



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL EROTISMO SINIESTRO DE AMPARO
DÁVILA Y GUADALUPE DUEÑAS**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

PRESENTA:

EDUARDO RAMÍREZ CERDÁN



**DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. ANA MARÍA GOMÍS INIESTA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



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.

*Con mi gratitud, por su inmenso apoyo durante la licenciatura, a Evelin Cerdán y Héctor
Eduardo Ramírez, mis padres, y a Eve Olmedo, mi abuela.*

Para Anamari Gomís, parte de la familia que se elige.

*A mis sinodales: Luz Fernández de Alba, Alejandra Amatto —cómplice de lo fantástico—,
Mariana Ozuna y Daniel Castañeda, gracias por sus atentas lecturas.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. DOS CUENTISTAS SINIESTRAS EN LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO	9
2. LA CONTINUIDAD DE DISCONTINUIDADES	14
3. BREVIARIO DE LO SINIESTRO	19
4. EL EROTISMO SINIESTRO DE AMPARO DÁVILA.....	22
5. EL EROTISMO SINIESTRO DE GUADALUPE DUEÑAS	29
CONCLUSIONES.....	39
REFERENCIAS	42

INTRODUCCIÓN

Hay en Occidente una actitud generalizada que tiende a ocultar los asuntos del sexo, del erotismo y del cuerpo en general. Lo dijo Michel Foucault en su *Histoire de la sexualité*: un exhaustivo y largo trabajo ensayístico acerca de la muy silenciada sexualidad. *Grosso modo*, el francés cuenta que lo erótico, luego de ser algo comúnmente admitido y hablado en Occidente —con los griegos, por ejemplo—, pasó a ser objeto de discursos fríos en los confesionarios, donde los sacerdotes preguntaban minucias como las posiciones, las caricias y las palabras usadas durante el coito con tal de aconsejar a los parroquianos sobre los buenos modos de tener sexo, lo cual logró que paulatinamente la sexualidad se volviera tabú. Hubo que verbalizar: crear un discurso «oficial» y delimitarlo bien para después hacer las omisiones que los ojos censores de otrora creyeran necesarias.

La obra a la que me refiero está dividida en tres tomos: *La volonté de savoir*, *L'usage des plaisirs* y *Le souci de soi*, publicados entre 1976 y 1984. La muerte le impidió a Foucault acabar su proyecto original, que constaba de seis volúmenes, y sólo llegó a escribir una parte del cuarto. Es éste un estudio iluminador para la comprensión de los modos en que opera el pensamiento occidental en los tiempos que corren, los cuales no han variado *demasiado* con respecto a la era victoriana, cuando la represión fue cosa común y se expandió en el tiempo y en el espacio.

¿Y qué ocurre con estos temas en el caso mexicano? Hablar de México, en un inicio, es hablar de un país con el halo de la conquista española, aspecto fundacional, y también de mestizaje, compleja arista. Todos somos victorianos, dice Foucault, y en México somos, además, *guadalupanos*.

Cuando el papa Juan Pablo II [escribió el filósofo Bolívar Echeverría] exclamó en uno de sus tantos viajes a México: «México, *Semper fidelis*», no hacía otra cosa que redundar en una verdad oficial mil veces documentable: la religión del pueblo mexicano es la católica, apostólica y romana. [...] Como se ha repetido tantas veces, el catolicismo de los mexicanos es un catolicismo especial, un catolicismo no sólo «mariano» sino «guadalupano» [...] (Echeverría, 2011: 101-102).

El culto a la Virgen de Guadalupe es el símbolo por excelencia del sincretismo en nuestro país, donde las culturas prehispánicas se mezclaron con las ideas católicas traídas por los españoles y afianzadas desde entonces hasta hoy. Así pues, como México abreva de la religión católica, abundan los tabúes heredados en torno al erotismo, que según Foucault comenzaron a perpetuarse a partir del siglo XVII en Europa.

Viene a cuento hablar sobre la historia de la *sexualidad* —que para Georges Bataille (1957), en cuya obra se basa mi análisis, se llama *erotismo de los cuerpos*— porque este trabajo de investigación consistió en ir tras las huellas del erotismo dentro de la cuentística de dos autoras mexicanas: en orden alfabético, Amparo Dávila (1928) y Guadalupe Dueñas (¿1920?-2002). La primera ha publicado hasta ahora 37 cuentos repartidos en cuatro títulos y la segunda publicó 69 divididos en tres volúmenes. Presento a continuación un panorama general del esquema crítico al que me adhiero para, enseguida, hablar durante el primer capítulo sobre la generación donde se suele ubicar a ambas narradoras: la denominada *Generación de Medio Siglo*.

En este texto sigo a Tzvetan Todorov¹, quien decidió apostar por una crítica no inmanente ni dogmática, sino dialógica *con* las obras, tomando en cuenta las voces del

¹ Cuando a inicios de los sesenta huyó de la Bulgaria comunista hacia París, Todorov se adhirió al grupo de los formalistas, con Roland Barthes como figura tutelar, y se convirtió en un gran difusor del formalismo

autor y del crítico/lector. «El autor es un "tú" y no un "él", un interlocutor con el que debatimos valores humanos. [...] Ya es hora de traer (de vuelta) una idea que no deberíamos de haber olvidado: la literatura trata sobre la existencia humana»², dijo en *Critique de la critique* (1984: 185-188), y en *La littérature en péril* (2007: 24) escribió las siguientes líneas que también me sirvieron de guía: «Estudiamos mal el sentido de un texto si nos atenemos a un acercamiento estrictamente interno; las obras existen siempre dentro de un contexto y en diálogo con él»³.

La metodología que propone Todorov se emparenta con la hermenéutica: no con la clásica, sino con una matizada que yo adopto, la cual comprende texto, autor y lector, y que reconoce la multiplicidad —que no infinidad— de significados textuales. Ésta queda muy bien explicada por el crítico Federico Álvarez de la siguiente manera:

[...] así como Derrida encuentra un fantasma detrás de cada palabra, de cada texto (el de sus muchas deconstrucciones), el hermeneuta —de manera consciente o no— siente que tras el texto hay una voz, incluso un semblante —conocido o anónimo— que le mira desde su horizonte. Hablamos de fusión de horizontes: el del hermeneuta y el del texto, pero el horizonte del texto ¿no es, parcialmente al menos, pero de manera decisiva, el de su autor? [...]. ¿Qué decía Gadamer, varios años antes de Barthes y de Foucault (pero después, por supuesto[,] de Heidegger) de todo esto? En muchas partes de su obra —cuyo valor no es posible discutir, y de la que todos hemos aprendido muchísimo—, Gadamer promueve explícitamente esa concepción general de la difuminación del autor. [...] El texto es autónomo, pero no es independiente [refuta Álvarez]. Es una *realidad segunda*, como indica Macherey: una remisión, una liberación (*une délivrance*). (Podría entenderse, en un

ruso, estudioso de la semiótica y del estructuralismo. Fue en los ochenta cuando dio un giro radical a su labor crítica.

² La traducción es mía.

³ *Idem*.

sentido metafórico aceptable[,] que el autor se libra de ella). Pero no puede dejar de decir lo que en ella dijo el autor y, luego, lo que nosotros pensamos que dice, al leerlo. ¿Podemos pensar, al leerlo, algo diferente de lo que quiso decir el autor? Sí, desde luego. [...] Pero, ¿podemos leer en el texto lo contrario de lo que el autor pensó decir, dando por cierto que el texto tiene la coherencia mínimamente exigible? No parece posible (Álvarez, 2007: 203-220. Las cursivas son del autor).

En este análisis tomé en cuenta —como señala el recién citado— que, aunque autónomo, el texto no es independiente: su análisis se ve enriquecido por la lectura del horizonte, llámesele *vital*, que el autor vertió en su obra.

