



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Filosofía y Letras

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

BESTIARIO DE AMPARO DÁVILA.

PRESENCIA DE LO SINIESTRO EN SEIS CUENTOS

FANTÁSTICOS:

“El huésped”, “Óscar”, “Alta cocina”, “El último verano”, “Música
concreta” y “La señorita Julia”

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

NELY ELIZABETH MARTÍNEZ ALVARADO

Asesora:

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, OCTUBRE DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi madre

quien me compartió su gusto por lo fantástico.

A mi padre

que me da las mejores lecciones de vida siempre.

A mis hermanos

que me hacen ser la mejor versión de mí.

Agradezco a mi universidad que me permitió obtener los conocimientos para mi formación profesional, por haberme brindado amigos entrañables y memorias invaluable.

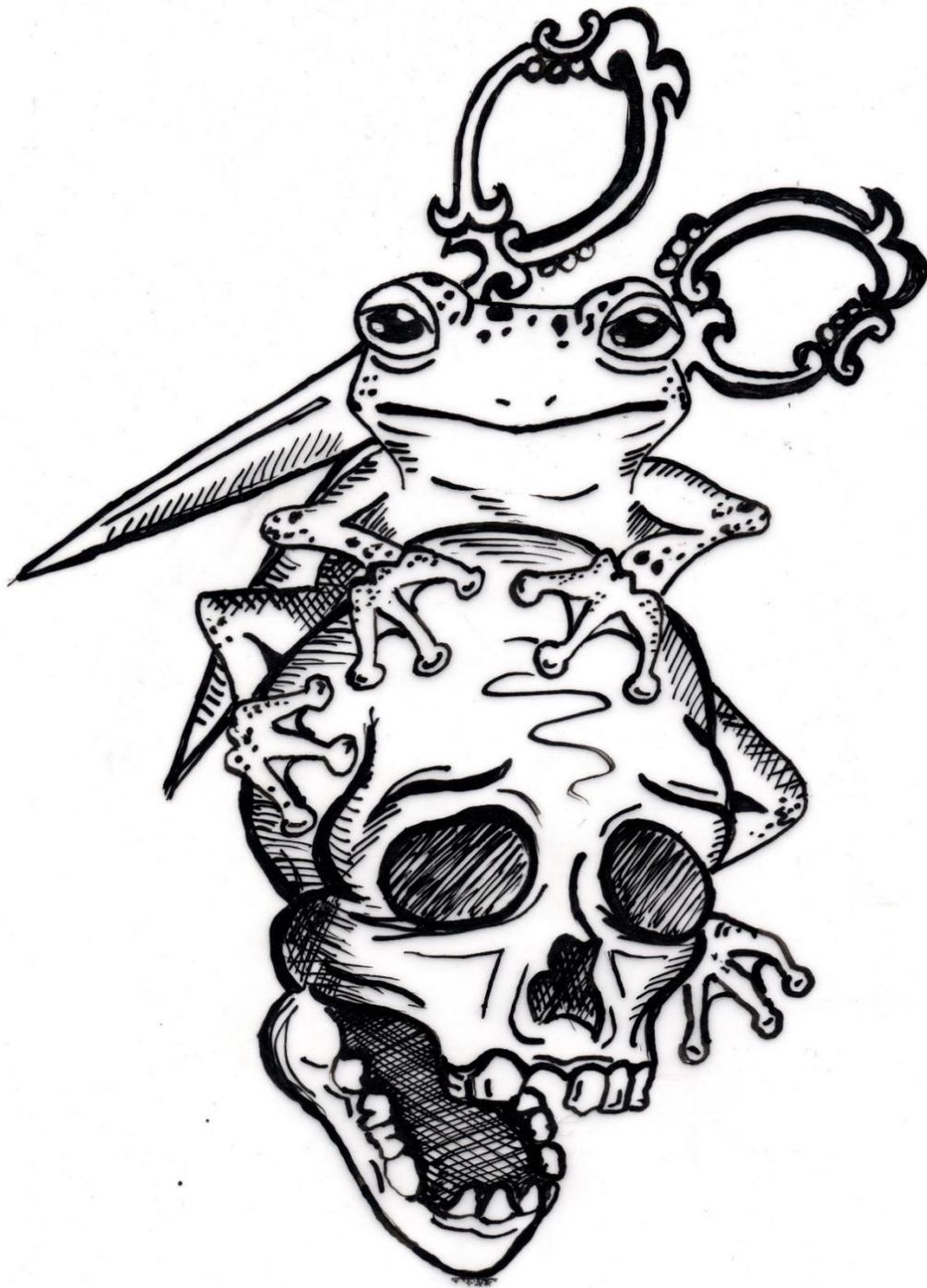
Mi más sincero agradecimiento a la Doctora Alejandra Amatto por la paciencia, atención, la calidad humana y humildad para compartir sus conocimientos. Mi gratitud a la Doctora Claudia Cabrera, la Doctora Adriana Azucena Rodríguez, a la Licenciada Lucila Herrera y a la Doctora Brenda Morales por su atenta lectura y sus comentarios para completar mi trabajo.

Igualmente quiero agradecer a Uriel por los miles de trayectos en su compañía que se volvieron cátedras de literatura; gracias por tus consejos y comprensión.

Índice

Introducción

1. El cuento fantástico y sus principales vertientes	12
1.1. El cuento fantástico tradicional y el cuento neofantástico	12
1.2. Diferencias y similitudes: fantástico tradicional y neofantástico	17
2. Características de la narrativa de Amparo Dávila	32
2.1. Hacia una tipología de lo neofantástico en su obra	32
2.2. Lo siniestro, el horror y los animales en los cuentos de Amparo Dávila	44
2.3 La configuración del bestiario en la narrativa daviliana	60
2.4 Metamorfosis de la corporalidad femenina	65
3 Seis cuentos de Amparo Dávila	73
3.1 “El huésped” y “Óscar”: la configuración del espacio narrativo	73
3.2 Mujeres siniestras	85
3.2.1 “Alta cocina”: la figura siniestra de la cocinera	85
3.2.2 “El último verano”: la maternidad ominosa	89
3.3 Bestiario daviliano	99
3.3.1 “Música concreta”: pulsiones de vida y muerte metamorfosis del sapo	99
3.3.2 “La señorita Julia”: las ratas y la rutina siniestra	108
Conclusiones	115
Bibliografía	119



Bestiario de Dávila, Rana.
Nely Martínez Alvarado
2022
Técnica tinta china.

Introducción

Amparo Dávila (1928-2020) fue una escritora mexicana nacida en Pinos, Zacatecas y asociada a la Generación de Medio Siglo. El primer volumen de sus cuentos, *Tiempo destrozado*, se publicó en 1959; el segundo, titulado *Música concreta*, en 1961; el tercero, *Árboles petrificados*, en 1977 y, finalmente, en 2008 aparece su último libro, *Con los ojos abiertos*. Su obra había sido poco valorada hasta hace apenas unos años. En 2009 el Fondo de Cultura Económica hizo una compilación de la obra narrativa de la autora bajo el título de *Cuentos reunidos*, y desde entonces es que ha tenido mayor difusión.

La zacatecana tenía un imaginario muy particular, sin embargo, vivió en un contexto en el que ser mujer escritora de cuentos, y más aún fantásticos, representaba un obstáculo para obtener reconocimiento literario. Empero, Dávila logró incursionar como una de las pioneras del cuento fantástico en México. Además, esta asociación de su obra al fantástico suscitó debate, ya que su narrativa adopta recursos del gótico y el romanticismo, tales como lo siniestro, el horror y el terror. Además de los recursos formales, para Dávila era de vital importancia, la experiencia del amor, la locura, la vida y la muerte: “Hay textos técnicamente bien escritos, pero que nacen muertos: no quedan en la memoria de quien los lee. No creo en la literatura hecha solo a base de la inteligencia o la pura imaginación. Creo en la literatura vivencial, [...] de lo conocido, de lo ya vivido, y hace que perdure en la memoria y en el sentimiento” (Dávila, 2020). No obstante, me propuse entender su obra en la perspectiva de lo fantástico, porque sus cuentos son una propuesta renovada y un aporte a la consolidación del género en México.

El presente trabajo es una aproximación a los recursos que conforman la poética daviliana, ya que el estilo de la zacatecana se distingue por los saltos entre tradiciones literarias enriqueciendo

sus cuentos, aunque también dificulta su clasificación plena dentro de algún género en particular. No obstante, hay recursos literarios que me permitieron hacer una lectura desde el enfoque fantástico.

En el primer capítulo, “El cuento fantástico y sus principales vertientes”, hago un breve recorrido del fantástico tradicional, tomando como punto de partida la *Introducción a la literatura fantástica* (1970), la cual sentó las bases para el estudio moderno del género. En este libro Tzvetan Todorov planteaba que la vacilación y la ambigüedad son elementos determinantes para el fantástico. Posteriormente, Roger Caillois (1970) agrega el factor miedo como consecuencia del destierro de un hecho por la ciencia, ya que lo encuentra inadmisible y por ende espantoso. Ítalo Calvino (1987) describe el fantástico como la relación entre una realidad del mundo que (re)conocemos mediante la percepción y otra realidad del pensamiento que habita en nosotros, y en el centro de estas dos realidades surge lo inquietante, lo misterioso e inimaginable y se presenta de forma brutal. En ese marco, *grosso modo* es que el fantástico ha ido evolucionando, siempre recordando sus orígenes en el siglo XIX. El fantástico incorpora del gótico, según Caillois (1970), los mundos del sueño y la vigilia, las apariciones fantasmagóricas, la mujer mortífera y la obsesión por los espacios lúgubres y viejos que revelaban la decadencia humana, posteriormente facilitó el paso a la tendencia romántica, los espacios correlacionados al inconsciente, la manifestación de los deseos reprimidos, así como la neurosis.

Seguidamente, en el apartado 1.2 “Diferencias y similitudes: fantástico tradicional y neofantástico”, confronto los postulados teóricos de ambas vertientes fantásticas, pues coexisten y se nutren para amalgamar una nueva teoría fantástica. Lo cierto es que no ha habido ningún acuerdo en todo aquello que se teoriza sobre el género y los estudios tendrán nuevos agregados y modificaciones.

Con el surgimiento de obras que simplemente no caben en los sistemas teóricos del fantástico tradicional, se mira hacia nuevos horizontes teóricos y Jaime Alazraki (1990) acuña el término neofantástico. Su *modus operandi* es presentar el elemento fantástico de golpe, su visión es desenmascarar una segunda realidad, su intención la inquietud. Anteriormente, Rosemary Jackson (1981) mencionaba que el fantástico es una fantasía mimética cuyo objetivo es la revelación de lo oculto de la cultura, una especie de máscara que oculta una segunda realidad. Situación que ya Todorov planteaba –la existencia de dos mundos– sin embargo, ya no resulta tan caótica esa coexistencia, ahora es una relación subversiva. Así, pues, existen dos períodos del género fantástico: el tradicional siglo XIX y el según período a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El segundo capítulo consta de cuatro apartados, en el primero, “Hacia una tipología de lo neofantástico en la obra de Dávila”, hago una propuesta de la poética fantástica daviliana, ya que se suele debatir la relación de su obra con el fantástico y, es necesario aclarar este punto, pues en realidad tiene, cierta, tendencia al neofantástico. Sin embargo, también encontramos recursos de la tradición fantástica tradicional y es por ello, que busco hacer un esbozo de una poética que permita estudiar los cuentos propuestos en esta tesis bajo la lupa de los recursos fantásticos propios de la narrativa daviliana.

Amparo Dávila formó parte de una generación de escritores influidos por la industrialización y el paso de lo rural a lo urbano, lo cual trajo como consecuencia el “sacudimiento” del sentimiento nacionalista y el paso de las vanguardas artísticas. La apertura cultural del ámbito donde se desarrolló nuestra escritora le permitió tener una visión más amplia en la creación literaria, con lo que su narrativa se enriqueció del psicoanálisis, de diferentes tradiciones literarias como el gótico, el romanticismo, el fantástico tradicional y la intencionalidad

del neofantástico, creando así su propia metodología del fantástico moderno. Uno de los primeros rasgos distintivos de su poética fantástica es lo ordinario que oculta una realidad mucho más profunda, y el objetivo de estos textos es la catarsis, causar perplejidad e inquietud.

ni «La metamorfosis» ni «Bestiario» nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. 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. (Alazraki, 2001, p. 277)

El elemento fantástico es mediador de temas que en el lenguaje cotidiano resultarían escandalosos: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2019, p. 105), de esta forma la estructura del fantástico se vuelve subversiva. Asimismo, del romanticismo rescata los estados anímicos de los personajes vinculados a los espacios narrativos, el gusto por la noche y las atmósferas lúgubres extraídas del gótico y también, evidentemente, influidas por su experiencia de la infancia. Otro elemento de importancia es la evocación del inconsciente cuyas materializaciones se tornan siniestras.

Es así como en el segundo apartado, “Lo siniestro, el horror y los animales en los cuentos de Amparo Dávila”, respondiendo al carácter subversivo de los cuentos, *lo siniestro* es la manifestación atípica de aquello que nos era familiar; pero por alguna razón decidimos encubrir y entonces sentimos horror al descubrir esa realidad oculta. A propósito, según Freud (1999), “El olvido ha llegado a ser hoy, para nosotros, quizá más misterioso que el recuerdo, sobre todo desde que el estudio de los sueños y de los fenómenos patológicos nos ha enseñado que aquello que creíamos haber olvidado por mucho tiempo, puede volver de repente a surgir en la conciencia” (p. 152) Así, el inconsciente busca un medio para manifestar eso que reprimimos, con lo cual nace la propuesta del bestiario daviliano. Este se compone de animales comunes, así como de seres

antropomórficos y humanoides con tendencia a lo animalesco. Dicho zoológico está cargado de simbolismos, de lo ominoso y lo siniestro. No pretendo hacer un catálogo animal, mi intención es estudiar los factores que originan estas bestias apoyándome en la trama de los cuentos y en la teoría de Rosemary Jackson (2001), quien explica el fantástico como lo oculto de la cultura, lo abyecto. También sobre los postulados de Sigmund Freud respecto del inconsciente.

En el tercer apartado “La configuración del bestiario en la narrativa daviliana”, hablo de las criaturas davilianas de naturaleza siniestra cuya función es la representación de un cúmulo de pensamientos reprimidos de los personajes, por lo cual responden a una lectura alegórica para mostrar una faz oculta del mundo representado en los cuentos. Los animales en Dávila se convierten en el mecanismo discursivo que evoca uno de los principios del fantasy según Rosemary Jackson. El bestiario integra el discurso narrativo daviliano a lo que Alazraki denominó neofantástico.

Finalmente, en el cuarto apartado “Metamorfosis de la corporalidad femenina”, la obra de Dávila está planteada como espacio para la denuncia sobre temas entorno a lo femenino. El eje principal de su prosa es la intimidad de la mujer que migra hacia lo público mediante la otredad, el misterio, el terror y lo siniestro; todos estos elementos son expuestos como mecanismos de confrontación de lo diferente -aquello que la sociedad estereotipa y postula como bueno o malo-. En este apartado hago un repaso breve de la historia de la mujer en el arte, las construcciones arquetípicas de lo femenino. La figura idealizada, mitificada y cosificada, los modelos femeninos creados a partir de las producciones artísticas masculinas. Al respecto, Amparo Dávila muestra sus reflexiones en torno a los roles de la mujer desde la literatura, sus cuentos rompen las estructuras y formas de lo femenino. Las protagonistas davilianas escapan a los modelos, son personajes

fatales, quieren ser autónomas, y están dispuesta a la autodestrucción para lograr su libertad, planteada en esta tesis como metamorfosis de la mujer de víctima a victimaria.

El capítulo tres contiene los siguientes apartados: el primero, ‘ “El huésped” y “Óscar”: La configuración del espacio narrativo, aquí describo los espacios narrativos como sitios que propician el horror y la locura; así como la manifestación de lo desconocido e inquietante; pero también están vinculados a los estados mentales y físicos de los personajes como en el romanticismo. Hay saltos de lo público a lo privado, pero el común denominador es el ambiente desquiciante.

En el segundo, “Mujeres siniestras: “Alta cocina”: la figura siniestra de la cocinera, “El último verano”: la maternidad ominosa”, hay correspondencia con los espacios narrativos y los arquetipos femeninos, los cuales se vuelven siniestros. En ambos apartados se muestran los roles femeninos distorsionados; por un lado, el personaje que rechaza la maternidad; por otra parte, la cocinera que convierte la comida en un espectáculo de lo funesto. Sendos cuentos muestran dos figuras símbolos de protección, sin embargo, se distorsionan por los sentimientos reprimidos que se manifiestan en animales que desfogan su impotencia, hartazgo e insatisfacción. En el primer cuento, el platillo tradicional se torna siniestro tras sugerir características antropomórficas de los caracoles que componen la vianda; en el segundo relato, la culpa ante el rechazo de la maternidad se expía mediante gusanos que perturban a la mujer.

El último apartado, “Bestiario daviliano: “Música concreta”: Pulsiones de vida y muerte metamorfosis del sapo, “La señorita Julia”: Las ratas y la rutina siniestra”, lo redacte apoyada en la teoría del inconsciente de Freud, pues hago un análisis del simbolismo de los animales en estos dos cuentos, su desarrollo en los espacios o roles femeninos, donde la irrupción del fantástico evidencia la fragilidad de los sistemas conductuales. El carácter perturbado de las protagonistas

trastorna la atmósfera de “convivencia armoniosa” y lo oscuro, ominoso e inexplicable del inconsciente se materializa en las formas animalescas abyectas.

Finalmente, el estudio de esta selección de cuentos de Amparo Dávila nos muestra la genialidad de su imaginario para convertir situaciones cotidianas en el más espeluznante mundo siniestro donde habitan sus seres fantásticos. Así, a lo largo de este estudio podremos ver como a partir de los elementos; siniestro, simbolismos del bestiario, los anti-arquetipos, el inconsciente y el espacio narrativo son común denominador en la poética fantástica daviliana. Amparo Dávila escribió en sus cuentos una propuesta de literatura subversiva escrita por una mujer.

1. El cuento fantástico y sus principales vertientes

*“Lo fantástico dibuja la senda de lo no dicho
y de lo no visto de la cultura”
Rosemary Jackson*

1.1 El fantástico tradicional y el neofantástico

Cuando hablamos del cuento fantástico nos enfrentamos a un mar de discusiones sobre cómo definir y delimitar al género; sin embargo, para tratar de establecer una definición, primero tendríamos que reconocer que existen al menos dos etapas del fantástico, una correspondiente al siglo XIX y la segunda al siglo XX.

El primer período, fantástico tradicional, se nutrió de la parafernalia gótica vigente en la segunda mitad del siglo XVIII, los motivos, ambientes y efectos macabros, crueles y pavorosos influenciaron esta primera vertiente, un ejemplo es la obra de Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann. Este autor es uno de los escritores sobresalientes del Romanticismo, su obra es de un estilo poco convencional a la de sus contemporáneos (segunda generación romántica alemana, 1800). Su estilo narrativo enmarca la naturaleza enfermiza, desquiciante, grotesca, demoníaca y los personajes son perturbados por espíritus y fantasmas incubados desde la infancia. El enfoque psicológico dio originalidad a la obra de Hoffmann, no obstante, fue fuertemente criticado por sus contemporáneos. Aun así, el estilo macabro hoffmanniano inspiró a escritores como Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire.

Uno de los cuentos más famosos de Hoffmann es “El hombre de arena”, el cual se centra en la degradación anímica de Nataniel, pues desde su infancia es perturbado por una historia terrorífica que le cuenta su madre.

Reúno todas mis fuerzas para contarte con tranquilidad y paciencia algunas cosas de mi infancia que aportarán luz y claridad a tu espíritu. [...]Después de la cena, que, conforme a las antiguas costumbres, se servía a las siete íbamos todos, nuestra madre con nosotros, al despacho de nuestro padre, y nos sentábamos a una mesa redonda. [...]En ese tiempo de veladas, mi madre estaba muy triste, y apenas oía sonar las nueve, exclamaba: “Vamos niños, a la cama... ¡el Hombre de Arena está por llegar...! ¡ya lo oigo”. Y, en efecto, se oía entonces retumbar en la escalera graves pasos; debía ser el Hombre de Arena. [...]pregunté a mi madre mientras nos acompañaba:

- ¡Oye mamá! ¿Quién es ese malvado Hombre de Arena que nos aleja del lado de papá? ¿Qué aspecto tiene?

-No existe tal Hombre de Arena, cariño- me respondió mi madre-. Cuando digo “viene el Hombre de Arena” quiero decir que tienen que ir a la cama y que sus párpados se cierran involuntariamente como si alguien les hubiera tirado arena a los ojos.

La respuesta de mi madre no me satisfizo y mi infantil imaginación adivinaba que mi madre había negado la existencia del Hombre de Arena para no asustarnos. Pero yo lo oía siempre subir las escaleras. (Hoffmann, 2020, p. 2)

El fragmento anterior corresponde a una carta escrita por Nataniel para su amigo, Lotario, donde confiesa el trauma consecuencia de la espeluznante historia sobre un extraño ente; a pesar de la respuesta de su madre, Nataniel decide preguntar a la empleada de la casa acerca del extraño ser de arena.

Lleno de curiosidad, impaciente por asegurarme de la existencia de este hombre, pregunté a una vieja criada que cuidaba a las más pequeña de mis hermanas, quién era aquel personaje.

- ¡Ah, mi pequeño Nataniel! – me contestó-. ¿no sabes? Es un hombre malo que viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndolos llorar sangre. Luego los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente

para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos.

Desde entonces, la imagen del Hombre de Arena se grabó en mi espíritu de forma terrible.
(Ídem)

El joven recordará la noche, cuando motivado por la curiosidad descubre al amigo de su padre, Coppelius, huyendo del estudio donde yace el cuerpo de su padre, en la incertidumbre de la noche Coppelius es confundido con el terrible Hombre de Arena. Años después, parece que Nataniel ha olvidado aquel trauma de la infancia, se enamora de Olimpia, hija de Spallanzani, su profesor de física

Hace unos días, subiendo a su apartamento, observé que una cortina que habitualmente cubre una puerta de cristal estaba un poco separada. Ignoro yo mismo cómo me encontré mirando a través del cristal. Una mujer alta, muy delgada, de armoniosa silueta, magníficamente vestida, estaba sentada frente a la puerta, y de este modo pude contemplar su rostro arrebatado[.]. Más tarde supe que la persona que había visto era la hija de Spalanzani, llamada Olimpia, a la que éste guarda con celo, de forma que nadie puede acercarse a ella.

[...]El concierto empezó. Olimpia tocaba el piano con una habilidad extrema, e interpretó un aria con voz tan clara y penetrante que parecía el sonido de una campana de cristal. Nataniel estaba fascinado. (Hoffmann, 2020, pp. 13, 25)

Olimpia es una mujer muy extraña, su perfección aleja a todos los jóvenes, no obstante, Nataniel es hechizado por su belleza cuando éste asiste a una presentación musical de la mujer misteriosa. Después de esa noche, Coppola visita al perturbado muchacho en su domicilio para venderle espejuelos de cristal, el encuentro se ve envuelto en un ambiente perturbador e inquietante, quebrando emocionalmente a Nataniel.

Un día, Coppelius y Spallanzani están forcejeando y Nataniel presencia la escena; acto seguido se revela que Olimpia es una muñeca automática fabricada por el profesor, cuando Coppola salvajemente arranca los ojos de cristal de la cara de Olimpia. Nataniel no puede creer que haya sido engañado; parece “recobrar” la cordura y regresa a los brazos de un antiguo amor, Clara. El cuento “El hombre de Arena” es la puerta que conduce a Nataniel hacia el terror, la imagen de los ojos siempre abrirá el mundo misterioso y horroroso que eventualmente lo harán perder la cordura hasta llegar al suicidio.

El estilo de Hoffmann parte de la premisa de lo cotidiano donde busca evidenciar la fragilidad del mundo, como crítica a la sociedad. Lo ordinario es invadido por una atmósfera extraña y alucinatoria para presentar un reflejo distorsionado de los hechos, como si fueran vistos a través de un sueño o la visión de un loco, de esta forma las historias derivan en estrambóticas y grotescas. Según Roas (2002), “A Hoffmann le interesa, pues, 'el lado oscuro' de la existencia humana. En sus cuentos nos ofrece una visión puramente romántica del hombre y el mundo: todo aparece fragmentado, todo es ambivalente. La realidad no se puede definir como algo claro y unívocamente perceptible, lo que lo convierte en una amenaza” (p. 34). El fantástico en este cuento forma parte de la realidad en la que se vive, explora los miedos ocultos del ser humano, en “El Hombre de Arena” la alteración de la personalidad, las alucinaciones y locura de Nataniel son producto de esos miedos ocultos. El lector se sitúa en el paradigma de lo invisible, lo desconocido, lo que habita en las zonas inexploradas de la mente humana.

A saber, la novela gótica coincide con la literatura fantástica porque heredó gran parte de los mecanismos discursivos que poco a poco fueron evolucionando en el fantástico. Dichos mecanismos como el terror, la arquitectura medieval, el elemento trasgresor -fantasmas, vampiros, monstruos- fueron sustituidos, pues la literatura gótica utilizaba el terror como recurso principal

para su desarrollo; el fantástico; si bien, se valía del terror no es un elemento necesario para la supervivencia como género; se basa en lo familiar y un elemento desestabilizador que irrumpe esa cotidianidad.

En la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca -y, por tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia. (Roas, 2001, p. 9)

Así pues, el cuento fantástico tuvo su origen en el siglo XIX con el romanticismo alemán, y en la segunda mitad del siglo XVIII apoyada en los eventos históricos, Ilustración e Industrialización; en la novela gótica, por una parte, la impronta del Romanticismo francés con el cuento maravilloso y, por otro lado, se refiere Ítalo Calvino como estilo cortante y directo del cuento filosófico; esta segunda vertiente se consolidaría en el cuento contemporáneo donde se abandona el terror por la inquietud.

Si el «cuento filosófico» del siglo XVIII había sido la expresión paradójica de la Razón iluminista, el «cuento fantástico» nace en Alemania como sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la declarada intención de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente, de la imaginación, dándole una dignidad igual o mayor que a la del mundo de la objetividad y de los sentidos, Por tanto, ésta también se presenta como cuento filosófico, y aquí un nombre se destaca por encima de todos: Hoffmann. (Calvino, 2010, p. 4)

Por consiguiente, son dos rumbos del fantástico: una encaminada a la tendencia fantasmagórica y la otra hacia lo filosófico. De estas dos vertientes del género se desprenden un sinnúmero de variantes del fantástico, pues ha sido un género prolífero, no obstante, para su estudio hay elementos constantes en este estilo de narrativa.

