabía que dentro de mí vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida (Nettel, 2006: 13).

Si se presta atención al huésped de esta novela, guarda mucha más relación con el personaje de Amparo Dávila que aparece en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza, ya que a través de esta visita totalmente imprevista, que se instala en su casa con total normalidad y familiaridad, el protagonista de Garza, emprende un viaje de autoconocimiento y autorreflexión que le permite aceptar sus deseos y todos sus muestro, hasta formular su mayor deseo: la sexualidad situada en medio de dos polos completamente opuestos.

Además de todo esto, en el libro de Nettel, también hay una

evidente duda sobre los límites entre lo real y lo imaginado, que de forma constante aparece en ambas escritoras y que está vinculado con esa narrativa de lo inusual.

Otra de las diferencias más fuertes y evidentes es que en Amparo Dávila ese huésped es ajeno, es exterior, pudiendo ser o representar un doble del marido, del patriarcado y del machismo; mientras que en el caso de Nettel, este es interno, surge de su propio yo. Todo esto "nos llevaría a una distinción entre las hijas davilianas y la autora zacatecana como lo es que aquellas se amparan, de manera usual, en la primera persona; con lo cual nos lleva a otra cuestión diferencial y de calado como es la cuestión de la identidad, [...] entre los textos de las narradoras de hoy que utilizan los recursos que les ofrece lo insólito para indagar en la identidad" (Alemany Bay, 2021: 48-49).

Lo que sí es evidente más allá de las diferencias entre ambas, es que la autora de *El huésped,* al igual que la narradora de "El Huésped", crean atmósferas cerradas, oscuras, asfixiantes para sus protagonistas, simulando el mundo que las rodea y que las oprime, donde son seres desequilibrados, por momentos dementes y solitarios, que se mueven entre la delgada línea que separa la realidad y lo fantástico y que se mezcla con lo onírico y lo imaginado, dando paso a la narrativa de lo inusual que tanto perturba al lector que es el que finalmente tiene que decidir entre una realidad u otra.

Finalmente, y para terminar este pequeño acercamiento al impacto de Dávila en la narrativa actual, es importante advertir que hay otras muchas mujeres influenciadas por la zacatecana, si bien es cierto, que como primera parada tanto Eudave, como Rivera Garza y Nettel, son un buen comienzo para abrir las puertas de futuros trabajos sobre la fuerza de la zacatecana en la literatura contemporánea.

Por último, es interesante recoger las palabras de Carmen Alemany Bay sobre la artista mexicana:

> Amparo Dávila creó universos propios, decididamente personales, que supo diseñar con un lenguaje que encerraba algunas claves de los universos fantásticos que las narradoras actuales han sabido asumir y aprovecha de diferentes maneras. Su mirada decidida hacia lo femenino ha sido otro acicate para conformar el tema de la identidad tan marcado

> en los textos de las narradoras que hemos analizado y que en ocasiones se manifiesta a través del rendimiento de la utilización del doble. Las escritoras davilianas han sabido aprehender de la zacatecana la sutil ductilidad de sus atmósferas, la productividad de lo ambiguo. La genealogía daviliana está asegurada (2021: 49).

Se cierra así el ciclo de una obra que a pesar del tiempo, de las trabas y de las injusticias, consiguió sembrar la semilla de lo insólito y de lo desconocido en las narradoras actuales, que tienen como influencia a la escritora que no quería morir "un día nublado y frío de invierno y me vaya tiritando de frío y de miedo a ante lo desconocido: ese mundo de sombras sin rostro que siempre camina a mi lado, o me aguarda al doblar la esquina y ese misterio insondable que no logramos develar y que angustia y perturba la existencia. Quiero irme un día soleado de una primavera reverdecida llena de brotes y retoños de pájaros y de flores a buscar mi Jardín del Edén" (Enríquez, 2022: 20).

Y así fue, falleció en un día soleado que alumbró la obra de muchas escritoras, dejando una identidad propia y forjada, junto con una teoría personal que, si bien en sus inicios pasó inadvertida, en la actualidad es el caldo de cultivo de grandes narradoras con una fuerte identidad daviliana.

CONCLUSIÓN

El siglo XX mexicano fue una de las épocas más convulsas de la historia de Latinoamérica, tanto a nivel sociocultural como político, pero también en el plano literario. Fue con el Primer Congreso Feminista del año 1916 donde las mujeres empezaron a tener conciencia de sus necesidades y de una enorme falta de identidad que se tenía que ir reconstruyendo con los años.

Dentro del plano de la literatura, uno de los géneros que eligieron las mujeres para expresar sus sentimientos e inquietudes fue el cuento, algo que hizo que muchas de ellas pasaran inadvertidas al ser un género menor y, para más inri, estar escrito por mujeres, algo a lo que Liliana Pedroza hizo alusión en su libro *Historia secreta del cuento mexicano. 1910-2017,* "[los hombres] les han hecho creer que no hay mujeres escritoras porque ellos no las mencionan en sus conversaciones, [...] porque escribir y opinar era un asunto de hombres" (2018:16) y además señaló que "ha habido un silencio, involuntario o no, que nos hizo creer que no había muchas mujeres que se dedicaban a la literatura" (Ibid.).

Con todo ello, y a pesar de ser género menor, les dio más libertad a la hora de potenciar y de buscar una identidad propia. Esto fue precisamente lo que hizo Amparo Dávila que, aunque en un principio comenzó a escribir pequeños poemas como una forma más intimista de sacar a relucir sus inquietudes, fue de la mano de su maestro, guía y mentor, Alfonso Reyes, el cual le aconsejó que se dedicara a la prosa, el momento en el que la zacatecana comenzó a escribir cuentos.

Nacida en Pinos, Zacatecas, México, en el año 1928, no tuvo una vida fácil. Desde pequeñita tuvo que lidiar con la soledad y con diversas enfermedades que la llevaron en varias ocasiones casi a la muerte. Esta unión tan fuerte con la enfermedad y la muerte harán de su obra el motor de acceso a mundos fantásticos, insólitos y casi monstruosos que generan en el lector, en sus personajes y en la propia escritora miles de preguntas que carecen de una respuesta, sumado a una férrea defensa de la situación de la mujer mexicana desde sus propias vivencias.

Sus comienzos literarios tampoco fueron fáciles ya que dentro de su propia casa tenía un gran enemigo: su padre. Este no la dejó realizarse como autora literaria y ni siquiera formarse para el ejercicio de la escritura ya que consideró que lo verdaderamente importante era saber tocar el piano, llevar a cabo las labores del hogar, ser una buena madre y esposa y estar supeditada al sustento y manejo del hombre, algo que la hizo refugiarse en la biblioteca familiar y empezar a leer textos como la *Divina Comedia* de Dante, a Kafka, Bécquer, Cortázar o Sor Juana Inés.

De todas estas vivencias, se nutre su literatura. Es una escritora que cree en la libertad y lo hace firmemente porque en el momento en el que se quería formar y realizar no tuvo la posibilidad de hacerlo. Según Dávila ella no tuvo independencia,

> ni durante mi niñez ni en mi adolescencia. Fui totalmente sojuzgada, oprimida. Porque el tipo de educación que recibí fue de cuando la mujer era casi un objeto, una cosa. Entonces no tenía derecho a nada. […] Yo quería estudiar […]. Esa era toda mi ilusión. A mi padre no le interesaba. Era un hombre muy inteligente, muy culto, pero tenía esa mentalidad: de que la mujer era solamente un objeto. […] Sufrí muchísimo por no poder estudiar como era mi deseo. Para mi padre solo podía estudiar piano, idiomas, cocina, bordado, pero en cuanto que pensara dedicarme a la literatura le parecía algo absurdo, descabellado. Decía que no tenía la preparación suficiente (1995: 118).

La zacatecana comenzó su andadura literaria en varias revistas como *Estilo, Letras Potosinas, Cuadrante* o *Summa,* algo que le empezó a dar una pequeña estabilidad, si bien nunca fue suficiente para tener el reconocimiento merecido, más aún teniendo en cuenta que su manera de escribir y su forma distaban mucho de sus coetáneos, añadido al hecho de que nunca perteneció a ninguna generación literaria.

Es en este momento, donde la Generación de Medio Siglo, comenzó a tener un gran auge con escritores de renombre tales como Inés Arredondo, María Luisa Mendoza, Emmanuel Carballo, Juan Vicente Melo o Luis Spota, Amparo Dávila comenzó a publicar al margen de las normas y del estilo de esta generación.

Parte de la crítica insiste al mencionar a Dávila como miembro de este grupo, si bien es cierto que ella siempre manifestó que nunca perteneció a ninguna generación literaria por expresa petición y consejo

de Alfonso Reyes. De esta forma se observa el espíritu libre y en cierto modo rebelde que poseía la escritora y como a pesar de las diferentes trabas que tuvo que atravesar consiguió publicar sus textos.

Sus ansias por formarse y tener una educación recobraron el sentido cuando se produjo el cambio a la capital en el año 1954, donde conoció a Alfonso Reyes con el que entabló una enorme relación y al que Dávila denominó como "su padre, guía y mentor".

Trabajó como secretaria de Reyes durante tres años (55-58) y ella misma admitió que "al llegar México me acogió con la generosidad que lo caracterizaba y fue para mí el Virgilio, que de la mano me llevó a través de los círculos literarios [...]. A su lado, [...] aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener más compromiso que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio" (Dávila, 2005: 10).

La carrera literaria de Dávila comenzó con la poesía. Empezó a trabajar el verso como una forma de expresión más intimista y como una especie de terapia para plasmar sobre el papel los sentimientos encontrados durante sus primeros años como escritora, si bien es cierto que la zacatecana nunca apostó por publicar sus textos, puesto que no creía en su enorme e inmenso potencial.

Su obra poética está dividida en cinco libros de poesía y en cuatro libros de cuento. Los primeros, titulados *Salmos bajo la luna, Perfil de Soledades, Meditaciones a la orilla del sueño, La noche y el cuerpo* y *Poesía de ayer y de hoy*, tuvieron una escasa crítica y casi pasaron inadvertidos ante el público.

Sin embargo, su obra en prosa, dotada de una excelente escritura, donde se entremezclaban varios géneros y se sembraba la duda, el miedo y el desconcierto, tuvo mucha más crítica y fue objeto de análisis muy interesantes a la par que necesarios sobre la situación de la mujer en México.

Esta obra, compuesta por *Tiempo destrozado, Música concreta,*

Árboles petrificados y *Con los ojos abiertos,* viene a ser un manual de crítica sobre la situación de la mujer en el México del siglo XX.

A pesar de haber dicho abiertamente que no era una escritora feminista, puesto que en su obra había protagonistas tantos masculinos como femeninos, hay textos como "El Huésped", "Tina Reyes", "Estela Peña", "Detrás de la reja" o "Con los ojos abiertos" que son una clara muestra del machismo y de la opresión patriarcal y normativa hacia las mujeres.

Como se puede apreciar, siempre y cuando se compare con otros escritores, Amparo Dávila presenta una obra breve pero muy rica en contenido y en temática puesto que explora y se traslada a mundos hasta el momento poco explorados por mujeres, si bien ella misma desechó su pertenencia a la Generación de Medio Siglo.

Debido a ello su obra presenta una falta de proyección y crítica literaria, llegando incluso a ignorar su genialidad y originalidad. Se trata de una escritora experta en el trabajo de sus textos, puesto que penetra en la mente del lector y siembra en él el germen de la duda.

Lo que Amparo Dávila denuncia en sus textos es la maternidad obligada, el matrimonio no elegido, la falta de libertad de las mujeres y la idealización de un amor perfecto y lo hace a través de una serie de técnicas narrativas que distan mucho de lo escrito hasta el momento, llegando a ser algo así como una "outsider" que escribió, publicó y creó una serie de textos que podían ser un manual de cómo romper con toda esa falta de libertad y con la represión a la que se veían sometidas las mujeres.

La rebeldía, la insumisión o la desbiologización del canon serían las señas de identidad de la escritora zacatecana, llevadas a cabo a través de lo que ella mejor sabía hacer: escribir, y lo hacía cuando tenía un deseo impostergable de contar algo o se le venía a la cabeza una vivencia, un olor, un paisaje o un sueño.

Dávila comenzó a escribir y publicar en un momento en el que, como bien apuntó Miriam García Villalba,

> las escritoras se vieron coaccionadas a destruir lo existente para

> construir, incluso, reconstruir o deconstruir, una nueva literatura que les aportase una reconsideración del papel femenino en el discurso literario. La mujer decide elaborarse una nueva identidad ajena al falocentrismo existente en la literatura y encuentra un nuevo significado en su plano doméstico; además de cuestionarse sobre *qué* escribir, la mujer empieza a reflexionar el *cómo* escribir. La experiencia literaria hasta el momento estaba anclada en una perspectiva masculina, y lo que hicieron las autoras […] fue revalorizar el sentido de la escritura (2019: 11).

En este sentido, la zacatecana fue una pionera en la revalorización de la escritura, llevando a sus personajes a extremos inusitados, a situaciones límites que, en la mayoría de las ocasiones, no se resuelven ya que otro de los puntos fuertes de su escritura es la constante de los finales abiertos que dejan la duda y la sombra daviliana en el lector.

En lo referente a la Generación de Medio Siglo, y haciendo alusión a toda esa crítica que sí la engloba en este grupo, es importante señalar que por edad y generacionalmente Dávila publica en un momento en el que lo hacen otras escritoras como Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, Guadalupe Dueñas o su gran amiga Inés Arredondo.

En torno a ello se puede hablar de un grupo de mujeres que temáticamente crearán una serie de líneas más o menos similares y con un gran interés. Todas ellas guardan en común el haber empezado, como otras muchas, a publicar entre los años 50 y 60, trayendo consigo algo así como una especie de boom que se empezó a gestar en México en este periodo y que dejaba ver, de manera lenta pero progresiva, como se iban rompiendo esos años de silenciamiento y de marginación hacia la mujer.

José María Espinasa en su libro *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX,* afirma que:

> En los años cincuenta y parte de los sesenta, la literatura mexicana descubrió el enorme poder narrativo del universo femenino, […] a través de una literatura escrita por ellas mismas, mucho más abundante de lo que había sido hasta entonces y con una mayor conciencia de que se tenía un tono, un timbre y un color distinto (2015: 217).

Dejando a un lado este aspecto y volviendo la vista a las revistas, como se ha comentado anteriormente, Dávila se buscó los medios para poder publicar. Uno de los más importantes fueron las revistas literarias.

Comenzó publicando sus primeros poemas en algunas revistas como

Letras potosinas, *Cuadrante, Ariel, Summa* o *Estilo*, mientras que sus cuentos empezaron a aparecer en otras revistas, suplementos o antologías como *Estaciones, Diálogos, Universidad de México, Artes, letras y ciencias* o *Anuarios de Bellas Artes.*

Durante los años 40 se crearon más de 25 revistas, algunas tan importantes como la *Revista Mexicana de Literatura, Cuadernos Americanos, Letras Potosinas, Ariel*, *Rueca, Fem o El Rehilete*, entre otras.

Es el momento en el que en México se crean muchas revistas por y para mujeres y, dirigidas por mujeres. Es el caso de *Fem* del año 1976, *Rueca* del año 1941 o *El Rehilete* del año 1961.

De la obra de Amparo Dávila son varios los aspectos destacables, el primero de ellos las vivencias, seguido del uso del cuerpo, las técnicas narrativas y por último los personajes femeninos.