A continuación, como lo anticipé, hablo en el primer capítulo sobre la *Generación de Medio Siglo* en México y de qué manera conviven Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas en ella. Luego, en el segundo capítulo, recupero lo que expliqué al inicio sobre Foucault, rescato lo que dijo Julio Cortázar —durante las clases que impartió en Berkeley en 1980— sobre el erotismo en la literatura de América y, en el núcleo del capítulo, expongo sucintamente la teoría del erotismo que sustenta este trabajo: la desarrollada por Georges Bataille (1957), quien por retomar ideas del psicoanálisis me permitió unir lo dicho por él a la *Introduction a la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov —también de raigambre psicoanalítica y con la lente puesta en el *deseo*—, lo cual no desentona con los objetivos de este trabajo, puesto que tanto Dávila como Dueñas se distinguen por explotar el discurso de lo fantástico en sus obras. Esto, lo fantástico, me lleva a hacer unos apuntes, en el tercer capítulo, sobre una categoría estética que atraviesa todos los libros de ambas mexicanas, *lo siniestro*, y hago un repaso brevísimo desde Immanuel Kant hasta el filósofo español Eugenio Trías. Finalmente, en los capítulos cuatro y cinco presento el *quid* de este trabajo, es decir: el abordaje dialógico/hermenéutico del erotismo, que yo llamo *siniestro*,

tratado como tema literario en los cuentos de Amparo Dávila y de Guadalupe Dueñas, cuyas biografías atiendo de manera puntual para enriquecer el análisis.

Xalapa, abril de 2017.

1. DOS CUENTISTAS SINIESTRAS EN LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

Decir *Generación de Medio Siglo* es entrar a un terreno rugoso. Hay que partir desde el concepto *generación* en los estudios sociales, que al menos a los hispanoparlantes nos llega a partir del método generacionalista desarrollado por el filósofo español José Ortega y Gasset, quien influyó en varias áreas de las ciencias sociales. En sus libros *El tema de nuestro tiempo* y *En torno a Galileo*, expone su pensamiento acerca de lo que llamó «la sustancia de la historia» (Ortega y Gasset, 1994: 26), es decir: la generación. Propone que se tenga en cuenta este concepto —que para él debe renovarse cada 15 años— para comprender la dinámica social, pues piensa que, a partir del estudio de las generaciones: del estudio del individuo con sus coetáneos, se puede extraer la esencia identitaria de una sociedad, la manera específica que ésta tiene para relacionarse con el mundo.

Todos quienes estamos vivos ahora —dice el español— somos contemporáneos, pero eso no nos une: no transformamos el entorno social del mismo modo. «Los contemporáneos no son coetáneos: urge distinguir en historia entre coetaneidad y contemporaneidad. Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos», o sea, tres generaciones, cuya existencia permite el movimiento de la humanidad. «Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada, putrefacta, en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna» (Ortega y Gasset, 1951: 38).

En el caso de la cultura mexicana, fue el historiador Wigberto Jiménez Moreno quien aplicó, casi a modo de calco, la propuesta del español y bautizó las que luego fueron agrupadas por Enrique Krauze (1981) con el nombre «Cuatro estaciones de la cultura mexicana», a saber: 1) la Generación de 1915, 2) la de 1929, 3) la de Medio Siglo y 4) la de

1968. A partir de que se difundieron estas etiquetas, la crítica literaria mexicana comenzó a utilizar con frecuencia una en especial: la de *Medio Siglo*.

El *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, coordinado por Armando Pereira y publicado en 2004, apunta que los escritores de la Generación de Medio Siglo son los que empezaron a desempeñarse en el medio literario mexicano desde la mitad de la centuria. Ahora no importa *tanto*, para agrupar a sus miembros, sus años de nacimiento. Cosmopolitas, heterogéneos, críticos y con varios miembros jóvenes, se alejaron —en el caso de la narrativa, que es lo que me atañe—, de la tradición que en general regía las producciones literarias de entonces, cuando se distinguía un interés nacionalista cuya bandera podría ser la así llamada *novela de la Revolución*.

Debe destacarse que la característica en común de los autores del Medio Siglo es su participación activa en la cultura mexicana durante y a partir de los años cincuenta. Lo anterior sigue el pensamiento de Octavio Paz, para quien *la generación literaria*, en general, «es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. [...] [L]o que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías, en una palabra: el *temple*» (Paz, 1981: 2).

La del Nobel mexicano es una visión amplia que no rige a todos quienes hablan sobre los escritores del Medio Siglo, pues a menudo se incurre en una práctica que, según el narrador Agustín Cadena —y coincido—, reduce la eficacia de la generación como herramienta teórica:

Con frecuencia se ha cedido a una tentación: la de limitar el concepto de Medio Siglo a un pequeño grupo de narradores, amigos entre sí, que además de sus coincidencias sociales compartieron una actitud ante el quehacer literario. Sin embargo, en términos estrictos, la generación debería incluir también a los otros escritores nacidos en el periodo de los quince

años orteguianos. Así, nos encontramos con la necesidad de leer juntos a autores tan disímiles como Inés Arredondo (1928) y Sergio Galindo (1926), o Guadalupe Dueñas (1920⁴) y Ricardo Garibay (1923). A estos nombres añadimos los ya inseparables de la lista: Rosario Castellanos (1925), Emilio Carballido (1925), Amparo Dávila (1928), Salvador Elizondo (1932), Carlos Fuentes (1929), Elena Poniatowska (1932), Juan García Ponce (1932), Sergio Pitol (1933) y Jorge López Páez (1922) (Cadena, 1998: s/p).

Sobre la tendencia a limitar el amplio concepto de *generación literaria* hacia un grupo menor, habla sin querer Huberto Batis —a quien bien podríase llamar *el* editor del Medio Siglo— cuando dice: «[como] la Casa del Lago [...] era nuestro centro de reunión [...] queremos que nos llamen Generación de la Casa del Lago» (Torres, 2008: 6). De hecho, Batis asegura que la única mujer de su generación fue Inés Arredondo. Al afirmar esto, es evidente que piensa en su grupo de amigos, en el que figuraban Inés Arredondo —por supuesto—, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo *et al.* El mexicano Leonardo Martínez Carrizales, mientras se refería a la Generación del Medio Siglo, llamó a estos grupos *sectores*: «ciertas denominaciones que, con base en experiencias artísticas e intelectuales muy específicas, señalan la convivencia de algunos personajes de la época en un tiempo y espacio muy determinados» (Martínez, 2008: 22).

Hablar de una *Generación de la Casa del Lago* en lugar de una del Medio Siglo se apegaría mucho más a la *coetaneidad* de la que hablaba Ortega y Gasset. Los de la Casa del Lago están más cerca de la unidad ideológica —que en realidad es imposible de alcanzar—, no así los del Medio Siglo: un grupo mucho más disparejo. Todo lo anterior, hay que destacarlo, no va a tono con lo que opinaba Paz sobre las generaciones de escritores ni con

⁴ Aunque 1920 es el año «oficial» del nacimiento de Dueñas, algunos datos que expondré más adelante sugieren que no es el verdadero.

la conceptualización a la que me adscribo en este texto. En el análisis de las obras literarias que hago aquí, resulta mucho más práctico hablar de *Medio Siglo* por una razón de enorme peso: el alcance del concepto es más grande ahora que cuando nació. A la distancia, quienes hablan hoy del Medio Siglo —como se ha visto ya— agrupan a los autores que dieron a conocer su obra creativa en y luego de la mitad del siglo XX. Ya no se toman en cuenta, pues, los años en que nacieron los escritores o si fueron o no miembros del mismo *sector*.

Homogeneizar la producción artística de un grupo como el del Medio Siglo sería por mucho reduccionista. Los ensayos y las tesis universitarias que hablan sobre alguno de los autores considerados de esta generación hacen, casi siempre, algo que yo no intento: definir las aspiraciones estéticas de la Generación de Medio Siglo, a la que se refieren como una masa informe, dejando de lado la que es, quizá, su más notable característica: la pluralidad. Ocupo la idea de *generación* como una herramienta hermenéutica, nada más. A mi favor, puesto que no me vi en la necesidad de estirarla o de forzarla, está el hecho de que las dos cuentistas que me interesan —Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas— son, llamémoslas así, *outsiders* que se dedicaron casi exclusivamente al cuento, que no es ni era el género preferido para el mercado editorial⁵, y exploraron ampliamente el discurso de lo fantástico y de lo siniestro. Tienen muchas afinidades estéticas, un *temple* semejante, y no sólo eso: se conocían entre sí y convivieron en el mismo espacio y tiempo.