1.2 Diferencias y similitudes: fantástico tradicional y neofantástico

Primero, Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), define el fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (pp. 34-35). Para Todorov el elemento definitorio del género fantástico es la vacilación, los segundos de incertidumbre y duda del protagonista, el lector implícito o el narrador. Es la vacilación un elemento motivo que detona la acción en el relato fantástico porque propicia la búsqueda de una explicación a lo sobrenatural. En el caso donde la explicación sea vía natural, es decir, donde se aceptan las leyes del mundo real como única verdad, y la presencia del hecho ajeno se asume como una excepción a dicha lógica estamos frente a un relato extraño. Por el contrario, en el caso donde se acepta la existencia de dos mundos: uno con leyes y un segundo en el cual los sucesos sobrenaturales pueden ser fácticos y ambos universos conviven sin perturbar a los personajes o al lector, nos encontramos ante lo maravilloso. Todorov plantea que el fantástico se sitúa en el límite entre lo extraño y lo maravilloso, una de sus características principales es poner en duda la realidad y perturbar la tranquilidad del personaje quien experimenta algo sobrenatural.

Ahora bien, siguiendo con la propuesta de Todorov, tendríamos que obras como las de Kafka o Cortázar no tendrían cabida en el género fantástico porque la clasificación que Todorov ofrece es restrictiva en cuanto a la vacilación como elemento definitorio del género. *Verbigracia*, *La Metamorfosis*, cuentos cortazarianos como “Carta a una señorita en París” o “Axolotl” se anula el análisis desde el punto de vista fantástico propuesto por Todorov porque en estos textos se presentan personajes que no vacilan ante el hecho insólito. A saber, en el texto primero, Gregorio Samsa, al ser víctima de una transformación no parece causarle ninguna congoja más que el hecho de avergonzarse de ser visto en esa condición, de igual forma sus familiares no experimentan

ningún terror al respecto; en el segundo cuento la protagonista vomita conejos, finalmente en la última historia el protagonista se convierte en ajolote y no existe perturbación ante el vómito inusual de conejitos o la metamorfosis, los protagonistas parecen estar más preocupados y ocupados en resolver como llevar a cabo la convivencia cotidiana con su situación. La investigación que hace Tzvetan Todorov nos ofrece una definición poco flexible y conduce a la extinción al fantástico. Otro aspecto de la teoría de Todorov, que lejos de concretar al fantástico lo condiciona, es la partición de los temas, se proponen dos grupos: los temas del yo que esencialmente tienen que ver con los límites entre materia y espíritu; segundo, los temas del tú relacionados con el inconsciente; sin embargo, señala Todorov que el aspecto psicológico nada tiene que ver con la lectura fantástica, situación que eventualmente llevará al declive al fantástico. Según Ana María Barrenechea (2007) la clasificación que él hace de los temas es aplicables a cualquier literatura.

Al respecto de las limitaciones de la teoría todoroviana, Rosalba Campra (2001) analiza la clasificación de temas del yo y del tú, concluyendo que ambos grupos temáticos están enfocados a la relación hombre- deseo- inconsciente, los cuales son irrumpidos o condicionados por entidades diabólicas. Sin embargo, prefiero la propuesta de Barrenechea (2007) quien señala categorías semánticas del fantástico respecto a la semántica de hechos anormales y las relaciones con elementos de otro mundo que irrumpen el orden conocido, la semántica global del texto, la existencia de otros mundos paralelos que amenazan con la destrucción y ponen en duda la propia existencia. Estas clasificaciones semánticas permiten que los textos fantásticos tengan un sentido amplio, implícito o explícito, desencadenando contraste entre lo real y lo irreal de manera problemática; -en contraposición a lo que Todorov propone y que elimina parte de la literatura

fantástica contemporánea-. Ampliando el significado de los textos fantásticos, también se refuerza con el sentido alegórico que expone los abismos del mundo, la problemática y caótica realidad.

A propósito de realidad, este es un concepto al que se recurre cuando se habla de literatura fantástica, por ello es preciso definir -o tratar de delimitar – a qué nos referimos o qué entendemos como realidad, porque como menciona Campra:

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 demostraciones: es. El problema adquiere mayor complejidad si se transporta estas categorías al mundo de la ficción: la literatura puede proponer tanto una representación «fantástica» del mundo como una «realista». (Campra, 2001, p. 154).

Como traer un concepto de realidad extraliteraria a la literatura, para ello tendríamos que considerar, según Campra, «realismo» y «fantástico» como categorías históricas, pues ambos son convencionalismos sociales. Necesariamente se tienen que explicar los códigos culturales detrás de estas definiciones. Por ende,

Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la trasgresión 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»: los muertos no forman parte del mundo de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene cuerpo ni materia (y hablamos de «mundo representado» en cuanto, en esta perspectiva, ya no nos concierne la realidad del texto con la realidad extratextual, sino solamente aquello que el mismo texto, según sus propios códigos, define como realidad. (Campra, 2001, p. 160)

En este sentido, el análisis del fantástico será según sus propios criterios de realidad, en contraste con lo que nosotros como lectores conocemos como realidad, en un pacto de lectura. Asimismo, Campra propone el fantástico como trasgresión entre dos órdenes: el primero

corresponde a los códigos de la realidad referencial y el segundo se refiere a los códigos lingüísticos y literarios, a diferencia de Todorov que propone la vacilación como elemento definitorio del género, para Campra el análisis del fantástico es un fenómeno lingüístico, asimismo otra aportación es la inclusión del código de verosimilitud y la transgresión de este para definir lo fantástico. Según la argentina, el concepto de verosimilitud es fundamental para la configuración del fantástico porque es el principio que lleva a la confrontación de los mundos

Una de las preocupaciones primordiales del fantástico parece que sea la de afirmar su propia existencia, su propia verdad. El acontecimiento fantástico, en tanto en cuanto ninguna experiencia compartida está en condiciones de provocarlo -es «inverosímil»-, tiene que esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que éste lo acepte como verificable. (Campra, 2001, p. 174)

El choque de dos sistemas irreconciliables: lo real se refiere al mundo de la realidad fáctica y la literatura como la representación de un mundo que corresponde a los códigos de un texto. Desde la perspectiva todoroviana la vacilación es el elemento esencial del fantástico y está enfocado a la ambigüedad a la que se enfrenta el personaje para decidir sobre una solución racional o irracional; pero, para Campra el elemento verosímil no tiene nada que ver con la elección de la respuesta racional o irracional, sino más bien, se refiere al contexto en el que se desarrolla la transgresión. A decir verdad, en la literatura fantástica contemporánea no es el hecho transgresor el que tiene que ser verosímil; sino, las condiciones de su realización, en palabras de Campra (2001), “No es la transgresión la que tiene que esforzarse por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las condiciones de lo real.” (p. 175). En el fantástico todo es indicio, esto es, los elementos están articulados de forma que construyen una red de significados, para ello la literatura se vale de dos niveles del discurso: sintaxis y semántica.

De acuerdo con Campra, en el nivel sintáctico se vislumbra una profunda conciencia del lenguaje, porque hay un desfase o carencia entre el objeto representado y la forma de enunciarlo, además de la negación de transparencia del lenguaje. Por otra parte, el nivel semántico es potencializado en el fantástico. La ambigüedad se presenta en el sentido metafórico, la polisemia, y el significado no sincrónico, es decir, el sentido no es inmediato al tiempo de la lectura sino posterior, los silencios cuya finalidad es representar todo aquello que se escapa a la capacidad cognitiva de la mente humana, representa lo otro.

Aunque no podemos negar que desde sus inicios el fantástico se consolidó a partir de lo semántico, en esta línea, Ana María Barrenechea enfatiza que el fantástico se define a partir de la noción de choque provocando conflicto entre dos órdenes. A diferencia de Todorov quien considera la trasgresión un elemento esencial para que uno de los dos órdenes resulte victorioso, para Ana María Barrenechea(2001) la trasgresión es rotundamente arrolladora, pues provocará escándalo porque no hay sustitución de orden sino superposición, así que, se aniquila toda certeza que tuviera el personaje y el lector sobre su realidad, el fantástico es perturbador y por ello es un género en el cual se desarrollan temas que para el lenguaje cotidiano resultan escandalosos. Con base en lo planteado por Todorov y Barrenechea, Campra hace un reagrupamiento de los temas del fantástico y establece que la transgresión se manifiesta según dos ejes de oposición: categoría sustantiva donde los opuestos tiene que ver con la identidad del sujeto yo/otro; el tiempo ahora/pasado/futuro, el espacio acá/allá, también se corrompen los límites tempo-espaciales ya que se vuelven difusos como en una sensación de irrealidad, ilusión, o sueño; la segunda categoría predicativa se refiere a los elementos concreto y abstracto.

El orden concreto se sujeta a leyes tempo-espaciales y el orden abstracto responde a las reglas individuales, carece de materialidad; dentro de esta clasificación se encuentran los

recuerdos, las proyecciones mentales, alucinaciones y sueños. Dichas observaciones llevan a Campra a definir lo fantástico como la superación y mezcla de los órdenes, el yo como categoría sustantiva se desdobra extinguiendo la identidad personal; el tiempo ya no es un elemento unidireccional pues la historia puede tener juegos y saltos temporales, el espacio se anula como distancia. Para ejemplificar estos postulados ella se refiere a tres cuentos “Axolotl”, “La Noche bocarriba” de Cortázar y “Chac Mool” de Fuentes. De esta forma, las clasificaciones propuestas por Todorov de alguna forma siguen vigentes en escritores del fantástico del siglo XX sin que ello implique la extinción del género. En cuanto a ejemplos de temas del yo, la metamorfosis en “Axolotl”, los seres sobrenaturales en “Chac Mool” y las transformaciones tempo-espaciales en “La Noche bocarriba”. El enfoque de Campra sobre el fantástico como trasgresión de límites es funcional, ya que abre la posibilidad de un mayor número de combinaciones semánticas de la narración fantástica.

Para Campra la verosimilitud tiene una función dominante en el género; este principio sigue dos pautas: la opinión del público y las leyes de un género, ambas convenciones culturales, históricas y retóricas. En el fantástico la verosimilitud se rige por las condiciones de realización de la transgresión, es decir, el género explota el efecto de la realidad propuesto por Roland Barthes (1994), relacionado con las secuencias narrativas del texto. El primer grupo: funciones cardinales, cuyo trabajo es enunciar acciones, y las funciones catálisis las cuales son de naturaleza complementaria. El segundo grupo: los indicios encargados de crear atmósferas y sentimientos y finalmente las informaciones que remiten situaciones de espacio y tiempo. Los indicios tienen como objetivo proveer de sentido estético al texto por lo que no tienen ninguna finalidad en la acción, sin embargo, para el texto fantástico son de mayor importancia que en cualquier otro género pues recrean la ilusión de lo real, nos remiten o simulan la realidad referencial. Los

artificios literarios que se utilizan en el texto para alcanzar el efecto de realidad son las descripciones minuciosas de objetos, personajes, espacios, de la misma forma se hace referencia a textos existentes en el mundo referencial, la datación es muy precisa en nombres de calles, por ejemplo. Asimismo, la atención en las huellas de oralidad para implicar al destinatario en lo vivido por el narrador, este tipo de verosimilitud es semántica. Como vemos, la confrontación es del contenido de ficción con las experiencias concretas del destinatario. Existe otro tipo de verosimilitud que J. Kristeva (1970) denomina verosimilitud sintáctica, la cual se refiere a la naturalidad con la que discurren las secuencias narrativas en la totalidad del discurso, en otras palabras, la derivabilidad. En esta perspectiva Campra comenta lo que Gerard Genette dice acerca de la clasificación de los textos:

- A. *verosímil*: «la marquesa pidió el carruaje y se fue de paseo». En este caso la relación entre las dos acciones es intuible, sin necesidad de aclaración; la motivación está implícita.
- B. *motivado*: «la marquesa pidió el carruaje y se acostó en la cama, porque era muy caprichosa -porque, como todas las marquesas, era muy caprichosa». En este caso la relación entre las dos acciones no es intuible, por lo cual se especifica su adecuación a un código particular, o general; la motivación está explícita.
- C. *arbitrario*: «la marquesa pidió el carruaje y se acostó en la cama». La motivación no es intuible, y no se propone al lector una explicación.

Formalmente, según Genette, no hay ninguna diferencia entre a) y c); el juicio de «verosímil» o «arbitrario» es un hecho psicológico, social, etcétera, es decir, externo al texto e históricamente variable. (Campra, 2007, p. 154)

Así que el fantástico pertenece al tercer tipo de texto. Podemos ver al relato fantástico como una carencia de motivación donde los acontecimientos se dejan a la imaginación del lector; también hay relatos fantásticos donde la motivación recae en los elementos semánticos del texto. Con lo anterior, Campra llega a la conclusión de que cabe la posibilidad de que en un texto no se

explícite la trasgresión de dos órdenes inconciliables, y aun así consideremos que es un relato fantástico por el hecho de la ausencia de motivación para que cumpla las condiciones del género.

Recapitulando lo antes mencionado, Campra distingue dos épocas del fantástico, una durante la primera mitad del siglo XIX donde el fantástico se enfoca en lo semántico y en la segunda mitad del XIX hasta el XX período en el cual el discurso fantástico se centra en el lenguaje. No obstante, apunta a elementos retóricos recurrentes como: la adjetivación fuertemente connotada, la polisemia, la metáfora, y la transgresión como isotopía del fantástico. Así, Campra define al fantástico como la superación de límites a nivel semántico reflejada en la trasgresión de dos órdenes comunicables y el sintáctico como desfase de mundos, así como en nivel verbal donde el lenguaje pierde todo rasgo de transparencia.

Asimismo, David Roas retoma el efecto de realidad en este sentido mimético. Define a la literatura fantástica como “[...] aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno trasgresor, es decir, que niega evidentemente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana”, (Roas, 2001, p. 24). En este sentido, existe un pacto de credibilidad frente a todo texto literario, por lo que el relato fantástico se apega a una representación fiel de la realidad, esto es, la ambientación de los acontecimientos de la diégesis imita la realidad del lector para confrontarlo con la realidad representada en el texto, de esta forma crear un espacio familiar garantizando el pacto de lectura. Señala que el texto fantástico reproduce técnicas de los textos realistas para enfrentar la experiencia del lector con la de los personajes. Supone el fantástico como desajuste entre el referente literario y el lingüístico, esto es, existe discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido, pues este tipo de

literatura utiliza un lenguaje sugerente como comparaciones, metáforas o neologismos para intensificar la capacidad de sugerencia de lo ajeno a la realidad, estos recursos son un medio para detonar la imaginación. De modo que, lo fantástico representa una dislocación del lenguaje racional, la connotación reemplaza la denotación.

De acuerdo con lo anterior, en una conferencia Jorge Luis Borges (2007) se refiere a la literatura fantástica, “no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolo de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía”, (p. 50). El fantástico desarrolla historias dentro del paradigma anormal-normal, según Todorov, son limitados los aspectos a tratar en el género como lo esbozo en su clasificación de temas del yo y del tú. No obstante, el tratamiento que se da a las historias fantásticas se vale de infinidad de artificios que se construyen a partir del modo de la enunciación. Borges propuso los paradigmas: confusión, con subdivisión de lo concreto y lo abstracto, la invisibilidad, los juegos con el tiempo, irrupción de seres sobrenaturales, el doble y las acciones paralelas; todo esto para exponer inquietudes del autor y de una época, incluso trascender la línea temporal para significar en otras épocas distintas a la aparición del texto fantástico. Andrea Castro (2007) propone que la motivación del género fantástico trasciende los límites de lo intra e intertextual y esa motivación funciona cuando se relaciona con otros elementos del texto para crear nuevos significados dentro del mismo y fuera de él. Aunque, esta perspectiva resulta osada porque la definición del fantástico queda a expensas de la subjetividad del lector. Tomemos en cuenta que los umbrales definitorios de lo fantástico son variables según la época de cada lector, y lo que asustaba o perturbaba al lector en el siglo XIX puede ser que para el del siglo XX no sea terrorífico,

por lo que para fines de este trabajo considero que es factible desarrollar una teoría del fantástico desde los elementos dentro del texto.

Siguiendo la línea de estudio de Borges, Ana María Morales (2007) define lo fantástico como fronteras, límites y dominios que se encuentran inscritos en paradigmas de oposición como sueño/vigilia, vida/muerte, realidad/apariencia y cordura/locura entonces se requiere de un código de leyes de realidad mimético que permita provocar inquietud ante un fenómeno que amenace la realidad inamovible. Estos límites surgen a partir del cuestionamiento, inquietud, desazón del ser y no-ser, vida y muerte, pasado, presente, futuro esa extrañeza o *Unheimliche*, según Freud lo que debiera permanecer oculto y se reveló, trastornando la cotidianidad, es precisamente lo que la literatura fantástica del siglo XX busca representar sutilmente.

Roger Caillois y Louis Vax señalan que el fantástico tiene un elemento de miedo u horror como forma de cuestionar el orden racional, sin embargo, para Ana María Morales el objetivo de la literatura fantástica no es causar miedo u horror, sino inquietud de la realidad detonada por la ficción. Ya desde los estudios de Barrenechea las observaciones del género fantástico empezaron a apuntalar sobre nuevas formas discursivas y significativas. Campra en su investigación señala tipos de fantástico que responden a necesidades diferentes de cada época y en este sentido ¿Cómo podemos definir o clasificar textos como los de Kafka, Borges, Cortázar y otros tantos que no se apegan al fantástico tradicional? En las conferencias dictadas en Cuba y Berkeley se cuestionó a Julio Cortázar (1962) sobre a ¿qué género pertenecen sus cuentos?, entonces él respondió que, al llamado fantástico por falta de mejor nombre, y señaló que el género fantástico ha evolucionado, desde su aparición, siglo XIX en idioma inglés, hasta su actualidad. A finales del siglo XIX, el cuento fantástico empezó a florecer respecto a las temáticas, las técnicas de los escritores y en cuanto a visión del mundo y es por eso por lo que Cortázar, siguiendo a Alazraki, utilizó el término

“neofantástico”: como su nombre lo señala, un nuevo fantástico con propuestas y horizontes más amplios, representa la simpleza de la cotidianidad. La literatura neofantástica no intenta devastar la realidad conjurando lo sobrenatural, más bien, quiere reconocerla bajo la fachada racionalmente construida.

El neofantástico asume el mundo real como máscara bajo la cual se oculta una segunda realidad, no hay sensación de miedo, pero sí de perplejidad, inquietud por un evento insólito, se busca expresar atisbos, entre visiones e intersticios de sin razón que se escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación. Los elementos que provocan la perplejidad son portadores de sentido metafórico que constituyen la solución a las situaciones y conflictos planteados en el cuento. Según Alazraki el neofantástico usa metáforas como alternativas para apelar lo innombrable por el lenguaje científico; aprovechando la ambigüedad, nos ofrece una óptica donde nuestra visión falla, en este aspecto esta afirmación va mucho más a la par de lo que propuso Borges, por ejemplo. Los mecanismos narrativos que Alazraki señala en su análisis del fantástico son principalmente los silencios en el texto, es decir los espacios propicios para la ambigüedad, donde el *pathos* está planteado sin progresión gradual, ya que el fenómeno sobrenatural se presenta desde el inicio del texto. La concepción del mundo para el neofantástico parte de la idea de la inmutabilidad donde el hombre “normal” adquiere la característica fantástica por ser un prototipo de normalidad, en otras palabras, el hombre “normal” es una apariencia, una máscara con la que se pretende ocultar la verdad. Así, el fantástico se convierte en una regla en la realidad del texto, ya no es una excepción como señaló Todorov, por lo cual textos tipo Kafkianos ya no quedan fuera del fantástico, se sitúa en lo que Alazraki denomina neofantástico, éste propone el paradigma sobrenatural y natural donde no hay vacilación sino asombro. El mundo se plantea como anormal asimismo el acontecimiento que causa zozobra. Sin embargo, los personajes muchas veces no

experimentan incertidumbre, miedo o asombro; pero el lector quizá se sorprenda del mundo narrado porque la trasgresión radica en esa actitud despreocupada de los personajes ante el evento extraño.

De acuerdo con Lidia Morales (2018), el neofantástico inicio en 1915 con *La Metamorfosis* de Franz Kafka, pues sus características corresponden a lo que Jaime Alazraki (2001) o Ana María Barrenechea (2007), por ejemplo, han estudiado sobre los textos de Kafka y Cortázar.

Los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas, tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano. (Morales, 2018, párr. 5).

En este sentido, Gregorio Samsa es presentado como un hombre “normal”, que vende telas, vive con sus padres y su hermana, tiene una vida rutinaria, pero se ve trastocada porque una mañana amanece convertido en insecto sin mayor explicación. Aunque es un hecho anormal sus padres y hermana no parecen sorprenderse, inquietarse o asustarse ante tal acontecimiento. La vida de Gregorio continúa aislada en su habitación, es una vida cíclica, ya que se insinúa la repetición de los hechos en la hermana. De inicio a fin los fenómenos anormales transcurren entre los personajes sin ningún problema, no obstante, la ausencia de miedo u otro sentimiento provocan perplejidad en el lector. El texto es un reflejo de la visión posmoderna de la realidad, un mundo de identidad indescifrable y un universo incierto, no existen verdades generales y no hay manera de entender la realidad, lo que provoca que el lector cuestione su propia experiencia del mundo, el texto neofantástico expone la idea de un universo descentrado.

Borges (2007) afirma que la realidad es incomprensible para el hombre y entonces para tratar de explicarla utiliza esquemas de pensamiento que se apoyan en la filosofía, la religión, la metafísica y la ciencia, pero con ello no se pretende explicar la realidad, más bien se crea una nueva realidad, el humano inventa un mundo a la medida de su mente, de su cosmovisión, esto es, el hombre busca su felicidad asiéndose de algo que explique su existencia. El neofantástico es influenciado por las corrientes de pensamiento y movimientos de vanguardia para crear la concepción del mundo que presenta; así que, estos relatos adquieren énfasis en su carácter antropológico porque es una reacción artística a la problemática de la conciencia del hombre en la sociedad occidental moderna. Los ejes sobre los que trabaja el relato neofantástico son: el tiempo, la muerte, las proyecciones del inconsciente y el simbolismo de los sueños, las patologías, el carácter enigmático de la locura, las supersticiones, la estética de lo insólito, los temas del doble, y en ocasiones el horror en personajes y el lector.

El relato fantástico, como señala Todorov (1970), busca provocar incertidumbre, y este efecto es motivado por la irrupción de un hecho ajeno a la realidad relatada; en el neofantástico se quiere sacudir los estándares de un mundo fáctico mimetizado en el texto, los personajes parecen no darse cuenta, pero el lector se sensibiliza ante los acontecimientos del texto que lo incitan a la reflexión sobre su propia realidad provocando anonadamiento que ciertamente podríamos traducir en una especie de terror u horror por la realidad. Cuando empezó a gestarse el neofantástico a la par tuvieron auge las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud (1988.), y el neofantástico, si bien no busca el miedo, sí se vale de elementos narrativos que detonan otro tipo de sensaciones como el horror o el repudio. Freud tiene un término *Das Unheimliche*, lo siniestro, aquello que debiendo permanecer oculto, se ha mostrado, relacionado al neofantástico con la función máscara, “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad;

cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.”, (Freud, 2008, p. 30). *Das Unheimliche* se desprende de *Heimlich* que se refiere a algo relativo a la cotidianidad que tras haber sido ocultado se vuelve ajeno y entonces se revela inquietante y provoca terror, aunque difícilmente se relaciona a lo sobrenatural es tendente a asimilarse a algún desorden patológico o simplemente es parte del orden natural de la realidad.

Según Freud, los elementos que otorgan el sentimiento de lo siniestro en el orden cotidiano son: el recuerdo o angustia infantiles y el deseo. Siguiendo la teoría de Freud, *Das Unheimliche* nace de lo más primitivo del ser, por ejemplo, la muerte, la vida, complejos de la infancia que al ser suprimidos provocan angustias y al llegar a la edad adulta regresan esas cosas ocultas como siniestras, porque a lo largo de nuestra vida se han ido oscureciendo. Entonces la literatura neofantástica es un medio que exorciza todas las angustias reprimidas del hombre. “La literatura no se propone comunicar una realidad, sino expresar una opinión. En el fondo, es un refuerzo para liberarse de la realidad, tanto física, que nos oprime fuera, como de la psíquica, que nos inunda con un turbión de sentimientos, impulsos e ideas”, (Anderson, 2007, p. 51). Así, el neofantástico según Anderson es simplemente buscar transformar en símbolos la realidad física a la que echamos vistazo y también la realidad psíquica desde donde echamos vistazo. Por otra parte, Cortázar en una conferencia del año 1980 habló sobre literatura fantástica y señaló

Ese momento en que lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino una transformación total: lo real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cuál corresponde a uno de los elementos y cuál a otro. (Cortázar, 1980, p. 82)

Con estos nuevos atisbos para el fantástico las posibilidades interpretativas crecen, por ende, se aceptan muchos textos que de otra manera quedaría fuera de lo que Todorov considera fantástico.

Para efectos de este trabajo es preciso tomar en cuenta elementos de los distintos enfoques que se le han dado a las vertientes del fantástico. Para el análisis de la obra de Amparo Dávila es pertinente utilizar elementos de la tradición fantástica a nivel semántico como los seres fantasmagóricos, sobrenaturales, así como elementos de la teoría neofantástica principalmente semánticos, como los límites difusos entre cotidianidad y anormalidad, ya que es una escritora que constantemente juega con los recursos narrativos, además de pertenecer a una generación de innovación literaria.

La obra de Dávila muestra cierta inclinación por la vertiente neofantástica y es por ello por lo que principalmente retomaré los postulados teóricos de esa rama, me parece oportuno utilizar la definición de Campra sobre el fantástico como mezcla de límites, también lo que propone Alazraki sobre el neofantástico como máscara para ocultar realidades simultáneas y finalmente la propuesta de Cortázar sobre la convivencia de anormalidad en la cotidianidad y la no reacción ante este fenómeno.