En el primer aspecto, esas vivencias serían una mezcla entre la naturaleza, la enfermedad y la muerte, todo ellos aunados por una atmósfera fantástica, gótica y desconocida, con seres o entes innominados que presionan y desestabilizan la vida de las mujeres.

Aunque cree en sus textos un mundo fantástico, su manera de adentrarse en la mente del lector y crear la duda, la incertidumbre y sobre todo la ambigüedad es muy particular, puesto que, crea un estilo narrativo propio, donde además de jugar con la omisión y la falta de datos, los finales de sus textos, en su mayoría abiertos, generan todo tipo de dudas en el lector y hacen que el texto quede totalmente en el aire con el fin de que la escritora, algo poco probable por otro lado, nos dé una respuesta.

Un aspecto muy importante en los textos davilianos y algo que también le hace ser diferente al resto, es la manera en que maneja la trama. El texto "se desarrolla como si fuera una madeja de hilo con la cual va tejiendo alrededor del lector una atmósfera oscura que lo atrapa para identificarse con lo más íntimo de su ser donde se esconden nuestros propios miedos y frustraciones de la vida" (Cota y Vallejos, 2016: 170).

La genialidad de Amparo Dávila reside en que de lo cotidiano, de la

vivencia y de la simplicidad surge lo siniestro y, además se nos presenta como algo inexplicable. Para Victoria Irene González Pérez:

> existe una invocación de seres terribles a los cuales la instancia narrativa no se atreve a nombrar [...]. Son entes que deambulan entre sus historias conformando atmósferas de zozobra y angustia que terminan por detonar episodios violentos arrasando con ellos la cordura, e inclusive la vida de algún personaje y de ellos mismos (2017, 69-70).

En lo que se refiere al cuerpo, Dávila lo presenta muchas veces como violentado, oprimido y sin identidad. Es a finales del siglo XX y a principios del XXI donde se empieza a observar una tendencia entre las escritoras y es el uso del cuerpo como un espacio para lo insólito a través de la monstrificación y la violencia física junto con las entidades y los objetos amenazantes.

El creciente interés por la literatura insólita, sobre todo en el ámbito de las mujeres, ha dado como resultado diferentes trabajos desde el plano de las perspectivas analíticas diversas.

Una de esas perspectivas en la que también se mueve, principalmente, Amparo Dávila a la hora de hacer sus textos, es la que tiene que ver con el cuerpo como un espacio idóneo para el desarrollo de lo insólito en algunas de sus variables apoyándose en diferentes técnicas narrativas que hacen del cuerpo un receptáculo de los males que acechan a la mujer.

Cecilia Eudave afirma que:

> En México ya existían voces literarias pioneras que se adentraron en estos territorios pocos comunes, o periféricos en su tiempo, para escribir y evidenciar su condición femenina desde el cuerpo y frente a la sociedad. Entre las antecesoras distinguiré [...] solo a dos: Amparo Dávila (1928) y Elena Garro (1916), por el impacto que han generado en nuestra escritura (Ídem: 45).

Lo que hizo Dávila fue darle forma a todos esos miedos y temores sociales a los que se tuvo que enfrente lo femenino y lo hizo "monstrificándolos o rodeándolos de entes indefinibles e insólitos" (Ibid.) y es a través "del uso constante de analogías que evidencia la lucha de las mujeres para adquirir visibilidad de frente al México contemporáneo, evidenciando y reforzando su espacio íntimo, propio de lo femenino como el lugar para

desafiar al otro" (Ibid.) y lo hace, como se ha indicado anteriormente, mediante la incorporación de diferentes lugares, objetos, etc., a los que dota de un halo fantástico y revistiendo de monstruosidad a los diferentes individuos que pueblan esos lugares.

En tercer lugar, dentro de esas técnicas narrativas tan diversas, cabría destacar la omisión de información, el uso de objetos que cobran vida o las más usada por Dávila que seria los finales abiertos o circulares que crea en la mente del lector un quiebre de lo que se ha narrado hasta el momento y siembran la duda y el germen de lo desconocido ante un texto que plantea infinidad de preguntas y que carece de respuestas.

Por último, sus personajes femeninos son un catálogo de la sociedad mexicana del siglo XX. Acudiendo a Betty Friedan y recogiendo su expresión del "malestar que no tiene nombre", Amparo Dávila recoge todos esos aspectos que cortaban la libertad de las mujeres, que las oprimía, las acallaba y las silencian, se verán no solo reflejados sino también ejemplificados en varios de los relatos de la zacatecana, a través de una ingeniosa crítica que lleva a cabo mediante el uso de diferentes técnicas narrativas y diversos géneros que desembocan en lo que, como se ha indicado, se llamó narrativa de lo inusual.

Textos icónicos como "El huésped", "La celda", "Tina Reyes" o "Estela Peña", son un claro ejemplo del sentir del México del siglo XX y prácticamente de toda Latinoamérica. De tal manera que como se indicó unas líneas más arriba, "la autora no busca ni expone teorías sobre lo que es la palabra, [...] sólo escribe porque siente el impulso de hacerlo y no lo puede evitar" (Ortiz Sánchez, 2016: 6-7).

Dávila escribe textos cargados de denuncias, de esperanza y de coraje para la mujer, aquella que padece el sometimiento de una sociedad patriarcal y masculinizada y lo hace penetrando en la sociedad y en la cultura del siglo XX, a través de la palabra.

Al escribir cuentos lo que expresa es su propia interioridad, pero también abre caminos hacia nuevas perspectivas, mediante la creación de un lenguaje en el cual se establece una relación y una unión entra ella misma y las mujeres de su tiempo y, aunque no sea su intención, en la

mayoría de sus relatos interpela a los lectores para dar una respuesta a la problemática de la mujer mexicana:

> Los cuentos de Dávila son de actualidad porque en ellos se puede encontrar cierta denuncia de la injusticia social que aun padecen algunas mujeres, por lo tanto, tienen valor literario, antropológico y moral; por eso, se puede afirmar que no pasan de moda; además, el estilo también ayuda en su perenne actualización, pues propicia el encuentro y el diálogo con los otros. Siempre que se leen los relatos se tiende a establecer un diálogo sobre su contenido, porque su riqueza de intriga y sus múltiples posibilidades de interpretación (Ibid.).

La escritora aporta diferentes datos, elementos y ejemplos a través de sus cuentos que escapan de las normas establecidas, criticando el matrimonio no escogido, la maternidad impuesta o la vejez, en textos como “Tina Reyes” o “Con los ojos abiertos”.

Crea mujeres tipo como Tina Reyes, cargada de falsa información, de miedos y de aspectos que no la dejan realizarse como mujer, ante el pánico de conocer a un hombre y que este la viole. Crea cuentos que reflejan que en la vida humana, sobre todo en lo que respecta a las mujeres, hay diversos problemas que no se pueden resolver en el nivel de lo material o de las relaciones sociales, sino que hay que ir más allá y cortar de raíz los prejuicios y el encasillamiento al que ha sido sometida la mujer durante siglos.

> La actualidad en las narraciones de Dávila es patente, pues en ellas no solo se propicia que la mujer tome consciencia de su situación, sino que se le propone la apertura hacia lo nuevo, sin miedo a cambiar su rol social, a librarse de las represiones familiares y sociales; en fin, a encontrar respuestas a la pregunta sobre lo que constituye su ser profundo y último. […] Aunque no se proponga expresamente ese objetivo, en sus cuentos ayuda a la mujer a tomar consciencia sobre la crisis de identidad que está viviendo en la sociedad moderna, a verse sí misma como un ser problemático, esto es, no sabe ya lo que es no para qué existe, y se da cuenta que no lo sabe (2016: 11).

Finalmente, Amparo Dávila falleció el 18 de abril de 2020 y dejó un enorme legado, no solo a nivel artístico sino también personal. Para Socorro Venegas, la obra de la zacatecana “abrió caminos para las nuevas generaciones de escritores que han explorado lo insólito. Durante mucho tiempo fue considerada una autora de culto, pero han sido precisamente sus lectores los que la han ido colocando en el lugar que le corresponde: es una de nuestras grandes escritoras mexicanas” (González, 2020).

Dávila dejó huella en varias escritoras tales como Cecilia Eudave, Iliana Vargas, Daniela Tarazona, Cristina Rivera Garza o Guadalupe Nettel o Mariana Enríquez. De tal forma que:

> Amparo Dávila creó universos propios, decididamente personales, que supo diseñar con un lenguaje que encerraba algunas claves de los universos fantásticos que las narradoras actuales han sabido asumir y aprovecha de diferentes maneras. Su mirada decidida hacia lo femenino ha sido otro acicate para conformar el tema de la identidad tan marcado en los textos de las narradoras que hemos analizado y que en ocasiones se manifiesta a través del rendimiento de la utilización del doble. Las escritoras davilianas han sabido aprehender de la zacatecana la sutil ductilidad de sus atmósferas, la productividad de lo ambiguo. La genealogía daviliana está asegurada (Alemany Bay, 2021: 49).

Se cierra de esta manera el ciclo de una obra que, a pesar del tiempo, del silenciamiento, de las trabas y de las injusticias, consiguió sembrar y hacer germinar el gen de lo insólito y de lo desconocido en las narradoras mexicanas actuales.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Amparo Dávila

ABENSHUSAN, Vivian: "En el jardín del miedo. Entrevista con Amparo Dávila", *Cuaderno Salmon,* nº 1, verano, 2006, pp. 100-107.

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio (compilador): "Amparo Dávila", *Los narradores ante el público. Primera serie,* México: Ficticia, 2012, pp. 141-147.

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio (compilador): *Los narradores ante el público. Primera serie,* México: Ficticia, 2012.

BURGOS, Fernando: "Amparo Dávila. El canto de las sirenas", *Los escritores y la creación en Hispanoamérica,* Madrid: Castalia, 2004, pp. 449-454.

CARDOSO NELKY, Regina y Laura Cázares (editoras): "Entrevista a Amparo Dávila", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 183-189.

CORTÁZAR, Julio: *Cartas 1955-1964*, España: Alfaguara, 2018.

DÁVILA, Amparo: *Cuentos reunidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

DÁVILA, Amparo: *Poesía reunida,* México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

DÁVILA, Amparo: *Poesía de ayer y de hoy,* México D. F.: Fondo de Cultura económica, 2019, versión electrónica.

DÁVILA, Amparo: *Cuentos reunidos*, Madrid: Páginas de Espuma, 2022.

DÁVILA, Amparo: "Algunas consideraciones sobre el cuento", *Tema y Variaciones de Literatura,* México, nº 12, 1998, pp. 11-12.

DÁVILA, Amparo: "Apuntes para un ensayo autobiográfico", *Barcas de palabras,* Pinos, Zacatecas, 2005, pp. 1-14. [Texto revisado, editado y extendido].

DÁVILA, Amparo: "Mi actitud literaria", *Amparo Dávila. Bordar en el*

abismo, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 193.

FROUNAM-SMITH, Erica: "Entrevista con Amparo Dávila", *Chasqui: revista de literatura hispanoamericana,* vol. 18, nº 2, 1989, pp. 56-63.

HERRERA, Jorge Luis: *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos,* México: Colección Cuadernos Universidad Veracruzana, 2009.

LORENZO, Jaime y Severino Salazar: "Entrevista con Amparo Dávila", *Tema y variaciones,* Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, pp. 115-126.

MINILA, Jonathan: "Amparo Dávila: la magia que perdura*", Milenio,* México, 2018. Disponible en: Amparo Dávila. La magia que perdura- Grupo Milenio

MUÑOZ, Mario: *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX,* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia: "Entrevista con Amparo Dávila", *Laberinto,* suplemento *Milenio cultural,* 2008.

SCHNEIDER, Luis Mario: "Amparo Dávila. Selección y nota introductoria", *Material de lectura*, México: Universidad Nacional Autónoma, nº 81, 2010, pp. 3-5. Disponible en: Microsoft Word - amparo davila-81.ok

YACAMÁN, Fernando: *Entrevista a Amparo Dávila o la tarde del tiempo destrozado,* 2014. Disponible en: http://destrozandotiempo.blogspot.com/2014/.

ZAPATA, Celia y Lydia Jhonson: *Detrás de la reja. Antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX,* Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

Bibliografía crítica sobre Amparo Dávila

AA. VV.: "El extravío de los dolorosos", *Gaceta,* Universidad de Guadalajara, 2011.

AA. VV.: “La obscuridad de Poe cubrió Zacatecas y Amparo Dávila se inspiró de ella”, *El Sol Zacatecas,* 2019.

ACEBEDO ESCOBEDO, Antonio: *Los narradores ante el público. Primera serie*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

ALEJO SANTIAGO, Jesús: “Muere Amparo Dávila, reina del cuento fantástico en México”, *Milenio,* 2020. Disponible en: Muere Amparo Dávila. Así era la reina del cuento fantástico- Grupo Milenio

ALEMANY BAY, Carmen: “El legado de Amparo Dávila en narradoras mexicanas actuales”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico,* Universidad de Alicante, vol. IX, nº 1, 2021, pp. 33-52. Disponible en: brumal_a2021v9n1p33.pdf

ALEMANY BAY, Carmen: “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor: Madrid, 2019, pp. 307-324.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen: “Amparo Dávila, poeta. Sombra errante y cuerpo luminoso”, *Grafógrafxs,* 2024. Disponible en: Grafógrafxs

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen: “La poesía de Amparo Dávila: sombra errante, testigo del tiempo”, *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 49-73.

ÁLVAREZ RIVERA, Adriana: “La aparición del miedo en las rendijas de “La quinta de las celosías”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve,* Universidad de Salamanca, nº 3, 2011, pp. 1-6.

ÁLVAREZ RIVERA, Adriana: *Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila,* Universidad de Salamanca, tesis doctoral, 2016.

AMATTO, Alejandra: “Amparo Dávila y el tiempo que se destroza”, *Revista común,* 2020. Disponible en: Amparo Dávila y el tiempo que se destroza Revista Común

AMATTO, Alejandra: “Amparo Dávila. Reinvindicación de la oscuridad”, *La Razón de México,* 2022. Disponible en: Reinvindicación de la

oscuridad - La Razón de México

ANCIRA, Lola: "La señorita Amparo. Disidencia femenina en el Medio Siglo", *Tierra Adentro,* FCE, 2023.

ARGÜELLA ROZADA, Esther: "La tensión autoral en Amparo Dávila: un estudio de la postura feminista de la escritora", *Literatura Mexicana,* Universidad de Oviedo, 2022, nº XXXIII-2, pp. 107-136.

BÁDER, Petra: "La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila", *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila,* Universidad de Guanajuato, 2018, pp. 421-441.

BALLESTER PARDO, Ignacio: "La poesía de Amparo Dávila como reconstrucción de un mundo precolombino y ecocrítico", *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana,* España: Universidad de Alicante, año 5, nº 9, enero-julio, 2022, pp. 9-29.

BARRÓN ROSAS, León Felipe y Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez: "Corporalidades enajenadas. La representación de los grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila", *Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencia Sociales,* vol. 4, nº 8, julio-diciembre, 2021, pp. 75-93.

BRAVO ALATRISTE, Paula Kitzia: "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo", *Tema y variaciones de literatura,* Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, nº 30, 2008, pp. 135-155.

BURGOS, Fernando (ed.): *Los escritores y la creación en Hispanoamérica,* Madrid: Editorial Castalia, 2004.

BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo: "Amparo Dávila: una maestra del cuento", *Casa del tiempo,* Universidad Autónoma Metropolitana, vol. V, nº 14-15, 2009, pp. 80-83.

CANDELARIO MARTÍNEZ, Miguel: "Oblicua tetralogía: un acercamiento a lo fantástico en "Moisés y Gaspar" de Amparo Dávila", *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 123-139.

CARDOSO NELKY, Regina y Laura Cázares (editoras): *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

CARDOSO NELKY, Regina: "Juego de identidad en "Final de una lucha", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 63-74.

CARREÑO, Manuel Antonio: *Manual de urbanidad y costumbres para uso de la juventud y ambos sexos*, Caracas: Colección Bicentenario Carabobo, 2021.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores: "Acercamientos a la narrativa de Amparo Dávila", *Diseminaciones,* Universidad Autónoma de Querétaro, vol. 4, nº 8, julio-diciembre, 2021, pp. 9-14.

CASTRO RICALDE, Maricruz: "De solterías, soledades y aislamientos", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 121- 136.

CÁZARES H. Laura: "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones", *Casa del tiempo,* Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 14, 2008, pp. 75-79.

CENDEJAS CORZO, Luis Federico: *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila,* Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, tesis doctoral, 2016.

COLANZI, Liliana: "El festín del horror: la comida siniestra en "Alta cocina", de Amparo Dávila", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* vol. IX, nº 1, 2021, pp. 21-31.

CÓRDOVA PRADO, David; Iram Isaí Evangelista Ávila y Erbey Mendoza: "La transgresión de lo cotidiano: "El espejo" de Amparo Dávila en la literatura fantástica moderna mexicana", *Entropía,* Universidad Autónoma de Chihuahua, vol. 1, nº 1, 2020, pp. 139-154.

CORONEL, Rodrigo: "Amparo Dávila: la paradoja de lo cotidiano", *La Tempestad,* 2018. Disponible en: Amparo Dávila: la paradoja de lo

cotidiano - La Tempestad

CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino y Nubia Uriarte Montoya: "Elementos para una aproximación simbólica a "El Huésped" de Amparo Dávila", *ConNotas. Revista de crítica y teorías literarias,* nº 11, 2008, pp. 199-210.

COTA TORRES, Edgar y Magda Vallejos: "Lo fantástico, lo monstruosos y la violencia psicológica en "El Huésped" de Amparo Dávila", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica,* vol. 42, número especial, 2016, pp. 169-180.

DÍAZ GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Cuauhtémoc: "La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila", *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, Universidad de Colima, nº 21, 2020, pp. 123-145.

DOMENELLA, Ana Rosa: "El banquete ominoso: "Alta cocina" de Amparo Dávila", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 77- 88.

DORANTE MORENO, Adriana: "Amparo Dávila: De "Muerte en el bosque" y "Un boleto para cualquier parte". O de cómo huir desesperadamente", *De la ilusión al caos,* 2010.

ESCALANTE, Evodio. "El arte narrativo de Amparo Dávila", *El Diario NTR*, México, 2020.

ESCUTIA BARRIOS, Diana Catalina: *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de Tiempo destrozado,* San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, tesis doctoral, 2017.

ESPEJO, Beatriz. "Amparo Dávila o la ambigüedad fructífera". *Seis niñas ahogadas en una gota de agua,* Ciudad de México: Casa abierta al tiempo, 2016, pp. 149-170.

ESPINOSA CABRERA, Claudia: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro en "Fragmento de un diario", de Amparo Dávila", *Valenciana,* nº 26, julio-diciembre, 2020, pp. 7-31.

ESQUINCA, Bernardo: "Memorables y el olvido: Amparo Dávila", *Letras Libres,* 2010. Disponible en: Memorables y el olvido: Amparo Dávila

| Letras Libres

EUDAVE, Cecilia: "El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres", *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor: Madrid, 2019, pp. 43-58.

EUDAVE, Cecilia y Patricia Esteban Erlés: "Coloquio en torno a la figura y la obra de Amparo Dávila", *Altavoz Cultural,* 2022. Disponible en: Coloquio en torno a la figura y la obra de Amparo Dávila – Altavoz Cultural

EUDAVE, Cecilia: "Amparo Dávila: la escritura como refugio ante lo siniestro", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* Universidad de Guadalajara, vol., VIII, nº 1, 2021, pp. 11-19.

EUDAVE, Cecilia: "El otro espacio: la alteridad femenina", *Diferencias, alteridades e identidad. (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX),* México: Cuadernos América sin nombre, 2015, pp. 145-150.

EUDAVE, Cecilia: "Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* Universidad de Guadalajara, vol. VI, nº 2, otoño, 2018, pp. 57-73.

EVANGELISTA ÁVILA, Iram Isaí: "Elementos fantásticos y simbólicos en "Tiempo destrozado" y "El espejo" de Amparo Dávila", *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve,* Universidad Autónoma de Chihuahua, nº 14, 2021, pp. 125-140.

EVANGELISTA ÁVILA, Iram Isaí; Jesús Erbey Mendoza Negrete y Adriana Ramírez Caballero: "*El Huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror", *Letras-Lima,* vol. 89, nº 130, 2018, pp. 176-190.

FERREIRA, Gerardo: "La realidad y el sueño en "El desayuno" (1964) de Amparo Dávila", *Tenso Diagonal,* Universidad de la República, nº 9, junio, 2020, pp. 100-111.

FLORES FLORES, Ociel y Gloria Ignacia Vergara Mendoza (coords.): *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX,* México D.F.: Colección Humanidades, 2010.

FLORES, Mauricio: "Amparo Dávila: qué importa el tiempo", *La Jornada*

de Oriente, 2020. Disponible en: Amparo Dávila: qué importa el tiempo - Puebla

GALVÁN PAULIN, Juan: "Conversaciones sobre *Poesía Reunida* de Amparo Dávila", *Carátula,* 2014. Disponible en: Conversaciones sobre Poesía Reunida de Amparo Dávila ~ Revista Carátula

GARCÍA BOJÓRQUEZ, Socorro y María Edith Araoz Robles: "¿Cómo ser sin límites? Análisis semiótico del cuento "Tina Reyes" de Amparo Dávila", Revista de Estudio de Género, *La Ventana,* nº 51, enero-junio, 2020, pp. 85-110.

GARCÍA BONILLA, Roberto: "Biografía, historia y escritura en Amparo Dávila", *Diseminaciones,* Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 5, nº 9, enero-junio, 2022, pp. 65-91.

GARCÍA CÁRDENAS, Lidia: "El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado", Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX,* México D.F.: Colección Humanidades, 2010, pp. 149-199.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina: "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte", *Nueve escritoras en la primera mitad del siglo XX, y una revista,* México: Instituto Nacional de las Mujeres, 2006.

GARCÍA PEÑA, Lilia Leticia: "La soledad metafísica en *Árboles petrificados* de Amparo Dávila", *Agathos,* vol. 9, nº 2, 2018, pp. 85-94.

GARCÍA VILLALBA, Miriam: "El grito de las silenciadas. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX", *Revista Úrsula,* Universidad Complutense de Madrid, nº 3, 2019, pp. 1-13.

GARCÍA, Irene: "Fantasía, deseo y subversión", *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX,* El Colegio de México, 1995, pp. 297-311.

GLANTZ, Margo: "Las hijas de la Malinche", *Debate feminista,* vol. 6, 1992, pp. 161-179.

GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene: *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila,* Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.

GONZÁLEZ ZIMMER, Aída T.: *La mirada en los cuentos de Amparo Dávila,* Universidad Zaragoza, trabajo de fin de grado, 2019.

GONZÁLEZ, Héctor: "Amparo Dávila (1928-2020) la escritora que a partir de lo insólito cuestionó la realidad", *Aristegui Noticias,* 2020. Disponible en: Amparo Dávila (1928-2020) la escritora que a partir de lo insólito cuestionó la realidad | Aristegui Noticias

GUST MELÉNDEZ, Irma Gisela: "La búsqueda de identidad en "Final de una lucha" de Amparo Dávila", *Metáforas al aire,* nº 3, julio-diciembre, 2019, pp. 85-95.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. y Carmen Álvarez Lobato: *Mujeres mexicanas en la escritura,* México: Estudios Literarios Universidad de Guanajuato, 2017.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L.: "Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. "El último verano de Amparo Dávila", *Literatura Mexicana,* Ciudad de México, vol. 29, nº 2, julio-diciembre, 2018, pp. 133-151.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L.: "Autobiografía o autofiguración de Amparo Dávila: un descenso al infierno", *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 15-48.

GUTIÉRREZ, León Guillermo: "Mujeres al borde de un ataque de terror en la obra de Amparo Dávila", *Literatura mexicana del siglo XX: Estudios y apuntes,* Tlaquiltenango: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012, pp. 99-106. Disponible en: Literatura mexicana.pdf

GUTIÉRREZ, León Guillermo: "Amparo Dávila: poeta del sueño, la meditación, el cuerpo y la noche", *Literatura mexicana del siglo XX: Estudios y apuntes,* Tlaquiltenango: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012, pp. 99-106. Disponible en: Literatura mexicana.pdf

GUTIÉRREZ, León Guillermo. "Las historias ocultas de Amparo Dávila", *Casa del Tiempo*, vol. XV, nº 29, 2009, pp. 112-137.

HARRIS, Audrey: "Ciertos fantasmas de la tradición literaria. La

desaparición y resurgimiento de Amparo Dávila", *Alba de América,* nº 41, 2024, pp. 40-52.

HERRERA, Jorge Luis: "El delirio de los animales. La locura en "Moisés y Gaspar", de Amparo Dávila", *El Búho,* año 12, nº 130, 2011, pp. 51-56.

HIDALGO VÁZQUEZ, Argelia Abril: *El Ateneo Mexicano de Mujeres y la Revista Ideas 1934-1947,* Universidad Autónoma, 2000.

IBARÍAS BELDERRÁBANO, Berenice: *Las doncellas siniestras y rebeldes de Amparo Dávila,* Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, tesina, 2021.

JAU JAIVEN, Ana (coord.): *Diccionario enciclopédico del feminismo y los estudios de género en México,* México, 2019.

JUÁREZ BECERRIL, Óscar: *Presencias indefinidas en el universo inquietante de Amparo Dávila,* Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, tesis doctoral, 2019.

LÓPEZ MORALES, Laura: "Para exorcizar a la bestia", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 153-166.

LORENZO Jaime y Severino Salazar: "La narrativa de Amparo Dávila", *Tema y variaciones,* Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, pp. 49-64.

LORÍA ARAUJO, David: "Texturas del afecto en los cuentos de Amparo Dávila", *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 442-467.

LUNA CHÁVEZ, Marisol y Víctor Díaz Arciniega: "La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor", *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, nº 74, 2018, pp. 205-233.

MADRID MOCTEZUMA, Paola: "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente", *Anales de literatura española,* Universidad de Alicante, nº 16, 2003, pp. 5-59.

MARIEL ESPINOSA, Gabriela: “Lugares de encuentro: el café y el taller literario en el México de los años 20”, *Anclajes VIII,* nº 8, diciembre, 2004, pp. 101-119.

MATA JUÁREZ, Óscar: “La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila)”, *Tema y variaciones,* Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, 2008, pp. 13-24.

MEDINA HARO, Yolanda Luz María: *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía,* México: Universidad Iberoamericana, tesis doctoral, 2009.

MONTERO, Susan A.: “La periferia que se multiplica”, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX,* El colegio de México, 1995, pp. 285-296.

MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio: “Los narradores de los cincuenta en busca de su tiempo perdido”, *Decires,* vol. 11, nº 12-13, 2008, pp. 113-131.

MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio: “Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila”, *Valenciana,* UNAM, nº 28, julio-diciembre, 2021, pp. 29-55.

MUÑOZ FIGUEROA, Jorge: “Más allá del cuento fantástico: el tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila”, *Pirandante. Revista de Lengua y Literatura,* ¿México?, nº 1, enero-junio, 2018, 13-37.

NAVA GARCÉS, Patricia Adriana: “Final de una lucha”: la otredad como deseo”, *Justo en 1 Click*, nº 1, diciembre, 2015, pp. 1-3.

OLIVER FUENTES, Felipe: “Amparo Dávila o el horror de ser mujer”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico,* Universidad de Guanajuato, vol. VII, nº 2, otoño, 2019, pp. 55-66.

ORTEGA NERI, Alejandro: “Literatura fantástica, subversiva y revolucionaria como Amparo Dávila”, *La Jornada Zacatecas,* 2020.

ORTIZ SÁNCHEZ, María de Lourdes: *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Un enfoque interdisciplinario,* México: Taberna Libraria Editores, 2016.

OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De*

Borges al presente, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

PEREIRA, Armando (coord.): *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX.* México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

PIÑA, Claudia; Liliana Gutiérrez; Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha (eds.) *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019.

PITA, Beatriz: "La representación de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila", *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987,* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

PITOL, Maricarmen: "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil", *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas,* México: El Colegio de México, 1996, pp. 285-297.

RAMÍREZ NÚÑEZ, Héctor Felipe: "Indeterminación en "El Huésped" de Amparo Dávila: aproximaciones hermeneúticas al enigma fantástico", *Leteo: Revista de investigación y producción en Humanidades,* vol. 2, nº 1, enero-julio, 2021, pp. 21-27.

RIVERA GARZA, Cristina: "Reescribir "El Huésped"; reescribirlo todo", *Letras Libres,* 2020.

RIVERA GARZA, Cristina: *La cresta de Ilión,* España: Editorial Tránsito, 2020.

RODRÍGUEZ QUINTANA, María Rosa: *Bestiario de emociones: animales y criaturas en la narrativa de Amparo Dávila: una lectura psicoanalítica,* UNAM, tesis doctoral, 2021.

RODRÍGUEZ, Carlos: "La dimensión espacial en "La señorita Julia", de Amparo Dávila", *Luvina. Revista literaria de la Universidad de Guadalajara,* 2022. Disponible en: La dimensión espacial en , de Amparo Dávila / Carlos Rodríguez - LUVINA

ROMANO HURTADO, Berenice: "Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado", Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 107-118.

ROMANO HURTADO, Berenice: “Otra forma de pensar el mundo: representación y recepción en la narrativa de Amparo Dávila”, *Un mundo de sombras camina a mi lado: estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 374-393.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia: “Amparo Dávila: maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables)”, *Casa del tiempo,* Universidad Nacional Metropolitana, vol. IV, nº 14-15, diciembre-enero, 2009, pp. 67-70.

SALAZAR MARTÍNEZ, Marcelo Jesús: “Lo siniestro sin rostro: *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”, *Metáforas al aire,* nº 5, julio-diciembre, 2020, pp. 258-263.

SALDIVAR, Narda Alexandra y Caldera Martínez: “La neurosis como característica esencial en los personajes de “La celda y “La señorita Julia” de Amparo Dávila”, *Metáforas al aire,* nº 3, julio-diciembre, 2019, pp.71-84.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen: “Abecedario de Amparo Dávila (1928-2020)”, *Nexos,* 2020. Disponible en: Abecedario de Amparo Dávila (1928-2020) – Cultura y vida cotidiana

SÁNCHEZ REYES, Felipe: “Amparo Dávila: el cuento: la ciudad y las mujeres obsesivas”, *Tema y Variaciones de Literatura,* AUM Azcapotzalco, nº 61, semestre II, julio-diciembre, 2023, pp. 147-163.