No me adhiero al discurso ya bastante manido en que se victimiza a las escritoras por ser mujeres. Prefiero seguir a Jean Franco (1986), crítica británica de literatura

⁵ Aunque cabe mencionar que los autores del Medio Siglo presenciaron una revitalización del cuento debida en gran parte al trabajo del narrador y editor Edmundo Valadés, quien con su revista *El Cuento* marcó un hito en el devenir de la literatura mexicana del siglo XX.

latinoamericana quien apunta que el problema no se trata de ver si las mujeres escriben de un modo y los hombres de otro. El verdadero reto de las escritoras —y, por tanto, de quienes las estudian— está inscrito en el ámbito de la intertextualidad: una autora se enfrenta, a la hora de escribir, con lo que en la tradición literaria le ha sido vedado (el erotismo en el siglo XX, por ejemplo). Asimismo, dice Franco que no se puede hablar de *la* escritura femenina, sino que se debe ocupar un plural. Hablar de una, y caracterizarla, sería caer en una generalización, caso similar a lo que ocurre con las generaciones, que no es aplicable a todas las obras ni a todas las autoras.

Dicho esto, hablemos ahora del erotismo, de lo siniestro y de nuestras cuentistas.

2. LA CONTINUIDAD DE DISCONTINUIDADES

Amén de lo que ya expuse al inicio sobre Foucault, lo cual anticipa el tema, falta introducir algo que señaló Julio Cortázar (2013) al respecto, acotando el tema hacia la literatura y hacia nuestras latitudes durante las clases que impartió en 1980 en Berkeley. El argentino señaló que fue hasta después de la segunda mitad del siglo pasado cuando en la literatura del continente americano se comenzó a hablar sobre el erotismo sin tantos recursos perifrásticos ni sistemas metafóricos: algo común, no así los discursos directos que se leían en Europa dentro d, por ejemplo, la censurada novela *El amante de Lady Chatterley* (1928) de D. H. Lawrence, a quien —paradójicamente— le pareció demasiado obsceno el *Ulises* (1922) de James Joyce.

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de erotismo? ¿Qué rastros busqué en las obras de Dávila y Dueñas? Tomé como pilar teórico a Georges Bataille, que en 1957 publicó *L'érotisme*, en donde habló lúcidamente sobre el tema. Después, en *Les larmes d'Eros*, de 1961, indagó de manera más honda el vínculo entre *Eros* y *Thánatos*: las pulsiones que con frecuencia se llaman del amor y de la muerte, pero que en realidad hablan del deseo y de la pérdida. Sigmund Freud teorizó al respecto y Bataille utilizó ambas pulsiones como punto de partida para su propuesta, pues están ya desde el libro de 1957. Sobre el padre del psicoanálisis, el mexicano Ignacio Solares (2011) dice:

La complejidad que veía en los seres humanos se le derrumbaba a Freud teóricamente. Tenía entonces que hallar otro instinto, opuesto a la libido [*Eros*], que lo regresara a su visión original y «científica». Sin opuestos no hay ciencia psicológica. El instinto de muerte [*Thánatos*] —base de toda violencia— cumplía ese requisito. La vida era de nuevo un

campo de batalla: los instintos de Eros y de Tanatos. De ahí que su epígrafe predilecto, dijo, fue uno que le tomó a Horacio: «Si buscas la paz, prepárate para la guerra» (34).

Entendamos el erotismo como un elemento cultural⁶ —y, por tanto, exclusivo de los humanos— que, aunque se vincula a menudo con el acto sexual, trasciende esta frontera. Bataille habla del erotismo en términos de continuidad y sitúa en el *deseo* el centro de todo. Cada ente es discontinuo, porque desde luego no es un bloque perfecto y homogéneo, y en el juego erótico hay una discontinuidad más: un abismo que separa a los entes y que Bataille equipara a la muerte⁷, por lo que el rol en cuestión es también discontinuo. Sin embargo, el acto erótico —que no tiene que ser sexual, insisto— exige una continuidad, lo cual produce una contradictoria unión de discontinuidades. Por ello me atrevo a sintetizar lo anterior, de manera muy burda, con un aforismo: *el erotismo es una continuidad de discontinuidades*. Parafraseando a Bataille, su lector Maider Tornos explica:

El erotismo de Bataille [...] se origina en ese movimiento que va incansablemente de uno a otro. Para perpetuar la existencia y garantizar el orden social, la sociedad debe cercenar una parte esencial del hombre. Los tabúes aíslan la muerte y el sexo, cuya negatividad está en contradicción directa con el ansia de durar de cada ser, pero bajo la prohibición, aquella parte espontánea y negativa, que ha quedado aislada, se revela como algo fascinante (Tornos, 2011: 196).

⁶ En su reseña al libro *Historia de la sexualidad en México* (2008) de José Luis Trueba Lara, el crítico José Antonio Maya González anota: «El erotismo humano representa el *signo* cultural por el que se desvelan los vínculos entre el deseo y la prohibición, y alude generalmente a un campo de experiencias subjetivas y de prácticas concretas en un espacio social determinado» (p. 169. Las cursivas son del autor). La reseña se lee en *Secuencia*, núm. 76, 2010, pp. 169-174.

⁷ Recordemos: al orgasmo, en francés, se lo llama *la petite mort*.

Como nuestras autoras se mueven en el terreno de lo fantástico⁸ y la teoría de Bataille tiene un gran influjo del psicoanálisis, conviene recordar la muy psicoanalítica *Introduction à la littérature fantastique* (1970) del entonces estructuralista Tzvetan Todorov, cuyo libro es un pilar para la teoría de lo fantástico, que por cierto se ubica cronológicamente en medio de los trabajos —también señeros como el de Todorov— de Roger Callois (1965) y de Irène Bessière (1973).

La base de lo fantástico, según el teórico franco-búlgaro, es la *vacilación* del lector. En el momento en que el lector se identifica con el personaje e ingresa a la lectura —no alegórica ni poética— tiene la posibilidad de elegir entre admitir los hechos como pertenecientes a una realidad coherente o admitir el discurso como producto de la imaginación o de una ilusión [...]. La diferencia entre *extraño*, *maravilloso* y *fantástico*, las condiciones de lo fantástico y *los temas del «yo» y del «tú»*, son tres de las principales aportaciones de Tzvetan Todorov (Velasco, 2007: 21. Las cursivas son mías).

Tomé esta paráfrasis de la académica mexicana Magali Velasco porque, me parece, sintetiza muy bien la propuesta teórica de Todorov. Vale la pena, no obstante, hablar más acerca de la gradación de lo fantástico que él realizó y, por supuesto, sobre sus *redes temáticas*.

Según Todorov, lo fantástico se ubica a caballo entre lo extraño (*l'inquietante étrangeté*, o sea, *lo siniestro*, de lo cual hablaré más adelante) y lo maravilloso. He aquí la gradación: 1) lo extraño, 2) lo extraño-fantástico, 3) lo fantástico «puro», 4) lo fantástico-

⁸ Rechazo la etiqueta que para el análisis de la literatura fantástica —en especial la de Julio Cortázar— propuso Jaime Alazraki (1990: 31): *lo neofantástico*. Según él, se trata de una categoría impulsada por la Primera Guerra Mundial, las vanguardias, el psicoanálisis, el surrealismo y el existencialismo, entre otros hechos y movimientos. La propuesta es interesante; el problema para mí es que Alazraki ve en el cuento fantástico, «contemporáneo» del romanticismo, una afrenta al racionalismo científico y a la burguesía. No creo en ello porque, me parece, se adhiere a una óptica maniquea de la historia de la literatura, llena de supuestos antagonismos.

maravilloso y 5) lo maravilloso. Luego, siguiendo su interés por el deseo visto desde el psicoanálisis, Todorov distinguió dos redes temáticas dentro de la literatura fantástica, a las que llamó 1) temas del *yo*, los de la mirada: que explican las relaciones percepción-conciencia y hombre-deseo, y 2) temas del *tú*, los del discurso: que explican la relación yo-El Otro y ven el lenguaje como agente y también como contenedor del discurso.