2. Características de la narrativa de Amparo Dávila

2.1 Hacia una tipología de lo neofantástico en su obra

*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 van o vienen de ahí.*

Amparo Dávila

Después de la crisis posrevolucionaria, vino un período instigado por un profundo sentimiento nacionalista en las artes, en ese marco, una generación de artistas surgió como contraparte de ese pensamiento artístico, pues se identificó con la idea de renovación artística, la llamada Generación de Medio Siglo cuyo pensamiento fue influido por el proceso de industrialización y los fenómenos sociales de los años cuarenta, los cuales se manifestaron en su literatura, principalmente con la transición del ambiente rural al urbano. En la pintura, personalidades como Siqueiros, Rivera y Orozco tomaron los espacios públicos para plasmar murales con temática revolucionaria. No obstante, esta tendencia fue en declive para dar paso a las vanguardias; las cuales proponían la visión del arte más allá del ornamento y la inclinación nacionalista. Rufino Tamayo formó parte de los muralistas de la época, aunque divergía en la concepción del arte, pues pensaba el arte como una manifestación revolucionaria en las formas de expresión y no solo en contenido. Otros artistas como Carlos Mérida, Corzas y Pedro Coronel abrazaron este postulado, posteriormente Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y Arnaldo Coen también se unieron a este mismo ideal, además fueron ellos quienes rescataron del olvido la obra de Gunther Gerzso y Leonora Carrington.

Mientras tanto, el cine tuvo su etapa influida por la Revolución, la “Época de Oro”, período durante el cual se reflejó al México rural y popular presentando imágenes estereotipadas de la identidad mexicana, que se proyectaban al mundo, creando una representación social mitificada. En contraparte, se representaba lo urbano de manera cómica, era un cine sencillo, sin mayor significancia y ampliamente aceptado por el público.

Asimismo, en las letras hubo dos tendencias que marcaron el quehacer literario, una de arraigado sentimiento revolucionario que dio origen a la literatura de corte social, la cual denunciaba entre otras cosas la situación de los campesinos; la segunda tendencia estuvo bajo el influjo de las corrientes vanguardistas, cuyo interés se enfocó en el cosmopolitismo y la innovación. Estos últimos se convirtieron en el estandarte de los intelectuales que conformaron la Generación de Medio Siglo, quienes se sacudieron el sentimiento nacionalista imperante.

Además, un hecho relevante para la consolidación de un nuevo pensamiento artístico fue la caída de la República Española (1939). Este acontecimiento permitió la llegada de refugiados españoles a México y, con ello, la fundación de La Casa de España en 1940, más tarde El Colegio de México, la cual estuvo dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas.

Para esta época, México había alcanzado un punto de estabilidad en comparación con años precedentes, aunque los conflictos sociales siguieron latentes, hubo mayor preocupación por las manifestaciones artísticas. En 1951 por iniciativa de Margaret Shedd y con el apoyo de la Fundación Rockefeller, se crea el Centro Mexicano de Escritores con la finalidad de estimular a los jóvenes escritores mexicanos, así como estadounidenses. La gestión de este apoyo a la creación literaria atrajo la atención de patrocinadores mexicanos entre ellos la Universidad Nacional Autónoma de México, la Secretaría de Educación Pública, Petróleos Mexicanos, Fundación Cultural Banamex y los gobiernos de Guanajuato y Nuevo León lo que derivó en la emancipación

del patrocinio de la Fundación Rockefeller y se convirtió en una institución cultural mexicana independiente. El Centro Mexicano de Escritores estuvo bajo la dirección de Juan José Arreola y Juan Rulfo, ya como institución independiente se decidió que solo se otorgaría apoyo a jóvenes escritores mexicanos entre los que destacarían varios de los integrantes de la Generación de Medio Siglo. Obras como *La región más transparente*, *Pedro Páramo*, *Balún Canán* y *Farabeuf*, por mencionar algunas, fueron fruto de este estímulo.

Así como el Centro de Escritores Mexicanos, los suplementos y revistas concentraron a varios escritores jóvenes. Una de las publicaciones relevantes fue la *Revista Mexicana de Literatura* (1955), la cual se contraponía a las tendencias nacionalistas subsistentes frente a las nuevas tendencias literarias internacionales, dando paso a un mayor número de publicaciones que proponían nuevas formas narrativas. Todas estas manifestaciones culturales reunieron a muchas personalidades que coincidieron en intereses y lecturas, según Juan Vicente Melo (como se citó en Pereira, 2020),

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación...ha alcanzado...responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas y novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México. (p. 201)

En este sentido, la Generación de Medio Siglo confluye con los ideales del Ateneo de la Juventud (1909), del Grupo de los Contemporáneos (1928), la Generación de Taller (1938) y Tierra Nueva (1940), cuya característica principal fue la actitud abierta y plural frente a la cultura. Los escritores de la Generación de Medio Siglo nacieron en la década de 1920 y publicaron su obra en la década de 1950, por ejemplo, Guadalupe Dueñas (1920), Rosario Castellanos (1925),

Emilio Carballido (1925), Salvador Elizondo (1932), Carlos Fuentes (1929), Elena Poniatowska (1932), Juan García Ponce (1932), Sergio Pitol (1933) y Amparo Dávila (1928), entre otros. Algunas de estas personalidades fueron beneficiadas del programa del Centro Mexicano de Escritores como Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Amparo Dávila, por mencionar algunos.

Pese a que Amparo Dávila siempre negó su pertenencia a alguna tradición literaria la afinidad de los ideales de la Generación de Medio Siglo se ven reflejados en su obra. Claudia Gutiérrez Piña menciona esa renovación de contenido en la cuentística daviliana

Recordemos que el momento en que Dávila incursiona en la escena literaria corresponde a las décadas de 1950 y 1960, las cuales jugaron un papel de relevancia en la transformación de los intereses literarios en México ya que cobijaron propuestas en las que aquella parcela “predominantemente imaginativa” conjugó, entre otros recursos, los de la literatura fantástica. Estas décadas, en el marco de la literatura mexicana, corresponde a un proceso de consolidación en el ámbito hispanoamericano de este género que, como han sido muchos los procesos de nuestra literatura, no fue poco problemático. (Gutiérrez, 2019, p. 32)

La obra daviliana se concentra en temas de carácter íntimo, el amor, la locura y la muerte, abandona el sentimiento nacionalista y propone un trabajo literario de corte “imaginativo”, como señala Gutiérrez Piña. Para Amparo Dávila hubo dos acontecimientos importantes en su formación como escritora, recibió el apoyo del Centro Mexicano de Escritores y trabajó con Alfonso Reyes, eventos que le permitieron converger en un círculo intelectual de la época.

Ya en la ciudad de México, cercana a Alfonso Reyes como su secretaria primero, y después como becaria del Centro Mexicano de Escritores (1965-1966) y con una carrera como narradora que despuntó con éxito, [...]

Aunque Amparo Dávila ha sido considerada integrante de la Generación de Medio Siglo, ella afirma su independencia de los grupos literarios; por fechas de nacimiento se siente

afín a la generación del 28 -Carlos Fuentes, Inés Arredondo-, pero literariamente a ninguna, independencia que defendió, de nueva cuenta, por sugerencia de Alfonso Reyes. (Álvarez, 2019, pp. 51,54)

Como señala Melo, este grupo de Medio Siglo compartió una misma voluntad de escribir fuera de la norma cultural establecida. Al respecto de los cuentos de Dávila, Luis Mario Schneider escribió, “No se trata de cosmopolitismo, pero sí de empezar a terminar, de una vez por todas, con esta conversación entre sordos que padece toda la literatura hispanoamericana por falta de un sacudimiento de lo pueblerino y de una supresión del nacionalismo petulante” (1960, pp. 50-51). El arraigamiento del nacionalismo en las artes no permitía la consolidación de las nuevas tendencias literarias de la literatura mexicana, ante el prejuicio de la postura “imaginativa” frente al realismo; “la literatura fantástica hasta antes de que escritores tan prestigiosos como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares la colocaran dentro del canon de la literatura era considerada mero entretenimiento, obras menores, meros escauceos imaginativos” (Morales, 2008, p. 37). Por lo que la obra daviliana no tuvo auge; aunque, recientemente captó la atención por su estilo y temáticas cotidianas que emergen del abismo mostrando lo siniestro que puede ser la vida humana.

Según reveló la misma Amparo Dávila su narrativa está permeada de su infancia; pues creció rodeada de enfermedad, soledad y muerte. Sus primeros años los paso en la biblioteca de su casa en Pinos, Zacatecas. *La Divina Comedia* fue su primera lectura, comentó Dávila que no sabía leer, sin embargo, miraba los grabados de Doré que ilustraban los círculos del infierno, donde habitan los demonios que atormentan las almas impenitentes, aquellas escenas le provocaban paranoias constantemente llenándola de angustia y horror. Amparo Dávila, declaró en una entrevista de Vivian Abenshushan (2018).

Fui una niña muy enfermiza, padecía mucho de la garganta y siempre estaba con fiebre [...]. Sucede que también fui una niña un tanto abandonada, porque había muerto mi

hermanito y mi madre estaba agobiada por la depresión y el insomnio, no se fijaba gran cosa en lo que yo hacía ni se ocupó de inculcarme alguna religión. (Dávila, 2018)

Para Dávila la lectura fue un refugio, igual que la alquimia, aunque le fue prohibida a causa de su endeble salud, aun así, se escabullía de casa para ir a recolectar flores y pedernales, imaginaba extraer perfumes y sacar materiales preciosos de las rocas. Sin embargo, la alquimia le mostró un mundo sórdido porque las flores se rodeaban de olores nauseabundos y putrefactos, los pedernales hacían estallar los frascos y se llenaban de moho. Los objetos recolectados eran víctimas del tiempo implacable, incapaz de perdonar la belleza de las flores o la dureza de los pedernales. Pronto, la joven Dávila abandonó la alquimia y optó por pasar largas horas en la biblioteca de su casa contemplando desde la ventana la fragilidad de la vida “porque en los pueblos de los alrededores no había cementerios y la gente iba a Pinos a enterrar a sus muertos” (Dávila, 2009). A consecuencia de largas estancias en la biblioteca, su interés por la literatura creció por lo que al transcurrir de los años decide trasladarse a la Ciudad de México, hecho ante el cual su padre estuvo en total desacuerdo, “cuando le dije que me venía a México para buscar por mí misma el camino hacia las letras, no me apoyó, estuvo en desacuerdo, desconfiado, haciéndome sentir que iba a fracasar rotundamente” (Dávila, 2008). La actitud de su padre la desconcertó pues Dávila lo consideraba un hombre culto; todos los libros que leyó en casa eran de él, además no mostraba interés en que su hija estudiara.

Estando ya más grande, después de la secundaria, estuve muy enferma, muy grave, fue cuando leí mucha poesía española. Mi padre era un hombre de una gran cultura, muy inteligente, la prueba está en que los primeros libros que leí fueron *La Divina Comedia*, *El Quijote*, que pertenecían a su biblioteca. Él venía a México y me llevaba muchos libros; toda esa época de mi enfermedad leí mucho. Me la pasaba leyendo porque no podía hacer otra cosa. Curiosamente, siendo un hombre muy culto, muy inteligente, no le interesó que

yo tuviera una carrera, una profesión. Era lo típico de la época, porque se creía que la mujer era para su casa y punto. (Dávila, 2008)

Pese a la actitud de su padre, Dávila frecuentaba eventos literarios, asistió a un curso de invierno en San Luis Potosí donde conoció a Alfonso Reyes. En 1953 viaja a Guanajuato para asistir a los entremeses Cervantinos, donde se encuentra nuevamente con el escritor regiomontano, le pregunta de alguien que pueda trabajar como su secretaría, Dávila se ofrece para el puesto por lo que en el año 1954 llega a México, desde ese momento el escritor se convierte en su mentor literario, alentándola a escribir narrativa. La importancia de Fuentes en la carrera literaria de Dávila fue significativa, “Me orientó con gran inteligencia entre otras cosas. Por ejemplo, siempre me decía: ‘No te encasilles nunca en un grupo, porque los grupos llegan a asfixiar. Sé tú misma’. Esa enseñanza se la agradezco mucho, porque pienso que no tener ataduras es muy saludable” (Dávila, 2008). La zacatecana escribía sin sujeción, esa libertad le permitió construir un estilo inscrito en diversas tradiciones literarias, gótica, fantástica y neofantástica. En el año 1956 se publica el cuento “El huésped”, convirtiéndose en uno de los relatos más icónicos de la obra daviliana y también del fantástico mexicano.

La volatilidad del estilo de los cuentos davidianos nos enfrenta a una constante disyuntiva, incluso en la opinión de la misma escritora quien declaraba que su obra no es feminista, ni fantástica, simplemente escribía por necesidad expresiva sin atender a ninguna tradición literaria, o ideologías, llanamente como acto creativo emergido del alma. Sin embargo, los saltos entre una y otra tendencia estética en los cuentos son la particularidad en la obra de Amparo Dávila. Estos dialogan con los problemas universales del ser humano, tales como el amor, la locura, la vida y la muerte. Los relatos enganchan por su modo de presentar temas cotidianos y momentos fugaces de la vida humana con una propuesta innovadora para su época, influenciada por las teorías del

psicoanálisis donde se enfocaba al personaje en su interior, y cómo esos problemas mentales se manifiestan en las nuevas formas literarias. En ese sentido, la obra de la zacatecana seduce por la forma de presentar eventos anodinos creando un híbrido que se nutre del gótico y del fantástico con un toque siniestro, que como lo manifestaba Dávila es una experta en eso ya que su infancia estuvo rodeada de atmósferas lúgubres, extrañas y misteriosas. Estas características permiten la evolución del fantástico, pues el estilo de la zacatecana revela lo oculto de los personajes, los pensamientos que no se declaran abiertamente y se manifiestan en seres enigmáticos que solo podemos materializar a través del relato.

Pero mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literariedad, de los hechos históricos del argumento el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos.

Digamos finalmente que, si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. Propuse la denominación neofantástico como un llamado de atención de las diferencias que he señalado entre los dos tipos de narración. (Alazraki, 2001, pp. 179-180)

La tendencia neofantástica es innegable en la narrativa daviliana, además resultó ser un acierto pues dio voz a la psique de los personajes y permitió al lector ser espectador de la oscuridad de la mente de los individuos del universo daviliano y de alguna manera empatizar con ellos; al mismo tiempo la impronta del gótico, así como del romanticismo se reflejan en escenarios lúgubres, atmósferas desquiciantes y un sentido profundamente reflexivo y existencialista. El neofantástico propone ser una ventana al interior de los problemas universales de la humanidad y

Amparo Dávila escribió sobre esos pesares humanos valiéndose del recurso de lo fantástico encaminándolo hacia una propuesta renovada del género.

Si para el fantástico tradicional la vacilación fue un aspecto fundamental, para la estética fantástica en Dávila este recurso es prescindible, los personajes no vacilan ante el elemento irruptor; tampoco se cuestionan qué es real, actúan motivados a 'recuperar la estabilidad' que les ha sido negada o arrebatada, aceptan el fenómeno sobrenatural como parte de su mundo, pero con una clara idea de exterminarlo. Por ende, el rechazo a la vacilación coloca los cuentos en el margen de lo neofantástico, en mi opinión una decisión asertiva ya que elimina la condición tan restringida que adoptó el fantástico tradicional, su visión ahora es generar reflexión sobre el mundo.

Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. (García, 1967, p.11)

Eliminar la vacilación no significa que se condene a muerte al fantástico, como refería Todorov; simplemente el género se adaptó a las necesidades del lector, sobrecogido de las nuevas tecnologías.

Otro teórico que habló sobre aspectos de lo fantástico es Roas, lo califica como ruptura, donde un acontecimiento irrumpe un orden lógico trastornando la estabilidad. El cuestionamiento del mundo que conocemos es la finalidad del fantástico, según señala Roas; hasta este punto converge con Todorov, el fantástico acepta la existencia de dos mundos, uno afín a la realidad lógica y otro donde habita lo sobrenatural, lo desconocido. La confrontación de ambos universos provoca una ruptura que según Todorov es el punto de la vacilación, y Roas señala que es el momento del cuestionamiento de la realidad e irrealidad. Ambos teóricos plantean la idea de que

conviven dos universos, uno dentro de la lógica y otro fuera, sin embargo, para Todorov es imperativo que esta confrontación llegue a su fin cuando el personaje elige alguno y para Roas simplemente se abren interrogantes. En el universo daviliano esta posibilidad de los mundos sí se plantea, sin embargo, no es conflictiva externamente, solo afecta psicológicamente al protagonista, lo conduce a un estado de desesperación, pero no cuestiona lo sobrenatural, solo busca acabar con el acontecimiento que le arrebató o imposibilita la estabilidad. El neofantástico acepta una infinidad de posibilidades y nada puede venir a irrumpir un ambiente donde las rarezas son cotidianas. En este marco, para el neofantástico la ruptura significaría el espacio para la liberación de un vendaje metafórico. Al respecto Jackson señaló que lo fantástico es el mecanismo con el cual se devela lo oculto de la cultura, la revelación del inconsciente que interactúa con el imaginario, lo simbólico y lo real, “Lo «otro» expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa -como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro-, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo «oculto» de la cultura”, (Jackson, 2001, p. 14). Continúa con una reflexión en torno al fantástico y señala que lo fantástico ha sido postergado por considerarse muy cercano a temas de locura y la irracionalidad frente a obras del realismo, como sucede con la obra de Dávila en el contexto en el que el nacionalismo permeaba las artes. Sin embargo, la escritora mencionaba que sus cuentos son manifestación de vivencias, lo íntimo, los tabús los cuales son reclusos en los espacios del hogar, o simplemente interiorizados y silenciados; las vicisitudes e inquietudes humanas son externadas, exorcizadas del espacio privado para ser reveladas en el espacio público mediante entes extraños, raros o conductas maníacas motivadas por los silencios. La poética daviliana se fundamenta en los hechos de la vida normalizada en diferentes escenarios rural y urbano. Las historias toman su curso describiendo paisajes, costumbres, actividades de la urbe, en los que se ve quebrantada esa estandarización por

un factor desestabilizador inconcebible para la lógica, no obstante, aceptamos el pacto de confianza en el que la autora nos ha hecho entrar sin cuestionamiento de aquel hecho insólito, en su lugar cuestionamos el mundo que creíamos conocer.

Si bien los temas en los cuentos davilianos se centran en la desigualdad en torno a lo femenino y los tabúes la exposición de estos provocan desazón en la sociedad moralista, Dávila con magistral audacia sabe exponer sin escandalizar, utiliza recursos literarios estratégicamente, cada elemento seleccionado se vuelve fecundo, en otras palabras, son instantes preñantes¹ (2018), el punto donde los significados se desbordan hacia la realidad. Dávila propone lo fantástico como recurso mediador para apaciguar el escándalo. Los animales y seres siniestros evocan el ejercicio de la imaginación y la reflexión. En ese marco, la comprensión de los cuentos se mide por el grado de involucramiento activo que exige del receptor. Parte de la estética fantástica daviliana es la creación de un mundo narrativo familiar para el lector para hacer genuino el efecto de lo siniestro. Julio Cortázar habló al respecto de la artificiosidad del fantástico tradicional y dio su opinión acerca del nuevo rumbo que tomó el género en su obra

Mientras hay un público que admita los cuentos fantásticos de Lovecraft – público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir-, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial. Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico, pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera. Pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en

¹ La preñancia, como Lessing la llama refiriéndose al campo de las artes plásticas.

plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, en el Metro, mientras venía a esta entrevista. (Cortázar, 1981, p. 42)

La zacatecana construye historias más allá de la representación material, su obra se caracteriza por la ausencia, el vacío, lo no dicho que se completa con la experiencia, los temores y tabúes del lector. Dávila crea entes que escapan de la mente de los personajes, seres antropomórficos, sentimientos límites que se manifiestan en conductas extrañas que no hacen vacilar al personaje más bien lo conducen a la fatalidad, y en el lector provoca la reflexión. Los cuentos son un acto liberador², exhorta a la introspección y la disquisición de la vida tanto colectiva como individual; consecuentemente incentiva la reconfiguración de los valores sociales. Alazraki hace una reflexión acerca del neofantástico

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural –como se propuso el género fantástico en el siglo XIX–, sino esfuerzos orientados a intuirlo. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantástico» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. (Alazraki, 2001, p. 276)

En los cuentos davilianos no existe lucha por el dominio de la razón frente a un hecho sobrenatural, el miedo está presente en sus cuentos igual que el efecto de lo siniestro, sin embargo, creo que no es el objetivo primordial de los relatos, más bien corresponden a un vehículo para algo más profundo: la ausencia, el silencio, la indefinición y el consecuente desbordamiento de significado detonado por el espectador que rellena los vacíos con atisbos de su propia realidad oscurecida y normalizada. Continuando con Alazraki, por un lado, el neofantástico se configura

² Según Octavio Paz en *El Arco y la Lira* “la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro”.

como una segunda cartografía, se reconoce la existencia de un mundo, donde se ha impuesto una máscara que tiene agujeros por los cuales se filtra una segunda realidad, ese ocultamiento se produjo por elementos culturales y sociales. Así, el fantástico tradicional reconoce un mundo real y lógico en el que irrumpe un acontecimiento sobrenatural que pretende devastar el orden provocando una fisura que nos hace vacilar (personaje y lector). Finalmente, la intencionalidad del fantástico es provocar miedo o terror, mientras que el neofantástico quiere causar perplejidad o inquietud.

2.2 Lo siniestro, el horror y los animales en los cuentos de Amparo Dávila

*Las emociones reprimidas nunca mueren,
están enterradas vivas y saldrán a la luz
de la peor manera*

Sigmund Freud

La poética daviliana se forma a partir de las preocupaciones humanas, lo no dicho, y se manifiesta de formas siniestras. Dávila continuó usando uno de los elementos fantásticos por excelencia, los animales como símbolos, ya que sus significados dependen de la geografía y época cultural, funcionan como radiografía del pensamiento humano. En las culturas antiguas como Egipto la presencia de los animales se empleó en la representación de los dioses con formas híbridas, porque de esta forma se atribuía cualidades animalescas a la divinidad. También en el mundo grecorromano se recurrió al antropomorfismo, se tenía fascinación por las anomalías físicas tanto de hombres como de animales, los cuales fueron un elemento importante en la materialización de

sus dioses y en los mitos cosmogónicos. Aristóteles realizó estudios de zoología, aunque sus disertaciones incluían descripciones se inclinaban al campo filosófico, sin embargo, en la creación literaria las fábulas y los mitos nutrieron a los bestiarios medievales.

La creación de los bestiarios fue influenciada por la cultura griega, aunque durante la Edad Media la creación de estos compendios de la fauna se vio condicionada por la cosmovisión religiosa, se incluían animales reales, así como imaginarios. Esta clasificación se hace en dos grupos: los animales puros e impuros.

Estos son los animales terrestres que pueden comer. Ustedes comerán el animal de pezuña partida, hendida en dos uñas y que rumia. Pero no comerán el camello que rumia y no tiene dividida la pezuña, sino que será para ustedes impuro. El conejo que rumia, pero no tiene dividida la pezuña, será impuro para ustedes. Lo mismo la liebre. El cerdo, que tiene la pezuña partida, hendida en dos uñas, pero no rumia, será impuro para ustedes. Ustedes no comerán su carne y tampoco tocarán su cadáver: serán impuros para ustedes. [...]

Ustedes comerán los que tienen aletas y escamas bien vivan en el mar o en los ríos. Pero tendrán por inmundos a todos los seres vivos, todos los que pululan en el mar o en los ríos, y que no tienen aletas ni escamas. [...]

Estas son las aves que tendrán por impuras y que no comerán por ser inmundas: el águila, el quebrantahuesos en todas sus especies, toda clase de cuervos, el avestruz, la lechuza, la gaviota, el gavilán en todas sus especies, el búho, el somormujo, el ibis, el cisne, el pelicano, el buitre, la cigüeña, la garza en todas sus especies, la abubilla y el murciélago.

Ustedes tendrán por inmundo a todo insecto alado que anda sobre cuatro patas. [...]

Estos son los reptiles que andan arrastrándose por el suelo y que serán impuros: la comadreja, el ratón, el lagarto, la musaraña, el camaleón, la salamandra, la lagartija y el topo. (LV 11)

La iconografía cristiana alude al significado dualista, ya sea que pertenezca al bien o al mal. La categorización es un tanto arbitraria pues se basa en las características y conductas de los

animales, aunque en esta selección también se involucra el constructo sociocultural de una época. En el grupo de los animales puros, por ejemplo, se reúnen animales de pezuña partida y que rumian; esta particularidad se asocia a la tranquilidad con la que se alimentan, mantienen orden, no devoran a diferencia de los otros animales que responden a un instinto feroz. En el siguiente segmento, los impuros se agrupan los reptiles, tampoco existe especificación, no obstante, podemos intuir a partir de la tradición cristiana que todo aquello que se encuentre por los suelos y respondan a un instinto fiero o incluso se muevan escabulléndose serán asociados al mal. En el Génesis se menciona, “La serpiente era el más astuto de todos los animales” (Gen., 2,1), luego esta es maldecida tras haber incitado a Eva a comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, “a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás tierra por todos los días de tu vida.” (Gen., 2, 14). Asimismo, en el Apocalipsis se describe al dragón, animal que será adoptado en los bestiarios medievales por su estrecha relación a la serpiente, “Apareció también otra señal: un enorme dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos, y en las cabezas siete coronas” (Ap., 12, 3), “El dragón grande, la antigua serpiente, conocida como el Demonio o Satanás, fue expulsado; el seductor del mundo entero” (Ap.12,9). Los dragones y las serpientes; principalmente quedaron relegados al mal, como criaturas míticas que atraen las catástrofes, incluso la asociación del macho cabrío al mal fue un tema recurrente en las representaciones artísticas³, por ser un animal rumiante, pero que no tiene la pezuña partida se asocia a la iconografía malévol.

Por un lado, al grupo de animales domésticos se les consideró inferiores al humano y pueden ser consumidos según las reglas antes citadas. Por otro lado, la fauna impura es instigadora

³ Francisco de Goya pintó “El Aquelarre” (1797), donde se representa al centro de un círculo de mujeres jóvenes y algunas ancianas ofreciendo niños a un macho cabrío coronado de ramas.

del mal y el hombre se mantiene en constante lucha espiritual contra ellos. Como no existen características puntuales que nos digan porque son impuros se recurre a la interpretación de sus características, estos animales se esconden, reptan, atacan, rasguñan, devoran; es decir, experimentan cambios bruscos en su comportamiento, reaccionan instintivamente, son aquello que al hombre se le ha negado ser pues todo lo instintivo es considerado irracional. El hombre debe posicionarse superior a las fieras; sin embargo, proyecta en ellos sus angustias y terrores; el papel de la mujer es distinto ya que su naturaleza está ligada al mal. Así es como los animales ingresan simbólicamente a los mitos, leyendas y relatos cosmogónicos relativos al origen de la humanidad y del mundo.