SÁNCHEZ VALDEZ, Alma Rosa: *Maternidad: soledad y sufrimiento en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas,* México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.

SÁNCHEZ, Shanik: “El sueño de la razón produce monstruos: situaciones de modernidad en dos cuentos de Amparo Dávila”, *Signos Literarios,* México: Universidad Veracruzana, vol. XV, nº 29, enero-junio, 2019, pp. 112-137.

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: “Lo sobrenatural fantástico en “La celda” de Amparo Dávila: una lectura en clave vampírica”, *Acta Universitaria,* vol. 9, 2019, pp. 1-12.

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: “*Tiempo destrozado,* de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”, *Revista de El Colegio de San Luis,*

México: El Colegio de San Luis, nueva época, año IX, nº 20, septiembre-diciembre, 2019, pp. 169-190.

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel: "*Árboles petrificados,* de Amparo Dávila: un ciclo cuentístico en torno a la libertad", *ConNotas. Revista de crítica y teorías literarias,* México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, nº 20, 2020, pp. 57-79.

SEONG, Yu-Jin: "Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado", Actos del II Congreso Internaciones "Cuestiones Críticas",* Universidad Nacional de Seúl, 2009, pp. 1-13.

SILVA LOMELÍ, Alejandra: " 'Los amigos esclavizan, hijo'. Las figuras de autoridad y la masculinidad hegemónica en "Un boleto para cualquier parte", *Valenciana,* México: Universidad Nacional Autónoma de México, nº 28, julio-diciembre, 2021, pp. 7-27.

TAPIA ARIZMENDI, Margarita: "El sentimiento del dolor en "Fragmento de un diario", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 53-62.

TÉLLEZ MARTÍNEZ, Artemisa: *Lo distinto e inconexo: matrimonio, poder y afectividad en tres cuentos de escritoras mexicana de los sesentas,* México: UNAM, tesis doctoral, 2013.

TOLEDO, Alejandro: *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanas inclasificables,* México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

VELASCO VARGAS, Magali: *El cuento: la casa de lo fantástico*, Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica: "*Meditaciones a la orilla del sueño:* La vigilia elegida de Amparo Dávila", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 43-52.

VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth: "El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)", *La Ventana,* nº 24, 2006, pp. 175-203.

YÁÑEZ LÓPEZ, Ángela: "Abrir los ojos en la vejez: de la locura a la liberación en la narrativa de Amparo Dávila, *Inventario,* 14 de marzo

de 2016. Disponible en: Abrir los ojos en la vejez: De la locura a la liberación en la narrativa de Amparo Dávila – Inventario

ZAMUDIO R., Luz Elena: "Mientras dura la luna", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México: Instituto tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 25-40.

ZAMUDIO R., Luz Elena: "Sobre Perfil de Soledades", *Casa del tiempo,* nº 14-15, diciembre-enero, 2009, pp. 71-74.

Bibliografía general

AA. VV.: "Guadalupe Dueñas: una escritora rebelde", *Más cultura,* 2020. Disponible en: Guadalupe Dueñas, una escritora rebelde | Más Cultura

AA. VV.: "Hermila Galindo, una mujer moderna y del porvenir", *El Mirador,* 1916. Disponible en: Hermila Galindo, una mujer moderna y del porvenir — El Mirador

AA.VV.: *Revista FEM,* México D. F., vol. 1, nº 1, octubre-diciembre, 1976, p. 3. Disponible en: Volumen_1_n_1_Octubre_Diciembre_1976.pdf

AGOSIN, Marjorie: *Silencio e imaginación: metáforas de la escritura femenina.* Ciudad de México: Katún, 1986.

AIRA, César: "Cuento, novela", *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica,* La Coruña: Venus Artes Gráficas, 1997, pp. 45-46.

ALAZRAKI, Jaime: "¿Qué es lo neofantástico?, *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001, pp. 265-282.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia y Ana Abello Verano (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018),* Madrid: Visor, 2019.

ARIZPE, Lourdes: "¿Beneficia el desarrollo económico de la mujer?, *Revista FEM,* México D. F., vol. 1, nº 1, octubre-diciembre, 1976, pp. 27-34. Disponible en: Volumen_1_n_1_Octubre_Diciembre_1976.pdf

ARREDONDO, Inés: *Cuentos completos,* México: Fondo de Cultura

Económica, 2011.

BAUMAN, Zygmunt: *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores,* España: Ediciones Paidós Ibérica, 2007. Disponible en línea en: bauman_zygmunt_-_miedo_liquido.pdf

BETANCOURT, Ruby: "Las mujeres, ¿un problema específico?, *Revista FEM,* vol. 4, nº 15, julio-agosto, 1980, pp. 12-13.

BLASCO, Josep María: "El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo en Lacan" en *7 Conferencias del ciclo de Psicoanálisis a la vista*, Barcelona, 1992, pp. 1-11

BOCCUTI, Anna: "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?, *Orillas,* nº 9, 2020, pp. 151-176.

BOVES NAVES, Carmen: "El silencio en la literatura", *El Silencio,* Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp- 99-123.

BRESCIA, Pablo A. J.: "Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas del cuento)", *Perífrasis,* Bogotá, vol. 5, nº 9, enero-junio, 2014, pp. 65-78.

BRESCIA, Pablo A. J.: "La teoría del cuento desde Hispanoamérica", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1998, pp. 600-605.

BUENO PÉREZ, María Lourdes: "La palabra como fuerza regeneradora de la realidad en Borges", *Anuario de Estudios Filológicos,* Vanderbit University, vol. 21, 1998, pp. 9-25.

BUNDGAARD, Ana: "El discurso feminista y la poética de una llamada escritura femenina", *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987,* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 45-54.

BUTLER, Judith: *Mecanismos psíquicos del poder,* Valencia: Ediciones Cátedra, 2015.

BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo",* Buenos Aires: Paidós, 2002.

CABALLERO GUISADO, Manuela y Artemio Baigorri Agoiz: "¿Es operativo el concepto de generación?, *Aposta. Revista de ciencias sociales,*

Universidad de Extremadura, nº 56, enero-marzo, 2013, pp. 1-45.

CABRERA ESPINOSA, Claudia: "Daniela Tarazona y la narrativa de lo inusual en Latinoamérica", *Este País,* marzo, 2020.

CABRERA ESPINOSA, Claudia: "Los cuentos de Guadalupe Dueñas: una visión particular del mundo", *Este País,* junio, 2020.

CADENA, Agustín: "Medio Siglo y los sesenta", *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana,* 1998.

CALDERÓN DE CUERVO, Elena: "El tiempo en los cuentos de Guadalupe Dueñas: un intento de teorización", *Revista Mexicana de Literatura,* nº 17, 1984, pp. 177-184.

CAMPRA, Rosalba: "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001, pp. 153-191.

CARBALLO, Emmanuel: *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX,* 1965.

CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico,* Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

CARREÑO, Manuel Antonio: *Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos,* Caracas: Colección Bicentenario Carabobo, 2021.

CARRERA GARRIDO, Miguel y Mariola Prietrack (eds.): *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia,* España: Padilla Libros, 2015.

CASTELLANOS, Rosario: *Mujer que sabe latín…* México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CASTELLANOS, Rosario: *Sobre cultura femenina,* México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CASTELLANOS, Rosario: *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, volumen III,* México D. F.: Lecturas Mexicanas, 2007.

CASTELLANOS, Rosario: *Ciudad Real,* México D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2011.

CASTRO RICALDE, Maricruz: "Narradoras mexicanas del siglo XX", *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México,*

nº 8, 2017, pp. 16-18.

CESERANI, Remo: *Lo fantástico,* Madrid: Visor, 1999.

CHEVALIER, Jean: *Diccionario de los símbolos,* Barcelona: HERDER, 2012.

CHUNG, Kyung-Won: "Borges y el espejo", *Actas XV Congreso AIH (Vol. IV),* Centro Virtual Cervantes, 2007, pp. 101-114.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos,* Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CONTERO ROSALES, María Ángeles: *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer",* Granada: Colección Feminae, 2004.

CORTÁZAR, Julio: *La isla final,* Madrid: Ultramar, 1983.

DE BEAUVOIR, Simone: *El segundo sexo,* Estados Unidos: Debolsillo, 2012 [primera edición en francés, 1949].

DE LA PARRA, Teresa: *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana,* Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana, 2016.

DOMECQ, Brianda: *Mujer que publica… mujer pública. Ensayo sobre literatura femenina.* México: Ed. Diana, 1994.

DROMUNDO AMORES, Rita: "La literatura de mujeres en México. Antecedentes", *Antología crítica de escritores representativos de la literatura mexicana contemporánea",* 2002.

DUEÑAS, Guadalupe: *Obras completas,* México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

DUEÑAS, Guadalupe: *Tiene la noche un árbol,* México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

EICHENBAUM, Boris: "Sobre la teoría de la prosa", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* España: Siglo XXI Editores, 1978, pp. 147-157.

ESPEJO, Beatriz: "Las cuentistas mexicanas: 1898-1998", *Actas XIII Congreso AIH (Tomo III),* Centro Virtual Cervantes, 2000, pp. 77-83.

ESPINASA, José María: *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX,* México: El Colegio de México, 2015.

ESTRADA RODRÍGUEZ, José Luis; MENDIETA RAMÍREZ, Angélica y GONZÁLEZ VIDAÑA, Braulio: "Perspectiva de género en México: análisis de los obstáculos y limitaciones", *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales,* Universidad del Zulia, año 32, nº 13, 2016, pp. 12-36.

FOPPA, Alaíde. "Anatomía no es destino". *Revista FEM,* México D. F., vol. 1, nº 1, octubre-diciembre, 1976, pp. 8-13. Disponible en: Volumen_1_n_1_Octubre_Diciembre_1976.pdf

FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad,* España: Ediciones Cátedra, 2020.

GALINDO, Hermila: "Discurso de la Srita. Hermila Galindo", *La mujer en el porvenir. Primer Congreso Feminista de Yucatán, enero de 1916,* México, 1916, pp. 195-202.

GALEANA, Patricia: *Historia de las mujeres en México,* México D. F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015.

GAMBARTE, Eduardo Mateo: *El concepto de generación literaria,* Madrid: Síntesis, 1996.

GARCÍA-VALERO, Benito Elías: "Una mirada cognitiva al monstruo en la narrativa fantástica y la narrativa de lo inusual: empatía y monstrificación del lector", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* Universidad de Alicante, vol. X, nº 2, 2022, pp. 187-208.

GARCÍA-VALERO, Benito Elías: "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos", *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor: Madrid, 2019, pp. 325-338.

GARRO, Elena: "La culpa es de los tlaxcaltecas", *Cuentos Completos. Elena Garro,* México D. F.: Penguin Random House, 2011, pp. 26-44.

GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia: "La mujer ideal: tragedia femenina", *Revista FEM,* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, año 16, nº 111, mayo, 1992, pp. 10-12. Disponible en línea en: Anio_16_n_111_Mayo_1992.pdf

GUTIÉRREZ CRUZ, Jesús Isaac: "La poesía como oficio: *Taller* y *Rueca*", *Piedra Bezoar,* 2022. Disponible en: La poesía como oficio: Taller y Rueca

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena: "El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana", *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 37, 1995, p. 175-182.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena: "El regreso a la "otra niña que fui" en la narrativa de Elena Garro", *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas,* México: El Colegio de México, 1996, pp. 109-125.

HEDIGER, Helga: "Surgimiento y resurgimiento de las escritoras mexicanas: su éxito actual", *Actas XXXI Congreso de León. Centro Virtual Cervantes,* 2006.

HERRERO CECILIA, Juan: "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", *Monografías de Cédille. Revista de estudios franceses,* Universidad de Castilla-La Mancha, nº 2, 2011, pp. 15-48.

HERRERO, Alejandra y Vida Valero: "El incesto. Arquetipo mítico en "Estío", de Inés Arredondo", *Tema y variaciones,* Repertorio Institucional Zaloamati, nº 18, 2006, pp. 287-298.

INBAL: "Guadalupe Dueñas ¡está de moda…!", *Acervos de literatura,* México, 2012, pp. 17-20.

INBAL: *Inés Arredondo supo descifrar la complejidad de la contradicción humana,* Secretaría de cultura, nº 1704, 2019.

INFANTE VARGAS, Lucrecia: *Mujeres y amor en revistas femeninas de la ciudad de México (1883-1907),* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral, 2000.

JIMÉNEZ, Teresa: "Los talleres literarios en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana,* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 24, 1995, pp. 251-258.

KRAUZE, Enrique: "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *Vuelta,* vol. 60, nº 5, 1981, pp. 27-42.

KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand*

Céline, México D.F.: Siglo XXI Editores, 2004 [primera edición en francés, 1980].

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas,* México: UNAM, 2005.

LECCARDI, Carmen y Carles Freixas: "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud", *Última década,* Valparaíso, nº 34, junio, 2011, pp. 11-32.

LEÓN CONTRERAS, Mariana: "Diálogo con la historia a través del tiempo y el espacio en "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro", *La Colmena,* nº 95, 2015, pp. 1-13.

LIBERTAD SUÁREZ, Mariana: "Piojos sin patria: la identidad zoológica en la escritura de Guadalupe Dueñas", *Exégesis,* nº 72, 2012, pp. 55-69.

LIZAMA A., Patricio: "La revista *Ariel:* manifiestos y voces de la Vanguardia", *Revista Chilena de Literatura,* nº 72, 2008, pp. 235-254.

LOPÁTEGUI ROSAS, Patricia: "La magia innovadora en la obra de Elena Garro", *Casa del Tiempo,* nº 10, 2008, pp. 41-46.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coordinadora): *Sin imágenes falsas. Sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX,* México: El colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia; Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia: *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto: Primer Coloquio Fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987*. México: El Colegio de México, 1988.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984.

LOVECRAFT, Howard Phillips: *El horror sobrenatural en la literatura,* España: Biblioteca Ensayo, 2021.

MARIEL ESPINOSA, Gabriela: "Lugar de encuentro: el café y el taller literario en el México de los años 20", *Anclajes,* vol. VIII, nº 8, diciembre, 2004, pp. 101-119.

MARISCAL, Beatriz: "La voz femenina en la literatura de tradición oral",

Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987, México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 21-29.

MARTÍN OROZCO, Marita. "*La Mujer Mexicana* (1904 a 1906), una revista de época". *Ethos Educativo,* nº 33-34, mayo-diciembre, 2005, pp. 68-87.

MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo: "La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso", *Temas y variaciones de literatura,* nº 30, 2008, pp. 19-38.

MATTALIA, Sonia: "Un invisible collage: la narrativa de mujeres en América Latina", *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX,* Madrid: Cátedra, 2008, pp. 147-166.

MONGES, Graciela: "El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas", *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas,* México: El Colegio de México, 1996, pp. 197-211.

MONSIVÁIS, Carlos: "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *La cultura mexicana en el siglo XX,* Ciudad de México: El Colegio de México (Historias Mínimas), 2010, pp. 305- 477. Disponible en: cultura-mexicana-siglo-xx.pdf

MORALES, Ana María: "Las fronteras de lo fantástico". *Signos Literarios y Lingüísticos,* vol. II, nº 2, diciembre, 2000, 47-61.

MOREIRA, Julián: *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*, España: EDAF Editorial, 1996.

NANDORFY, Martha J.: "La literatura fantástica y la representación de la realidad", *Teorías de lo fantástico,* Madrid: ARCO/LIBROS, 2001, pp. 243-261.