Lo que dijo Todorov a propósito de lo fantástico es importante para mi análisis porque habla del deseo, que es fundamental para Bataille. Según Jacques Lacan (1977), el *deseo* es la búsqueda de la parte perdida del ser original; se trata de algo inalcanzable y, por ello, sólo existe mediante la ausencia. Como acabamos de ver, Todorov señala que los temas del *tú* en los textos fantásticos tratan de la relación del hombre con los demás; *ergo*, con su deseo y con su inconsciente. Distinta de los temas del *yo*, en la segunda red temática se encuentran personajes agentes que participan de una relación dinámica con el Otro. Para ello, el discurso —o sea, la voz de cada personaje— tiene un papel primordial porque es mediante el lenguaje que se desarrolla la relación yo-tú. Estos juegos se verán constantemente en los roles eróticos que analizo a continuación.

El vínculo erotismo-muerte sobre el que hace hincapié Bataille se explica por la violencia que lo erótico implica, la cual

[...] está materializada en la muerte; no en una muerte física y real, entendida como descomposición del sujeto, sino en una muerte simbólica, en donde el sujeto deja simplemente de ser quien es y se convierte en «otro». [...] [E]l erotismo despierta al sujeto a la conciencia de la muerte y revela el ser, o mejor dicho, el «no ser» del sujeto. Para Bataille, del mismo modo que para Heidegger, la muerte permite alcanzar la totalidad del ser, paradójicamente en la destrucción del ser. La soberanía del sujeto está en el exceso que lo conduce a su propia extinción. Sin embargo, en el erotismo, el sujeto ya no es sólo un

«ser-para-la-muerte» en sentido heideggeriano; la muerte en Bataille es más radical. *El conocimiento de la muerte, por parte del sujeto, no viene dado, únicamente, porque cada día muera un poco, sino porque a través del erotismo, accede a la muerte; a ese instante supremo en el que el ser llega al extremo de sí mismo y se revela el vacío.* El ser en el erotismo de Bataille no es un «ser relativamente a su fin»; conoce el fin, la posibilidad de «ya no ser ahí» (Tornos, 2011: 207. Las cursivas son mías).

Es éste un terreno de transgresión pura, en el que la integridad física o moral de un ente se disuelve por un momento para dar pie a la continuidad con el otro, que a su vez también debe hacer una suerte de sacrificio. El erotismo se trata, entonces, de una violación bidireccional que Bataille divide en tres: el erotismo 1) de los cuerpos, 2) el de los corazones y 3) el sagrado.

Cada uno queda explicado de manera nominal, por ventura, así que ahora puedo — luego de exponer unos apuntes sobre lo siniestro— analizar de qué manera aparece el erotismo en la obra de Amparo Dávila, primero, para después hacer lo propio con los cuentos de Guadalupe Dueñas.

3. BREVIARIO DE LO SINIESTRO

Como Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas son las dos grandes cuentistas siniestras y fantásticas del Medio Siglo mexicano, resulta casi imperativo repasar parte de lo que se ha dicho hasta ahora sobre esta categoría estética.

«Das Unheimliche» (traducido al español como «Lo siniestro» o «Lo ominoso»), el ensayo de Sigmund Freud publicado en 1919, es el más famoso sobre el tema, pero hay más autores que han abordado *lo siniestro*, tanto de manera precisa como tangencial. Primero hablemos de Freud, que con base en una revisión filológica de la palabra en varias lenguas y en una lectura detallada del cuento «El hombre de arena» de E. T. A. Hoffman, dijo que la incertidumbre y la inquietud son piezas clave en el sentimiento de lo siniestro, porque quien lo vive entra en un estado de angustia frente a lo insólito. En alemán, dice Freud, *unheimliche* es el antónimo del adjetivo *heimliche*, que describe lo familiar, lo hogareño, lo conocido. Algo irrumpe dentro de la cotidianidad, dentro de un plano anodino que deviene en inquietante: eso es *lo siniestro*. Para el filósofo Eugenio Trías (2011), lo siniestro es tanto límite como condición de lo bello porque, mientras que dejar una parte velada logra belleza en las obras artísticas, revelarlo todo le resta méritos a lo bello.

Puesto que para abordar el tema de manera rigurosa tendría que desarrollar una *estética de lo siniestro* —lo cual se alejaría de los intereses de mi análisis—, diré sólo de paso lo que otros autores han aportado sobre lo siniestro, basado sobre todo en el libro *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías (2011):

- Immanuel Kant es el punto de partida para las teorías de lo siniestro, ya que en su *Crítica del juicio* de 1790 explicó que el efecto estético puede producirse a partir

de cualquier asunto —menos lo asqueroso, precisa—, aunque sea inmoral, horrible o aterrador.

- Ernst Jentsch, en «Sobre la psicología de lo siniestro» de 1906, intentó definir lo *unheimliche* y, a grandes rasgos, concluyó que es equiparable a la desazón y, por tanto, contrario a la certeza.
- En 1935, Friedrich Schelling —citado y criticado por Freud, por cierto— dijo que lo siniestro es cualquier manifestación que debía haberse quedado oculta. Esta manifestación no tiene que ser un hecho o una cosa: también puede tratarse de, por ejemplo, algún recuerdo remoto que de pronto se revela.
- Jacques Lacan afirmó en 1968 que el sentimiento de lo siniestro y de la angustia se presenta cuando se echa en falta el objeto de deseo, lo cual es un gran ansiógeno.
- Tzvetan Todorov, como ya se ha visto, retomó la noción de lo siniestro en 1970 para hablar de lo fantástico. Su gradación comienza desde *l'inquietante étrangeté*, que es precisamente la traducción al francés del alemán *das unheimliche*.
- Por último, un autor reciente que se preocupó y escribió ampliamente sobre este tema fue el ya citado Eugenio Trías, quien recuperó a los anteriores y escribió un libro para hablar sobre dos categorías estéticas fundamentales, lo bello y lo siniestro, y las relaciones entre ellas.

Finalmente, he aquí algunas situaciones siniestras que Trías recoge del ensayo de Freud: 1) los maleficios, 2) los presagios funestos y de mala fortuna, 3) el motivo del doble (*doppelgänger*), 4) la vacilación sobre lo animado/inanimado, 5) la repetición de lo

semejante, 6) las amputaciones o lesiones de órganos esenciales como los ojos, los genitales o las extremidades, 7) la irrupción de lo fantástico en lo real, 8) la inmortalidad y 9) la concreción de lo que estaba supuestamente superado pero sólo se hallaba reprimido.

Lo siniestro no sólo aparece como recurso literario en los planteamientos argumentales de los cuentos de Amparo Dávila y de Guadalupe Dueñas; también puede decirse que el tratamiento del erotismo en ambas autoras es *siniestro* porque, como veremos en el análisis que sigue, las dos optan por dejar varios aspectos de lo erótico entre sombras, por sugerir en vez de mostrar. Lo que *no* se dice también significa, y mucho. Ahí está, verbigracia, la teología negativa —tan cara para los cabalistas— que busca definir no qué *es* Dios, sino qué *no es*. Esto me remite también a Jacques Derrida (1968) y a su «posibilidad» —no palabra ni concepto— *différance*: signo originado en francés que varía del gramaticalmente correcto *différence* únicamente por el uso la grafía *a* en lugar de la *e*, lo cual no se aprecia a nivel fonético porque ambos signos suenan exactamente igual, evidencia de que no existe una escritura que represente lo que ocurre en el mundo de los sonidos. Derrida señala que en la *différance* están incluidas las dos acepciones que vienen desde el latín en el verbo *diferir*: la primera se relaciona con la temporalidad y remite a la acción de posponer; la segunda puede traducirse en español como *diferenciar*. Aplicadas ambas a la «posibilidad» de Derrida, se extrae que nada tiene un significado pleno, que cuando se produce un signo ocurre un desplazamiento en la constitución originaria del tiempo y el espacio, y que se crea a partir de lo otro, de lo binario, de lo que se puede discernir y de lo que *no es*. Los escamoteos de Dávila y de Dueñas, se verá enseguida, son significativos porque se originan con base en el silencio y en la alteridad.