El apogeo de los bestiarios en la Edad Media se debe al carácter mágico del pensamiento circundante en la época fortalecido por la creencia religiosa. “Así, los simbolismos harían referencia a una realidad superior, escondida y sagrada con la que había que contactar” (Morales, 1996, p. 229). La visión dualista del mundo cristiano un dios bueno y omnipotente frente a una fuerza oscura y corrupta que alimenta la parafernalia fantástica: dragones, serpientes, chivos, eran el referente del mal, y el cordero, la paloma, los peces y los asnos adquirieron una faz positiva. Estos representaban las cualidades o debilidades para el pueblo cristiano. El simbolismo se convirtió en una pieza fundamental en la enseñanza de la religión pues la población en su mayor parte fue analfabeta.

El simbolismo animal reflejaba la mentalidad medieval hacia los animales, pero también hacia los hombres porque lo más interesante de ese simbolismo sería subrayar el aspecto de la asociación entre hombres y animales, por cierto, en buena parte dominado por el miedo y los sentimientos de culpa, pero también por el control no definitivo del hombre medieval sobre la naturaleza. (Morales, 1996, p. 230)

Morales habla sobre el dominio de la naturaleza; no obstante, durante el medievo esta idea se vislumbraba lejana, ya que la supervivencia fue una lucha constante debido a las inclemencias del entorno, lo cual también fomentó la fe en un dios todopoderoso y benévolo, así como la existencia de fuerzas malignas. “Así, el hombre de esa época no distingue, o no quiere distinguir entre lo visible y lo invisible, o, dicho de otra manera, entre lo real y lo ficticio” (Morales, 1996, p. 230), este pensamiento imaginativo favorece la proliferación de los bestiarios, la creación de animales que simbolizan el temor a lo invisible, que son la materialización de *lo otro*.

A la par de los bestiarios se gestó la fábula, un relato fácil de recordar, en los que participaban solo animales con el objetivo de dar un mensaje didáctico y moralizante. “La literatura termina siendo una 'gran máquina' de hacer pensar” (Ortiz, 2013, p. 117), ya que el simbolismo en este tipo de lecturas se asoció a las conductas innatas de los animales. Con la sencillez de estos textos se buscaba que los oyentes o lectores imitaran las buenas conductas, a diferencia del fantástico moderno que exige una lectura metafórica más compleja y no necesariamente solo se enfoca a las cualidades innatas de los animales, sino que representa una idea más allá de lo visible.

Ya para el siglo XX la indumentaria fantástica dio un giro fundamental en su construcción, los animales se convirtieron en un elemento de importancia, aunque no así para la teoría todoroviana que rechazaba la lectura alegórica, no obstante, el neofantástico abrazó el paradigma de interpretaciones mediante los animales. María Ortiz comenta esta multiplicidad confrontando el trabajo de Borges en el *Manual de zoología fantástica* (1956) y la obra de Kafka. Por un lado, Borges, apunta Ortiz, hace un compendio general de las diferencias entre animales imaginarios, por otro, Kafka propone en su narrativa la multiplicidad de interpretaciones o devenir.

Un devenir es, entonces, una multiplicidad que hará cambiar la naturaleza de una *haecceidad* [esencia] mientras se conecta con muchas otras más, el devenir es propagación

de la multiplicidad... el animal, como devenir, está abierto a crear nuevas conexiones y nuevos vínculos, múltiples vínculos [...] realizando una alianza con un abejorro, un lobo. (Méndez, 2012, p. 59)

Los animales tienen la capacidad de desencadenar una lectura metafórica, pueden ser leídos de forma simbólica, representar características atribuibles al hombre, aludir a la barbarie o lo divino, pueden ser de buen o mal augurio, los significados se potencializan con la inclusión de un animal en cualquier manifestación artística. A diferencia de Todorov, que sostenía que el fantástico no tenía relación con lo alegórico, me parece que sí hay relación, y justamente el fantástico moderno se ha valido de ello para expandir las fronteras de lectura evitando la “muerte” del género. A mediados del siglo XX en Hispanoamérica, como ya mencioné anteriormente, el nacionalismo y el regionalismo se centraron en hacer un calco del entorno esto para dar fidelidad a la literatura. Los temas literarios estaban dirigidos a la denuncia y la documentación de la realidad social e incluso de costumbres, del paisaje o el lenguaje de la época en toda Latinoamérica, relegando los textos fantásticos precisamente por seguir la lista de recursos ya gastados, las atmósferas góticas poco creíbles. Sin embargo, durante los años veinte y treinta las prácticas estéticas estaban bajo el influjo imaginativo, creativo y experimental que trajo consigo la vanguardia cultural, aunque esto no alejaba a la tendencia fantástica del compromiso del arte con lo social, simplemente los recursos eran otros. Algunas personalidades como Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Árcqueles Vela, Pablo Palacios y Jorge Luis Borges incursionaron hacia nuevos horizontes que rompieron la relación con lo regional en la literatura hispanoamericana. Estos escritores renovaron la producción literaria usando un lenguaje que les permitió ir más allá de la apariencia, muchas de las técnicas vanguardistas como la fragmentación del tiempo y espacio, la multiplicidad de voces, las estructuras desarticuladas, pero sobre todo el punto de vista ambiguo permitió la variedad de modelos narrativos los cuales dieron paso a la consolidación y diversificación de la

ficción fantástica y con ello la proliferación de los nuevos bestiarios fantásticos. Además, la inclusión de esos bestiarios restituía la tradición olvidada medieval y propiciaron la actividad lúdica del lenguaje

En este sentido, Amparo Dávila es una escritora que se preocupó por hacer literatura fiel a las vivencias y preocupaciones humanas inaprensibles, apoyándose en el carácter simbólico de los bestiarios fue posible plasmar una visión humana en sus cuentos. En este trabajo planteo la creación de un bestiario daviliano partiendo de la poética que la escritora propone, los animales no como entidades unívocas; sino como símbolos que funcionan como receptáculos de terrores. La fauna daviliana se nutre de lo siniestro; de acuerdo con Freud lo siniestro, *Unheimliche*, es aquello que debiendo permanecer oculto se ha manifestado provocando angustia y horror, este emerge de los recuerdos y deseos reprimidos.

Todo efecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo indiferente si ya tenía en su origen ese entonces carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. (Freud, 2008, p. 28)

La fauna en la narrativa daviliana es una forma de exorcismo para las pulsiones de los personajes, pues viven inmersos en códigos morales opuestos a sus deseos más íntimos. Freud (1927) habla sobre la influencia de la cultura en esta maquinaria amenazadora del hombre, menciona dos fenómenos que se confrontan, Eros y Thanos ambos estimulados por la cultura del hedonismo y afectados por la inclinación innata del hombre a la agresividad. Según Freud la vida se plantea bajo la premisa del placer que se ve frecuentemente acechada por el sufrimiento infringido en el propio cuerpo, por otros individuos o por factores que nos rodean, no obstante,

para soportar esta amenaza de agobio se recurre a calmantes, mecanismos distractores, para tratar de minimizar el sufrimiento; él se refiere a la actividad científica, las artes o la religión. Los paradigmas socioculturales rigen las conductas humanas, se exige el cumplimiento de ciertos preceptos como el orden, la justicia, la belleza, la limpieza. Los grupos socioculturales establecen parámetros conductuales que fomentan la conciencia moral, esto es, una fuerza exterior que determina si una conducta es buena o mala para condicionar la vida humana y de esta forma erradicar u ocultar la agresividad y las pulsiones.

El superyó es una instancia por nosotros descubierta; la conciencia moral, una función que le atribuimos junto con otras: la de vigilar y enjuiciar las acciones y los propósitos del yo; ejerce una actividad censora. El sentimiento de culpa, la dureza del superyó es entonces lo mismo que la severidad de la conciencia moral; es la percepción, deparada al yo, de ser vigilado de esa manera, la apreciación de la tensión entre sus aspiraciones y los reclamos del superyó. (Freud, 1927, p. 132)

Esta conciencia moral existe porque “guía” el actuar pactado en un grupo cultural, el objetivo de seguir las normas es la admisión a dicho grupo. “Lo malo es, en un comienzo, aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida del amor; y es preciso evitarlo por la angustia frente a esa pérdida” (Freud, 1927, p. 120). Y es que, según Freud, el amor es una forma de alcanzar la felicidad es la satisfacción de amar y ser amado, la aspiración a la dicha mediante el amor y lo sexual, sin embargo, la experiencia de la libido, con especial énfasis en las mujeres, se contrapone a la sociedad culta, hay una fuerza vigilante. “Ante el superyó nada puede ocultarse, ni siquiera los pensamientos” (Freud, 1927, p. 121). Así, el motivo de los animales en la narrativa daviliana es una salida a esas pulsiones reprimidas de los personajes, los animales son usados como medio de expiación.

El bestiario que propone Dávila se halla conformado en su mayoría por animales reales, sin embargo, otros son la personificación de lo siniestro y amorfo que raya en la línea entre hombre y bestia; un bestiario tradicional es un débil esbozo para el análisis de los cuentos davilianos. No obstante, Laura López Morales en su investigación propone tres grupos de animales de acuerdo con su papel en el discurso.

La primera esfera está conformada siguiendo la tradición antigua clásica como en las fábulas, cuya intención es evidenciar las cualidades o defectos de los humanos representados en animales, con propósito didáctico y moralizante.

En la segunda esfera se encuentran los animales referentes, es decir, aquellos que sirven de símil de conductas humanas, menciona que son ejemplos de este grupo las frases lexicalizadas “terco como una mula”, “venenosa como alimaña”, “parecen perros y gatos” entre otras. En el cuento “Fragmentos de un diario” encontramos un ejemplo, “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” (Dávila,16), donde simplemente una característica del animal se traslada al humano.

Y finalmente, la tercera esfera se refiere a los animales que no pierden su naturaleza, ni esencia simplemente cumplen con la tarea de ambientar, o en palabras de Barthes (2006) son funciones catálisis. Así en el relato de “Matilde Espejo ” encontramos la siguiente frase “me fijé en sus ojos que eran de un color muy raro, entre verde y azul, (...) caí en cuenta de que eran iguales a los de Filidor, nuestro gato” (Dávila, 2018, p.138), en este ejemplo el gato es un símil de la característica de los ojos del personaje, además contribuye a recrear un recuerdo.

Sin embargo, la clasificación de la fauna no suele ser tan simple, pues en varios cuentos davilianos no existe certeza de la procedencia de los seres que se describen:

Así pues, lejos de los bestiarios fantásticos de Borges, Arreola o Avilés Fabila, la galería zoológica que la narrativa de Dávila nos invita a identificar está compuesta por seres que no sufren una metamorfosis dentro del relato, sino que, al representar de una manera o de otra los fantasmas y las angustias de sus protagonistas, quedan despojados de su naturaleza real. Mas bien, asemejan de los bestiarios del mundo romano que, en sentido estricto, eran los seres humanos que se median cuerpo a cuerpo con las fieras, los animales de Dávila libran una dolorosa lucha con esos animales en un impulso desesperado por restablecer el equilibrio roto o una irrupción o más aún, el verdadero enfrentamiento es el que oponen la pulsión de la vida con la pulsión de muerte.” (López, 2014, p. 181)

Es cierto que la fauna de los cuentos davilianos son la manifestación de las angustias humanas, principalmente el desequilibrio de las mujeres en diferentes ámbitos de su vida. Sin embargo, se abre una interrogante en cuando a la concepción sobre los bestiarios y cuál es su funcionalidad en términos del análisis de los cuentos davilianos. Una de las definiciones de bestiario es la de Nilda Guglielmi citada por Ignacio Malaxecheverria en el *Bestiario medieval* (1999), “una obra pseudocientífica moralizante sobre animales fabulosos” (p. 206), asimismo McCulloch es referido y dice, “es una obra de pseudociencia en la que se utilizaban compendios con descripciones fantásticas de animales, aves e incluso piedras, reales o imaginarios, para ilustrar aspectos del dogma y de la moral cristianos” (p. 207); aunque ambas definiciones destacan el carácter moralizante lo cierto es que no todos los bestiarios se apegan a esta descripción, no obstante, para fines de este trabajo estas definiciones sirven de apoyo en la construcción del bestiario daviliano. Todos los animales de los cuentos responden al carácter moral, ya que muchas veces el monstruo. “Aquí y allá el monstruo se afirma como ministro del desorden e invadía ‘lo anormal’” (Cabarcas, 1994, p. 57), son la manifestación amorfa de prejuicios morales que

circundan la mente de los personajes que forman el ápice que los engendra siniestros y misteriosos; Dávila adscribe su poética fantástica al principio de ambigüedad para crear seres como en el cuento “Óscar”, “El huésped”; incluso entes que partiendo de una naturaleza conocida se tornan siniestros como en “Alta cocina”.

Clasificar a los animales davilianos es una ardua tarea, las narraciones son detalladas, pero la imprecisión oscurece la naturaleza de los seres evocados, se establece una delgada línea entre lo animal y lo humano donde el límite, si es que existe, se difumina con gran facilidad. El mundo que reflejan los cuentos está devastado, normalizado; en este lo fantástico emerge de lo oculto y de los miedos profundos del humano. Los bestiarios tradicionales no se ajustan al análisis de la obra daviliana, no obstante Morales propone otra clasificación:

Los animales no enigmáticos, es decir, los animales comunes, el cuento “Muerte en el bosque” es un ejemplo de esta clasificación, “Empieza a soplar el viento, mira cómo se mueven las hojas de ese árbol”, dirán los niños sin reconocerlo, y él allí clavado en la tierra, enmudecido para siempre, lleno de pájaros” (Dávila, 2018, p. 55), en este fragmento el protagonista se ha transformado en árbol, este es el hecho insólito y los pájaros son simplemente parte de la atmósfera del bosque, sin embargo se alude a un significado metafórico del animal, una idea más profunda que se alberga detrás de las aves y de la transformación del hombre en árbol.

El segundo grupo según López Morales son: los animales cuya interpretación puede ser simbólica o metafórica. En el cuento “Óscar” los límites entre hombre-bestia se difuminan, “Óscar aullaba como siempre lo hacía en las noches de luna llena y nadie lograba conciliar el sueño, aullaba, gritaba, subía y bajaba...” (Dávila, 2018, p. 218), la extrema violencia de Óscar animaliza al personaje convirtiéndolo en verdugo de su familia, éste es inmolado en el sótano de la casa a manos de su hermana. Algo familiar para los personajes se torna siniestro, *Unheimlich* se

manifiesta. Este fenómeno metamórfico es similar al de las culturas antiguas, donde animal y hombre son complementarios, como si el lenguaje no tuviera el alcance para describir la bestialidad y monstruosidad humana que se esconde en las profundidades del ser. “Renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (Campra, 2014, p. 8). Otro cuento con las mismas características ambiguas y antropomórficas es “El huésped”, se describe un ser extraño, “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillos, casi redondos” (Dávila, 2018, p. 19), este ser atormenta a una mujer y a sus hijos, hasta que ella lo encierra y espera su muerte. La trasmutación en este cuento es imperceptible, *ab ovo* del cuento se presenta con cierta animalidad, impersonal e indefinido. Este ente se presenta como animal, sin embargo, el adjetivo en el título del relato “huésped” comúnmente se aplica a los humanos oponiéndose a la naturaleza humana. La presencia de estos seres antropoides en Dávila corresponde a una estética de las leyendas mexicanas. No obstante, el imaginario mexicano se construye en el antropomorfismo, la figura del nahual conlleva esa indeterminación y está presente en el cuento, la zacatecana creció en un entorno donde la tradición oral fue pieza fundamental de la construcción de su imaginario. Esta característica de la ambigüedad, reflejada en el ente es lo que Herrero (2000) llama el placer estético del miedo:

Disfrutar el miedo que producen los seres sobrenaturales, aunque de antemano no creamos en esos entes, es el triunfo de la razón. Sin embargo, también es la otra cara de la moneda porque nos damos cuenta de que ante la incapacidad de decir la realidad la literatura fantástica se vale del simbolismo para llegar a esta realidad, la del lector. (p. 272)

Justamente, el neofantástico se plantea como ese vehículo para evidenciar una realidad de forma artística, es una máscara que cae para develar lo oculto. El tono ambiguo de los seres siniestros hace que adquieran un sentido antropológico ya que constituyen una reacción artística ante la problemática del hombre y la mujer en la sociedad. Como señala Herrero (2000) lo

sobrenatural se convierte en un trampolín destinado a la difusión de ciertas ideas, o a señalar el carácter psicológico y filosófico del hombre.

Continuando con la clasificación de la fauna davihana, el tercer grupo es de: los animales comunes, pero cuya presencia está envuelta en un ámbito siniestro. “Alta cocina” es un cuento en el que intuimos se trata de caracoles, sin embargo, el uso de la adjetivación inaudita provoca la ambigüedad, “los oía chillar (...) Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia” (Dávila, 2018, p. 49) se atribuyen características antropomórficas para crear una personificación horrorosa. En el cuento homónimo “Música concreta” se narra como una mujer se sumerge en un episodio maníaco provocado por un sapo, la mujer induce a su amigo al asesinato. Este relato es interesante porque plantea un mundo sin fronteras contundentes entre la insania o la cordura, esta brecha expone las zonas oscuras “lo otro” y oculto, en este sentido, lo fantástico radica en suplir la familiaridad del animal para revelar una verdad encubierta. El rasgo fantástico en este tipo de fauna pende de la psicología anómala del personaje, Marina visualiza “lo otro” en la figura del sapo. Con respecto a la simbología de los animales en los bestiarios medievales, según Morales (1996) la rana o sapo eran usados antitéticamente y simbolizaban herejía o resurrección. También se le asocia a la brujería, el pecado e incluso la lujuria. “La reputación del sapo se asocia tanto con la brujería. En el mundo románico, [...] se representa con frecuencia a la mujer lujuriosa con sapos que le succionan un seno”. (Charro, 2000, pp. 20-32).

El tema de la maternidad y la figura femenina es igualmente una constante en la narrativa de la zacatecana, aunada a ello el asco, el repudio y el hastío, también lo son en este y otros cuentos, la ambigüedad de las criaturas animal y persona son situaciones que los personajes confrontan.

Siguiendo a Freud, se hace una lectura más restrictiva al señalar que el aspecto de “bestia” simboliza en realidad los miedos sexuales, de ahí el aspecto repulsivo o el asco que infunde

la rana a la princesa, hasta que “madura” y ya lo ve como un príncipe; pero, siguiendo más a Jung, el animal es, por definición, lo “otro”, lo desconocido, lo inquietante [...]es realmente el lado oscuro que toda persona tiene, y es lo que más aterroriza. (Martos, Núñez, 2016, p. 80)

El miedo al cortejo y la rutina está presente en “La señorita Julia”, la protagonista es acechada por ratas, en el afán de exterminarlas descuida su trabajo, su persona, a su prometido, sin embargo, no lo consigue. Las ratas se asocian a “un prejuicio netamente desfavorable. Se le asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 869), también son “la imagen de la avidez, del temor, de la actividad nocturna y clandestina” (*ibid.*). Están asociados a la enfermedad y la muerte, “significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante” (Cirlot, 1992, p. 382), fatalidad que persigue a los personajes femeninos en el universo daviiliano.

Asimismo, en “El último verano” narra la historia de una mujer que se aterra por un embarazo inesperado, el destino fatal de este personaje se desencadena por el acoso de gusanos que emergen de su jardín. El simbolismo del gusano está estrechamente relacionado a las pulsiones, “Figura libidinal que mata en lugar de vivificar [...] Débase a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica” (Cirlot, 1992, p. 232). Las larvas en este cuento están asociados a la idea de la muerte y pérdida envueltas en la culpa, tristeza, incertidumbre y rechazo a la abnegación, no obstante, simbolizan un renacer para la protagonista y, en este sentido, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986), señalan en su diccionario que el gusano es:

Símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte [...] Esta concepción podría confirmar la interpretación de Jung, según la cual el gusano simboliza el aspecto primeramente destructor de la libido, en lugar de su aspecto fecundante. En la evolución

biológica, el gusano señala la etapa previa a la disolución, a la descomposición. Con respecto a lo inorgánico, indica la vía ascendente de la energía primordial hacia la vida; con respecto a lo organizado superior, es regresión a fase inicial y larvaria. (p. 1969)

La protagonista del cuento busca liberarse de la culpa causada por su rechazo a la maternidad, la cual se concretiza con la presencia de los gusanos. Es así como el bestiario daviliano se compone de animales reales que se van deconstruyendo de su animalidad humanizándose y viceversa. No son animales fantásticos como dragones, basiliscos, sirenas, etcétera, pero están dotados de simbolismos y su presencia está motivada por el sentimiento de lo siniestro y las consecuencias de presenciar esas apariciones, diríamos alucinaciones, provocan el fatal destino de horror. Cada animal evocado en los cuentos consume un sentimiento, son la materialización de la represión social, si no es posible concretar ese sentir en algo que conocemos. Dávila nos regala atisbos que la imaginería del lector reconstruirá. En ese sentido, como señala el trabajo de Rosa Rodríguez (2001) el bestiario de Dávila es de emociones; pues en una suerte de angustia y revelación del inconsciente de los personajes muestran sus sentimientos más ocultos en eso “otro” que se materializa en las bestias que los asechan.

De acuerdo con López Morales pueden ser proyecciones imaginarias de los personajes las cuales son provocadas por su estado anímico, sentimientos generalmente negativos como la frustración, el agobio, la tristeza y también eventos de la vida cotidiana, presión social, los conflictos personales y frustraciones del inconsciente. Como vemos, el listado de animales davilianos comprenden el sapo, los gusanos o las ratas, los cuales rompen con la tradición de los bestiarios fantásticos, ya que se alejan del prototipo mágico-fantástico, no obstante, son seres enigmáticos por el contexto misterioso en el que se ven envueltos. Este grupo de animales son portadores de lo siniestro o son escaparate para las pulsiones sexuales, las relaciones de culpa, frustrantes o enfermizas.

En los tres grupos podemos ver que el objetivo de la fauna que se representa en los cuentos muestra la faz siniestra, según López Morales a manera de “dobles” los cuales canalizan las fuerzas malignas y muestran la cara oscura e inconfesable, innombrable del humano, o como diría Freud (2012) el superyó que no escapa ni de los pensamientos del yo. La narrativa daviliana plantea un mundo paralelo donde habitan sus personajes en el cual no se vislumbran los límites de lo fantástico, lo siniestro, lo real. Cortázar dijo al respecto de la fatalidad, la muerte, la negatividad y la desgracia en la literatura: “El escritor puede intensificar el efecto de esas manifestaciones en la medida en que las sitúan en una realidad cotidiana, puesto que se aprovecha de creencias y supersticiones que dábamos por separadas y que se vuelven, como los fantasmas auténticos, en la plena luz del día” (Cortázar, 1975, p. 150) y evidentemente Dávila en esta tarea es una maestra. La zacatecana hace una propuesta de bestiario con la intención de reflejar el malestar psíquico causado por la represión moral que no solo amenaza el entorno de la mujer sino también del hombre.

2.3 La configuración del bestiario en la narrativa daviiana

*...las fuerzas más atroces, las más secretas...anidan en el corazón de todas las cosas
...una presencia que no era hombre ni bestia,
que no estaba entre los vivos ni entre los muertos,
sino todas las cosas mezcladas,
la forma de todas las cosas, pero sin forma alguna.*

Arthur Machen, El dios Pan (1894)

*“Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum”⁴
Alan of Lille, De Incarnatione Christi, PL CCX, 579A.*

Los bestiarios nacen de la preocupación del hombre por saber cuál es su lugar en la Tierra, el valor que tiene como individuo; pero sobre todo de tener la capacidad de aprehender la realidad y dominar lo desconocido; por ejemplo: los animales. Desde la antigüedad los filósofos postularon que el animal es un ser inferior al hombre y carente de alma, sin embargo, pensadores como Aristóteles en sus estudios, *Investigación sobre los animales a Sobre las partes y Sobre la generación* tuvo como objetivo demostrar que en la naturaleza existe un orden, propone una escala organizando las diferencias entre los animales, denominados organismos inferiores; y el ser humano, los organismos complejos, su investigación está enfocada a la zoología y la biología animal.

Más tarde René Descartes desde un enfoque filosófico hizo distinción entre los animales y el hombre. Uno de los argumentos de mayor importancia establece que los animales no poseen mente, pues estos solo imitan las acciones del hombre. En este sentido, según García Rodríguez

⁴ “Todas las criaturas del mundo son para nosotros como un libro y una pintura en el espejo”

existen dos procesos los cuales distinguen al hombre del animal, llamados acciones internas y acciones externas⁵.

Por un lado, las acciones internas son aquellas que se llevan a cabo en la mente; es decir están asociadas al pensamiento, donde tiene lugar el desarrollo del lenguaje: la articulación de significados (ideas abstractas); y la realización material del lenguaje (las palabras). Y, por otro lado, las acciones externas son los principios de movimientos que requieren de la corporalidad, y que en el caso del hombre están dadas en la mente y guiadas por la razón; mientras que en los animales son dictadas por instinto o imitación del hombre.

Ahora bien, por estos dos medios también es posible conocer la diferencia que hay entre los hombres y los animales. Pues es algo bien patente que no hay hombres tan embrutecidos ni tan estúpidos, sin exceptuar si quiera a los locos, que no sean capaces de coordinar diversas palabras de componer un discurso mediante el cual den a conocer sus pensamientos y, al contrario, no hay animal alguno, por perfecto y afortunadamente dotado que sea, que pueda hacer algo semejante. Y esto no sucede por carecer de órganos, ya que es posible observar que las urracas y los loros pueden emitir palabras como nosotros y, sin embargo, no pueden hablar como nosotros, es decir, mostrar que piensan lo que dicen, en cambio, los hombres que, habiendo nacido sordos y mudos, están tan privados o más que los animales de los órganos que a los otros sirven para hablar, suelen inventar por sí mismos algunos signos, mediante los cuales se hacen entender por aquellos que, viviendo habitualmente con ellos, tienen ocasión de aprender su lenguaje. Y esto no sólo prueba que los animales tienen menos razón que los hombres, sino que carecen totalmente de ella, pues se puede ver que basta muy poca para saber hablar; y aunque se observe tanta desigualdad entre los animales de una misma especie como entre los hombres, y que unos son más fáciles de adiestrar que otros, no es creíble que un loro o un papagayo, aun siendo los más perfectos de su especie, iguallen en esto a un niño de los más estúpidos o, al menos, a un

⁵ Terminología empleada en el artículo de Sergio García Rodríguez. “Descartes y el pensamiento animal: acciones exteriores vs. acciones interiores”, *Revista Internacional de Filosofía*, nº79, 2020 pp. 161-176

niño que tuviera perturbado el cerebro, a no ser que su alma fuera de naturaleza totalmente distinta a la nuestra. (Descartes, 2008, pp. 58-59)

Aunque los animales poseen órganos similares, no les es innata la habilidad para desarrollar las mismas actividades que el hombre, a menos no de manera autónoma. Esta idea nos lleva a la poética daviliana la cual se rige bajo la premisa de la automaticidad de los animales cuya mecánica es operada por las emociones reprimidas en el inconsciente de los protagonistas, asimismo los postulados del neofantástico. Primeramente, el neofantástico apoyado en la polisemia de lo que representa la bestia recrea una doble línea de lectura, un ejemplo de este recurso es el universo cortazariano.