NAVA, Marisol: "La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México", *Tierra Adentro,* nº 24, abril, 2014.

NETTEL, Guadalupe: *El Huésped,* España: Anagrama, 2006.

NOGUEZ NOGUEZ, Oliva: "Hermila Galindo y "La mujer moderna" (1915-1916). Abriendo espacios: entre la domesticidad y los derechos por la igualdad", *Historio 2.0, Conocimiento histórico en clave digital,* año

II, nº 4, julio-diciembre, 2012, pp. 80-78.

OLMEDO MUÑOZ, Iliana: *Lo fantástico y la identidad: el cuento mexicano del siglo XX,* México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral, 1999. Disponible en: 272711.pdf

ORELLANA TRINIDAD, Laura: "La mujer en el porvenir: raíces intelectuales y alcances del pensamiento feminista de Hermila Galindo, 1915-1919", *Signos históricos,* Universidad Autónoma Metropolitana, nº 5, enero-junio, 2001, pp. 109-137. Disponible en: pr5.pdf

ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo,* España: Austral, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José: *Entorno a Galileo,* Madrid: Alianza Editorial, 1947.

ORTIZ CRUZ, Laura Camila; Valentina Rivera Castillo et al.: "El cuerpo de la mujer como territorio de violencia", *Justicia y Derecho,* vol. 8, enero-diciembre, 2020, pp. 26-35.

ORTIZ Y ORTIZ, Raúl (pról.) y Alfonso D'Aquino (ed.): *Cartas encontradas (1966-1974),* México: Fondo de Cultura Económica, 2022.

PANIAGUA, Lita: "Las mujeres de América Latina", México D. F., vol. 1, nº 1, octubre-diciembre, 1976, pp. 60-62. Disponible en: Volumen_1_n_1_Octubre_Diciembre_1976.pdf

PAVÓN, Alfredo (ed.): *Historia crítica de cuento mexicano del siglo XX. Tomos I y II.* Universidad Veracruzana, 2013.

PAVÓN, Alfredo (ed.): *Cuento muerto no anda. (La ficción en México),* México: Serie destino Arbitrario, 23, 2004.

PEDROZA, Liliana: *Historia secreta del cuento mexicano, 1910-2017,* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.

PEGGY, Job: "La sexualidad en la narrativa femenina mexicana 1970-1987", *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987,* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 123-139.

PEÑA, Margarita: "La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX", *Boletín AEPE. Centro Virtual Cervantes,* Universidad Nacional

Autónoma de México, nº 22, 1980, pp. 91-96.

PEÑA, Margarita: "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: siglos XIX y XX)", *Revista Iberoamericana,* UNAM, vol. 55, nº 148-149, 1989, pp. 761-769.

PEREIRA, Armando: "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana" *Literatura Mexicana,* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, vol. 6, nº 1, 1995, pp. 187-212.

PÉREZ ÁVILA, Alef: "Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000)", *HistoriAgenda,* 2016, pp. 138-145.

PÉREZ DANIEL, Iván: "Nuevas voces: la narrativa mexicana en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957)", *Actas XVI Congreso AIH,* Centro Virtual Cervantes, El Colegio de México, 2017, pp. 2535-2542.

PERILLI, Carmen Noemí: "El símbolo del espejo en Borges", *Revista Chilena de Literatura,* 1983, pp. 149-157.

PIGLIA, Ricardo: *Formas breves,* Barcelona: Editorial ANAGRAMA, 2000.

PLATAS TASENDE, Ana María: *Diccionario de términos literarios,* España: Espasa Libros, 2011.

PONIATOWSKA, Elena: *Lilus Kikus,* México D.F.: Era, 1985.

POOT HERRERA, Sara: "Testimonios femeninos en el Ateneo de la Juventud", *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Primer coloquio fronterizo: 22, 23 y 24 de abril de 1987,* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 151-158.

POZAS HORCASITAS, Ricardo: "La *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965): la modernización de la escritura", *Otros diálogos,* México: El Colegio de México, nº 5, octubre-diciembre, 2018.

PRADO, Gloria: "La lucha sin tregua de algunas mujeres", *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2,* México: El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 25-30.

QUEZADA, Silvia (coord.): *Obelisco en flor. Narradoras mexicanas del siglo XX,* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2021.

QUILODRÁN DE AGUIRRE, Julieta: "Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970", *Demografía y economía,* vol. 8, nº 1, 1974, pp.

34-49.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española.*

ROAS, David: "El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito", *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglo XIX-XXI),* Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, pp. 9-29.

ROAS, David: "La amenaza de lo fantástico", *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001, pp. 7-44.

ROAS, David: *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001.

RODAS RIVERA, Beatriz: *Breve panorama de la Literatura Mexicana: 1950-1990,* Ciudad Juárez: Instituto de Ciencias Sociales y Administración-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.

RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen: "A través del espejo: doble y alteridad en Borges", *Armario de Estudios Americanos,* Sevilla, vol. 65, nº 1, enero-junio, 2008, pp. 277-291.

ROSAS LOÁTEGUI, Patricia: "Guadalupe Dueñas en el centenario de su nacimiento", *Casa del tiempo,* vol. V, nº 37, noviembre, 2010, pp. 46-48.

ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia: "Cristina Rivera Garza: "En *La Cresta de Ilion* la desaparición cultural va ligada con la violencia física"", *Pliegos Sueltos. Revista de Literatura y Alrededores,* 2020. Disponible en: Cristina Rivera Garza: "En La Cresta de Ilión la desaparición cultural va ligada con la violencia física" | PliegoSuelto

RUSS, Joanna: *Cómo acabar con la escritura de las mujeres,* Colophonius, traducción de Gloria Fortún, 1983.

RUSSELL, Benjamin P.: "Narrativa de lo inusual: en las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía reflejan la lucha cotidiana", *Clarín,* 2022. Disponible en: Narrativa de lo inusual: en las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía reflejan la lucha cotidiana

SÁNCHEZ AMBRIZ, Ana María: "La muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas", *Argos. Revista electrónica semestral de estudios y creación literaria,* Universidad de Guadalajara, vol. 6, nº 18, julio-diciembre, 2019, pp. 78-87.

SARTRE, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo,* México D.F., 2003, Disponible en línea en: E Libro (oclc.org)

SERVÉN DÍEZ, Carmen: "Miradas y reivindicaciones sobre la condición actual de las mujeres en la narrativa femenina española del siglo XXI", *Análisis feministas de la literatura*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2008, pp. 121-136.

STUART MILL, John: *El sometimiento de las mujeres,* Madrid: Editorial EDAF, 2020.

TEXCAHUA CONDADO, Arturo: *El Rehilete: análisis de los ejes temáticos y su vinculación entre los contextos socioculturales y de recepción durante los años sesenta del siglo XX en México,* Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral, 2012.

TODOROV, Tzvetan: "Definición de lo fantástico", *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001, pp. 47-64.

TODOROV, Tzvetan: "Lo extraño y lo maravilloso", *Teorías de lo fantástico,* ARCO/LIBROS: Madrid, 2001, pp. 65-81.

TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica,* México D. F.: Premia editora de libros, 1981.

TORNERO, Angélica: "La culpa y el mal: vías hacia lo sagrado en "Para siempre", de Inés Arredondo", *Revista de Literatura Hispanoamericana,* Universidad del Zulia, nº 53, julio-diciembre, 2006, pp. 88-99.

TUÑÓN, Julia: "Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos", *Enjaular Los Cuerpos: Normativas Decimonónicas y Feminidad En México,* México D. F.: El Colegio de México, 2008, pp. 11-66.

VALCÁRCEL, Eva (ed.): *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica,* La Coruña: Venus Artes Gráficas, 1997.

VARGAS, Marcela y Kenia Sofia Sotelo Arteaga: "Escritoras mexicanas: feminismo y reivindicación de la literatura", *Corriente alterna,* 2020. Disponible en: Escritoras mexicanas: feminismo y reivindicación en la literatura

VIZCAÍNO MOSQUEDA, Laura Elisa: "El cuento mexicano

contemporáneo: cualidades genéricas y su implicación editorial", *Bibliographica,* vol. 3, nº 1, 2020, 133-156.

WOOLF, Virginia: *Una habitación propia,* Barcelona: Planeta, 2019.

ZAVALA, Lauro: "Breve historia de la teoría del cuento", *Marmórea-Revista Académica de Lengua y Literatura,* México, nº 3, 2016, pp. 61-75.

ZAVALA, Lauro: "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento", *Sincronía,* 1996.

ZAVALA, Lauro: "El cuento mexicano en el siglo XX". *Círculo de poesía,* 2013.

ZAVALA, Lauro: "El nuevo cuento mexicano, 1979-1988", *Revista Iberoamericana,* vol. 55, nº 148-149, 1989, pp. 771-782.

ANEXOS

ANEXO 1. "Apuntes para un ensayo autobiográfico". Amparo Dávila en *Barca de Palabras*, 1965/2005. Cambios y variaciones.

Se trata del texto aumentado del año 2005. En base a ello se revisarán los cambios y variaciones en relación con el texto original de 1965.
** Entre corchetes [], y con relleno en gris, se cita lo que añadió al texto publicado en *Barca de palabras*, bajo el título de *Apuntes para un ensayo autobiográfico***.
En negrita se resalta lo más importante y/o relevante del texto.

Al igual que los escritores que me han precedido voy a leerles algunas páginas sobre mí, y un cuento de un libro en preparación. **Lo que voy a leer de mí misma es poco y bastante intrascendente. Debo aclarar que eso no se debe a que rehúya o me disguste hablar a fondo y verdaderamente sobre mí, sino a que es bien limitado lo que de mi vida se puede decir en público.** Me concreto a algunas anécdotas, datos y fechas que darán una idea de lo que he sido y lo que soy, lo demás tal vez lo escriba algún día [se omite todo el párrafo].

Pinos, el pueblo donde nací, es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde solo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que [uno] muere. **Situado en la cima [ladera] de una montaña y rodeado siempre de nubes [y como rodeado de nubes], desde lejos parece algo irreal [fantasmal], con sus altas torres, las calles [empedradas] en pronunciado declive y largos y estrechos callejones. Pinos es un viejo y frío pueblo minero de Zacatecas** con un pasado de oro y plata y un presente de ruina y desolación [y un presente incierto de minas y tiros abandonados].

Yo nací en la casa grande del pueblo y a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir, la muerte, porque la vida se había detenido hacía mucho tiempo en ese pueblo. Pasaba la muerte en diaria caravana. No había cementerios en varios ranchos cernos, y a Pinos iban a enterrar a los muertos. Yo los veía llegar tirados en el piso de una carreta, atravesados sobre el lomo de una mula y a veces

con una rústica caja. **Detrás de los cristales de la ventana [de las ventanas] tampoco había esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte; había perdido [muerto] a mi hermano [mi hermanito] Luis Ángel y yo era una niña sentenciada [enferma] y sola. Marcada por un destino cuyos plazos se fueron prorrogando, de tiempo en tiempo, durante muchos años.** de tal manera que **mi vida fue,** hasta hace poco, cuando cesó esa sentencia, **como una larga carrera de obstáculos, en la cual, una vez salvada de la muerte, me enfrentaba de nuevo a ella.**

Al lado de nuestra casa se encontraba la de mi abuelo paterno, en ella había dos cuartos que nunca he olvidado: una sala muy grande [con muebles de bejuco, tibores, espejos dorados, floreros con flores de porcelana, cuadros] con muebles de mimbre, tibores, espejos dorados, floreros, miniaturas y una virgen de bulto de tamaño natural con grandes ojos azules [se omite "azules"] de vidrio, que parecía que pronto iba a bajarse de su altar, y el cuarto del fondo donde había un ataúd en el centro y cuatro cirios nuevos. **Este [ese] era el ataúd que mi abuelo tuvo, durante años, listo para su muerte.**

En la esquina de mi casa estaba el callejón de las prostitutas, **y ese era el único lugar del pueblo donde quedaban restos de vida y de alegría, pero también por ahí transitaba la muerte**: con bastante frecuencia se mataban los mineros y las mujeres se apuñalaban por los hombres.

En la noche el aspecto del pueblo se volvía más dramático. No había luz eléctrica y las calles y las casas se alumbraban con la débil luz de las lámparas y [de] gasolina. El frío era más intenso y el viento soplaba más fuerte. Los hombres se envolvían en gruesos jorongos y se metían los sombreros anchos hasta las orejas, las mujeres se embozaban completamente [se omite "completamente" y añade: con el rebozo dejando] dejando descubiertos solo los ojos; [.] [A]agobiados por el frío, pesadamente se movían a lo largo de las calles oscuras **como si fuera una procesión de enormes cuervos negros** [agobiados por el frío, se perdían por las calles oscuras como una procesión de cuervos negros].

El viento se filtraba por las hendiduras de las puertas y las ventanas

calando los huesos. Yo siempre tenía frio, ni la chimenea de mi cuarto, ni mis perros y mis gatos lograban calentarme; durante el día muchas veces lloré de frío y por las noches de frío y de miedo… Una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscando [buscaba] algo a través de la larga noche, crujían las puertas y los muebles, [las puertas y las ventanas, los muebles], pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos, y un hombre con una pierna de palo golpeaba sordamente al caminar, entre los aullidos del viento, la música de los fonógrafos y las carcajadas de las prostitutas en el callejón. **Así pasaba la noche, así pasaron muchas noches de mi infancia.**

Mi primera afición fue la alquimia, tal vez por haber nacido en un pueblo de metales. Cuando no hacía frío, y yo estaba en condiciones de salir [y yo no estaba enferma, me escapaba con mis perros hacia la montaña, cortaba toda clase…], **iba a la montaña con mis perros y cortaba toda clase de flores y hierbas venenosas, juntaba pedernales y cualquier piedra [y piedras] que me parecía misteriosa [que me parecían raras]; [.] [D]después pasaba muchos días encerrada en una bodega [vacía que había en la casa,] llenando frascos con pétalos de flores y moliendo hojas de yedras y ortigas;** [.L]los pedernales y las piedras los bañaba en aguas de colores, [.Y] **y estaba totalmente convencida de que el día menos pensado obtendría perfumes ~~increíbles~~ [se omite "increíbles"], venenos, metales [oro] y piedras preciosas.** Los frascos llenos de pétalos y hojas [de hierbas] maceradas explotaban [estallaban] a los pocos días y la bodega se llena de pestilentes olores; los pedernales se enmohecían y enlamaban, **pero yo no me desanimaba [desalentaba] por los fracasos** y volvía a llenar frascos y más frascos… y todavía sigo preparando lociones, unturas y brebajes que algunos de mis amigos conocen [y todavía sigo preparando maceraciones y unturas].

[Casi todos los días, después de la comida, iba al Parque Juárez, el parque hundido con su estanque más hundido aún que el mismo viejo parque, su fondo estaba lleno de lama y musgo, hierbas acuáticas y piedras por donde los peces desaparecían, peces de colores que brillaban y relucían,

como si fueran de oro y de plata, cuando los tocaba la luz del sol. Allí pasaba yo las tardes de mi infancia y solo me marchaba cuando ya o se veían los peces en el agua ensombrecida y el viento soplaba fuerte].