4. EL EROTISMO SINIESTRO DE AMPARO DÁVILA

Amparo Dávila, uno de los pocos nombres vivos del Medio Siglo mexicano, nació en Pinos, Zacatecas, en 1928. Hoy, luego de mucho tiempo de rezago, se lee como una autora de culto y como un referente de la literatura fantástica mexicana. Ha publicado los libros de cuentos *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1961)⁹, *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008)¹⁰, amén de algunos poemarios. Narradora notable, es una poeta menor pese a que incursionó en la literatura escribiendo poemas. Luego de que me contara que se educó en colegios religiosos (cuando la entrevisté en noviembre de 2016 para *La Jornada Semanal* núm. 1141), le pregunté si aún es creyente católica y me respondió: «Sí, ¡claro que sí! Muy creyente. De la religión nació mi obra, podría decirse. [...] Fray Luis de León, con su traducción del *Cantar de los cantares de Salomón*, hizo una gran mella en mi vida» (Cerdán, 2017: 9).

Niña atormentada por la oscuridad y por los espectros que creía ver en la casona de su infancia, enfermiza, aficionada a la alquimia y a las mascotas, se apasionó por los libros luego de hojear —más o menos a los cinco años, en medio del duelo por la muerte de su hermano menor y sin saber leer— un ejemplar de *La Divina Comedia* con los grabados de Gustave Doré. Llegó al otrora Distrito Federal cuando tenía veintisiete o veintiocho años y, hasta que se casó con el pintor Pedro Coronel, fue asistente del reputado escritor Alfonso Reyes, quien le recomendó escribir prosa para agilizar la poesía. Entonces Dávila comenzó a escribir cuentos que de inmediato le enseñó al regiomontano y luego, pese a la renuencia

⁹ Ambos reunidos por el Fondo de Cultura Económica en el volumen *Muerte en el bosque* (1985), que es sólo una antología.

¹⁰ Me referiré a ellos, a partir de aquí, como TD, MC, AP y COA, respectivamente. Las páginas de las citas textuales están transcritas de los *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila publicados por el Fondo de Cultura Económica en 2009.

de ella, Reyes logró que esos relatos se publicaran en las revistas importantes de la época. Así comenzó su carrera literaria.¹¹

En su obra cuentística abundan las atmósferas asfixiantes, los aparecidos, motivos clásicos de lo fantástico —como el doble— y personajes delirantes, en una permanente zozobra. Dávila produce miedo a través de lo no-dicho, del silencio, y el mejor ejemplo de este recurso es su cuento «El huésped» (TD), en el que nunca se devela qué o quién es ese huésped que llega a aterrar a las habitantes de una casa de provincia. Recupero aquí a la ya mencionada crítica francesa Irène Bessière (1974), quien dice que el cuento fantástico se articula con base en una poética de lo incierto.

La muerte, que mucho tiene de erótico como ya dijo Bataille, aparece en toda la cuentística de Amparo Dávila. En «El entierro» (MC), por ejemplo, el protagonista hace un repaso de su vida —su historial amoroso incluido— antes de morir. Un psicoanalista se regocijaría leyendo a la zacatecana. Hay, de hecho, una expresa referencia a *La interpretación de los sueños* de Freud en su cuento «El patio cuadrado» (AP). En sus relatos rezuman las pulsiones de *Eros*, a menudo reprimidas e irresueltas, y por supuesto de *Thánatos*. El erotismo de Dávila, en especial el que aparece en sus primeros relatos, está velado, lo cual constata aquello que dijo Foucault. Los personajes de Amparo Dávila están llenos de frustración por la ausencia del objeto deseado o por lo prohibido de éste.

Ahí está, por ejemplo, Gabriel: el protagonista de «La quinta de las celosías» (TD) que desea a Jana, un personaje extraño que guarda muertos en su jardín. El narrador en tercera persona cuenta:

¹¹ Tomo estos datos de la ya citada entrevista.

[A Gabriel] le hubiera gustado tener esa confianza con Jana, esa sencilla intimidad, pero era tan tímida, tan delicada, no se atrevía ni siquiera a tomarle una mano por temor a molestarla, ¡cuánto trabajo le había costado comenzar a salir con ella! (31).

Gabriel está empeñado en conseguir al objeto de deseo, lo que lo lleva al terrible hallazgo final: Jana guarda unos embalsamados, ¿acaso sus padres?, en la quinta de las celosías. En contraste, el personaje principal de «Muerte en el bosque» (TD) está tan harto de su vida marital, tan ajeno del contacto erótico con su esposa, que en una especie de trance delirante prefiere fugarse para morir —como dice el título—, no se sabe si real o metafóricamente, en el bosque. «La señorita Julia» (TD), en cambio, ejerce un tipo de erotismo sólo de los corazones, porque no tiene nada que ver con lo corporal:

Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa. Algunas veces se quedaba a tomar un café y a oír música, mientras la señorita Julia tejía algún suéter para sus sobrinos. Cuando había un buen concierto asistían juntos; todos los domingos iban a misa y, a la salida, a tomar helados o pasear por el bosque. Después Julia comía con sus hermanas y sobrinos; por la tarde jugaban canasta uruguaya y tomaban el té. Al oscurecer Julia volvía a su casa muy satisfecha. Revisaba su ropa y se prendía los rizos (57).

Parecidos a éste son los más recientes «Estela Peña» y «Radio Imer Opus 94.5», ambos incluidos en COA. También aparece en ellos un erotismo de los corazones: Estela Peña, cuando está a punto de tener un contacto sexual con su novio Rubén, lo detiene y le dice que deben casarse pronto, a lo que él responde: «No sé cómo has podido pensar que yo me casaría contigo, Estelita (...). [E]res a todo dar pero...» (270). Y en el caso de «Radio Imer Opus 94.5», el asunto se vuelve hiperbólico y hasta risible, pues la protagonista se enamora de la voz sacralizada de un locutor de radio.

El cuento en que aparece la figura del doble es «Final de una lucha», donde el protagonista se ve pasar a sí mismo al lado de una novia de su juventud. Su *doppelgänger*, entendemos, formó una vida junto a ella. El excelente resultado del cuento es la representación del contraste entre el deseo idealizado y el deseo consumado.

En «Música concreta» (MC), Marcela está atormentada porque su marido tiene una costurera por amante, la cual —según relata Luis, el narrador-testigo del cuento— comienza a acecharla transmutada en un sapo que Luis termina matando con unas tijeras. Él es un antiguo amigo de Marcela que, se infiere, la desea; por ello, con tal de acabar con su suplicio, asesina a la amante-costurera-sapo. Al final telefona a Marcela y le dice: «Ya puedes dormir tranquila, querida mía, esta noche y todas las demás noches, el sapo no volverá jamás a molestarte» (111). Puede interpretarse esta acción como un paso de Luis para acercarse a su objeto de deseo, aunque esto jamás se explicita en el texto.

El relato «Detrás de la reja» (MC) presenta una trama con un discurso erótico más abierto, lo que llama la atención porque el resto de los cuentos de ese volumen no están urdidos de esa manera. Aquí, quien narra es una mujer de 23 años que se enamora de Darío: el prometido de su prima Paulina, quien tiene 40 años. La narradora se las arregla para sedar a Paulina con tal de hacerse espacio y tiempo para tener sexo con Darío (usa siempre, por cierto, recursos perifrásticos para referirse al acto sexual). El objeto deseado de la narradora es prohibido y, por eso, todo termina mal para ella: acaba recluida a la fuerza en un manicomio. En el universo de Dávila hay poco espacio para quienes gozan: el placer es siempre culposos y, con frecuencia, castigado.

«Tina Reyes» (MC) es un relato ejemplar para el tema que trato aquí. La protagonista, cuyo nombre es el título del cuento, es una mujer que vive temerosa de cualquier insinuación erótica. Se mantiene virgen: «qué pena, qué mala suerte que ese

cuerpo, tan bien hecho, se marchitara a la sombra de la soledad, sin conocer ni una caricia, ni un goce» (153). Y es que la constante en la cuentística de Dávila, dice la escritora mexicana Beatriz Espejo, es que

[...] sus personajes sucumbirán ante la adversidad. Deben inclinarse sometidos por una fuerza superior incontrolable. Son incapaces, como la creadora que los modeló con el barro de las palabras, para detener la felicidad si de casualidad se les aproxima, y ahí está el caso de «Tina Reyes», rehuendo cualquier encuentro amable debido a su tontería y falta de arrojo (Espejo, 2009: 167).