1) De la ausencia de animales en “Casa tomada”, donde lo bestial es lo indeterminado, un “algo” imposible de definir, a la creciente incorporación de animales que podríamos calificar como «tiernos» pero que se vuelven bestiales (como los conejitos, las manscuspías o las hormigas); de animales que son bestiales (como el tigre) a personajes que se asemejan a animales bestiales (como la masa de “Ómnibus”, los bailarines de “Las puertas del cielo” o los mismos personajes de “Bestiario”).

2) De “lo-otro-externo” que viene a perturbar la vida cotidiana de los personajes, pero que sin embargo es aceptado como algo natural, a “lo-otro-interno” que surge de los mismos personajes como aquello que estaba latente y que los hace mutar lentamente y de forma continuada hasta ser otra cosa (Isabel de “Bestiario”, la pareja de “Cefalea”, Delia de “Circe”).

3) Por último, las actitudes básicamente humanas van dejando lugar a actitudes bestiales y monstruosas que emergen en el actuar de los personajes y los identifica con los animales: el Nene que maltrata a Rema e Isabel que mata al Nene en “Bestiario”, el colectivero que al parecer quiere atacar al pasajero en “Ómnibus”, Mario y su impulso a ahorcar a Delia en “Circe”, los bailarines que se asimilan a monstruos para el narrador en “Las puertas del cielo”. (Lucifora, 2007, p. 34)

Esta clasificación se ajusta al análisis del bestiario daviliano, ya que muchas de sus criaturas se apegan a este modelo. Lo bestial indeterminado y un algo imposible de definir como en el cuento

“El huésped”; la incorporación de animales que son «tiernos» o dóciles, pero que se vuelven bestiales lo tenemos en “Alta cocina”, “La señorita Julia” o “Música concreta”; finalmente los animales que son bestiales o personajes que se asemejan a animales bestiales como en “Óscar”.

Mientras que la presencia de lo otro se manifiesta en Dávila como “lo-otro-interno”, porque surge de los personajes y los transforma hasta ser otros o generar lo otro, se abandona lo humano para dar paso a las actitudes bestiales en los personajes, como en “Música concreta” o “La señorita Julia”.

Los animales tienen la función de: uno, canalizar la sensación de veto a ciertos temas entorno a lo femenino a partir de la sensación de irrupción de lo monstruoso, lo innombrable o lo animal. Segundo, cuestionar “la realidad racional” y un orden aparentemente único. Tres, dar lugar a la entropía a partir de resquebrajamiento de los límites con la presencia de seres imaginarios y reales que conviven en un mismo espacio, como en los bestiarios medievales.

Aunado al sentimiento de *Das Unheimliche*, el bestiario daviliano representa reconfiguraciones exacerbadas de animales comunes, “como una expresión constante de la necesidad humana de ubicar el miedo en figuras no naturales” (Jackson, 1986, p. 66), entonces es que el fantástico cumple con una función catalizadora entre el temor a situaciones de la vida real con estas representaciones mágicas y míticas.

En el intento de hacer visible lo que es culturalmente invisible, y lo que está inscripto como negación y muerte, lo fantástico introduce ausencias. De ahí la tendencia del fantasy a la no-significación. Como no tiene lugar en la vida, no puede haber una representación lingüística adecuada de esto “otro”, y tal contradicción origina la disyunción entre el significante y el significado, que es la clave de lo fantástico. (Jackson, 1986, p. 69)

En este sentido, las representaciones animales son el medio para enfrentar las pulsiones, están presentes para exaltar que no hay una “realidad” absoluta. “Los cuentos davilianos son movidos por la pieza fundamental de la teoría del psicoanálisis de Freud: el inconsciente y no de

la autora, sino de los personajes como materia narrativa” (Rodríguez, 2001, p. 16). El fantasy moderno manifiesta atracción por un estado entrópico (Jackson, 1986), recurre a la idea de indiferenciación. “Rechaza todo lo que sea diferencia, distinción, homogeneidad, reducción, forma discreta” (p. 72), busca anular, llevar a un punto cero todo orden objetivo, para llegar a un estado de entropía que no es más que este choque de un principio de nostalgia del Nirvana⁶, donde se reducen las tensiones.

Es como si las alternativas que solo existen en el pensamiento, tan inmateriales como son, ejercieran una fuerza que impulsa las cosas a cambiar en una dirección definida, como si la invisible variedad de acomodos modelara la naturaleza y llegará a ser parte de nuestra conciencia; así la entropía, que es algo abstracto e intangible, determina lo que somos y seremos. (Herrera, 2022, párr. 13)

El oxímoron es un principio del fantasy moderno, como lo llama Jackson; por un lado, el inconsciente de los personajes, y por otro lado las entidades animalescas; sostienen una unidad imposible; sin embargo, nos lleva a cuestionar esa “realidad racional” y el orden único preexistente.

⁶ Freud, S. (1920/1986). *Más allá del principio del placer*. En Obras completas de Sigmund Freud, Tomo XVIII, pp. 1-62. Buenos Aires: Amorrortu.

2.4 Metamorfosis de la corporalidad femenina

*-Antes que nada, eres esposa y madre
-No creo en eso. Ante todo,
soy un ser humano con los mismos títulos que tú...
o, por lo menos, debo tratar de serlo.
Casa de muñecas*

La mujer ha sido un tema controversial dentro de la literatura y en general en la vida social y cultural, para la literatura se ha vuelto todo un misterio aquello relacionado con la feminidad, o más bien lo que culturalmente se construyó como lo femenino. Las artes han sido el vínculo mediador para comunicar el pensamiento de las autoras que escriben desde su experiencia como artistas y mujeres. Amparo Dávila a la par de sus colegas generacionales abrieron la posibilidad de reflexión, crítica y concientización de la situación de la mujer de su época, que ha trascendido hasta la actualidad.

Los cuentos davilianos han estado en una constante disyuntiva respecto a su vinculación con el feminismo. Cuando se le preguntó a la zacatecana sobre dicha relación respondía que sus cuentos los escribía desde la experiencia, ya que sus historias hablan de la cotidianidad en el hogar, los hijos, el matrimonio; pero, también sobre las pulsiones del amor y la muerte; no necesariamente enfocados a un pensamiento feminista. Sin embargo, la lectura feminista de los cuentos nace de las atmósferas en las cuales se desarrollan los personajes mujeres, nos muestra cómo son víctimas de sujeción en diferentes esferas de la vida consecuencia de la sociedad intolerante. Este enfoque de lectura no solo abrió un espacio para la experiencia de lo femenino, también para mostrar la violencia hacia el hombre; lo que me llevó a reflexionar sobre el papel de la mujer y la conexión con el hombre en su obra, pues me parece que, aunque los personajes femeninos se les ha dado lectura marginal, porque además así lo sugieren el contexto, hay otra faz de estos personajes. Las

mujeres davilianas son peligrosas en el universo narrativo porque ejercen su libre albedrío, se enfrentan a la sociedad punitiva, el sufrimiento se convierte en empoderamiento y motivación para defender sus ideales aún que eso signifique la locura o la muerte. Para mi análisis propongo la lectura de una mujer fatal o como Bornay menciona, una *mujer nueva*; hay un patrón semejante al prototipo *femme fatale*, aunque con disimilitudes respecto a la sexualidad, aun cuando este aspecto del desarrollo de la mujer sigue impactando en las historias, ya que Dávila sumerge en lo fantástico a un tipo de fatalidad femenina.

Históricamente se le han dado a la mujer ciertos roles que dependen de su biología o de lo socialmente construido. Los papeles sociales son tres: hija, esposa y madre, valores que se basan en las creencias religiosas, María *versus* Eva. Esta dualidad propone a la mujer como: símbolo de pureza y abnegación, con un cuerpo desexualizado; frente a Eva de naturaleza perversa, corruptora, causante de la expulsión del paraíso. Este maniqueísmo es contrarrestado por Lilith, la primera mujer de Adán, porque en ella surge la conciencia de sí misma, el acenso de sus deseos.

Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba. Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó. (Graves y Patai, 1969, p.44)

Cuando Lilith rompe la subyugación y reclama su autonomía, se vuelve una mujer *contra natura*. Esta revelación fue motivo para un modelo antitético del arquetipo femenino; después de la rebeldía contra Adán, Lilith abandona el paraíso, ejerce su sexualidad, renuncia a ser esposa; así que es caracterizada como súcubo, mujer demoníaca, seductora, devoradora de hombres y recién nacidos, esto último asociado a la esterilidad y la negación a la maternidad, surgiendo así la idea de la *femme fatale*.

Esta mujer ha tenido muchas representaciones, a pesar de ello existen tres rasgos distintivos de este personaje: sensualidad, perversidad aunada a un destino fatal. “La *femme fatale* es aquella capaz de utilizar su belleza para conseguir todo lo que desea. Pero no son sólo mujeres bellas, sino que tienen un punto perverso, malvado, capaz de arrastrar a cualquiera al desastre de esta manera logra su objetivo” (González, 2019, p. 5). Erika Bornay (1995), se acerca a una definición más completa porque describe rasgos físicos, así como psicológicos, “una belleza turbia, contaminada, perversa” (p. 115), además tiene la “capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, una fuerte sexualidad” (p. 115). Dávila no precisa características físicas, pues hay especial atención en la construcción del personaje mediante los rasgos psicológicos, la sexualidad es un tabú por lo que bajo los mecanismos fantásticos se torna siniestra.

Todas ellas se alejan de los cánones establecidos hasta el momento, donde se tenía en cuenta dos perfiles: mujeres virginales y esposas decentes, prostitutas. Suponen una revolución, pues son personajes que toman sus propias decisiones, no se doblegan ante el deseo del hombre y ansían su libertad, lo que hace que las personas de su alrededor las condenen por ello. (González, 2019, p. 29)

Aquí se refiere a un tipo específico de mujeres del siglo XIX, período de transición política, cultural, y económica; la mujer emergió de los confines del hogar hacia el mundo laboral de las grandes ciudades con todos los vicios que implicó: la prostitución, la doble moral y la misoginia. En efecto, las mujeres de las que habla Dávila son producto de una vida industrializada y una sociedad flagelante.

Así como la innovación en la poética fantástica de Amparo Dávila, también la construcción de sus personajes responde a una adaptabilidad de las tradiciones estilísticas, en este caso, la figura de la *femme fatale*; ya que, como ella misma declaraba jamás se enfrasco en una escuela literaria

lo cual le permitió ejercer libremente el acto creativo. La propuesta de la zacatecana es configurar la imagen de mujer fatal entorno a la desgracia interior que implosiona desgastando al personaje, tanto física como psicológicamente; como consecuencia de ese detrimento el mundo externo se despedaza o se trastorna con el surgimiento de seres y animales siniestros, afectando a todos los personajes. La mujer abnegada resurge como mujer fatal, en un símil de Lilith, como anteriormente mencione es una mujer consciente, según Basaglia (1987), “la conquista que la mujer hace sobre sí misma” (p. 13), es un acto de autoliberación.

De tal forma que las mujeres logran emanciparse y autodefinirse, buscan un lugar dentro de la sociedad como humanos, se desprenden de su corporalidad en función de los procesos biológicos. Hago especial énfasis en el anhelo de independencia de los roles como rasgo definitorio de la mujer fatal en Dávila, ya que de este aspecto se desprenden las temáticas fantásticas en los cuentos, ya sea alterando la familiaridad de los espacios de la casa con la presencia de *Unheimliche*, oscureciendo las conductas femeninas, insertando seres siniestros, y todos los aspectos propios del fantástico daviliano.

En este punto del análisis, nuevamente me enfoqué en repensar como es que la *femme fatale* se construyó; recordé las palabras de Dávila refiriéndose a su obra como testimonio de una experiencia, su poética se basa en las vivencias, en la autodefinición como mujer y escritora en un mundo de letras creado por hombres; en este sentido, las palabras de la zacatecana cobran sentido al decir que son experiencia. Efectivamente, este prototipo de feminidad fatal que he estado describiendo es un modelo que da prioridad a lo físico y sexual enfocado a la satisfacción masculina; por lo que los cuentos son contribución relevante en la configuración de una mujer fatal desde la perspectiva y producción literaria de una escritora, por lo que quizá la razón de no enfocarse en las características físicos o la incitación a lo sexual es evidenciar el deslinde de la

mujer con su cuerpo y exigir valor como ser humano. “El cuerpo continúa siendo la prisión donde las mujeres están encerradas” (Basaglia, 1987, p. 18), el cuerpo femenino está condicionado a cumplir roles, se le dan cualidades a partir de procesos biológicos, la interrogante es ¿Qué sucede con el cuerpo femenino al paso del tiempo?, ¿A quién realmente pertenece el cuerpo femenino?

Si la mujer es *naturaleza*, su historia es la historia de su cuerpo, pero un cuerpo del cual ella no es dueña porque sólo existe como objeto *para otros*, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación.

El ser considerada cuerpo-para-otros, ya sea para entregarse al hombre o para procrear, es algo que ha impedido a la mujer ser considerada como sujeto histórico-social, ya que su subjetividad ha sido esencialmente para-otros, con la función específica de la reproducción. (Basaglia, 1987, p. 40)

La expropiación del cuerpo femenino prohíbe la sexualidad sin procreación, por el contrario, el grupo de mujeres que “decidían” renunciar a este rol de madre constituían el estado de placer, sin estar exentas de ser juzgadas, pues además de ser señaladas como portadoras de enfermedades venéreas, eran víctimas de misoginia y repudio de otras mujeres. Con el temor a las enfermedades, la sociedad victoriana rechazaba la manifestación de la sexualidad y se convirtió en tabú como consecuencia de una doble moral, la práctica de la prostitución se justificaba como un mal necesario. “la prostitución [es] necesaria para mantener el orden y evitar los excesos en los ámbitos en que se desenvuelve la sociedad supuesta y oficialmente moral [...] la mujer que ejerce la profesión más antigua del mundo no tiene paliativos [...] la prostituta es «Una cloaca de otra especie, cloaca más inmunda que todas las otras»” (Bornay, 1995, p. 61). Aunque los hombres repudiaban a las prostitutas aun así requerían los servicios sexuales.

Ante estos postulados de la comitiva masculina surge la interrogante, ¿Qué sucede con esas mujeres prostitutas que no tenían una familia?, se convertía en prostituta, anulada, señalada, la

mujer que decidía no formar una familia era anulada; o bien se alejaba de la vida social y se acercaba a las grandes urbes. Las mujeres que pertenecía al seno de un hogar o estaba bajo la tutela de su padre, hermano, cualquier figura masculina que se hiciera responsable de ella podía ser conocida en la sociedad como buena hija, esposa y madre, como propiedad del hogar. La emancipación de la mujer del seno familiar y el “empoderamiento” de su cuerpo rompe el confinamiento del hogar llevándola a las grandes ciudades, al espacio público.

Un efecto de este aumento de mujeres en la vida pública fue que los hombres se cuestionaban la verdadera naturaleza del sexo femenino. Para muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad. Fuera de estos papeles tradicionales aparecía como un ser usurpador, y, por tanto, amenazador, ya que ponía en peligro la estabilidad y continuidad de las instituciones y de los derechos y privilegios establecidos. Junto al temor y a la inseguridad que todas estas transformaciones sociales provocaron en la época, surgió, particularmente por causa de este inicio de protagonismo de la mujer, una misoginia cada vez más acentuada entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, que, por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de una abundante imaginería literaria y visual del tema de la *femme fatale*. (Bornay, 1995, p. 16)

Los movimientos esteticistas y simbolistas ofrecieron infinidad de interpretaciones de la imagen de la mujer fatal, bajo la dicotomía mujer artificial (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre) lo que contribuyó a la iconografía misógina finisecular. Asimismo, el grupo de los prerrafaelistas reafirmaron la idea de la mujer fatal con la inclusión de temas de índole moralista a la par de leyendas medievales y las representaciones religiosas que poco a poco fueron adaptándose en motivos literarios como el erotismo aunado a la idea de la mujer sensual. Uno de los artistas del movimiento prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti fue quien incursionó en la iconografía de la *femme fatale* como el primer intento de la independencia en la sociedad

decimonónica de fin de siglo. Con esta tradición en las artes plásticas se afianza nuevamente la imagen de una mujer fatal desde la óptica masculina.

En otra línea definitoria de la *femme fatale* “para quienes se cruzan en su camino, que siente la verdadera plenitud de la experiencia sensual sin ninguno de los tabús y represiones que perseguían a sus predecesoras” (Párraga, 2009, p. 244). Aquí vemos que los recursos visuales se reducen para apremiar la actitud desinhibida y plena de vivir la sexualidad que había sido censurada. A propósito de lo anterior en los cuentos davilianos cada uno de los personajes femeninos reencarnan el prototipo de mujeres hogareñas que no siguen el estereotipo de hija, esposa y madre, esa determinación las conduce a un camino siniestro consecuencia del rechazo al supeditamiento.

Muchas de las preocupaciones de las mujeres davilianas corresponden a las características del arquetipo de *femme fatale* en el sentido psicológico y de autorreconocimiento, anteriormente expuesto. El rechazo de la maternidad, anhelo de libertad sexual y laboral por mencionar algunos, son preocupaciones latentes en los personajes.

El elemento fantástico se relaciona con la mujer fatal como vehículo de expiación, ya que ir *contra natura* no es camino sencillo. La mujer fatal daviliana es motivada por un elemento trasgresor que se origina en el constructo social y que se materializa en seres y animales siniestros los cuales asechan a la mujer; porque ha decidido desprenderse de los roles de género y códigos morales. La mujer busca su felicidad y autonomía; pero el camino es intrincado, en ese andar la desesperación y el rechazo implica culpa y ansiedad aunada a la sensación amenazadora que según Freud (1927) conducen al individuo a las decisiones extremas para conseguir su cometido, ya sea el aislamiento, la intoxicación o la búsqueda de protección inmediata. Esto último involucra al hombre, quien es utilizado por la mujer como ejecutor de un plan siniestro o como objetivo del

plan. Los seres y animales son elementos fantásticos sobre los cuales se descargan todo lo prohibido o estereotipado.

Dávila propone en sus cuentos varias aristas de la mujer: la asesina, la cruel, la loca, la solterona, la que rechaza la maternidad, todas se encuentran en el vórtice y tomarán decisiones exacerbadas, en este sentido, la propuesta de la escritora es la representación de la fatalidad femenina como motivación para autodefinirse a diferencia de lo que prototípicamente se plantea como fatalidad (antinatura), utilizar la belleza para corromper al hombre. Es decir, la mujer fatal daviliana busca ser recordada por su autonomía y valor como humano y no por su papel en la sociedad: esposa, madre o hija.

La figura femenina es importante en este trabajo primeramente porque son personajes revolucionarios dentro de la fantástico en cuanto a la configuración del bestiario daviliano. Estos personajes se construyen sobre la idea de entes creadores de animalidad, son equiparables a estos porque viven las mismas condiciones bajo la idea del sacrificio y a la condición de invisibilidad e invalidación del trabajo que desempeñan. Los animales en su condición de inferioridad son utilizados como comestibles, herramientas y objetos; asimismo la mujer es minimizada, cosificada, violentada. Por esta razón, la planeación de un bestiario daviliano me parece atinada incluir a la mujer como una criatura fantástica; no apegada a esta idea del sacrificio, sino a la idea medieval de las grandes criaturas fantásticas: dragones, basiliscos, hidras, gárgolas, son una caja de pandora.

Seis cuentos de Amparo Dávila

3.1 “El huésped” y “Óscar”: La configuración del espacio narrativo

Yo vivo la realidad con dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un porqué; 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.

Amparo Dávila: “entre la luz y la sombra”, en *Voces en espiral*.

A lo largo de esta investigación he observado que la escritura de Amparo Dávila se construye a partir de sus terrores infantiles, así como de la experiencia adulta. Alude a las historias de su pueblo, Pinos, relatos donde los personajes parecen deambular entre el mundo de los vivos y los muertos. La casa infantil es el sitio de lo siniestro, lo amorfo, lo dislocado revocándonos, quizá para algunos, al recuerdo, el temor que sentimos de niños; para hacernos partícipes de lo ominoso, experimentamos el miedo y la angustia justamente por *Unheimliche*, aquello que alguna vez nos atormentó y ahora nuevamente nos acecha.

Dávila construye su universo inimaginable e innumerable a través de espacios familiares corrompidos a causa de lo siniestro, mostrando infinitas posibilidades para representar lo que el lenguaje común no alcanza a designar y sobre todo provocar de forma estrepitosa la cúspide del horror. En este sentido, los espacios evocados en los cuentos tienen importancia en la construcción del sentido y el significado.

Es a través de la ficción fantástica de Amparo Dávila como los lectores pueden acceder a un mundo real, inmaterial, uno que sólo tiene lugar en la mente y que se aleja de lo que conocemos y vemos todos los días en medio de la rutina; esas realidades interpretadas por Amparo Dávila y reinterpretadas por los lectores son la puerta de entrada a un mundo en el

que las leyes naturales son violadas constantemente y donde la locura se manifiesta como única verdad posible ante la experiencia de lo ominoso. (Cendejas, 2016, p. 9)

Según Cendejas el espacio interviene como catalizador de la experiencia estética, la cual crea un vínculo más profundo entre el espectador y la obra de arte. Sobre la experiencia estética entendemos que es un proceso sobre el cual desciframos las formas del discurso, sin embargo, recordemos que dependiendo del lector se abrirá un abanico de posibilidades interpretativas, creando o anulando dicho vínculo. En palabras de los formalistas rusos, la obra literaria utiliza un lenguaje específico para desfamiliarizar lo ordinario, partiendo de una situación individual proyectada como universal.

El lenguaje “se volvía extraño”, y por eso mismo también el mundo cotidiano se volvía súbitamente en algo extraño, con lo que no está uno familiarizado. En el lenguaje rutinario de todos los días, nuestras percepciones de la realidad y nuestras respuestas a ellas se enrañan, se embotan o, como dirían los formalistas, se “automatizan”. La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más “perceptibles” los objetos. (Eagleton, 2009, p. 14)

Además del tratamiento minucioso del lenguaje en la narración, es relevante para la experiencia estética apelar el cúmulo de experiencias que nos identifiquen y establezcan estrecha relación con el texto. “Lo que proporciona significado a mi experiencia no es el lenguaje sino el acto de percibir fenómenos particulares como universales, acto que, se supone, se realiza independientemente del lenguaje” (Husserl, 2009, p. 79). Es decir, nuestras experiencias anteceden al texto. Dávila utiliza en sus cuentos lugares que comúnmente son afables, pero conforme avanza la narración el ambiente será distorsionado por lo ominoso y en esto consiste el aspecto fantástico daviiliano, lograr que la realidad representada se convierta en algo que nos perturbe. El espacio se convierte en un eje generador de imágenes que estallan en efectos de sentido y emociones. La presencia de lo ominoso en el hogar no es fortuita, la intención de

trasmutar un espacio cálido y protector potencializa el significado hacia lo siniestro. Ahora bien, la disposición de los espacios narrativos es dual: íntimo-público; dentro-fuera, pueblo-ciudad; los cuales apelarán al recuerdo-imaginación, vigilia-sueño, salud-insania esto con cierta tendencia a lo íntimo. Entre estas dicotomías los límites son imperceptibles, justamente es el juego de vaivén el que libera la dubitación en el universo daviliano, asimismo los personajes, pero sobre todo las manifestaciones anormales siniestras.

Para Dávila, los lugares familiares son locaciones predilectas para evocar lo siniestro e instigar horror; según Gastón Bachelard, el hogar es una concha inicial, un espacio vital que concuerda con la dialéctica de las experiencias humanas, por lo tanto, la casa es el albergue para el sueño, el recuerdo, e incluso lo inmemorial, lo inconsciente.

Si nos preguntarán cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el sueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz (...) Es el primer mundo del ser humano, antes de ser «lanzado al mundo» (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (Bachelard, 2000, pp. 29-30)

No obstante, la zacatecana trasgrede y profana la casa familiar anula la protección de la que habla Bachelard, un espacio íntimo donde se resguardan los recuerdos infantiles se convierte en devorador. Los cuentos reflejan la faz fragmentada del hogar, corredores, patio, jardines, habitaciones oscuras en los cuales se esconde el inconsciente y hace posible la presencia de lo ominoso, además de corromper el espacio vital desestabiliza a los personajes, la morada es guarida del bestiario siniestro. La geografía que propone Bachelard se basa en un eje vertical, esto es, identifica un lado de protección, el desván; y, por otro lado, el espacio de la oscuridad, el sótano.

En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se “racionalizan” fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente (...) la “racionalización” es menos rápida y clara no es nunca definitiva. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano como danzan las sombras sobre el negro muro. (Bachelard, 2000, p. 39)

Sin embargo, la configuración de las casas, por lo menos las mexicanas, rara vez siguen el modelo de Bachelard, sótano y desván. Dávila juega con la geografía y rompe las condiciones del paradigma: arriba es bueno y abajo, malo. En su lugar la configuración del hogar se torna siniestra independientemente de la ubicación de las habitaciones. “El huésped” se desarrolla en una *casona* ubicada en un pueblo pequeño y remoto; donde habita un matrimonio con sus hijos, y la empleada con su pequeño hijo.

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que era frecuente. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que 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 madre selvas y de las buganvilias, begonias y heliotropos. (Dávila, 2018, p. 20)

La *casona* está alejada de la ciudad, en ella se crean memorias agradables, y las actividades se realizan bajo la protección del hogar. Sin embargo, la estabilidad hogareña se quebranta con la llegada del ignoto. La verticalidad geográfica no se cumple en la conformación del espacio daviliano; pues con el arribo del ente siniestro en toda la casa se siente un éter terrorífico; donde los miedos habitan, en palabras de Bachelard “la locura está encerrada”. El

espacio que se supone protector ahora será lugar del acecho de la criatura indómita, la oscuridad en la que se ve envuelta la casa con el arribo del ente es una extensión del deterioro de la esposa.

Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la ocupaba. Sin embargo, él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura, se acomodaba a sus necesidades. Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba.

Perdí la poca paz de que gozaba en la casona. (...)

Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme.

Creo que ignoraba por completo a Guadalupe, nunca se acercaba a ella ni la perseguía. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre. (Dávila, 2018, pp. 19-20)

La mitificación de lo femenino en el cuento es el vínculo entre la casona y la esposa, la cual cumple el arquetipo de vulnerabilidad, dependencia económica y emocional, este fenómeno incluye a la empleada del hogar; bien pudiera haber renunciado al trabajo, pero de ella depende un hijo, ambas permanecen recluidas en la casa y sometidas por el huésped siniestro, una vigilada más que la otra.

La casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas (...) nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. (Cirlot, 1992, p.120)

El espacio es un aspecto involucrado en la configuración de los personajes femeninos por la característica simbólica y sugerente de la prosa daviliana. La mayoría de los lugares citados en los cuentos debería corresponder a una atmósfera hogareña, protectora y confortable, sin

embargo, para la zacatecana el efecto de lo siniestro se construye en estos lugares familiares que se trastornan.

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbraba uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión. Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer. (Dávila, 2018, p. 19)

El estado anímico de la esposa está estrechamente vinculado a la casona, además el mismo personaje se siente como un mueble, el ente es la representación del deterioro del matrimonio. Otro aspecto importante en este cuento es la indeterminación, ignoramos los nombres (esposo, la esposa y el pueblo), pues esta característica es parte de la experiencia estética *daviliana*. La historia es un evento particular e íntimo; pero al no haber denominación específica se llega a un hecho universal con el que el lector puede sentirse identificado

En la casona habitan dos mujeres de clases, ambas son acechadas por el ignoto y a los niños les muestra repudio. Antes de la llegada del huésped, la esposa menciona las tareas en el jardín, sin embargo, hay algo que siempre la molesta.

mi marido llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían...

Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado. (Dávila, 2018, p. 21)

La esposa responde a la “obligación” de la unión conyugal, ese vacío lo ocupa concentrada en el jardín, por lo que es el lugar principal en la casa porque allí se llevan a cabo muchas de las actividades en familia. Después de la llegada del huésped la casa es tomada.

Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño corredor, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más. Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas. (Dávila, 2018, p. 20)

Aunque el huésped vive en una habitación recóndita, merodea por la casa para atormentar a la esposa y los niños, poco a poco va conquistando los espacios. Según Bachelard, sobre la configuración de los espacios, vemos que en este cuento la disposición cambia porque la casona no tiene sótano; por lo que toda la casa se convierte en la guarida del huésped, mientras que la recámara equivale al desván, al anochecer la esposa no duerme planea como exterminar al huésped, deja de lado sus miedos.

Entonces, los espacios de la casa se clasifican en públicos y privados, por ejemplo, el jardín y la cocina son públicos; y la recámara principal y la del huésped son privados; sin embargo, la habitación matrimonial se convierte en pública cuando el esposo le da autoridad al huésped desde su llegada y este poco a poco toma el control de los espacios. Este ente es el único con acceso a toda la casa. “Una noche estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana, oyéndolo afuera... Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina” (Dávila, 2018, p. 21). La mujer aterrada ante la presencia del misterioso ser se defiende, el constante ataque hacia ella confirma la relación huésped-matrimonio.

Asimismo, el cuento “Óscar” se desarrolla en una casa grande ubicada en un pueblo remoto, el personaje central es una mujer, hija de familia acomodada, pero que lleva una vida rutinaria con gran pesar por lo que decide mudarse a la capital. Al inicio de la historia no se

menciona el nombre de la mujer, es reconocida bajo el nombre de su padre, “don Carlos Román”, cuando llega de la ciudad el narrador hace una disertación sobre la joven.

La joven dio la contraseña al empleado y esperó pacientemente a que le entregara su equipaje. Se sentó en una banca y encendió un cigarrillo, tal vez el último que iba a fumar durante el tiempo que pasara con su familia. Sus ojos revisaban cuidadosamente el local tratando de descubrir si, en esos años de ausencia, había algún cambio. Pero todo estaba igual. Sólo ella había cambiado, y bastante. Recordó cómo iba arreglada cuando se fue a la capital: el vestido largo y holgado, la cara lavada y con su cola de caballo, zapatos bajos y medias de algodón... Ahora traía un bonito suéter negro, una falda bien corta y angosta, pegada al cuerpo, zapatillas negras y gabardina beige; pintada con discreción y peinada a la moda. (Dávila, 2018, p. 210)

La descripción revela “dos mundos” uno conservador, la vida en el pueblo que funciona como una gran familia por lo que el lugar de origen se convierte en espacio privado; el segundo mundo liberal. La estancia en la ciudad se desarrolla abiertamente, cada miembro goza de libertad. El espacio no tiene ningún apego emocional, se vuelve ajeno para la chica y eso le ayuda a su autonomía. Sin embargo, en el ambiente pueblerino además del apego emocional, cada una de las casas tiene su propia configuración, es un microcosmos. Mónica tiene que llegar a la casa de la familia Román, una de las más ricas en el pueblo.

La muchacha pagó al chofer los dos pesos convenidos y se quedó un momento, antes de decidirse a tocar, contemplando la casa del notario, su propia casa. Viniendo de la capital parecía pequeña y modesta, pero allí era una buena casa pues tenía dos pisos y un sótano, cualidades raras en el pueblo. La pintura se veía maltratada, las ventanas y la puerta descolorida, sin duda hacía tiempo que no se preocupaban por la casa. Tocó por fin la puerta y esperó mientras el corazón le latía apresuradamente. (Dávila, 2018, p. 211)

En este cuento el sótano tiene relación con la presencia de lo siniestro, aquello que habita y se mueve solo en la oscuridad, una manifestación del inconsciente, en este cuento la geografía

gira entorno a la verticalidad según lo propuesto por Bachelard. De igual forma, en “El huésped” el estado y apariencia de la casa son una extensión de la condición anímica de los habitantes, es la representación del constante deterioro y abandono de los integrantes de la familia Román. En el sótano se resguarda Óscar, la familia tiene sus recámaras en el piso superior, lugar de la racionalización de los miedos. Siguiendo esta lógica el desenlace fatídico es por un incendio. Recordemos el inicio del relato, donde se describe el hábito del cigarro que tiene Mónica que la hace sospechosa de incendiaria; pues las menciones de su tedio por retornar al pueblo, el fastidio de la rutina a la que son sometidos sus hermanos, el tener que obedecer reglas de sus padres fallecidos la señalan como la autora material.

Siguieron pasando los días de aquel verano luminoso y perfumado, días largos, noches interminables, los tres hermanos encerrados dentro de sí mismos, sin atreverse a hablar, o comunicarse, tan ensimismados y huecos como si los pensamientos y las palabras se les hubieran extraviado o se los hubieran llevado los que se fueron. Cada domingo, después de asistir a la misa, Cristina y Mónica iban al cementerio a llevarles flores a sus queridos muertos, Carlos se quedaba en la casa cuidando a Óscar. Por la tarde se sentaban las dos hermanas a tejer junto a la ventana de la sala, y desde allí miraban pasar la vida, como los prisioneros a través de los barrotes de su celda. (Dávila, 2018, pp. 217-218)

Después de la muerte de ambos padres los hijos mantienen la rutina, vivían en un letargo de sumisión. En la cita anterior la frase “los tres hermanos encerrados dentro de sí mismos” no se cuenta a Óscar como uno de los hijos, y en otra descripción se lee “Óscar se la pasó en la recámara vacía aullando y rechinando los dientes” (p. 217), “Óscar aullaba como siempre lo hacía en las noches de luna llena y nadie lograba conciliar el sueño” (p. 218), ambas descripciones de Óscar acontecen después del fallecimiento de ambos padres, por lo que no correspondería al ensimismamiento de los otros hijos, por lo que concluyó que Óscar es una manifestación de *Unheimlich*, una extensión de la autoridad del padre, pues a pesar de su ausencia la casa sigue

bajo el autoritarismo siniestro de Óscar sobre sus hermanos, “huecos como si los pensamientos y las palabras se les hubieran extraviado o se los hubieran llevado los que se fueron”. El padre es la entidad de máxima autoridad y se refleja en Óscar, sus constantes ataques de violencia, así como el control que ejerce sobre la familia.

Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo. Comía primero que nadie y no permitía que nadie probara la comida antes que él. Lo sabía todo, lo veía todo. Movía la puerta de fierro del sótano con furia, y gritaba cuando algo no le parecía. Por las noches les indicaba con ruidos y señales de protesta cuando ya quería que se acostaran, y muchas veces también la hora de levantarse. (...) Cuando todos se habían retirado a sus habitaciones Óscar salía del sótano. Sacaba entonces el agua del pozo y regaba las macetas cuidadosamente y, si estaba enojado, las rompía estrellándolas contra el piso, pero al día siguiente había que reponer todas las macetas rotas. (...) Cuando terminaba de regar las macetas entraba a la casa y subía la escalera que conducía a las habitaciones. (Dávila, 2018, pp. 213-214)

A diferencia del huésped, que es llevado por el esposo a la casa; en este cuento el ente siniestro ya está ahí, sin explicación, confirmando su existencia como *alter ego* de don Carlos Román. En la cita anterior, nuevamente vemos el recorrido vertical de lo siniestro, inicia en el jardín- la representación del dominio de la naturaleza- la actividad de regar las macetas es evidencia del control ejercido por Óscar; situación que en el cuento “El huésped” la esposa es quien riega el jardín, “Mientras yo regaba las plantas” (Dávila, 2018, p. 20); luego se dirige a las escaleras hacia las habitaciones, aunque puede acceder a estas no hace ningún desperfecto. Según Bachelard la parte superior de la casa es el lugar de la razón, justamente donde están las habitaciones de los hijos, por tanto, Óscar no pueda manifestar su dominio. “La escalera simboliza la conexión entre la conciencia y el inconsciente porque significa lo mismo en cuanto a los mundos superior, terreno e inferior, pero también simboliza—como todo lo axial—la unión de la tierra y el cielo” (Cirlot, 1992,

p. 44). Según refiere Cirlot la escalera engloba tres ideas: ascensión, gradación, comunicación entre los niveles de la verticalidad, entendidos como lo profano y la tierra. El recorrido de Óscar es de gradación, aunque tome control por las noches para deambular la casa al final retornara a su guarida, el lugar de lo mundano el sótano.

Sendos cuentos guardan estrecha relación a esta presencia siniestra que irrumpe el hogar, el lugar de protección trasmuta para convertirse en una cámara de terror. Aunque en “Óscar” la dinámica geográfica es de forma vertical, de acuerdo con lo propuesto por Bachelard, vemos como “el hijo siniestro” extiende el terror de lo recóndito del sótano hacia el jardín, el comedor, la cocina y las habitaciones. A diferencia de la sensación de recorrido que nos da “El huésped”, la ruta es de forma cuadrangular, inicia en la habitación oscura de una esquina, camina por los corredores rodeando el jardín, pasando por la cocina, el comedor y los dormitorios hasta llegar al extremo donde se encuentra la habitación principal.

Otro aspecto que destacar es el título “Óscar” también es el nombre de la criatura siniestra, mientras que en “El huésped” no hay nombre; “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso” (Dávila, 2018, p. 20). Reafirmando aún más la idea de que Óscar es el *alter ego* de don Carlos; mientras que el huésped es símbolo del matrimonio caótico.

-Ya debe de haber terminado de comer-dijo la madre levantándose de la mesa. Salió apresuradamente y desapareció por la puerta que conducía al sótano. A los cuantos minutos regresó trayendo una charola con pedazos de platos y vasos. Jadeaba un poco y su rostro tenía un leve color.

-Está muy nervioso, creo que es por...-y sus ojos se fijaron en Mónica-. Debería darle algo, papá.

El padre terminó de comer rápidamente, se limpió la boca con la servilleta, sirvió un poco de agua en un vaso y se dirigió al sótano. (Dávila, 2018, pp. 212-213)

A razón del regreso de Mónica a la casa Óscar se pone intranquilo, es un reflejo de la propia molestia del padre, ante la conducta de una hija “desobediente”.

En estos cuentos los personajes femeninos son los que están sometidos a presiones de carácter social y moral. Por una parte, la mujer esposa quien sufre el tedio de una vida marital insatisfactoria pero dependiente emocional y económicamente, frustraciones que se manifiestan en el huésped. Luego en “Óscar”, la hija sumisa que decide liberarse y regresar a la casa familiar para por fin consumar el acto liberador de sus hermanos, acabando con ese ente que es la representación de la autoridad paterna. Los dos personajes son sometidos, estrujados por lo ominoso en el seno familiar del que se liberan abrupta y violentamente, la esposa por inanición del huésped, metáfora de un matrimonio malogrado, la hija que desobedece el autoritarismo paternal por fuego liberador.

Los entes siniestros en ambos cuentos se construyen por los sentimientos negativos alimentados por los estándares sociales de una vida “correcta”; los espacios son un factor que ayuda a su manifestación, el lugar de lo íntimo, el hogar. Los seres uno de naturaleza monstruosa indefinida, el otro de una naturaleza hombre-animal.

3.2. Mujeres siniestras

3.2.1 “Alta cocina”, la figura de la cocinera

¿de dónde tomo al personaje?

Para mí son los personajes de la vida cotidiana [...] no son personajes extraordinarios sino personas comunes y corrientes, el hombre o la mujer en su misterio, con ese enorme misterio, que es el misterio de existir, pero un hombre o una mujer llenos de angustia, de soledad, de miedo, de temores [...] Deliberadamente trabajo [el] símbolo dándole una forma humana o una forma misteriosa [...] un símbolo encubierto”

(entrevista a Dávila, Quemain, 1996, pp. 324-325).

La obra cuentística de Amparo Dávila es fascinante por la propuesta en torno a lo fantástico; la zacatecana es considerada una de las pioneras y maestra del género fantástico en México. En el universo daviliano las mujeres tratan de adaptarse a los ambientes asfixiantes a causa de los roles de género; que decantan en la presencia de lo otro como medio de expiación de la frustración, aunque los entornos amenazantes constantemente alteran su realidad, así como su identidad. La conexión entre personajes y entorno está condicionada por el género, según Bachelard el hogar es el espacio de la mujer, quien se convierte en protectora de la familia y símbolo de la abnegación; este pensamiento de la mujer como esposa y madre está presente en la literatura. Sin embargo, en los cuentos “Alta cocina” y “El último verano” se propone una configuración distinta. El personaje narrador en el primer cuento habla sobre un platillo tradicional en su familia, todo aquel que come el manjar hace elogio de él; aunque para el protagonista la elaboración del plato es una escena horrorosa. Como mencioné en el apartado anterior, el espacio propicia la manifestación del agente de horror, Dávila destruye la idea de la cocina como la concentración del calor de hogar: “Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor” (Dávila, 2018, p. 49). La cocinera está representada como figura de poder, simboliza lo abyecto

de lo maternal. Asimismo, el animal que se cocina evoca el horror y materializa lo siniestro; *Unheimlich*. En el discurso se usan dicotomías para lograr el efecto de horror: humano-no humano, donde los límites son difusos.

Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos, o entre la hierba húmeda. De allí los arrancaban para venderlos, y los vendían bien caros. A tres por cinco centavos regularmente y, cuando había muchos, a quince centavos la docena. (...)

Su preparación resultaba ser una cosa muy complicada y tomaba tiempo, primero los colocaban en una caja con pasto y les daban una hierva rara que ellos comían, al parecer con mucho agrado, y les servía de purgante. Allí pasaban un día. Al día 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. (Dávila, 2018, pp. 49-50)

La poética daviliana está enfocada en el oscurecimiento, es decir, hay un ente de horror el cual se construye a partir de silencios y simbolismos; además percibimos lo siniestro por la familiaridad que lo caracteriza. Los espacios nulos de información fomentan la consternación, no existe información certera de la criatura que se está cocinando. Otro factor relevante para la vía del oscurecimiento es la adjetivación anómala, “Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos. (...). Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía, sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia” (Dávila, 2018, p. 49), el antropomorfismo apela el efecto de erizamiento.

El mundo de Amparo Dávila [...] Nace siempre de lo cotidiano, diría de lo modesto, de lo sin nombre, pero que poco a poco, sin nerviosismo, sin intranquilidades va recorriendo un lento camino hacia lo insólito; es una ruta al erizamiento [...] nos descubre que un hecho, que un instante, también un proceso, puede desatar en nosotros los sentimientos y las acciones más insospechadas, más crueles. (Schneider, 2010, p. 4).

Así pues la cocinera se convierte en un factor de horror cuando en ella se representa lo ominoso de la cocina, los simbolismos son el medio de encubrimiento o, como diría Alberto Chimal, “Las historias de Amparo Dávila esbozadas siempre con muy pocas palabras no utilizan la capacidad alusiva del cuento para que el lector complete y dé forma a los mundos y las tramas que se proponen si uno para que, llevado por ese impulso rutinario, descubra las ausencias: las preguntas que adquieren su poder en el acto de no ser respondidas” (2017, p. 32). Claudia Gutiérrez Piña (2017) comenta acerca de esta vía del oscurecimiento como “una poética del silencio” como caracterizadora de la obra daviliana. El silencio, dice, se entreteje a modo de pulsión en los relatos y ahí es donde se ancla el efecto “inquietante” (p. 134). En este sentido, Dávila no busca desquebrajar la realidad, sino revelar *Unheimliche*. Por un lado, el caracol que proyecta lo ominoso del ritual de elaboración de la comida implica recolectar, purgar, limpiar, “bañarlos cuidadosamente para no lastimarlos”, sin embargo, serán vertidos vivos a la olla con agua que posteriormente harán hervir, provocando una muerte lenta y dolorosa. Por otro lado, la construcción humanoide del caracol es la abstracción de la maternidad. “Significa también la fertilidad (...). Entre los aztecas, el caracol simboliza corrientemente, la preñez, el parto” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 267) esta representación se torna ominosa con la imagen que crea el cuento de los caracoles cocinándose lentamente los “gritos”, el “llanto”, “Chillaban a veces como niños recién nacidos (...) como mujeres histéricas” (Dávila, 2018, p. 50). La mujer como un cuerpo cuya subordinación se atribuye a la procreación y a los procesos biológicos ligados a su estado anímico.

De acuerdo con lo que nos ha enseñado la historia, el hombre ha actuado como si las leyes de la naturaleza le hubieran dicho que la mujer había nacido para él, para responder a sus necesidades, y que la felicidad para ella consistía en este darse, sin una posibilidad de reciprocidad. Era natural y obvio que así fuera, desde el momento en que el hombre y la cultura que el hombre ha producido han establecido *a priori* que por *naturaleza* la mujer

renuncia a sí misma, a aquel “yo *quiero*”, “yo *soy*”, prerrogativas del hombre. (Basaglia, 1987, p. 22)

La ruptura de esta imagen “natural” de la mujer, viene de la posibilidad de ver este esquema como una elección y no como norma. Bajo esta premisa la mujer se mueve en dos esferas: la subyugación o la negación; ambas vías desatan las presencias opresivas que señalan a la mujer como vieja bruja o loca, por ende, los calificativos de mujer amargada, devoradora de hombres, eternas niñas incapaces de ver el mundo con ojos propios, atadas de las manos del padre, el marido o los hijos. Esta fragilidad reflejada en la dependencia protectora del hombre es objeto de violencia al que se ve sometida la mujer, en el relato hay una distorsión del arquetipo de cocinera hasta convertirse en un símbolo de poder, pero también la simbología del caracol nos remite al arquetipo madre. Cirlot describe al caracol debido a su concha como:

Uno de los ocho emblemas de la buena suerte del budismo chino, utilizado en las alegorías de la realeza y como signo de viaje próspero. Este sentido favorable procede de hallarse la concha asociada a las aguas, como fuente de fertilidad. Las conchas, según Eliade, tienen relación con la luna y con la mujer. Para Schneider, la concha es el símbolo místico de la prosperidad de una generación a base de la muerte de la generación precedente. (1992, p. 143)

El caracol es símbolo lunar y solar, aparece y desaparece, muerte y renacimiento, el eterno retorno, este molusco tiene el aspecto activo y negativo; las antiguas civilizaciones distinguían entre espiral creadora y la destructora, aunque también puede interpretarse como símbolo del centro potencial. También significa la fertilidad, ya que por sus características el caracol representa un simbolismo sexual, en analogía con la vulva, el movimiento, la baba evocando la concepción, el embarazo y el parto. Luis Mario Schneider habla de generaciones y menciona la imposición de una sobre otra ejemplificado en la elaboración del platillo, el personaje repudia el tradicional festín, aunque todos parezcan disfrutarlo. En el relato no hay victoria de una generación, más bien es un

enfrentamiento que conlleva la reflexión y rechazo del personaje sobre una tradición, la maternidad y el vínculo de la mujer al hogar.

3.2.2. “El último verano”: maternidad ominosa

En “El último verano” se narra la historia de una mujer de edad madura, quien asiste al médico bajo sospecha de su menopausia y que sorpresivamente le dan la noticia de un embarazo, justo cuando ella esperaba el declive de su vida reproductiva; un séptimo embarazo no es algo que desee.

Cuando la mujer regresa a casa y le da la noticia a su esposo, este lo toma con toda ligereza evidenciando la incompreensión de la que es víctima su esposa, pues la maternidad no es vivida de igual forma que la paternidad, por lo que la mujer se siente aún más abrumada. La mujer se enfrenta al instinto maternal, protector, y aceptar que está destinada a la procreación; sin embargo, no es así. A las mujeres les es negada la decisión de su maternidad, a pesar de las circunstancias de la mujer del cuento aun así siente la obligación de aceptar un embarazo no deseado. La figura arquetípica femenina se enfrenta al ideal de las generaciones anteriores sobre la natalidad y la maternidad. Aunada a esta idea, en “Alta cocina” al respecto de la recolección de los caracoles el huerto, la lluvia y la humedad que se narran en el cuento están asociados a la fecundidad “La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida” (Cirlot, 1992, p. 288). Sin embargo, aunque la procreación le es dada a la mujer por naturaleza, no es decisión propia el ejercicio de esta. Posteriormente en “El último verano” la aparición de los gusanos en el huerto de tomates aluden al enfrentamiento de los tabúes entorno a la maternidad.

El hombre de “El último verano” es un personaje ambulante, pues no muestra más allá de un simple papel de rol de género como proveedor, mientras que en “Alta cocina” la mirada

masculina se vislumbra más reflexiva sobre como cocinar se torna siniestro; por lo que decide recluirse en su habitación⁷; mientras que en el desván, donde está la cocina, se prepara el festín, se producen sonidos que aterran al protagonista mientras éste se encuentra en su habitación, “Desde mi cuarto del desván los oía chillar” (Dávila, 2018, p.49). La preparación de los caracoles es el deslinde de esa imagen estereotipada, así como el acto mismo de cocinar. Cirlot siguiendo a Schneider menciona que “la concha es el símbolo místico de la prosperidad de una generación sobre la precedente”. El personaje narrador está consciente de los roles femeninos cuando dice “lloraban como mujeres histéricas”, y sabe que ciertas conductas son adjudicadas a las mujeres.

En este cuento el cuerpo también es descrito como espacio, el cual se define por connotaciones morales de comportamiento, “buena hija”, “buena madre”, “buena cocinera”, todas dadas por la subjetivación masculina, convirtiendo automáticamente en “obscenas” y condenables todos los comportamientos contrarios. La presencia de lo siniestro recae en esta negación de conductas impuestas.

“El último verano” cuenta lo ominoso de la maternidad y los miedos de la mujer decantan en la presencia de *Unheimliche*. La mujer de la historia se enfrenta al paso de los años cuando contempla una foto de su juventud y recuerda.

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 los poros, estaba dentro de un marco, colocado sobre el tocador, cerca del espejo. Así era a los dieciocho años, antes de casarse. (Dávila, 2018, p. 205)

El retrato rememora la lozanía pérdida y el espejo es el vehículo de retorno a la realidad muchas veces distorsionada. La llegada de lo *Unheimliche* es consecuencia de la memoria que trastoca el presente de la mujer al no reconocerse. Según Basaglia (1987) el cuerpo de la mujer es

⁷ Según Bachelard, el espacio se mueve en vertical: sótano lugar de lo siniestro y desván sitio de la racionalización de los miedos.

un cúmulo de angustia por los esquemas socioculturales de género, la mujer como figura de belleza, virtuosidad, mitificación que toma como base los roles: esposa y madre, a diferencia del varón cuya lucha no está ligada al carácter sexual, ni corporal; sino al poder y dominio de otro cuerpo. El espejo es un portal de revelación, “Espejo como «lugar epifánico de las revelaciones»” (Cirlot, 1992, p. 216), este artefacto conecta dos mundos, el de la realidad y el de la percepción, señala Schneider, “el significado de espejo de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación” (p. 216), la mirada del otro es importante para construir la óptica del personaje en cuestión.

Había salido muy bien, sí, realmente, y 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 toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda. Nadie pensaría que esa que estaba mirándola detrás del vidrio del portarretratos había sido ella, sí ella, cuando estaba llena de ilusiones y de proyectos, en cambio, ahora... (Dávila, 2018, p. 205)

Los estereotipos de lo “femenino” condicionan la mirada del personaje angustiándola. Ella se enfrenta a su pasado cuando se contempla en el espejo, inicia la búsqueda de su lugar como ente histórico-social. Factores como la vejez, la infertilidad son guía para definirse, sin embargo, conducen al personaje al hastío, “‘ Ha de ser la edad. ’ Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte” (Dávila, 2018, p. 206). La mujer acude al médico porque tiene problemas de salud, “Después de examinarla detenidamente, el doctor le dio una palmada cariñosa en el hombro y la felicitó. Será 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...pero ¿cómo

es posible doctor?» " (p. 206), todo lo relacionado al cuerpo femenino está rodeado de misterios, tabús, los procesos biológicos son representados con vacíos y sobrentendidos. Además, los personajes davilianos tienen la capacidad de mirar lo que les ha sido negado "cuando estaba tan llena de ilusiones y de proyectos" (p. 205). Este reconocimiento está ligado a su cuerpo, convirtiéndolo en una prisión natural y cultural. El relato muestra la maternidad como algo angustiante, lo ominoso del embarazo cuando se cree que la vida va en declive.