Allí en ese pueblo aprendía sola a leer, y mi primer libro de lectura fue la *Divina Comedia,* que encontré en la biblioteca de mi padre, lo cual sin duda parecerá increíble a muchos, **como increíble y absurda ha sido toda mi vida**. Creo que deben de haber despertado mi curiosidad el tamaño del libro, los cantos dorados y los terrible grabados de Doré. [En la escuelita de Pinos aprendí las primeras letras. Cuando tenía calentura no me dejaban salir de la casa, y yo pasaba los días en la biblioteca de mi padre mirando la calle a través de las ventanas, ojeando libros y deletreando palabras. *La Divina Comedia* de Dante Alighieri era el libro que más me atraía, tal vez por el tamaño del libro, las pastas de piel rojas, los cantos dorados y los terribles grabados de Doré].

Y este, el primer libro que cayó en mis manos [que el azar llevó a mis manos], ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguían sin descanso [noche tras noche sumándose a mí ya numerosa procesión de espectros], también descubrí el rostro del amor en [de] Francesca y Paolo, los amantes que un negro viento impulsaba sin descanso por toda la eternidad, enlazados estrechamente en el amor que los llevó a la misma muerte, **y [también] encontré a Virgilio; el cual, en tres imágenes me ha conducido de la mano, a lo largo de mi vida, a través de mis propios círculos infernales. Como nadie me lo impedía, yo pasaba días enteros en la biblioteca hojeando y curioseando [días enteros ojeando y curioseando] toda clase de libros, sobre todo aquellos que tenían ilustraciones.**

Así pasé de la *Divina Comedia* al *Quijote,* cuyas láminas me divertían muchísimo. Siguieron [*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*de Cervantes, cuyas láminas me divertían muchísimo] Dumas, Théophile Gautier, Zola, Gustavo Adolfo Bécquer (no he olvidado aún su rostro en el grabo que precedía aquella antigua edición de sus *Rimas y leyendas*) [Gustavo Bécquer (aún recuerdo su

rostro y su melena ensortijada en la portada de una edición española de sus *Rimas y Leyendas*)], Vargas Vila, y no recuerdo cuántos mas pasaron por mis manos. En esta forma desordenada he leído siempre [se omite desde "en" hasta "siempre"].

A pesar de mi salud tan precaria, a los siete años me llevaron a San Luis Potosí a educar a un convento, y así seguí viviendo entre mujeres enlutadas [a educar a un colegio de religiosas, cuando llegué al Colegio Motolinía y yo no sabía nada de religión, solo sabia de los demonios que me aterrorizaban por las noches y de los demás espantos. Ahí supe de la existencia de Dios y de su hijo Jesús muerto en la cruz. Profundamente conmovida comencé a escribir, cerca de la primera comunión, pequeños poemitas a Dios que mi madre guardada → resto lo omite]. **Tenía un poco más de ocho años cuando comencé a escribir pequeños poemas, los cuales nunca mostré a nadie,** no sé si por timidez o por sentir que era algo demasiado íntimo, una especie de confesión que debía permanecer oculta, y mostrarla era como desnudarse en público.

El [se omite] [E]escribir se manifestó en mí como una necesidad natural y una forma de expresión ineludible. Como tareas de la clase de composición [gramática] nos dejaban hacer alguna descripción, relato o pequeña narración [un pequeño relato, una narración]. Así empecé, como a los diez años, a escribir prosa, es decir, cuentos. **Yo hice cuentos con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro;** cuentos que sin duda eran malos, pero eran cuentos [se omite desde "cuentos"].

En ese convento conocí a San Juan de la Cruz, a Fray Luis de León, Cervantes, Quevedo, y Sor Juana Inés [En ese colegio conocí a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa, Cervantes, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, a Fray Luis de León, su traducción del *Cantar de los Cantares* de Salomón, así como los *salmos* de Salomón y de David. *El Cantar de los Cantares* y los *Salmos* me impresionaron profundamente y dejaron una honda huella].

Cuando acabé la instrucción primaria pasé a otro convento, donde no

cambiaron las mujeres enlutadas y sí la literatura, ahí encontré a Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Longfellow, Whitman. **Durante los años de secundaria que hice en este convento no volví a escribir cuentos y sí muchos poemas, y me dediqué, con gran entusiasmo, al estudio del piano [Al terminar la instrucción primaria fui a otro colegio,** también de religiosas, la Academia inglesa Welcome. Ahí encontré a William Shakespeare, Walt Withman, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Henry Longfellow. Durante los años de la secundaria no escribí cuentos y sí muchos poemas, y me dediqué con gran entusiasmo, al estudio del piano**].**

Al terminar [Cuando acabé] la secundaria una nueva y grave recaída de mi salud siempre frágil, me tuvo confinada por un largo tiempo; esto y la carencia, de aquel tiempo, de facultad de Filosofía y Letras, en San Luis Potosí [la enfermedad y la carencia de una preparatoria particular, en San Luis Potosí], **así como la imposibilidad de venir [ir] a México [a estudiar], y el desinterés de mi familia [de mis padres], me impidieron continuar estudiando como eran mis deseos.**

Todas estas trabas físicas y morales me obligaron a buscar por mí misma y con mis propios recursos el camino hacia las letras. Lo que había comenzado siendo una mera necesidad de expresión con los años había ido cobrando conveniencia vocacional [conciencia de vocación].

Durante esos años de enfermedad y aislamiento leí mucha poesía española contemporánea, especialmente a Prados, Cernuda y Aleixandre, y descubrí a los escritores que han sido **básicos para mi formación literaria**: Herman Hesse, Kafka y D. H. Lawrence [leí mucha poesía española contemporánea: García Lorca, Rafael Alberti, Emilio Prados, Antonio y Manuel Machado, Luis Cernuda, Vicente Alexander y descubrí a los escritores que han sido muy importantes para mi formación literaria: Herman Hesse, Franz Kafka y D. H. Lawrence, y Albert Camus].

Por este tiempo escribía yo poemas paralelísticos y sonetos, pero tanto una forma como la otra llegaron a producirme una gran violencia interior, la violencia que me provoca todo lo que es cárcel

o disciplina, y huí hacia el verso libre [Por ese tiempo y siguiendo la huella perdurable del *Cantar de los Cantares* y los *Salmos,* comencé a escribir pequeños poemas paralelísticos].

Bastante recuperada de salud comencé a publicar algunos poemas en revistas [de salud fui publicando algunos de estos poemas en revistas literarias]: la revista *Estilo,* de San Luis Potosí, *Letras Potosinas* y la revista *Ariel,* que hacían, en Guadalajara, Emmanuel Carballo y Carlos Valdés, recogieron mis primeras publicaciones [La *Revista Estilo* de mi querido amigo Joaquín Antonio Peñalosa, en San Luis Potosí, *Letras Potosinas* y la Revista *Ariel* que hacían en Guadalajara Emmanuel Carballo y Carlos Valdés, recogieron mis primeras publicaciones].

En 1950 publiqué en San Luis Potosí [bajo el perfil de *Estilo*] *Salmos bajo la luna* [(poemas paralelísticos)], y en 1954 *Meditaciones a la orilla del sueño,* y en el mismo año *Perfil de soledades,* estos dos últimos de verso libre [En 1954 publiqué también en San Luis Potosí, *Meditaciones a la orilla del sueño* (poesía). En este mismo año (*Perfil de soledades poesía*)].

En ese año, 1954, vine [fui] a radicar a México [a la ciudad de México] decidida a dedicarme al oficio de las letras. Ese primer año de mi arribo volví a tener serias complicaciones de salud y [,a tal punto, que] creí que el final había llegado. Afortunadamente no fue así y logré recuperarme como jamás lo había [hubiera] pensado ni esperado [se omite "ni esperado"]. A partir de esta fecha se cortó mi fatídico destino [se omite].

[Había tenido yo la suerte de conocer, en San Luis Potosí, a don Alfonso Reyes, al llegar a México me acogió con la generosidad que lo caracterizaba y fue para mí el Virgilio, que de la mano me llevó a través de los círculos literarios. También de la mano me llevó, cuando supo de mis temores nocturnos, con su amigo el Dr. Federico Pascual del Roncal, eminente psiquiatra español, que fue otro Virgilio que me libró del pánico a la oscuridad y a sus espectrales moradores].

Aquí en México rectifiqué mi camino. **Volviendo al punto de partida,**

tomé la decisión de hacer cuento para los demás y ~~guardar para mí la poesía,~~ la que hago y me digo a solas. Así fue como volví a hacer cuantos después de tantos años, cuentos que fui publicando en la *Revista Mexicana de literatura,* la *Revista de la Universidad de México, Estaciones, Cuadernos de Bellas Artes* y *Summa*, de donde Arturo Rivas Sáinz [se omite todo el párrafo].

[Durante tres años fui secretaria de Don Alfonso, a su lado, en la Capilla Alfonsina aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener mas compromiso que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio. Volví a hacer cuentos, cuentos que Don Alfonso quiso que fuera publicando en la *Revista Mexicana de Literatura,* la *Revista de la Universidad de México*, la Revista *Estaciones*, la *Revista de Bellas Artes* y otras más…]

En 1958 me casé con el pintor [zacatecano] Pedro Coronel, y en ese mismo año nació mi hija Jaina [Coronel y fue Don Alfonso Reyes quien me entregó con él, en el altar mayor del templo de San Agustín. Ese mismo año nació nuestra hija Luisa Jaina y dejé de trabajar con Don Alfonso Reyes]. Al año siguiente nació mi hija Lorenza y el Fondo de Cultura Económica publicó mi primer libro de cuentos, *Tiempo Destrozado*. En 1964 me divorcié y se publicó mi segundo libro de cuentos, *Música concreta,* en edición también del Fondo de Cultura [desde "al" hasta "Cultura", se omite todo].

[En 1959 nació mi hija Juana Lorenza y el Fondo de Cultura Económica, publico mi primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado,* Letras Mexicanas, No. 46.

En 1964 se publicó el segundo libro de cuentos, *Música concreta,* Letras Mexicanas, No 79, Fondo de Cultura Económica.

En 1966 obtuve la beca para cuento en el Centro Mexicano de Escritores y tuve la fortuna de que en ese tiempo fuera Don Francisco Monterde, Académico de la Lengua, el presidente del Centro Mexicano de Escritores y director del grupo de becarios y Juan Rulfo y Juan José Arreola los

coordinadores de las sesiones de los becarios. Durante ese año de la beca escribí la mayor parte de los cuentos de *Árboles petrificados,* el cual se publicó hasta 1977 en la Editorial Joaquín Motriz, Nueva Narrativa hispánica y mereció el premio "Xavier Villaurrutia" correspondiente a ese año.

De 1978 y 1982 fui secretaria de la Asociación de Escritores de México A. C., y tesorera del Pen Club de México, tres períodos. Durante varios años impartí el taller de cuento en la Asociación de Escritores de México, A. C., y varios talleres también sobre cuento para el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como talleres independientes y particulares de cuento y narrativa].

~~Mi temática es limitada, pues se reduce a mis preocupaciones fundamentales frente a la vida: amor, locura y muerte. Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento, preocupación y desesperación.~~ [se omite todo el párrafo]

Algunos críticos han comentado con cierta malicia mi tendencia o predilección por la enajenación mental. ~~Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura, no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, de igual manera que no se elige nacer hombre, mujer o pájaro. Yo sencillamente hablo del clima que me tocó habitar y observar, de la atmósfera en que he vivido y padecido siempre. Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí~~ [se omite todo el párrafo].

No creo en la literatura hecha a base de la inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, la que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento, lo cual constituye su más extensa belleza y su fuerza interior [se omite todo el párrafo]**.**

También hablo siempre de la muerte que fue una presencia constante

durante muchos años de mi vida y sigue siendo una incógnita inexplicable, angustiosa y terrible, que no logro entender, y hablo también del amor, lo mejor que la vida puede dar y me ha dado [se omite todo el párrafo]**.**

[**La literatura me ha dado muchas satisfacciones y estímulos gratificantes: invitaciones para asistir a congresos de literatura o para leer cuentos, dentro y fuera del país; distinciones, condecoraciones, premios inesperados y homenajes. Debo decir que la crítica ha sido siempre conmigo sumamente generosa.**

He tenido una vida complicada y difícil que me ha impedido escribir más como hubiera sido mi deseo. La literatura ha sido para mí una larga y terca pasión inconstante, más no fiel, y siempre que la vida me lo permite, regreso a ella.

Primer premio (medalla de oro) con el poema "Salmo de la Ciudad Transparente", en el primer certamen literario "El Héroe de Nacozari". San Luis Potosí, S. L. P. 1951.

Mención honorífica, con el poema, "frente al mar", en los sextos juegos florales "Ramón López Velarde", Zacatecas, Zac., 1952.

Primer premio (rosa de oro), 2º tema cuento, en los I Juegos florales de la Universidad de Juárez, Durante, Dgo. 1976.

Medalla (al mérito literario), Pedro Domec Q., Guadalajara, Jal. 1971.

Medalla (al mérito literario), H. Ayuntamiento de Guadalajara, Jal. 1979.

Medalla (Conmemorativa de la fundación de Zacateca) "Zacatecas 450", 1996.

Homenaje de una semana en varios lugares del Estado de México, organizado por el Instituto Mexiquense de Cultura, en 1997.

Homenaje a nivel nacional, del departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por la obra y los 70 años, en 1998.

Homenaje del Gobierno del Estado de Zacatecas y el Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", Zacatecas, Zac. 2002.

Homenaje del Gobierno del Estado de San Luis Potosí a través de la

Secretaría de Cultura, la delegación San Luis Potosí de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la fundación Jesús Medina Romero y Esperanza M. de Medica, A. C. El 26 de agosto del 2005 en la sala Francisco de la Maza de la Casa de la Cultura Arq. Francisco Javier Cossío Lagarde.

Este texto, revisado, corregido y aumentado, fue inicialmente leído dentro del ciclo "Los narradores ante el Público", organizado por el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la sala Manuel M. Ponce, el 19 de agosto de 1965].

ANEXO 2. Revistas literarias en México, siglo XX.