Árboles petrificados es el libro de cuentos de Dávila en el que explora el erotismo de manera mucho más libre. Que fuera 1977 el año de publicación, la evidente experiencia vital acrecentada de la autora, además de que las circunstancias sociales habían cambiado mucho desde la publicación de *Música concreta* en 1961, podrían explicar tal giro en su obra. Este compendio, a diferencia de los anteriores, no fue trabajado —hasta donde se sabe— en talleres de escritura o bajo la tutela de algún o alguna colega. En el cuento que da título al volumen se narra una relación intensamente pasional y prohibida porque el hombre es casado. Como en «Muerte en el bosque», la amante se fuga hacia un sitio en donde el tiempo y el espacio se *petrifican*, de ahí el título, y donde sí puede obtener el goce erótico.

En «El abrazo» (AP) se cuenta la historia de Marina, quien se ha quedado sola: su amiga se casó, se alejó de ella, y el hombre que ella amaba —ajeno también— murió. Marina pena por la ausencia y teje como Penélope hasta que, en el clímax del cuento, el espectro de su amado se le aparece. Este relato se emparenta —por la fidelidad de quien pena por la ausencia de su objeto de deseo— con «Griselda» (AP), en donde el personaje homónimo del relato se saca los ojos (recordemos los *temas de la mirada* de Todorov y las situaciones siniestras que expuse) por la desesperación de haberse quedado sin su primer

novio; desde que él muere, visita religiosamente la finca donde lo vio por última vez. Algo similar, por el amor perdido, ocurre en «Garden party» (AP), cuento en el que Rogelio — embriagado porque su pareja, Celina, lo abandonó— asiste a un coctel muy elegante y arma un espectáculo patético que culmina muy mal para él, quien se ahoga en una piscina porque no hay nadie cerca para ayudarlo.

«La noche de las guitarras rotas» y «La carta», ambos incluidos en AP, tienen un trasunto en común: el machismo. En el primero, quien narra es el *alter ego* de Amparo Dávila y aparecen allí sus hijas Jaina y Loren niñas, quienes se encuentran con una agonista inquietante, con trazas de muñeca de juguete, que se nota subordinada a las órdenes de su marido cruel y autoritario. En el segundo cuento, una muerta interpela a su amado y le reclama su indiferencia durante su relación. Finalmente, el relato «El último verano» (AP), que resulta adelantado a su tiempo por tratar el tema del aborto —aun cuando se trate de un *miscarriage*— de manera abierta en la década de los setenta, también contiene un personaje masculino poco dotado, tanto que la madre de la protagonista cuarentona le había dicho sobre él: «no es partido para ti, hija, nunca logrará nada en la vida, no tiene aspiraciones y lo único que hará será llenarte de hijos» (207-208). Al final, es tan grande el tormento por su vida marital, por sus hijos, por los coágulos del producto malogrado que mandó enterrar en el jardín y que parecen acecharla, que la protagonista opta por prenderse fuego a sí misma.

Como se puede constatar, el registro temático de la cuentística de Dávila no varía mucho y el erotismo, que sí está presente y es innegable, aparece como en una ejecución de jazz: en variaciones de un mismo tema. Podrían extraerse, luego de este breve análisis, algunos personajes que se repiten: la pareja desdichada, la mujer fiel, la amante, la persignada, la solterona cursi, el seductor al modo cortesano y, por supuesto, el macho.

Todos estos arquetipos hablan del contexto en que escribió la autora y reflejan, cómo no, rasgos de la idiosincrasia mexicana y de la vida en provincia. Claro está que las obsesiones de Dávila atraviesan todas las tramas, que por la presencia del determinismo parecen románticas: del romanticismo, pues. En todos los cuentos, sus criaturas se enfrentan, para utilizar palabras suyas, con la «desesperanza de lo irremediable».

5. EL EROTISMO SINIESTRO DE GUADALUPE DUEÑAS

Guadalupe Dueñas¹², cuyo año oficial de nacimiento es 1920¹³, proviene de una familia adinerada y católica más dislocada de lo común. La primogénita del matrimonio —es decir: la hija anterior a Guadalupe, de nombre María— murió a los pocos días de nacida y sus padres decidieron preservarla en formol dentro de un frasco de chiles. Su padre, que iba a ser sacerdote, cazaba gatos con un rifle que le perteneció a Maximiliano de Habsburgo y después se comía a los felinos; su madre, mujer dicharachera que gustaba de cantar, se casó siendo todavía menor de edad y padeció la rigidez de pensamiento de su marido, fanático del catolicismo. Igual que Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas se educó en un colegio provinciano de monjas, en Morelia, aunque nació en Guadalajara, Jalisco. No cursó ninguna licenciatura, pero como oyente tomó las clases que le interesaban en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Cuando era adolescente, le mostraba sus cuadernos de memorias a su tío lejano Alfonso Méndez Plancarte, el importante crítico de Sor Juana Inés de la Cruz, y él le recomendó que se dedicara a la prosa, que por sí sola ya tenía aliento poético. Dueñas gozó en vida de una fama notable¹⁴, incluso antes de que el Fondo de Cultura Económica publicara su primer libro de cuentos: *Tiene la noche un árbol*.

¹² Los datos subsecuentes provienen de mi investigación plasmada en el ensayo «Guadalupe Dueñas, la hechicera siniestra a quince años del silencio», publicado el 15 de enero de 2017 en el suplemento *Confabulario* de *El Universal*, donde di a conocer que las *Obras completas* de Dueñas, ya en librerías para cuando se imprima este trabajo de investigación, estaban por reeditarse en el Fondo de Cultura Económica.

¹³ El verdadero, según afirma Beatriz Espejo —también estudiosa de Dueñas— es 1907, 1908 ó 1912. Es muy probable que Dueñas mintiera sobre su edad de nacimiento porque en su «Autopresentación» de 1966, que presentó dentro del ciclo *Los narradores ante el público*, dijo: «el Departamento de Literatura de Bellas Artes se empeña en poner la edad de las damas, prueba bien dura, porque no hay nada más incómodo que impedirnos disimular los años y hacerles olvidar el tiempo a nuestros amigos. Es algo brusco ese afán de recordarnos la proximidad de nuestra defunción. Tengo noticias de que este dato mortifica también a los varones. En fin... No se puede ser notable y pasar inadvertida el acta de nacimiento».

¹⁴ Mientras desarrollo esta investigación, sus libros son prácticamente inasequibles. Es posible que con la reedición de sus *Obras completas* en 2017 ocurra algo como lo que le sucedió a Amparo Dávila, quien con la reunión de sus cuentos en 2009 se revaloró de una manera notable.

Unos años antes, el crítico Emmanuel Carballo publicó dentro del suplemento *México en la Cultura* las primeras versiones de sus relatos «Mariquita» y «La tía Carlota», que denotaban ya la maestría de la narradora que, por cierto: igual que Dávila, siempre se mantuvo fiel al catolicismo. Fue, definitivamente, una escritora *avant la lettre*. Destaca porque con su obra probó que el discurso fantástico es útil para exponer preocupaciones seriecísimas. La muerte, la pulsión *Thánatos*, también nubla toda su cuentística, pero quizá el humor de los textos aminora la carga tremebunda de los temas que trata.