Una de esas noches en que no lograba conciliar el sueño y el calor y la desesperación la hacían levantarse y caminar, salió a refrescarse un poco y se recargó en el barandal de la escalera que bajaba de las habitaciones hacia el huerto. Hasta ella llegaba el perfume del huelle de noche que tanto le gustaba, pero ahora le parecía demasiado intenso y le repugnaba. Estaba observando indiferente a las luciérnagas, que se encendían y se apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas. Sintió la frente bañada en sudor frío, las piernas que se le iban aflojando y se afianzó al barandal mientras le gritaba a su marido. (Dávila, 2018, pp. 207-208)

La esterilidad representa la liberación de la corporalidad; lo ominoso viene de las condiciones de la pérdida "Claro que le dolía que hubiera sido en forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser. Desde luego no quería otro hijo, no, hubiera sido superior a sus fuerzas, pero no así, que no hubiera sucedido así" (Dávila, 2018, p. 208) es decir, la cosificación de un cuerpo para procrear, nutrir, cuidar, proteger, someterse a las necesidades de otros cuerpos y la culpa por rechazar lo que por naturaleza le ha sido dado. La mitificación de la infertilidad, una condición antinatural, el cuerpo femenino cae en una carencia objetiva en sociedad, y entonces la angustia es un monstruo que constantemente acecha a la mujer.

Ante la pérdida del embarazo la mujer se crea un dilema bajo presión social, por una parte, siente alivio de una situación que no va a soportar ni emocional, ni económicamente; en segundo lugar, la idea de convertirse en madre más allá de las implicaciones económicas, las emocionales la sobrepasan además el deterioro físico. La fatalidad es característica del personaje, decide acabar con su vida, “los personajes de Dávila, seres invariablemente propensos a caer en estados de una notable alteración mental que los lleva a la decadencia o la destrucción, que es, al mismo tiempo, una suerte de liberación” (Negrete, 2015, pp. 165-166). El personaje ha logrado liberarse, destruye el modelo de madre, objeto de transformación, dadora de vida que ahora también trae muerte, el ramo de amapolas deshojadas que cae de entre las piernas del personaje.

Distintas flores suelen poseer significados diferentes, pero, en el simbolismo general de la flor, como en muchos otros casos, hallamos ya dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. [...]Ahora bien, por su forma, la flor es una imagen del «centro» y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma (56). (Cirlot,1992, p. 205)

Las flores como esencia y forma se relacionan a la vida, así como a la fugacidad. Esta ciclicidad tiene estrecho vínculo a la fecundidad de la tierra como seno materno conjurado en el título “El último verano”; el verano es la etapa donde la tierra da frutos antes del invierno, cuando todo se marchita, asimismo el período fértil de 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” (Dávila, 2018, p. 208), la vida que retorna a la tierra y posteriormente emergerá como lo abyecto. Esta construcción hace posible lo que Alberto Chimal llama la vía del oscurecimiento.

Los textos del libro [*Tiempo destrozado*]y de los posteriores muestran que la creencia en la revelación súbita, la idea de que la plenitud del conocimiento puede alcanzarse además de nombrarse, implica la distorsión tradicional de las capacidades y las debilidades del lenguaje.

Más humilde, pero también más afilada y escéptica, Dávila opta por una vía del *oscurecimiento*: por dar paso *atrás* en la búsqueda del sentido del mundo para intentar, desde más lejos, desde más abajo, entrever al menos la plenitud de lo que no comprendemos. (2012. p. 33)

La escritura de Dávila encubre una verdad más profunda, el miedo, la culpa. El personaje reprime el alivio al librarse de la gestación, “Te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigarás tanto, dijo el doctor cuando terminó de atenderla y le dio una breve palmada en el hombro” (Dávila, 2018, p. 208), la responsabilidad de la maternidad recae solo en la mujer por lo cual no habrá consuelo en la pérdida. Nuevamente el arquetipo de la madre impera, “Era natural que Pepe descansara a pierna suelta, ¡claro!, él no tendría que dar a luz un hijo más, ni que cuidarlo” (p. 207), la presencia de lo abominable en la gestación en un ambiente de incompreensión llevó al personaje a tomar decisiones que la condujeron al horroroso desenlace.

A veces se levantaba a mitad de la noche y se sentaba cerca de la ventana, ahí, a oscuras, oía los grillos abajo en el pequeño huerto donde ella cultivaba algunas hortalizas, y el alba la sorprendía con los ojos abiertos aún [...] Había ido a ver al médico al cumplirse el mes y, después, al siguiente. Le cambiaba un poco las prescripciones, pero siempre las recomendaciones eran las mismas: «Procura no cansarte tanto, hija, reposa más, tranquilízate». Ella regresaba a su casa caminando pesadamente. (Dávila, 2018, p. 207)

Las formas abyectas se presentarán para evidenciar el rechazo de la maternidad, el hartazgo, la deformación del cuerpo, la pérdida o el reencuentro de la identidad de forma tormentosa. La mujer del cuento niega las determinaciones biológicas y sociales; aun cuando es su derecho decidir, el remordimiento se presenta en el acecho de los gusanos.

A 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 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” (Dávila, 2018, p. 208)

El desasosiego es causado por la conducta durante su embarazo, permanecía sin ánimos; al no poder rechazar la maternidad su cuerpo se sentía pesado y el insomnio la invadía. Sin embargo, después de la pérdida su temperamento se estabiliza. Sin embargo, los coágulos que sepultaron emergen, en el lugar donde el esposo los enterró habían nacido jitomates, “Este fruto lleva en sí el embrión, pues sus semillas son siete, cifra de la gemelaridad, principio existencial primordial” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 1102). Nuevamente la fertilidad asociada al huerto que ella cuidaba; además, las larvas son “Símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte” (Chavalier y Gheerbrant, 1969, p. 600), estos consuman lo abyecto del embarazo. En adición “Jung lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar (p. 31). Débase a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primeridad biológica (Cirlot, 1992, p. 232). La presencia de los gusanos desbordará la realidad interior del personaje, que se debate entre estas visiones melancólicas y la presencia de lo siniestro.

Corrió hacia la mesa donde estaba el quinqué de porcelana antiguo que fuera de su madre y que ella conservaba como una reliquia. Con manos temblorosas desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue vertiendo desde la cabeza hasta los pies hasta quedar bien impregnada; después, con el sobrante, roció una circunferencia, un pequeño círculo a su alrededor. Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta...pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes. (Dávila, 2018, p. 209)

Como en “Alta cocina”, la referencia a la generación predecesora aludida por el quinqué el cual se guarda como reliquia es la aprehensión del legado. Por añadidura, el círculo que la mujer dibuja usando el petróleo también es un elemento relacionado a la ciclicidad, lo eterno.

El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido desde dentro, implica una limitación y determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos, que de tal modo se protegen contra la *perils*

of the soul que amenazan desde lo exterior asimilado hasta cierto punto a caos; peligros, sobre todo, de ilimitación y disgregación. (Cirlot, 1992, p. 131)

Que la mujer haya dibujado esa circunferencia en torno suyo es una señal de un acto de rebelión fulminante. Franca Basaglia define a la mujer como un cuerpo destinado a otros, ser esposa y madre, cuando la mujer renuncia a estos papeles no existe y es merecedora de un castigo: la locura o bien ser blanco de la crítica social, porque el rechazo de la maternidad convierte a la mujer en amenaza por considerarse esta conducta antinatural. La mujer del cuento se siente culpable por lo que decide expiar su falta con fuego, muestra su determinación de rechazar la maternidad.

Este cuento el personaje recurre al fuego para acabar con sus temores, de igual forma en el cuento “Óscar” concluye con un incendio; también en “Alta cocina” es indirectamente referido con el fogón de la cocina, además que es un elemento sustancial en la transformación de los alimentos, así como la permanencia de las tradiciones. El sentido en el que se usa este elemento es como señala Cirlot.

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como «agente de transformación», pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad) (57). En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. (1992, p. 209)

La anterior cita viene *ad hoc* en el análisis de “Alta cocina” y “El último verano” porque en ambos cuentos hay transformación del estereotipo de la mujer, la cual se convierte en un ser extraño; un aspecto importante en la poética daviliana es justamente la mirada, que vienen a devastar lo cotidiano y nos muestra lo ominoso de la familiar. Estos relatos han rehuido al análisis de lo fantástico y es que, en su estructura, así como los elementos discursivos no existe factor que nos indique su pertenencia a dicho género, no obstante, el elemento de lo siniestro si está presente

y es una característica de la poética del fantástico daviliano. Lo siniestro que engendra un ser extraño, amorfo que conforman su bestiario neofantástico.

Los gusanos de este cuento tienen una particularidad, porque aparecen *in extrema res*; mientras que en otros cuentos davilianos las criaturas o animales se presentan *ab ovo in crescendo* el tormento a la par de la presencia siniestra. En “El último verano” la gestación de los gusanos es en forma degradante, inicia con la noticia del embarazo, el incremento de los sentimientos de insatisfacción, rechazo, vulnerabilidad que trae consigo la maternidad; hasta que finalmente no hay nacimiento sino pérdida. Los coágulos son enterrados en el huerto, de los cuales posteriormente emergen los gusanos.

En numerosas leyendas “el gusano aparece como símbolo de transición de la tierra a la luz, de la muerte a la vida, o del estado larvario al vuelo espiritual” (Chevalier 2007: 546-547). Evidentemente, en su carácter teriomórfico, ocupa un lugar que corresponde al submundo, por llamarlo de alguna manera. La mayoría de los animales, bestias, monstruos o híbridos que se encuentran en este ámbito están cargados de negatividad, por hallarse más próximos al infierno que a un estadio superior. Sin embargo, es notable la posición intermedia que supondría el gusano como símbolo transitorio de lo terreno a lo celestial. La putrefacción previa a un nuevo nacimiento claro está, en vistas de una cosmovisión mítico-religiosa, que espera algo más allá de la muerte, compartida plenamente por distintas religiones. (Orsanic, 2010, p. 4)

La aparición de los gusanos *in extrema res* está relacionada a la gestación, el rechazo del embarazo inicia una isotopía de corrosión⁸ que se materializará con la ascensión larvaria. El lugar de lo abyecto es el vientre materno, de donde se expulsará el ramo de amapolas deshojadas (coágulos), luego serán sepultados en el huerto. Este aspecto es bastante simbólico, la idea de un

⁸ Orsanic, L. (2010). Gusanos emponzoñados o lo escatológico caballeresco en el Palmerín de Olivia [En línea]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. *El hispanismo ante el bicentenario*. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1136/ev.1136.pdf

útero vacío frente a esta construcción prototípica de la mujer que es madre genera un estado de angustia extrema. Hace alusión al arquetipo de Lilith, cuando rechaza la obediencia le es negada la capacidad de procrear. Además, sufre una metamorfosis, después de ser expulsada del paraíso y dejar esa imagen de inocencia se convierte en súcubo, justamente bestializando la naturaleza femenina. “Cabría en este apartado las comparaciones con animales de que son objeto las mujeres por parte de predicadores y moralizadores, y que llegan a convertirse en uno de los tópicos más corrientes de la literatura misógina medieval.” (Rodilla, 1998, p. 40). Reafirmando este pensamiento petulante hacia lo femenino desde el medievo. Sin embargo, lejos de rechazar esta idea de la monstruosidad femenina, para Dávila los personajes mujeres funcionan como entes de magnanimidad, ya que son portadoras de transformación, figuras de poder y destrucción como lo fueran los dragones o los basiliscos.

3.3. Bestiario daviliano

3.3.1. “Música concreta”: las pulsiones de vida y muerte, metamorfosis del sapo

Los monstruos son aquellos personajes imaginarios que encarnan los miedos más básicos y difusos (y no solo el temor a la castración) que amenazan con inhibir o bloquear la capacidad de acción. Y para quienes como los hombres están siempre puestos a prueba para que demuestren su capacidad de superar las propias debilidades, nada como los monstruos, que les permiten conjurar el miedo a sí mismos para proyectarlo en esos seres terribles y superiores, cuyo invencible poder es la coartada que disculpa y justifica cualquier temor a la propia inferioridad. Amar a los monstruos es vacunarse contra la monstruosidad personal.
(Gil Calvo, 2006, pp. 8-9)

La narrativa daviliana gira en torno a la construcción de la imagen femenina a través de su cuerpo y la mirada del otro. Las implicaciones éticas y morales son una constante en la autodefinición de los personajes femeninos, negándoles su autonomía; por ende, estos acarrean un cúmulo de emociones reprimidas que las hacen vivir en una eterna agonía. A propósito, viene a bien recordar en concepto fundamental para comprender la poética de Amparo Dávila, el inconsciente, entendido como la parte oscura que escapa a la responsabilidad del personaje; pero condiciona su vida, sus pensamientos, pero sobre todo las decisiones que las conducirán a un desenlace fatal. El inconsciente está ligado a los sentimientos de vida y muerte. “Dávila da voz a la mujer que no habla, a la mujer que sufre en silencio” (Rodríguez 2021 p.12). La esposa, la madre, la hija. No obstante, el abuso es interiorizado y la estrategia del terror es desenterrar de la psique todas esas ideas que atormentan, dando cuerpo y forma a lo que habita en su mente; representaciones abyectas y animales comunes.

En el presente apartado analizaré los cuentos “Música concreta” y “La señorita Julia”. A diferencia de otros cuentos davilianos en estos se recurre a la fauna común, en el primer cuento el animal es un sapo, en el segundo son ratas. Morales, en su clasificación, señala un grupo de fauna

común, no obstante, su presencia en el relato es siniestra, tienen origen en los límites entre la cordura y la insania, exponen las zonas oscuras de “lo otro” para revelar una verdad; donde el aspecto psicológico de los personajes es determinante. En sendos cuentos de este apartado hay una clara tendencia a lo simbólico.

Por un lado, Dávila recurre a dos aspectos: simbolismo e inconsciente, lineamientos opuestos a los estudios de Todorov, no obstante, estos elementos contribuyeron a la revitalización del género en México. Por otro lado, en Latinoamérica escritores como Julio Cortázar o Juan José Arreola también escribieron sus propuestas de nuevos bestiarios, cada uno con su particular estilo. Asimismo, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero coordinaron *El libro de los seres imaginarios* (1957). No obstante, los cuentos davilianos son excepcionales porque la aparición de los animales se mezcla en las historias con el distinguido estilo siniestro de la zacatecana.

En “El huésped” y “Óscar” se manifiestan formas monstruosas, mientras que en “Música concreta” y “La señorita Julia” son animales cotidianos. Empero, cabe señalar que ambos grupos de este bestiario daviliano se originan del inconsciente de los protagonistas, aunque su función es distinta. Es decir, que ambas representaciones antropomórficas y animales funcionan como objeto mediador cuyo cuerpo es asignado, configurado o creado a partir de la mente del protagonista, sin embargo, los antropoides adquieren significado cuando se insertan en un contexto específico, esto es, no podríamos imaginar lo ominoso o siniestro del huésped antes del cuento de Dávila, es hasta el momento de la lectura que reconocemos al personaje. “Esta conformación es producto de un doble proceso de inferencias: por un lado, las que la sociedad lleva a cabo y proyecta sobre el «monstruo»; y por otra, las que la misma criatura llega a atribuirse”. (González, 2003, pp. 183-184). Mientras que los animales comunes actúan como símbolos que se han cargado de significado a través del tiempo y espacio, son productos de alucinaciones e ideas del protagonista.

Es así como los animales fungen de la misma manera que los monstruos en cuanto a representaciones, sin embargo, ocurre algo distinto. Un monstruo no tiene significados por sí mismo a menos que sea uno en particular que ya se haya establecido como algún arquetipo o que sea el protagonista de un mito específico y por lo tanto un comportamiento o un significado propio, en cambio los animales sí cuentan con una serie de significados que se les han adjudicado a través de los años y de las distintas culturas y civilizaciones. (Rodríguez, 2021, p. 36)

El sapo y las ratas pasan por una metamorfosis monstruosa, producto del inconsciente del protagonista. En el artículo de López Morales (2014) se dice que los animales encarnan la faz siniestra de los seres humanos, como una especie de dobles encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada personaje, principalmente relacionadas a las pulsiones sexuales, Eros, y las pulsiones de muerte, Tánatos.

Persistentes en su interés de configurar este otro lado de lo femenino, encubrieron horribles verdades con símbolos, por ejemplo, a partir de un inventario de animales mitológicos pudieron encarnar las más bajas pasiones, entonces, la venganza, la mezquindad o la malicia no caracterizarían más a las damas sino a los monstruos zoomórficos que funcionaban como metáforas de ellas. Radicalizando la ficción por medio de un bestiario fantástico, las autoras cargaron de culpa a animales inofensivos y con ello, aparentemente, restaron ominosidad a las mujeres que de victimarias pasaban a víctimas de aquellos. (Trejo, 2020, p. 70)

Es así como la propuesta del bestiario parte de la represión, las relaciones amorosas culpígenas, frustrantes y enfermizas, cuyo medio de expiación son estas representaciones animalescas.

El cuento “Música concreta” narra la historia de Marcela, su esposo se llama Luis; jamás se escucha su voz, ni tiene participación, se mantiene alejado del desarrollo de la historia; demostrando el distanciamiento con la esposa. Bajo estas circunstancias Marcela sospecha una infidelidad; hecho que favorece el desmejoramiento de la mujer y es el motivo que eclosiona la

presencia de *lo otro*, un sapo. Un día Marcela se encuentra con un viejo amigo, Sergio, a quien decide contarle la situación que la aqueja.

-Ella. Me persigue noche tras noche, sin descanso, duerme 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. (Dávila, 2018, p. 102)

Aun no se describe exactamente qué tipo de ruido emite “Ella”, el personaje que inquieta a Marcela, aunque existe un rasgo distintivo de esta presencia siniestra, los ojos. Marcela está segura de que se trata de la amante de su esposo, ya que lo ha seguido. “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” (Dávila, 2018, p. 103). En este fragmento “Ella” se descubre como la costurera, no hay descripciones físicas, excepto nuevamente los ojos. Una de tantas noches que no podía conciliar el sueño escucho muchos ruidos, pero entre ellos distinguía uno. “una vez 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 el entraba siempre en el mismo edificio, Palenque 270” (pp. 102-103). En estos fragmentos se va dibujando la apariencia de la criatura, aparece de noche, oculta entre las hierbas y siempre emite un sonido.

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-, -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. (Dávila, 2018, p. 103)

Finalmente, Marcela revela la naturaleza del ente que la ha estado acechando, el sapo. De aquí en adelante, la vida de Marcela irá *in crescendo* en deterioro físico y anímico. Pareciera superflua la elección del sapo, no obstante, tiene una carga simbólica. “Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 1407), justamente

la misma característica que Marcela miro en la costurera. También el sapo es una criatura noctambula, se le asocia a la locura y tiene la habilidad de absorber la sangre humana (González, 2020), como sucedía con Marcela quien a causa de estar en vigilia padecía paranoia, la presencia del sapo le absorbía la atención y la energía al grado de que su amigo no pudo reconocerla en su primer encuentro después de tiempo de no verla. “y no sale del asombro al comprobar que esa desaliñada y ensombrecida mujer que mira con desgano el escaparate es su amiga Marcela” (Dávila, 2018, p. 97). Un aspecto interesante es que este personaje se debate entre el sueño y la vigilia, la salud y la insania, el mismo Sergio no da crédito de lo que su amiga le cuenta.

Asimismo, el sapo participa “En las tradiciones de la magia y de la brujería.” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p.1409), se le asocia a la lujuria “Los batracios entran en la composición de brebajes mágicos y talismanes. Las brujas [...]se servían de los sapos para preparar filtros con el fin de pervertir a las jóvenes” (González, 2020). Todas estas creencias nos llevan a la infidelidad de Luis; de tal manera que se construye un arquetipo fatal de la costurera. La habilidad de la transmutación es atribuida a los magos y brujas, se creía es una recompensa de su lealtad a la oscuridad⁹, justamente eso significa la presencia de esta mujer en la vida de Marcela.

En el apartado Las metamorfosis de la corporalidad femenino, hablo de los arquetipos femeninos y en este cuento las mujeres se enfrentan en una batalla de modelos socialmente contruidos. Por una parte, Marcela representa a la mujer de hogar, con una vida económica resuelta por el marido, ya que ella acostumbra a dar paseos y mirar escaparates, por otra parte, la costurera tiene que desempeñar su oficio para mantener un departamento. Estas mujeres son de esferas sociales muy distintas, pero además el ejercicio de su libertad difiere; Marcela es esposa y

⁹González Domínguez, Cuauhtémoc. (2020). La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. (21) 123-145 https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-60192020000200123#aff1

socialmente se espera que permanezca en la casa conyugal, tiene dos hijos y está dedicada a su familia, aunque en palabras de Sergio ella “está tan sola y entristecida como una casa abandonada y en ruinas” (Dávila, 2018, p. 101). La costurera mantiene una relación con un hombre casado sin ningún prejuicio, ni atadura de ninguna naturaleza parece ser. “El rostro de ella se medio dibuja una sonrisa entre burlona y despectiva” (Dávila, 2018, p. 110), esta es la actitud que toma la mujer cuando Sergio le habla de Marcela.

Asimismo, la podemos leer en el cuento una figura arquetípica, pues la metamorfosis de la costurera se lleva a cabo de forma lenta cuando se trata de Marcela, una conversión a voluntad para acrecentar el terror. Primero aparece con el sonido, es difuso, incomprendible; aunque para Marcela es reconocible entre los tantos sonidos de la noche, luego pasa de ser un sonido lejano a ser una manifestación bajo la ventana, oculto en el follaje del jardín, permanece al acecho, en este punto aun no tenemos certeza de la apariencia del ente solo la imagen de unos ojos amenazantes, finalmente la manifestación del noctambulo se revela para dar rienda suelta al deterioro de Marcela.

Cuando finalmente Marcela puede nombrar la entidad de su verdugo su deterioro ya es más que evidente, su pérdida se ha extendido en todos los ámbitos de su vida. Como mencione en líneas anteriores a pesar de la incredulidad de Sergio, este es motivado a ir en busca de la costurera ya que la angustia de su amiga la ha sumergido en un estado enfermizo.

Cuando Sergio llega al departamento de la costurera el modo en que la descubre es similar a la experiencia de Marcela. “La muchacha se le queda viendo entre sorprendida y temerosa. Del departamento salen unos extraños y confusos ruidos” (Dávila, 2018, p 110). Este primer encuentro da testimonio de la existencia de la costurera, también nuevamente la referencia de sonidos confusos, rápidamente Sergio distingue que se trata de música concreta que se escucha en la radio

del departamento de la mujer. Sin embargo, cuando Sergio indica a la mujer el motivo de su visita, “-He venido para hablarle de Marcela. - ¿De quién? - pregunta ella con una vocecita meliflua y gelatinosa que se le atraganta a Sergio.” (p.110), actitud que irrita a Sergio porque parece que solo a él le preocupa el estado de su amiga, sin embargo, se mantienen con el sentido del oído muy agudo pues nuevamente hace referencia al sonido que emana la costurera “Él siente que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad” (p. 110). En este fragmento los sonidos van gestionando la entrada para la metamorfosis, ya que el croar del sapo se asemeja a la descripción que hace Sergio de la costurera al hablar. Finalmente, Sergio exige a la mujer se aleje de la familia de Marcela para que pueda mejorar, si es que eso es posible, a la par llegamos a la cúspide de la metamorfosis de la mujer.

Ella sólo lo mira y lo mira fijamente; de vez en cuando él ve la misma sonrisa, su utilizada sonrisa de máscara que le adelgaza aún más los labios alargándolos.[...]la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, como si tuviera la cabeza pegada a los hombros[...]ella lo mira con sus ojos saltones, fríos, inexpresivos; Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de dentro de ella: un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche, “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, croando, moviéndose pesadamente, torpemente. (Dávila, 2018, p. 111)

La metamorfosis va progresivamente hasta confirmar lo que Marcela describía también lo ha visto Sergio, quien incrédulo de la situación ha caído en cuenta de los hechos. Todas las características del batracio se le han conferido a la costurera, cabeza grande, boca de extremo a

extremo, labios delgados, olor fétido del lugar donde habita, y el sonido opaco y hueco que emiten los sapos. En este sentido queda expuesta la parte simbólica del sapo, aunque en otra instancia tendríamos que hacer hincapié en que este tipo de animales se han ido nutriendo de las mitologías a través del tiempo y la geografía.

En Asia el sapo tiene distintos significados o asociaciones, pero uno de los mitos más emblemáticos es

Los chinos han visto, durante toda la antigüedad, un sapo en la luna: la mujer de Yi-el-Buen-Arquero, que se ha fugado tras haberle hurtado la droga de la inmortalidad que él había recibido de la Reina Madre de Occidente, llega a la Luna y se transforma allí en sapo. [...] También un sapo devora la luna en el momento de los eclipses. Aunque la tradición china parece a veces dudar entre un aspecto yin y un aspecto yang del sapo, es el primero el que predomina, lo que se explica por la predilección del animal por los refugios sombríos y húmedos. (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 1406)

Para los chinos el sapo adquiere una fuerza yin y yang, así como la costurera, en primer lugar, se crea una atmósfera siniestra con su presencia en la vida de Marcela, haciéndola vivir un suplicio; en segundo lugar, el narrador nos hace saber la postura compasiva de Sergio al saber víctima también a la costurera.

¡pobre muchacha!, su único delito era haberse enamorado de un hombre ajeno. Después de todo, ese tipo de relaciones siempre le han despertado lástima, ¿por qué no decirlo?, también simpatía; siempre viviendo a la sombra sin poder dar la cara, abrazándose a oscuras, a hurtadillas, abortando el segundo mes llenas de dolor y miedo, botadas con los años como un costal de huesos inservibles. Realmente les tiene mucha lastima. (Dávila, 2018, p 110)

Esta dualidad del personaje es semejante a la del sapo, quizá sea la respuesta a porque se convierte en sapo y no en rana, esta última asociada a todo lo benévolo. Mientras tanto, en el mito de la mujer de Yi-el-Buen-Arquero, esta huye tras robarse el brebaje de la inmortalidad, huye a la luna y ahí se convierte en sapo. Tenemos varios elementos que nuevamente nos remiten a los

simbolismos del cuento daviliano. Hurtar algo, la costurera le “roba” a Mariana su esposo y estabilidad; después la luna evoca la noche, la oscuridad, el misterio y finalmente consumado el crimen la metamorfosis en sapo en la mitología china y en el relato daviliano.