REVISTAS LITERARIAS EN MÉXICO, SIGLO XX				
REVISTA	**AÑO DE PUBLICACIÓN**	**CUIDAD**	**COLABORADORAS**	**Nº COLAB.**
Ábside	1937	Ciudad de México	Patricia Coz, Guadalupe Dueñas, Emma Godoy, Elena Poniatowska, Concha Urquiza.	5
Academus. Revista de la Facultad de Pedagogía y Ciencias de la Universidad Veracruzana	1964	Xalapa, Veracruz	----------	
Acta Poética	1979	Ciudad de México	Helena Beristáin, Carmen Leñero, Mónica Mansour (traductora), Ana Marimón Driben, Adriana Menassé, Annunziata Rossi, Mónica Szurmuk.	7
Alforja. Revista de poesía	1997		Reneé Acosta, María Vázquez Valdez, Enzia Verduchi, Lina Zerón	4
Amahtlacuilo	1984		Alicia Reyes	1
América	1940	México D. F.	Guadalupe Amor, María Elvira Bermúdez, Dolores Castro, Anamari Gomís, Luisa Josefina Hernández, Margarita Michelena, Carmen de Mora, Eglantina Ochoa Sandoval, Margarita Paz Paredes, Carmen Toscano, Concha Urquiza.	11
Ángel, El	1993	Ciudad de México	Roxana Elvridge-Thomas, Mayra Inzunza, Mónica Lavín, Socorro Venegas, Enzia Verduchi, Minerva Margarita Villarreal.	6
Antena	1924	México D. F.	María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra.	1
Anuario de Letras	1961		Marina Arjona Iglesias, Fulvia Colombo, Concepción Company Company, Mercedes Díaz Roig, María Eugenia Herrara Lima, Elizabeth Luna Traill, María del Carmen Millán, Paciencia Ontañón de Lope, Claudia Parodi, Luz Aurora Pimentel, Cecilia Rojas Nieto.	11
Argos	1912		María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra.	1
Ariel	1949	Guadalajara, Jalisco	Concha Mojica.	1
Armas y Letras	1944	Monterrey, N. León	Carmen Alardín (directora).	1

Arte	1907	Sinaloa	----------	
Arte y Letras	1904	Ciudad de México	Emmy Ibáñez, Margarita Peña.	2
Ateneo	1951	Chiapas	Gabriela Santana Benhumea.	1
Azul	1894	Ciudad de México	María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, Laura Méndez de Cuenca.	2
Bandera de provincias. Quinquenal de cultura	1929	Guadalajara, Jalisco	----------	
Barandal	1931	Ciudad de México	----------	
Bellas Artes	1956		Atsuko Tanabe	1
Biblioteca de México. Órgano	1990	Centro histórico	Mariana Bernández, Blanca Luz Pulido	2
Biblos	1919	----------		
Blanco Móvil	1985	Ciudad de México	Mercedes Alvarado, Nair María Anaya Ferreira, Beatriz Escalante, Rocío González, Mayra Inzunza, Miriam Ruvinskis, Adriana Tafoya, Ana Terán, Natalia Toledo, Sara Uribe, Socorro Venegas, Minerva Margarita Villarreal, Citlalli Xochitiotzin Ortega, Verónica Zamora.	14
Boletín de información de la Unión de intelectuales Españoles	1956		----------	
Brújula en el Bolsillo, La	1982		Thelma Nava, Elsa Cross, Gloria Gervitz, Leticia Herrera Álvarez, Angélica de Icaza, Nelly Keoseyán, Ethel Krauze, Yamilé Paz Paredes, Isabel Quiñónez.	9
Búho, El	1985		Cristina Arreola, Norma Bazúa, Nancy Cárdenas, Carmen de la Fuente, Francesca Gargallo, Zita González Finol, Leticia Herrera Álvarez, Malú Huacuja del Toro, Mayra Inzunza, Ethel Krauze, Thelma Nava, Queta Navagómez, Jennie Ostrsky, Margarita Peña, Claudia Posadas Mendoza, Lourdes Sánchez, Marianne Toussaint.	17
Cartapacios	1979		Alicia García Bergua, Ana Lastra (redactoras).	2
Cathedra	1974	Monterrey, N. León	María Eugenia Flores Treviño.	1
Cauce (México)	1955	Ciudad de México	Lucía Bonilla (consejera editorial)	1
Cauce (Puebla)	1945	Puebla	----------	

Centavo, El	1954	Michoacán	Lourdes Villanueva Ramírez (miembro del consejo editorial), Mónica Mansour, Marisa Trejo Sirvent, Cordelia Vázquez Villatoro.	4
Cervantes	1916	----------		
Colmena, La	1993	Toluca, Estado de México.	Virginia Aguirre (directora), Lorena Paz Valderrábano (corrección de estilo), Gabriela Vélez Chavarría (asistente editorial), Verónica Olguín, Jennie Ostrosky, Gloria Prado Garduño, Ada Aurora Sánchez, Gloria Vergara.	8
Colmena Universitaria	1971	Guanajuato	----------	
Comala	1993	Ciudad de México	Silvia Eugenia Castillero, Elsa Cross, Elva Macías, Lillian Van Den Broeck.	4
Contemporáneos	1928		----------	
Corno Emplumado, El	1962			
Correo Literario de Monterrey	1994	Monterrey, N. León	Rosaura Barahona (CE).	1
Crisol. Revista de crítica.	1929	Ciudad de México	----------	
Crítica	1978	Puebla	Leticia Gamboa Ojeda (CE), Sandra Becerril, Estela Castillo Hernández, Rocío Carón, Brenda Ríos, Adriana Tafoya, Magali Velasco Vargas, Karen Villeda.	8
Crónica Dominical	1996	Ciudad de México	Rocío Cerón.	1
Cuadernos Americanos	1942	México D. F.	Francesca Gargallo (participó en el CE de la nueva época), **Liliana Weinberg (redacción), Valquiria Wey (comité editorial),** Sol Arguedas, María Elvira Bermúdez, Ascensión Hernández de León-Portilla, Aralia López González, Núria Vilanova.	8
Cuadernos de Bellas Artes	1960	Ciudad Universitaria	Isaura Calderón, Guadalupe Dueñas, Emma Godoy.	3
Cuadernos de Literatura	1976	México D. F.	Adriana Moncada (consejo de redacción), Gloria Prado Garduño, Núria Vilanova, Verónica Volkow.	4
Cuadernos del Valle de México	1931		----------	
Cuadernos del Viento	1960	Ciudad de México	Beatriz Espejo, Angelina Muñiz-Huberman, Thelma Nava, Esther Seligson.	4
Cuento, El	1939		Bertha A. de Valadés (gerente), Brianda Domecq, Malú Dornbierer, Elena Dreser, Vilma Fuentes, Gloria Gervitz, Leticia Herrera	14

			Álvarez, Elena Milán, Dolores Plaza, Gabriela Rábago Palafox, Cristina Rivera Garza, Bernarda Solís, Ana Terán, Mari Zacarías	
Cultura Norte	1987		----------	
Cultura Sur	1989		Marisa Trejo Sirvent (miembro del consejo editorial), Claudia Hernández de Valle-Arizpe, Cordelia Vázquez Villatoro, Enzia Verduchi.	4
Deslinde	1982	Monterrey, N. León	Margo Glantz (CE), Adela Fernández.	2
Diagonales	1986	Ciudad de México	----------	
Diálogos	1964		Ethel Krauze, Maritza M. Buendía, Julieta Campos, Elsa Cross, Mercedes Díaz Roig, Ana Rosa Domenella, Isabel Freire, Vilma Fuentes, Mercedes de la Garza Camino, Gloria Gervitz, Ulalume González de León, Elva Macías, Mónica Mansour, Angelina Muñiz-Huberman, Lilia Osorio, Claudia Parodi, Margarita Peña, Aline Pettersson, Alicia Reyes, Verónica Volkow.	20
Dintel	1954		----------	
Diorama	1949		Guadalupe Amor, María Elvira Bermúdez, Nancy Cárdenas, Vilma Fuentes, Margarita García Flores, Olga Harmony, Silvia Mistral, Eunice Odio, Nuria Parés, Margarita Peña, Malkah Rabell, Alma M. Reed, Esther Seligson, María G. Sten, Maruxa Vilalta.	15
Entreacto, El	¿1902?		----------	
Eos	1943	Guadalajara, Jalisco		
España Peregrina	1940	México D. F.	Isabel de Palencia.	1
Españas, Las	1943		Margarita Nelken.	1
Espejo	1967		----------	
Espiga y el Laurel, La	1947	Michoacán		
Estaciones	1956	México D. F.	Beatriz Espejo, Margarita Michelena, Enriqueta Ochoa, Margarita Villaseñor.	4
Estilo	1954	San Luis Potosí	María Esther Ortuño (consejo de redacción), Amparo Dávila, Juana Meléndez de Espinosa, Enriqueta Ochoa.	4
Estudios	1984	Ciudad de México	Nora Pasternac (secretaria de redacción).	1
Et Caetra	1950	Guadalajara, Jalisco	María Luisa Hidalgo.	1

Examen	1932	Ciudad de México	Margarita Michelena.	1
Experiencia Literaria, La	1993		Eugenia Revueltas (directora), Eugenia Revueltas (consejera editorial).	2
Fábula	1934	Ciudad de México	----------	
Falange, La	1922	----------	María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra.	
Fem	1976	Ciudad de México	Martha Acevedo, Lourdes Arizpe, Flora Botton Beja, Teresina de Barbieri, Alaíde Foppa (fundó y coeditó la revista), Margarita García Flores (fundó la revista), Berta Hiriart, Marta Lamas, Carmen Lugo, Tununa Mercado, Elena Urrutia (DIRECTORAS), Josefina Aranda, Claudia Hinojosa, Ángeles Mastretta, Margarita Peña, Elena Poniatowska, Rosamaría Roffiel (CONSEJO EDITORIAL), Nancy Cárdenas, Elena Dreser, Leticia Herrera Álvarez, Rosa Nissan, Sara Sefchovich, Esther Seligson.	23
Frente a Frente	1934		----------	
Fuensanta	1948		Dolores Castro, Concha Mojica, Enriqueta Ochoa, Armida de la Vara.	4
Gaceta del Fondo de Cultura Económica, La	1954		María Baranda, Coral Bracho, Rocío Cerón, Elsa Cross, Adriana Díaz Enciso, Vilma Fuentes, Bárbara Jacobs, Nelly Keoseyán, Carmen Leñero, Mónica Mansour, Hortensia Moreno, Claudia Posadas Mendoza, Blanca Luz Pulido, Isabel Quiñónez, Minerva Margarita Villarreal, Yael Weiss.	16
Gallo Ilustrado, El	1962		María Luisa Mendoza (subdirectora), Alaíde Foppa (publicó), Mercedes Durand, Beatriz Espejo, Ana Flashner, Vilma Fuentes, Margarita García Flores, Leticia Herrera Álvarez, Elena Jordana, Aralia López González, Elva Macías, Mónica Mansour, Margarita Mendoza López, Thelma Nava, Margarita Paz Paredes, Yamilé Paz Paredes, Aline Pettersson, Isabel Quiñónez, Gabriela Rábago Palafox, Malkah Rabell, Angélica Tornero, Marianne Toussaint.	22
Generación	1998		Rocío Cerón, Lizbeth Padilla, Natalia Toledo, Marisa Trejo Sirvent.	4
Gladios	1916		----------	
Graffiti	1989	Xalapa, Veracruz	Roxana Elvridge-Thomas, Esther Hernández	2
Hijo Pródigo, El	1943	México D. F.	----------	

Hoja por Hoja	1997	Ciudad de México	Patricia Vega, Enzia Verduchi.	2
Horizonte	1926	Xalapa, Veracruz	----------	
Humanitas	1960	Monterrey, N. León	Teresa Aveleyra-Sadowska, María Eugenia Flores Treviño.	2
Huytlale	1954	Tlaxcala	----------	
Informe Bibliográfico	1982	----------	Sara Olán Cabrera, Olga Valdivia Lizisin (redactoras).	2
Integración	1984	Ciudad de México	Marcela del Río Reyes (jefa de redacción).	1
Jornada Semanal, La	1984		Rosa Beltrán (subdirectora), Mónica Mansour (traductora), Norma Patiño (publicó), Elisa Ramírez Castañeda (poeta y traductora), Mariana Bernández, Coral Bracho, Silvia Eugenia Castillero, Elsa Cross, Roxana Elvridge-Thomas, Úrsula Fuentesberain, Gloria Gervitz, Claudia Hernández del Valle-Arizpe, Berta Hiriart, Estela Leñero, Guadalupe Loaeza, Arlette Luévano, , Elva Macías, Lorel Manzano, Hortensia Moreno, Myriam Moscona, Laura Emilia Pacheco, Aline Pettersson, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido, Annunziata Ross, Claudia Santa-Ana, Perla Schwartz, Sara Sefchovich, Esther Seligson, María G. Sten, Ana Terán, Gabriela Valenzuela Navarrete, Estrella del Valle, Patricia Vega, Socorro Venegas, Enzia Verduchi, Minerva Margarita Villarreal, Paloma Villegas, Lina Zerón.	39
Kátharsis	1955	Monterrey, N. León	Carmen Alardín.	1
La Letra y la Imagen	1979	Ciudad de México	Ulalume González de León (consejera de redacción).	1
Letras de México	1937		María Luisa Hidalgo, María del Carmen Millán.	2
Letras de Sinaloa	1947	Sinaloa	----------	
Letras Patrias, Las	1954	Ciudad de México		
Letras Potosinas	1947	San Luis Potosí	Carmen Alardín, Amparo Dávila, Gloria Gervitz, Juana Meléndez de Espinosa, Enriqueta Ochoa, María Esther Ortuño, Margarita Paz Paredes, Yamilé Paz Pareces.	8
Líneas	1964	Xalapa, Veracruz	Margarita Gómez Santillana Ortiz, Berta Piñero Sosa (directoras), Julieta Lascuráin Rangel (tesorería).	3
Literatura Mexicana	1990	Ciudad de México	Dulce María Adame González.	1

Longinos	1994	Xalapa, Veracruz	Bertha Laura B. Beverido, María de las Mercedes Lozano Ortega, Patricia Obeso, Magali Velasco Vargas, Nidia Vincent (consejo de redacción).	5
Medio Siglo	1953	Ciudad de México	----------	
Memoranda	1989		Blanca Luz Pulido, Patricia Vega.	2
Memoria de Papel	1991		Patricia Urías Álvarez (directora), Mónica Lavín.	2
Mesa Llena, La	1980		Coral Bracho, Rosario Ferré, Paloma Villegas,	3
Mester	1964		Elsa Cross, Elva Macías, María Esther Orduño, Claudia Parodi, Mari Zacarías.	5
Metáfora	1955		Enriqueta Ochoa (redacción), Eglantina Ochoa Sandoval, Adriana Tafoya (consejo editorial), Blanca de Flores, Juana Meléndez Espinosa, Thelma Nava, María Luisa Ocampo.	7
México en el Arte	1948		Teresa Del Conde, Margo Glantz (consejo de redacción).	2
México Moderno	1920		----------	
Monterrey	1930	----------		
Nacional, El	1930	Ciudad de México	Enriqueta Cabrera (directora), María Elvira (publicó sus cuentos), Diana Goycolea, Laura Emilia Pacheco (editora), Nuria Parés (publicó), Rosario Siliceo Ambia (columnista), Elvira Vargas (redactora y jefa de redacción), Carmen Alardín, Olga Arias, Carmen Báez, Norma Bazúa, Luisa Carnés, María José de Chopitea, Patricia Cox, Catalina D'Erzell, Alicia Delaval, Elena Dreser, Beatriz Escalante, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Margarita García Flores, Elena Jordana, Estela Leñero, Ángeles Mendieta Alatorre, Irma Mendoza López, Elena Milán, Carmen de Mora, Thelma Nava, Carlos O´Neill, María Luisa Ocampo, María Dolores Olivares, Ana Ortiz Angulo, Margarita Paz Paredes, Yamilé Paz Paredes, Margarita Peña, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido, Lénica Puyhol, Beatriz Reyes Nevares, Cristina Rivera Garza, Angélica Santa Olaya, Zonia Sotomayor Peterson, María G. Sten, Ana Terán, Raquel Tibol, Marianne Toussaint, Blanca Lydia Trejo, Socorro Venegas, Aura María Vidales, Margarita Villaseñor, Marlene Villatoro.	51
Nave, La	1916		----------	