Luego de *Tiene la noche un árbol* (1958), Guadalupe Dueñas publicó los libros de cuentos *No moriré del todo* (1976), en la editorial Joaquín Mortiz, y *Antes del silencio* (1991), en el Fondo de Cultura Económica¹⁵. Son características de los cuentos de Dueñas la brevedad, la presencia de figuras retóricas afortunadas, el coqueteo con las formas ensayísticas y un humor corrosivo que resulta inusual no sólo para la época, sino para la literatura mexicana en general de entonces y de hoy, que tiende a la solemnidad. También escribió guiones para teatro, para telenovelas, y trabajó como «censora cinematográfica». Dejó una novela inédita titulada *Memoria de una espera* —también anunciada como *Máscara para un ídolo* y con una atmósfera como la de «El guardagujas» de Juan José Arreola. La escribió mientras fue becaria en el Centro Mexicano de Escritores (1961-1962) y no la publicó porque, de haberlo hecho, se habría hallado «contra la espada y la pared», dado que el texto criticaba la burocracia del sistema político mexicano y Dueñas era amiga de Margarita López Portillo, hermana del expresidente de México, y pariente de los De la Madrid, también inmersos en la política. En 1977 publicó en Jus un libro, híbrido e

¹⁵ Me referiré a ellos, a partir de aquí, como TLNA, NMT, y AS, respectivamente. En las citas textuales sólo incluiré las páginas. Como no habían salido a la venta aún sus *Obras completas* —editadas por el Fondo de Cultura Económica— cuando escribí este texto, utilicé como base las ediciones originales.

irregular, algo fallido: *Imaginaciones*, donde reunió 30 estampas de personajes varios pertenecientes a su Olimpo personal, del cual no me ocupo porque no es un libro de cuentos.

A pesar de que no es tan extensa su obra, hay en ella mucha tela de donde cortar en el tema del erotismo. «Soy una escritora [dijo en su “Autopresentación” de 1966] que no cuenta relaciones sexuales, y no por timorata, sino por buen gusto». Nótese la actitud de escamoteo, sobre la que he hecho énfasis a lo largo de este texto, y su renuencia a escribir sobre el erotismo explícito de los cuerpos. Por eso resultan desconcertantes estas líneas que le dedicó a Ramón López Velarde en sus *Imaginaciones*: «Tu ánimo me persigue, tu ánimo impoluta, y es que te pareces a mí en esa erizada angustia de tu lucha con el ángel, o tal vez te pareces al personaje de mi sueños: o estoy como tú *tejida de lujuria* y de un anhelo santo» (Dueñas, 1977: 48. Las cursivas son mías).

Pero eso sí: la tapatía *siempre* se mostró, tanto en sus escasos textos autobiográficos como en sus cuentos, «en contra» del amor, o sea: del erotismo de los corazones, y de la maternidad (nunca se casó y ostentaba esto con gran orgullo). En «La ira de Dios» (NMT), verbigracia, se lee: «El amor es un invento y los juramentos se quiebran, las promesas son olvido y no hay cariños eternos» (96). Y en su cuento/ensayo «Serias divagaciones sobre el amor» (AS), escribió:

Mire usted, en el amor le va mal a todo el mundo. Tarde o temprano se descubre el fiasco. Parece que Dios hubiera señalado con una regla la altura exacta de esta insensatez. [...] ¡Que nadie hable del amor correspondido! Esa zarandaja es otra clase de experiencia. Hablo sólo del trágico amor de los viandantes. No quiero escuchar a los que se creen dichosos, porque cierto o fingido me ponen al borde del infarto. Lo único maravilloso es no estar dentro de esa calentura, de la que, por favor del cielo, parece que ya voy saliendo (66-67).

Muy *ad hoc* con lo anterior es el relato «La señorita Aury» (NMT), que trata sobre una solterona: Aury, dueña de un hotel que se enamora de un actor más joven que ella llamado Marcos Lucero. Luego de sostener una conversación con él (de la que sólo transcribiré una parte de lo que dice el personaje masculino¹⁶), y deshecha por la desilusión, desaparece como si la hubiese tragado la tierra. He aquí el fragmento del monólogo:

No creo en el amor [dice Marcos Lucero]. Es uno quien da significación a la figura, a la presencia, a la voz, de manera irrefutable; ninguna otra existencia conseguirá un pensamiento, un lugar, un sitio que pueda equipararse al concedido a la ‘cosa amada’. Ésa adquiere significación por obra y gracia de nuestra locura, de nuestra fiebre o de ese misterio inexplicable que será por siempre la atracción que nos permite asegurar que lo que amamos es inigualable. [...] Al verdadero amor lo destruye el aburrimiento. Es el deseo el que nos obliga a buscar cadenas, cadenas que el hastío convierte en desesperación. [...] [El matrimonio e]s un acto de elección mal planeado. Éxtasis engañoso que no lleva a ninguna parte. [...] En el amor no existe lo perdurable. Todo es carencia, necesidad que se desvanece, hartazgo que culmina al realizarse. Lo único que sobrevive es el odio que todo lo desgasta. [...] [Los hijos s]erán el plomo que ate tanta miseria. Será la causa mayor que los destruya. Pero todo será en vano. Inútilmente los dos buscarán la antigua máscara, el dulce rostro donde afloró la inocencia irrecuperable. No si la risa ni el sueño se comparten de nuevo, señorita Aury. Algo ha muerto (103-105).

En las pocas ocasiones cuando Marcos Lucero deja hablar a la sollozante señorita Aury, ésta intenta debatir con él, replicar sus ideas y, a veces, logra lanzarle preguntas que lo único que logran es que Lucero se explaye en su disertación. Aquí, el humor y la

¹⁶ Justifico la extensión de la cita: a mi juicio, este monólogo configura casi un tratado, muy subjetivo por supuesto, escrito por Guadalupe Dueñas a través de un personaje masculino —lo cual lo hace aún más interesante—, sobre los dos primeros erotismos a los que se refiere Bataille: el de los cuerpos y el de los corazones.

capacidad inventiva de Dueñas navegan libres. Las últimas líneas del cuento le dan una vuelta de tuerca magistral al relato y lo redondean: «Durante meses se habló de la ausencia de la señorita Aury [...]. La cita de hoy me entristece, Lucero dice que Aury en su vida fue la única posibilidad de lazo matrimonial» (107).

En los textos «Mi chimpancé» y «Digo yo como vaca» de TLNA, la voz ensayística de Dueñas metaforiza acerca de los temas sobre los que lúcidamente monologa el personaje Marcos Lucero. «Mi chimpancé», me aventuro, se refiere a la vida conyugal, pues la narradora sitúa al chimpancé —al que se refiere como animal, sí, pero un poco humanizado— como si se tratara de su cónyuge. «Si él parte mañana [termina el cuento], ¡que se vaya! El ronquido de su ancho tórax no manchará el aire de mi amanecer» (79). «Digo yo como vaca» es más transparente: se trata de una reflexión en primera persona en la que Dueñas se imagina como aquel animal. Suena simple, pero el textito trae consigo una crítica hacia el machismo que pretendería tener a la mujer como una vaca apacible.

En Guadalupe Dueñas, los únicos amores cursis —evidentemente planeados así con deliberación— son los que están en los homenajes «Una carta para Absalón» (TLNA) y la «Carta de Micaela» (NMT) que le dedica a Agustín Yáñez. Tal vez hay algo de optimismo en el matrimonio de los ancianos Sara Ponti y don Isidoro en el cuento «Visita al asilo» (AS), donde la boda «es la comidilla del lugar: unos aplauden, otros condenan, quizá por envidia, quizá por lástima. Por lo menos la pareja logró alcoba privada [...] [y] causa secreta emoción» (40). Sin embargo, hay visos de patetismo que opacan la aparente alegría del hecho narrado.

Lo demás son relaciones trucas, frustradas, y conductas que rayan en lo patológico.

En el autobiográfico «La tía Carlota» (TLNA), el personaje que da título al relato, de un machismo recalcitrante, le habla mal a la narradora —*alter ego* de Guadalupe Dueñas—

sobre la madre de ésta, que desvió del camino del sacerdocio a su padre: «¡Y es que [él] no se consuela de haberle dado la espalda [a Cristo]! Todo por culpa de ella, por esa que llamas madre [dice la tía Carlota]. (...) No me vengan con remilgos de que le falta experiencia. Si enredó a tu padre es que le sobra malicia» (7-8). La personaje no le perdona al no-sacerdote haber preferido el erotismo del cuerpo y de los corazones antes que el sagrado, y por ello culpa a la madre de quien narra como la incitadora, cual Eva en el Edén, para el pecado.

«Conversación de Navidad» (TNLA) es el monólogo de una amante hablando por teléfono con un hombre casado, a quien le dice justo al final: «¿Cómo dices?... Bueno, bueno... ¡Ah! ¡Ya llegó la arpía! Entendido; dime aprisa en dónde nos vemos. ¿Sí? Entonces pasas por mí a las seis, ¿eh? ¡Adiós, mi amor...!» (76).