Cuando el narrador nos describe que Sergio siente lastima por la costurera es esta faz ying de la que nos hablan Chevalier y Gheerbrant (1969), que hay un punto en el cual ambas mujeres son percibidas como víctimas de una fuerza eros, que las pone en un enfrentamiento por un ser amado; sin embargo, la costurera termina siendo el artífice del aspecto yin y por lo cual es víctima del teromorfismo.

Finalmente, en el relato “Música concreta” al perpetuarse ante los ojos de Sergio la metamorfosis de la costurera, se presenta otro símbolo de importancia, las tijeras, cuyo relación al oficio de la amante también es interesante.

Las tijeras son un atributo de Atropas, la inflexible, una de las tres Parcas (romanas) o Moiras (griegas), encargada de cortar el hilo de los días: símbolo de la posibilidad de un fin repentino y del hecho de que la vida depende de los dioses.

[Se representa a Atropas como una mujer anciana, vestida de negro, empuñando unas tijeras y un ovillo de hilo, y con un libro donde registra el destino de los mortales. Representa el carácter inmutable del Destino de los mortales. Por otra parte, siguiendo a Marius Schneider, afirma Cirlot que las tijeras son también un «símbolo de conjunción como la cruz», ya que las dos actúan como una, y por ello se trataría de un «símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte» (CIRD)]. (Chevalier y Gheerbrant, 1969, pp.1539-1540)

No es fortuito la elección del oficio de la mujer, es atinada la relación que tiene este oficio con las Moiras encargadas de cortar el hilo de la vida, La costurera, por un lado, corto el hilo de vida de Marcela. Por otro lado, Sergio, como figura arquetípica del héroe, corto el hilo de la costurera. Sin embargo, como la referencia en el Diccionario de Símbolos (1969), señala que el

carácter ambivalente de las tijeras puede expresar la creación o destrucción, ya que no sabemos que sucedió con Marcela y el mismo Sergio después de la muerte del sapo.

3.3.2. “La señorita Julia”: las ratas y la rutina siniestra

En los relatos hasta ahora estudiados hemos visto el reflejo de las pulsiones del amor y la muerte. Asimismo, el cuento “La señorita Julia” forma parte del bosquejo de bestiario siniestro daviliano motivado por estas pulsiones, en éste se cuenta la historia de Julia, una mujer soltera, quien trabaja en una oficina, el narrador la describe como una dama, ejemplo a seguir, comprometida, limpia, culta; pero un día le sucede la desgracia de tener infestada su casa por roedores, evento que la conducirá a un trágico desenlace. La vida rutinaria y en apariencia armoniosa de Julia es interrumpida por el amor y el deseo, pues la cotidianidad se convierte en un factor estresante para Julia, a pesar de que ella se obliga a aparentar su felicidad.

Sigmund Freud en *El malestar de la cultura* (1930) plantea cuál es el fin de la vida: la felicidad, un principio del placer lo encontramos en la ciencia, el arte o la religión; pero ante esto siempre hay una amenaza de sufrimiento provocados por la naturaleza del propio cuerpo, factores externos y las relaciones con otros individuos. Entonces, bajo esta premisa la vida es un camino hacia la felicidad o el placer: la satisfacción de amar y ser amado, cuya aspiración es la dicha del amor sentimental y el amor sexual. Aunque este andar tiene una fuente de sufrimiento, que se halla en lo social, un estado de miseria provocado por la cultura que nos dice que hay sacrificios (asociados a la vida sexual); la belleza, la limpieza, el orden y la justicia son un mecanismo de

protección al sufrimiento. Cuando este objetivo de felicidad no es logrado hay una vía de consuelo: la neurosis y la psicosis.

El trabajo psicoanalítico nos ha enseñado que son justamente estas frustraciones, denegaciones de la vida sexual lo que los individuos llamados neuróticos no toleran. Ellos se crean en sus síntomas, satisfacciones sustitutivas, que, empero los hacen padecer por sí mismas o devienen fuentes de sufrimiento por depararles dificultades con el medio circundante y la sociedad. (Freud, 1930, p.105)

Julia tiene una vida entregada al orden, a la rutina y al trabajo, sin embargo, cuando el relato avanza nos damos cuenta de que existen detonantes exasperantes: uno es la relación que tiene con el contador de la oficina donde trabaja, el señor de Luna, con quien “Desde hacía algún tiempo estaba comprometida” (Dávila, 2018, p. 56). Julia vive esperando que su prometido por fin decida poner fecha a la boda. Dos: el bombardeo continuo de los parámetros conductuales convenidos por la sociedad, los domingos en la iglesia, las cenas familiares son una constante presión social.

La señorita Julia estaba encariñada con su trabajo, no obstante, la serie de humillaciones y calumnias que a últimas fechas había tenido que sufrir. Llevaba quince años en aquella oficina, y siempre había pensado trabajar allí hasta el último día que pudiera hacerlo, a menos que se le concediera la dicha de formar un hogar como a sus hermanas. (Dávila, 2018, p. 60)

Julia no tiene los elementos para una vida placentera, y entonces es víctima de su inconsciente. Se obligo a ocultar la soledad en la que vive, aunque más tarde que temprano eso que reprimió emergió en *Unheimlich*. Tres: el trabajo, el espacio que en un principio parecía disfrutar, ahora ha sido perturbado por sus compañeras

Como a las once de la mañana Julia no podía de sueño; sentía que los ojos se le cerraban y el cuerpo se le aflojaba pesadamente. Fue al baño a echarse agua en la cara. Entonces oyó que dos de las muchachas hablaban en el pasillo, junto a la escalera.

—¿Te fijaste en la cara que tiene hoy?

- Sí, desastrosa.
- No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía...
- ¿Entonces tú también crees...?
- ¡Pero es evidente...!
- Nunca me imaginé que la señorita Julia...
- Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa.
- A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma.
- ¡Claro!, a su edad. (Dávila, 2018, pp. 57-58)

Julia ve la oficina como un segundo hogar, cuya ilusión se rompe con el acoso de sus compañeras. Siguiendo a Freud, la resolución a la amenaza del aislamiento es buscar protección inmediata o una forma de intoxicación; la manía para sustraerse de la realidad y refugiarse en un mundo propio. Al no encontrar consuelo en ningún lado, se manifiestan las ratas en casa de Julia, e iniciar un proceso de degradación del personaje.

Rata. La rata goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se la asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria. [...] [se] ve en ella la imagen de la avidez, del temor, de la actividad nocturna y clandestina. [...] Está asociada como tal a la noción de robo, de apropiación fraudulenta de las riquezas. (Chevalier y Gheebrent, 1988, pp. 955-956)

Así como en Europa el simbolismo de la rata es desfavorable, en China y Egipto es la deidad de la peste. Las ratas se asocian a la miseria y a la actividad clandestina, esta referencia, justamente es el equivalente a las compañeras de trabajo, “vivía entre alimañas” (Dávila, 2018, p. 58), emulando la actividad clandestina de los ratones, cuando hablan de Julia es como si la comieran a hurtadillas. Las ratas son símbolos y son participes de la mitología. “Los Bambara piensan igualmente que los ratones se transforman en sapos durante la estación de las lluvias.” (Chevalier y Gheebrent, 1988, p. 956), de la misma forma que en “Música concreta” tiene relación con los sapos e incluso el vínculo se extiende a la costurera del cuento antes mencionado, ya que

recordemos que esta mujer se le atribuye la cualidad de la metamorfosis, una de las virtudes de las brujas; de igual forma a Julia se le atribuye una virtud de esta naturaleza.

Lo único que leía y estudiaba con desesperación eran unos viejos libros de farmacopea que habían pertenecido a su padre. Pensaba que su única salvación consistiría en descubrir ella misma algún poderoso veneno que acabara con aquellos diabólicos animales, puesto que ningún otro producto de los ordinarios surtía efecto con ellos. (Dávila, 2018, pp. 58-59)

La elaboración de mezclas también es una cualidad de las brujas. no es aleatoria esta correspondencia ambas mujeres escapan al modelo femenino: son solteras, viven en apariencias, por un lado, una ejerce su sexualidad libremente y por otro, Julia la reprime, hay rumores entorno suyo, “¿Entonces tú también crees...?, Nunca me imaginé que la señorita Julia...”; califican su apariencia, pero no hay una preocupación genuina por ayudarla “¿Te fijaste en la cara que tiene hoy?”, refiriéndose a la edad y a su carácter intachable, “Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa”. En este sentido, “La bruja es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer.” (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 299).

Jung considera que las brujas son una proyección del ánima masculina, es decir del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre: las brujas materializan esta sombra rencorosa, de la que ellos no pueden apenas liberarse, y se invisten al mismo tiempo de una potencia temible; para las mujeres, la bruja es «el cabrón emisario», sobre el cual transfieren los elementos oscuros de sus pulsiones. (Chevalier y Gheerbrant, 1969, p. 299).

Este fragmento nos confirma esta transfiguración de Julia a bruja. La hostilidad de las compañeras, van minimizando a Julia, desquebrajando la autoestima y acorralándola, no es cualquier rumor el que circula en la oficina. “A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma, ¡Claro!, a su edad.”, claro que notan su deterioro, pero lo acuñan a la maternidad escandalizado el hecho. Por una parte, la maternidad “dignifica” a la mujer si es consumada; por otra, la denigra si no es completada, además de todas las implicaciones socioculturales que rodean este proceso.

La persecución de los roedores trae a colación las situaciones a las que Julia ha renunciado, ser esposa y madre, rompiendo el esquema tradicionalista de la mujer, pues, aunque se esfuerce en la pulcritud de su persona así como la casa, la dedicación en el trabajo y el cuidado de los sobrinos jamás será reconocida como una mujer completa.

La mujer siempre confronta alternativas de carácter absoluto: si quiere existir como persona, no será más mujer; si quiere ser sujeto de su propia historia, no será más mujer; si quiere actuar en la realidad social, no debe ser mujer ni madre; si quiere personalizarse en una relación, no existirá para ella ningún tipo de relación en la que ella pueda ser uno de los sujetos. Estas alternativas absolutas e imposibles conllevan la exigencia de elegir entre un *todo* ilusorio (entre la adhesión total a la imagen ideal) y la *nada* que es ella misma. Es una exigencia dramática, inhumana y antinatural y, sin embargo, es el parámetro de la naturalidad que se acepta para la mujer. (Basaglia, 1993, p. 48)

De cualquier forma, Julia no tiene aprobación en ningún sitio. Un caso análogo, refiriéndonos a la maternidad es el de “El último verano”. Aunque en este último, la perspectiva ominosa del embarazo es de la mujer protagonista, mientras que para Julia es un deseo la maternidad, a ojos de la gente que la rodea no es lo ideal

¿Cómo puede reaccionar una mujer ante esta depauperización total, prisionera de una naturaleza que le es enemiga? Imposibilitada de ser madre, rodeada de vacío en un mundo hostil donde no encuentra lugar ni significado, la reacción más común es intentar desaparecer, hundirse en una depresión sin salida, resultado de la exasperante actitud pasiva, destructiva y dañina, supuestamente natural, que ha sido impuesta como único modo de supervivencia. (Basaglia, 1993, pp. 52-53)

Julia tiene que enfrentar una lucha interna pues está inmersa en una sociedad de aparente estabilidad y cuando se presenta “lo otro” lo repentido, su soltería, no ser madre, empieza la ruptura ocasionando efectos de desamor, soledad y rechazo.

La oscuridad que empieza a rodear a Julia evidentemente sale en la presencia de las ratas. Ella se sumerge en la tarea afanosa, pero infecunda de exterminio de los roedores, pasa horas y

horas durante la noche tratando de crear un veneno que le ayude a acabar con las ratas, con lo que descuida todos los aspectos de su vida. Incluso el señor de Luna termina la relación con Julia y ella descubre que realmente no fue amada

Entonces Carlos de Luna comenzó a hablar, más bien a balbucear:

–Julia, yo quisiera proponerle...más bien...yo he pensado...querida Julia...yo creo que lo mejor ...es decir, tomando en cuenta... Julia, por nuestro bien y salud espiritual...lo más conveniente es dar por terminado...bueno, quiero decir no llevar adelante nuestro proyecto de matrimonio. (Dávila, 2018, p. 62)

La relación de las ratas y el prometido de Julia es aludida por el apellido “de Luna” pues los roedores son noctívagos, igualmente se asocia a la traición, “la tremenda responsabilidad que el matrimonio implica” (Dávila, 2018, p. 62), es la excusa que el prometido dice cuando la ha ilusionado por largo tiempo; peor finalmente todo fue una vaga ilusión. También es el anuncio de la muerte del compromiso con el contador, la rata es un animal cetónico, símbolo del retorno a la tierra, las ratas roen cadáveres, relativo a los despojos amorosos, por lo que su presencia es más tormentosa cada noche por las pérdidas de la señorita Julia tratando de exterminar a los roedores. Dávila da muerte al amor platónico, y nos presenta una versión nihilista de éste, un amor a la espera; las formas tradicionales amorosas se rompen, y los roedores traen catástrofe y presagio de horror.

A saber, tenemos que hacer distinción entre rata, como se menciona en el cuento, y ratón; porque a pesar de que hayamos establecido relación simbólica con el señor de Luna, hay discrepancia de significado con el vocablo ratón. “El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante” (Cirlot, 1992, p 382). Aquí el uso del vocablo ratas esta intencionalmente ligado al personaje de Julia, su sexualidad, la no maternidad, la soltería; y aunque el carácter añorado del contador también lo podríamos discutir, lo cierto es que el meollo del asunto gira entorno a Julia.

La presencia de las ratas viene a colación un elemento de la estética romántica, la desintegración del yo, Julia es despojada de su trabajo, la ruptura de su compromiso y el alejamiento con sus hermanas la llevan al aislamiento en su casa; porque no le es posible llevar una doble vida: una en la oficina y la segunda con sus seres queridos. “La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo” (Dávila, 2018, pp. 62-63). Cuando todo lo que la mantenía equilibrada le ha sido arrebatado, se devela esa realidad que se esconden bajo sus relaciones artificiosas y entonces sucumbe a la locura.

La locura es un mal, o acaso una bendición, que aguarda silenciosa a los personajes de Dávila, seres invariablemente propensos a caer en estados de una notable alteración mental que los lleva a la decadencia o la destrucción, que es, al mismo tiempo, una suerte de liberación. (Negrete, 2019, pp. 165-166)

La locura es una doble coartada, en “Música concreta” así como en “La señorita Julia” el mundo de las protagonistas ronda en la frontera de la pesadilla y la alucinación, posteriormente culmina en la destrucción de Sergio, al final no sabemos que sucede con Marcela; pero Julia, “ya había perdido toda esperanza...reía estrepitosamente” (Dávila, 2018, p. 64). Un episodio psicótico la salva de una verdad avasalladora, creando una realidad donde puede tener el control de su verdad, donde puede construir una realidad que la favorece y la hace feliz, “reía estrepitosamente...ahora estaban en su poder...ya no le harían daño nunca más...hablaba y reía...lloraba de gusto y de emoción...gritaba...gritaba... ¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte!” (Dávila, 2018, p. 64), finalmente el lenguaje ambiguo del cuento nos deja un final abierto.

Conclusiones

Amparo Dávila fue una escritora precursora del género fantástico en México, pero un fantástico a la manera de Cortázar. Como Alazraki definió al fantástico, el neofantástico donde los límites entre lo real y lo fantástico son difusos, donde hay una nueva percepción del mundo, que evidentemente modificara el funcionamiento de pensamiento. Aunque hay numerosos estudios sobre la narrativa daviliana, a diferencia de la poesía, su obra ha tenido poca difusión por lo que es necesario promoverla a un público más amplio.

No obstante, los cuentos davilianos han tomado auge en los últimos años, desde mi perspectiva, por dos elementos: lo siniestro y su función social como lectura mediática entorno a lo femenino. Las historias se desarrollan sobre lo vivencial, la muerte, la locura, el desamor, y lo siniestro que envuelve la cotidianidad. Esta narrativa es un viaje a la mente de los personajes, materializa los secretos de la psique revelando con magistral empeño lo abyecto de la maternidad, el amor, la soltería, la familia, la cocina. Dávila imaginó un universo donde conviven lo siniestro y lo cotidiano, no existe límite entre razón y cordura, hay lugar a toda posibilidad.

Como una de las precursoras del género fantástico en México, Dávila propone, sin una intencionalidad expresa pero tácita en su obra, una poética que difiere en los postulados de Todorov. En este sentido, sus cuentos son un parteaguas para la evolución del género en México, por varios aspectos: primero, se anula la existencia de dos mundos unívocos, es decir uno que sigue la lógica y otro ajeno a la razón. Los personajes davilianos asumen la existencia de lo extraño como una posibilidad de su mundo lógico, no vacilan lo enfrentan. Esta diferencia del fantástico tradicional y la poética daviliana inscrita en el neofantástico abre la posibilidad de entender los

cuentos como una metáfora de los problemas humanos, recurren al evento anormal para evidenciar una problemática social en el mundo representado. Segundo, cuando el personaje deja la duda ante la presencia de lo anormal se permite reflexionar, actuar y evolucionar; en esta razón los personajes se vuelven fatales, toman conciencia de su existencia en una realidad oscurecida por estándares sociales.

Tercero, el miedo precedido de un estado de angustia y opresión que propician la presencia de un ente ajeno a la cotidianidad, como dije anteriormente no hay cuestionamiento del origen de esta entidad simplemente hay enfrentamiento entre el personaje y el animal; los protagonistas experimentan el miedo, pero no los paraliza, es un impulso para confrontarse al ente siniestro y recuperar la estabilidad.

Es así como planteo la primera tesis de este trabajo, lo siniestro, como eje primigenio de su poética, porque es a partir de este elemento que todos los personajes se construyen y deconstruyen, es el germen de las criaturas antropomórficas y animales al acecho. Las representaciones que conforman el bestiario daviliano son la materialización de las pulsiones y emociones reprimidas como producto de actos punitivos de la sociedad. En este sentido, los cuentos de la zacatecana coinciden con el neofantástico, desenmascara una realidad en la que se manifiesta lo siniestro, como Freud señaló, aquello que nos resultaba familiar pero que por alguna razón se mantuvo oculto y en el presente se ha manifestado de forma horrorosa. Un hecho en apariencia extraño, como Rosemary Jackson menciona es lo oculto de la cultura que atormenta, es decir, una forma abyecta de lo íntimo, oscurecido por razones de orden social.

En este trabajo también me planteé la pregunta sobre los mecanismos discursivos que utilizó Dávila para alcanzar la máxima expresividad en sus cuentos, pues bien, uno de esos recursos es la creación de un bestiario: entes antropomórficos y animales; la presencia de estos seres

animalescos emerge de la psicología anómala de los personajes para causar sensación de mundos extraños, con el objetivo de provocar incertidumbre. Para lograr el efecto de terror el bestiario se construye mediante la mínima atribución de rasgos físicos, así como contradictorios que dificultan o exageran la imaginación, es decir, la escritora deja espacios nulos de información o simplemente atribuye características que lejos de esclarecer oscurecen la naturaleza de la bestia.

Un aspecto importante en la configuración de lo siniestro en los cuentos de Dávila tiene que ver con el paradigma de la realidad, la autora narra historias de eventos tan cercanos al mundo representado para alcanzar el efecto de la verosimilitud, también confecciona la psicología de sus personajes de tal forma que poco a poco se construya un espacio mundano, pero extremadamente familiar para después vulnerarlos con la aparición del ente siniestro. En este sentido, el bestiario de Dávila es una insinuación de lo otro, entendido como los sentimientos reprimidos: repudio, hastío, insatisfacción. Los seres siniestros son representaciones de lo monstruoso de lo humano, que se explican por paradigmas socioculturales y están sujetos a estéticas de una época dada.

Con relación a la función mediática entorno a la feminidad Dávila escribe sobre mujeres en situaciones adversas normalizadas, sin embargo, desde mi punto de vista son personajes cuyos sentimientos cohibidos las conducen a la fatalidad pues exterminan todo aquello que les quitó su tranquilidad. En mi análisis esbozo la posibilidad de hacer una lectura relacionada al modelo *femme fatale*, no obstante, la poética de la zacatecana va más allá de una imagen bella y sexualizada de la mujer, los cuentos muestran mujeres oprimidas las cuales toman conciencia de su existencia rompiendo simbólicamente los vínculos con su propio cuerpo y estatus sociales. La autoconciencia es realmente la característica que le da la fatalidad al personaje; a diferencia de la mujer fatal del siglo XIX que se definía exclusivamente por su belleza física y el ejercicio desenfrenado de la sexualidad, en los cuentos davilianos la mujer fatal se define por la conquista que ella hace de sí

misma para romper la subordinación histórica a la que ha sido sometida, su lucha es interna cuya cúspide es la liberación de los roles de género, la maternidad obligada, el matrimonio, la obediencia.

Finalmente, la obra de Amparo Dávila propone una poética en la que la trasgresión ocurre con naturalidad, los límites entre lo real y lo fantástico se difuminan. Los cuentos son una maquinaria imaginativa en la que el lector decide si los hechos insólitos se deben a la psicosis colectiva o individual, pero si decide aceptar estos fenómenos como conductas normales, posibles estará adentrándose a lo fantástico moderno, neofantástico.

Por otra parte, cabe decir que desde la perspectiva mediática los cuentos davilianos son un punto de fuga en el que se vislumbra nuevas perspectivas de como dibujar lo femenino en la literatura, ya que el sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer, es quien lo analiza, escribe y dibuja. Tener la imagen analizada de la mujer en los ojos de una escritora abre nuevas posibilidades de enriquecimiento y análisis.

Bibliografía

Bibliografía directa

Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía indirecta

Álvarez Lobato, C. (2019). La poesía de Amparo Dávila: sombra errante, testigo del tiempo. En C. L. Gutiérrez Piña, J. G. Tapia Vázquez y R. Castro Rocha (Eds.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (pp. 49-73). Guanajuato, México: Editorial Colofón.

Gutiérrez Piña, C. (2019). Lenta nostalgia y angustia viva. En C. L. Gutiérrez Piña, J. G. Tapia Vázquez y R. Castro Rocha (Eds.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (pp. 15-48). Guanajuato, México: Editorial Colofón.

Electrónica

Abenshushan, V. (2018, 2 de noviembre). *En el jardín del miedo*.

<https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>.

Minila, J. (2020, 04, 18). Amparo Dávila: la magia que perdura. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>

Pereira, A. (2020). La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana. *Literatura Mexicana*, 6(1),187-212. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.178>

Bibliografía general

Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). España: Arco Libros.

Anderson, E. (2007). ¿Qué entiendo por literatura fantástica? En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías Hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 51-57). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

- Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.), (2012). *Filosofía, literatura y animalidad* (pp.186), México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Basaglia, F. (1987). *Mujer, locura y sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, Colección La mitad del mundo.
- Barrenechea, A. M. (2007). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías Hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 59-69). La Habana, Cuba: Casa de las Américas
- Barthes, R. (2006). *Introducción al análisis estructural de los relatos* (B. Dorriots, Trad.) México: Ediciones Coyoacán. (Trabajo original publicado en 1966).
- Barthes, R. (1994). El efecto de la realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la literatura* (pp. 179-187). España: Ediciones Paidós.
- Bornay, E. (1995). *Las Hijas de Lilith*. Madrid, España: Ediciones Catedra.
- Campra, R. (2007). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías Hispanoamericanas de literatura fantástica* (pp. 135-166). La Habana, Cuba: Casa de las Américas
- Castellanos, R. (1983). *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, A. (2007). El motivo del umbral y el espacio liminal. En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías Hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp.255- 262). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Editorial Labor, S. A.
- Freud, S. (2012). *El malestar de la cultura* (L. López Ballesteros, Trad.) México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1930).
- Freud, S. (1978). *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud* (En I. Rosenthal, Trad.) México: Letra cierta. (Trabajo original publicado en 1973)

- Gilbert, S. y Gubar, S. (1984). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Editorial Catedra.
- Gómez Bocanegra, J. M., Hernández Haro, R. y Martínez Gutiérrez, J. T. (Eds.). (2018). *Ventana a la literatura mexicana*. Guadalajara: México: Letras para volar.
- González Bermejo, E. (1981). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, España: Edhasa.
- Herrero, C. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Hoffmann, E. T. A. (2008). *El hombre de arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*. Granada, España: Editorial José J De Olañeta.
- Kristeva, J., Barthes, R., Boons, M.C, Burgelin, O., Genette, G, Gritti, J., Metz, Ch., Morin, V y Todorov, T. (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. México, D.F.: Siglo XXI.
- López Morales, L. (2004). De animales y obsesiones. *Anuario de letras modernas, 19*. México.
- Morales, A. M. (2000), Las fronteras de lo fantástico. *Signos literarios y lingüísticos, II, (2)*, 47-61.
- Morales, A. M. (2008). México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo. México, Oro de la Noche/CILF. *Revista Crítica de Narrativa Breve*. N°1, (1), 1-5.
- Roas, D. (Ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, España: Arco libros.
- Sardiñas, J. M. (Ed.) (2007). *Teorías Hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Trías, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: España: Ariel.

Electrónica

- Cortázar, J. (1970). Algunos aspectos del cuento, *Casa de las Américas*. Recuperado de https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/ALGUNOS.pdf

- Eetessam Párraga, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudios del mito de la femme fatale. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18 (2009), 229-249. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt061>
- García Flores, M. (1967), Siete respuestas de Julio Cortázar. *Revista de la Universidad de México*, XXI (7), pp. 10-13. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/015238dc-eda1-4f42-9cf1-2417115a993d/siete-respuestas-julio-cortazar>
- Luna Mariscal, K. X. (2016). Procesos de formación del bestiario medieval. *Medievalia*, n°34 (abril), 9-20. doi: <https://doi.org/10-19130/medievalia.34.2002.126>
- Machetes. (2010, 6 de julio). *Lo fantástico en "Bestiario" de Cortázar*. http://amayadalbo.blogspot.com/2010/03/lo-fantastico-en-bestiario-decortazar_3504.html
- Morales Benito, L. (2018). La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica. *Carnets*, Première Série 3 (mayo). doi:<https://doi.org/10.4000/carnets.6060>
- Olszevicki, M. N. y Caputo, J. L. (2018,05,28). Configuraciones del instante, de las artes plásticas a la literatura: Lessing, Diderot y Flaubert. *452°F*. Recuperado de https://www.452f.com/pdf/numero19/19_452F_Martin_Caputo_orgnl.pdf
- Yelin, J.R. (2008). Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios contemporáneos. *LLJournal*, 3 (1), 1-2. <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-1-yelin-texto/>
- Zimmerman, D. (2010). El inconsciente y la ficción literaria. *Desde el Jardín de Freud*. (10), pp. 237-244. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/19900/21031>