Nexos	1978		Ángeles Mastretta (consejo de redacción), Estelí Meza (ilustradora), Gabriela Warkentin (publicó), Anaïs Abreu D'Argence, Yásyana Elena Aguilar Gil, Adriana Bernal, Carmen Boullosa, Aline Davidoff, Kyra Galván, Anamari Gomís, Bárbara Jacobs, Claudia Kerik, Tununa Mercado, Elena Milán, Hortensia Moreno, Laura Emilia Pacheco, María Luisa Puga, Isabel Quiñónez, Silvia Tomasa Rivera, Beatriz Stellino, Paloma Villegas, Emma Yanes Rizo, Emma Yáñez Rizo, Dulce María Zúñiga.	24
Nivel	1959		Carmen de la Fuente (directora- consejera de redacción), Olga Arias, María Elvira Bermúdez, Dolores Castro, Josefina Cristo, Alicia Delaval, Blanca de Flores, Carmen de la Fuente, Iliana Godoy, Juana Meléndez de Espinosa, Eglantina Ochoa Sandoval.	11
Nosotros	1912	----------	María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, Margarita García Flores.	2
Nuestro México	1932	México D. F.	----------	
Nueva Revista de Filología Hispánica	1932		Teresa Aveleyra-Sadowska (redactora bibliográfica y secretaria), Mercedes Díaz Roig (consejo de redacción), Yvette Jiménez de Báez (miembro del Comité y del Consejo Internacional de Redacción), Mary Plevich (redactora bibliográfica), Julia Pozas (publicó), Yliana Rodríguez González (secretaria de redacción), María Ángeles Soler Arechalde (editora), Ana Rosa Domenella, Mariana L. Durand, Nora Danira López Torres, Claudia Parodi, Sara Herrera Poot, Mercedes Zavala Gómez del Campo.	13
Número	1933		----------	
Oaxaca	1945			
Occidente	1944	----------		
Pajarita de papel, La	1924	Ciudad de México	Julieta Campos (directora).	1
Pájaro Cascabel	1962		Thelma Nava (directora), Margarita Michelena.	2
Palabra y el Hombre, La	1957	Xalapa, Veracruz	Rosa María Philips (directora), María Christen Florencia (CE), Mariana Osorio Gumá (publicó), Dolores Castro, Sandro Cohen, Elsa Cross, Brianda Domecq, Guadalupe Dueñas, Luisa Josefina Hernández, Esther Hernández Palacios, Elva Macías, Mónica	26

			Mansour, Fernanda Melchor, Aurora M. Ocampo, Rosalba Pérez Priego, Dolores Plaza, Elena Poniatowska, Angélica Prieto Inzunza, Blanca Luz Pulido, Cristina Rivera Garza, Silvia Sigüenza Salcedo, María G. Sten, Raquel Velasco González, Magali Velasco Vargas, Minerva Margarita Villarreal, Olivia Zúñiga.	
Pan	1945	Guadalajara, Jalisco	----------	
Papeles	1973	Ciudad de México		
Papeles de la Mancuspia	1994	San Nicolás de los Garza, Nuevo León		
Pegaso	1917	----------		
Periódico de Poesía	1987	Ciudad de México	Julieta Arteaga (redactora), Mariana Bernárdez (consejera editorial), Eva Castañeda Barrera (asistente), Laura González Durán (secretaria de redacción), Ernestina Loyo (redactora), Myriam Moscona, Judith Sabines, Minerva Margarita Villarreal (consejo editorial), Edna Aponte, Cristiana Arreola, Norma Bazúa, Coral Bracho, Silvia Eugenia Castillero, Rocío Cerón, Elsa Cross, Elisa Díaz Castelo, Daniela Flores, Claudia Hernández de Valle-Arizpe, Camila Krauss, Elva Macías, Thelma Nava, Blanca Luz Pulido, Alma Karla Sandoval, Angélica Santa Olaya, Judith Santopietro, Beatriz Stellino, Enzia Verduchi, Aura María Vidales, Citlalli Xochitiotzin Ortega.	29
Pie de Página	1992		----------	
Plaza, La	1992		Cecilia Kühne Peimbert (editora), Mónica Lavín, Ana Terán.	3
Plural	1971		Ulalume González de León (consejo de redacción), Ethel Krauze (publicó), Mónica Mansour (traductora), Elda Peralta (sección de teatro), Julieta Campos, Beatriz Escalante, Isabel Freire, Francesca Gargallo, Iliana Godoy, Elena Jordana, Socorro León Femat, Elva Macías, Mónica Mansour, Elena Milán, Thelma Nava, Yamilé Paz Paredes, Rosalba Pérez Priego, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido, Isabel Quiñónez, Lourdes Sánchez, Perla Schwartz, Sara Sefchovich, Esther Seligson, María G. Sten, Natalia Toledo, Tita Valencia, Minerva Margarita Villarreal, Marlene Villatoro.	29
Poesía y Poética	1990		Ana Belén López.	1

Presagio	1977	Culiacán, Sinaloa	Rina Cuéllar (dirección artística).	1
Prisma	1940	Guadalajara, Jalisco	María Luisa Hidalgo (dirección).	1
Rehilete, El	1961	Ciudad de México	Carmen Andrade (consejo directivo), Beatriz Espejo (directora fundadora-consejo directivo), Elsa de Llarena (consejo directivo-coordinadora), Margarita López Portillo (directoras), Thelma Nava (cofundadora), Carmen Rosenzweig (directora-consejo directivo-redacción), Rosa Galindo (administración), Lourdes Garza Quesada (consejo directivo-publicidad), Guadalupe de León (secretaria), Blanca Malo (consejo directivo-corrección), Esther Ortega (responsable de la circulación), Margarita Peña (consejo directivo-corrección-consejo editorial-colaboradora), Guadalupe Dueñas, Angelina Muñiz-Huberman, Helena Paz Garro.	14
Revista de la Universidad de Yucatán	1959	Mérida, Yucatán	----------	
Revista de Literatura Mexicana	1940	----------	Alicia Bustos Trejo, María Rosa Fiscal, Magali Velasco Vargas.	3
Revista de Revistas	1910	Ciudad de México	Concha de Villarreal (reportera), Griselda Álvarez, Caridad Bravo Adams, Catalina D'Erzell, Alicia Delaval, Adriana García Roel, María del Mar, Tununa Mercado, Rosalía Muñoz de Chumacero, María Esther Nájera, Isabel Quiñónez, Esther Seligson, Concha Urquiza, Maruxa Vilalta.	14
Revista Mexicana de Literatura	1955	México D. F.	Isabel Fraire (consejo editorial), Julieta Campos, Guadalupe Dueñas, Mirtha Luz Pérez Robledo.	4
Revista Moderna	1898	Ciudad de México	----------	
Revista Moderna de México	1903			
Revista Nueva	1919	México D. F.		
Romance	1940		Luisa Carnés, Ernestina de Champourcín, Isabel de Palencia.	3
Rueca	1941	Ciudad de México	Ernestina de Champourcín, María del Carmen Millán (fundadoras), Helena Beristáin (editora), Helena Beristáin, Margarita Mendoza López, María del Carmen Millán, Muria Parés, Concha Urquiza.	8
Ruta	1933	Xalapa, Veracruz	----------	

Sábado	1977	Ciudad de México	Cristina Pacheco (secretaria de redacción), Laura Emilia Pacheco (publicó), Angélica Valero (correctora de estilo), Sabina Berman, Germanie Calderón, Isabel Fraire, Vilma Fuentes, Margo Glantz, Iliana Godoy, Anamari Gomís, Rocío González, Claudia Hernández de Valle-Arizpe, Leticia Herrera Álvarez, Malú Huacuja del Toro, Angélica de Icaza, Mayra Inzunza, Bárbara Jacobs, Nelly Keoseyán, Camila Krauss, Ethel Krauze, Carmen Leñero, Mónica Mansour, Lázara Meldiú, Silvia Molina, Hortensia Moreno, Angelina Muñiz-Huberman, Edmée Pardo Murray, Yamilé Paz Paredes, Margarita Peña, Aline Pettersson, Claudia Posadas Mendoza, Angélica Prieto Inzunza, María Luisa Puga, Silvia Tomasa Rivera, Lourdes Sánchez, Sara Sefchovich, Esther Seligson, Ana Terán, Minerva Margarita Villarreal, Marlene Villatoro, Verónica Volkow.	41
San-ev-ank	1918		---	
Savia Moderna	1906			
Semanario Cultural de Novedades, El	1982		Fabienne Bradu, Elsa Cross, Josefina Estrada, Claudia Posadas Mendoza, Blanca Luz Pulido.	5
Situaciones	1958	Xalapa, Veracruz	---	
S. Nob	1962	Ciudad de México		
Summa	1953	Guadalajara, Jalisco	Socorro Arce, María Luisa Burillo, Amalia Guerra, Matilde Pons (consejeras editoriales), María Luisa Hidalgo, Concha Mojica.	6
Taller	1938	Ciudad de México	Neftalí Beltrán	1
Taller Poético	1936		Carmen Toscano.	1
Textual	1989	----------	Rocío Pérez von Rossum (redactora), Blanca Luz Pulido.	2
Tierra Nueva	1940	Ciudad de México	María del Carmen Millán.	1
Tiras de Colores	1943		---	
Trivium	1948	Monterrey, N. León		
Ulises	1927	Ciudad de México		
Ultramar	1947		Luisa Carnés.	1
Umbral	1941	Guanajuato	Citlalli Xochitiotzin Ortega (columnista).	1
Universal Ilustrado, El	1918	Ciudad de México	Carmen Boullosa, Catalina D'Erzell.	2

Universidad de México	1930	Ciudad de México	Julieta Campos (directora), María Baranda (publicó), Roxana Dávila Peña (publicó), Vilma Fuentes (jefa de redacción), Margo Glantz (CR), Claire Joysmith (CE), Cristina Pacheco (secretaria de redacción), Adriana Romero-Nieto, (publicó), Armida de la Vara (coordinadora editorial), Sol Arguedas, Helena Beristáin, Mariana Bernárdez, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Nancy Cárdenas, Elsa Cross, Brianda Domecq, Guadalupe Dueñas, Beatriz Espejo, Josefina Estrada, Isabel Fraire, Margarita García Flores, Mercedes de la Garza Camino, Gloria Gervitz, Rocío González, Ulalume González de León, Verónica González Laporte, Diana Goycolea, Luisa Josefina Hernández, Ascensión Hernández de León-Portilla, Bárbara Jacobs, Elena Jordana, Mónica Lavín, Carmen Leñero, Elva Macías, María Luisa Mendoza, Tununa Mercado, Silvia Molina, Mónica Mansour, Claudia Morales, Hortensia Moreno, Thelma Nava, Aurora M. Ocampo, Enriqueta Ochoa, Carolina Olguín, Lilia Osorio, Jennie Ostrosky, Laura Emilia Pacheco, Lizbeth Padilla, Claudia Parodi, Maricruz Patiño, Margarita Paz Paredes, Margarita Peña, Elda Peralta, Aline Pettersson, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido, Isabel Quiñónez, Malkah Rabell, Cristina Rascón Castro, Alicia Reyes, Annunziata Rossi, Perla Schwartz, Livia Sedeño, Sara Sefchovich, Beatriz Stellino, María G. Sten, Atsuko Tanabe, Raquel Tibol, Carmen Toscano, Marianne Toussaint, Aura María.	72
Universitarios, Los	1973	México D. F.	Carmina Narro (publicó), Elsa Cross, Beatriz Escalante, Margo Glantz, Anamari Gomís, Elena Jordana, Aralia López González, Elva Macías, Mónica Mansour, Silvia Molina, Lilia Osorio, Laura Emilia Pacheco, Yamilé Paz Paredes, Margarita Peña, Elda Peralta, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido Malkah Rabell, Sara Sefchovich, Aura María Vidales, Valquiria Wey, Dulce María Zúñiga.	22
Utopías	1989		Angélica Valero, Anamari Gomís, Luisa Josefina Hernández, Helena Beristáin, Beatriz Stellino.	5
Viceversa	1992	México D. F.	Elsa Cross, Rocío González, Malú Huacuja del Toro, Mayra Inzunza, Carmen Nozal, Blanca Luz Pulido, Natalia Toledo.	7
Vida Literaria, La	1978	Ciudad de México	Edna Aponte	1

Vida Mexicana	1922		----------	
Vuelta	1976		Fabienne Bradu (mesa de redacción), Julieta Campos (CR), Ulalume González de León (CR), Coral Bracho, Fabienne Bradu, Adriana Díaz Enciso, Gloria Gervitz, Carmen Leñero, Angelina Muñiz-Huberman, Elena Poniatowska, Blanca Luz Pulido, Esther Seligson, Verónica Volkow.	13
Xalapa	1952	Xalapa, Veracruz	----------	
Xallixtlico	1950	Guadalajara, Jalisco		
Zaguán, el	1975	Ciudad de México	Carmen Leñero (CE), Gloria Gervitz, Verónica Volkow.	3
Zig-zag	1909	Monterrey, N. León	----------	

ANEXO 3. Textos de Amparo Dávila publicados en revistas.

TEXTOS DE AMPARO DÁVILA PUBLICADOS EN REVISTAS.							
LIBRO	**TÍTULOS**	**REVISTAS**	**NÚMERO**	**MES**	**FECHA**	**PÁGINAS**	**VARIACIONES**
POESÍA							
Salmos bajo la luna (1950)	"Ocho salmos"	*Estilo*	11-12	Julio – diciembre	1948	153-162	----------
Meditaciones a la orilla del sueño (1954)	"Meditaciones sobre un tema de ausencia"	*Anuario de la poesía mexicana.*	----------		1954	57-59	
	"Poemas"	*Letras potosinas*	118	Octubre – noviembre	1955		
		Anuario de la poesía mexicana	----------		1955	72-73	
Perfil de soledades (1954)	"Cuando despierta el tacto"	*El gallo ilustrado*	26	Octubre	1986	12	
	"Nocturna elegía"						
	"Ámbito del silencio"		9	Noviembre		10	
CUENTOS							
Tiempo destrozado (1959)	"El huésped"	*Revista Mexicana de Literatura*	6	Julio – agosto	1956	565-570	----------
Árboles petrificados (1977)	"Garden Party"	*Estaciones*	3	Otoño	1956	375-378	Título original: "Garden Party del olvidado".

Tiempo destrozado (1959)	"El espejo"	*Letras Potosinas*	121-122	Julio – diciembre	1956	36-38	----------
		Barca de palabras	5	Septiembre	2003	10-15	
	"Moisés y Gaspar"	*Revista Mexicana de Literatura*	12	Julio - agosto	1957	27-35	
		Cuadrante	1,4		1957	36, 46	
		Cuaderno Salmón	1	Verano	2006	74-85	
	"Fragmento de un diario"	*Letras Potosinas*	128-129	Abril – septiembre	1958	34-46	Título original: "Fragmentos del diario de un masoquista"
Música concreta (1964)	"El entierro"	*Revista de la UNAM*	6	Febrero	1961	7-10	----------
	"El jardín de las tumbas"	*Revista de Bellas Artes*	1	Enero	1962	11-17	
Tiempo destrozado (1959)	"Alta cocina"	*México en la cultura*	695	8 Julio	1962	8	
Música concreta (1964)	"Matilde Espejo"	*Revista de Bellas Artes*	12	Diciembre	1963	10-20	
	"Arthur Smith"	*Ovaciones*	144	27 septiembre	1964	5	
Árboles petrificados (1977)	"Árboles petrificados"	*Diálogos*	6	Octubre - noviembre	1966	15-16	
		Zona franca	53	Enero	1968	14-16	
	"El patio cuadrado"	*La Vida Literaria*	28	Septiembre - octubre	1977	4-8	
Tiempo destrozado (1959)	"Final de una lucha"	*El Gallo Ilustrado*	1074	23 enero	1983	17-18	
Con los ojos abiertos (2008)	"Con los ojos abiertos"	*Barca de Palabras*	9	----------	2006	20-28	