En «Judit» (TNLA), la protagonista, que —según entiendo— hace las veces de actriz en *Romeo y Julieta*, confunde los lindes de la ficción y la realidad donde todos quieren que se empareje con Ramiro, «el mejor del pueblo», y ella no lo desea. Tan atormentada está, que en el escenario propone un pacto suicida verdadero para Ramiro y para ella.

El patetismo vuelve a aparecer en cuentos como «La cita» (NMT), donde el reencuentro de unos amantes es un fiasco: «La presencia real, el encuentro que añoró durante veinte años [...]. ¡Todo hecho trizas en la bufonesca cita!» (99). Lo mismo, pero tratado de manera nostálgica, pasa en «A destiempo» (AS): un anciano vuelve con su pareja de otrora sólo para pasar con ella sus últimos momentos: «La mujer lo vio morir, le cerró los ojos con los labios, abrió todas las puertas y salió al balcón gritando: —¡Él ha vuelto! ¡Me ama! ¡Está aquí!» (54). Puro erotismo de los corazones en ambos casos.

Asimismo, en «Encuentro» (AS) ocurre que una mujer se topa en la calle con un viejo ¿amigo? que ahora está ciego porque hizo lo mismo que el personaje Griselda de Dávila:

Me contaron que un día fuiste al antro donde me sacaba los ojos...[,] lo hacía cada noche. ¡Un gran espectáculo! [...] También mascaba vidrio [...]. Eso no me dañó, con todo y que me desangraba. A la gente le gustó ver la hemorragia (49).

Aquí aparece, evidentemente, la liga entre *Eros* y *Thánatos*. Veamos más casos.

En «Undécimo piso» (AS), el protagonista discapacitado físicamente, quien termina suicidándose, hace lo mismo que el personaje de «El entierro» de Dávila, menos tremendo que éste de Guadalupe Dueñas, cuyo caracter repasa:

Eloísa, Maribel, Clara [...]. Angélica, Angélica... la palabra flotó en la inexorable oscuridad que iba penetrando; lamía las paredes y las puertas como la lengua de un can. [...] «Si la llamara, mañana mismo la tendría a mi lado. Estoy seguro de su amor. Angélica me ama, mejor dicho», reflexionó, «ama al que fui» (61-63).

«Guía en la muerte» (TLNA), que ya desde el título trae a *Thánatos*, trata sobre un recorrido por el Museo de las Momias de Guanajuato y narra de paso varias historias truculentas:

—Ésta es la adúltera asesinada por su marido [...]. —La novia [...] solterona perseverante, rezó novenas y hasta la estrafalaria oración de San Pascual enseñada por un vidente. Practicó brujerías: usó el amuleto de Buda, los tres pelos de canguro, la saliva de serpiente y los siete granos de sal, pero cayó muerta el día de la boda (82-84).

Hay un pulso mucho más violento en Guadalupe Dueñas que en Amparo Dávila. En «Cuento de indios» (NMT), Lorenzo —el padre de Engracia— al ver que el pueblo señala a su hija por ser una «quedada», prepara todo para que la gente crea que la violaron: la

noquea sin que ella lo vea y la deja en una cueva. Cuando Engracia vuelve a casa ensangrentada, su madre le dice que no se avergüence porque «eso le pasa a todas». Luego Lorenzo cavila: «¡Quién va a creer que no le sucedió! ¡Aunque no haya nacimiento, ya no pasaremos las vergüenzas! Nadie se atreverá a decirle a la Engracia que es una quedada» (51).

Quizá uno de los cuentos más transgresores de Dueñas sea «En la tormenta» (AS), donde trata el tema del incesto. El protagonista *atormentado*, luego de refugiarse de un diluvio, vive el sentimiento de lo siniestro por un hecho pasado que se le revela:

La infancia de los niños apareció de pronto en su recuerdo con perfiles acusadores. Los dos inseparables, solitarios, sin amigos, rechazando invariablemente asistir a fiestas o visitar a la familia. Su propia hermana señaló que su adhesión era peligrosa. [...] Dejó que gozaran de libertad, y de eso estaba orgulloso. [...] Le era muy cómodo el que los dos se acompañaran y no le dieran problemas. Su esposa murió al nacer la pequeña y no pudo resolver la situación (59).

Al respecto de la transgresión erótica que significa el incesto, Bataille (1957) opina: Es banal aislar una «prohibición» particular, como lo es la prohibición del incesto, que es solamente un «aspecto», y buscar su explicación sólo fuera de su fundamento universal, que es la prohibición informe y universal de la que la sexualidad es objeto (58).¹⁷

Que Dueñas se ocupara de este polémico tema constata lo que ya dije: fue una escritora *avant la lettre*. También vemos que en su obra aparece el no muy concurrido erotismo sagrado del que habló Bataille: el tercer tipo, en el que el objeto de deseo no es un

¹⁷ La traducción es mía.

ser sino algo divino¹⁸. Ahí está el cuento «Teresita del Niño Jesús» (NMT), en donde la protagonista, homónima de la santa, declara:

¡[...] seguir las huellas de Teresita, de esa figura diáfana, de ese ser de leyenda, construido de gasa y chantilly, me hundió para siempre; perturbó mi corazón y mi alma y hoy me declaro impotente, fracasada, nula, proterva, incontrita, relapsa, inerte para alcanzar su meta! (26).

El erotismo divino también aparece en el cuento «La leontina dorada» (AS), donde una jovencita debe resignarse —por el respeto sacralizado que le profesa a su padre— a estar casada con un anciano conde, amigo de juventud de su papá. Y el conde, por su parte, ha de perdonar que la muchacha haya quedado embarazada de alguien más porque —dice un sacerdote— «[a] su edad el único orgullo es realizar el bien» (36).

En «El ángel guardián» (AS), Dueñas crea un pequeño relato fantástico, casi una viñeta, en donde la voz narrativa cuenta que conoció muy bien a su ángel de la guarda cuando era niña. Luego lo interpela a modo de reclamo y termina diciendo: «Fiel Guardián, ¿en qué rincón de mi infancia te perdí? ¿Por dónde huyó tu halo venturoso? Hoy que toco la eternidad, hoy que marchó irremisiblemente te veo al final de la otra orilla. Ángel de la Guarda, ¡acompañame!» (10).

En una lectura retrospectiva de la presencia del erotismo en Guadalupe Dueñas — que, aunque se negara a hablar de sexo, creó una obra *muy* erótica—, me doy cuenta de que éste, el erotismo, aparece casi siempre en los cuentos realistas, cosa que no ocurre con

¹⁸ «Desde sus años escolares Guadalupe debió darle rienda suelta a un deseo de ser santa. Cuando alguien le preguntaba qué quería ser, contestaba: Santa. ¿Y lo que hubiera querido ser?, insistía: “Santa siempre, llegar a Dios, salvarme. Soy absolutamente creyente. Donde el conocimiento no me alcanza. Me sobrepasa la fe”», anota Beatriz Espejo en su ensayo «Guadalupe Dueñas, una fantasiosa que escribía cuentos basados en la realidad», dentro del libro *Seis niñas ahogadas en una gota de agua* (p. 51). Luego, Espejo añade que el catolicismo de Dueñas, «inculcado a sangre y fuego, la marcó para siempre. Surge en sus narraciones. Abundan las referencias al Kempsis, a las casullas y a las Avesmarías que pasan por las manos como collares de chorizos, al infierno atemorizante, aunque sus cuentos desarrollen una gran variedad temática» (p. 55).

Amparo Dávila. Guadalupe Dueñas optó por erigir un edificio fantástico distinto: con textos alegóricos que hablan de la identidad, con animales que podrían conformar un bestiario personal, con lo ominoso representado por objetos y con lo onírico invadiendo el plano de «lo real» constantemente.

[T]enemos que partir [dijo ella] del entendimiento de que nuestra imaginación nunca logrará crear, por más esfuerzos que realice, figuras o ideas que estén fuera de la naturaleza. Toda concepción del hombre se basa en los sentidos y en la experiencia que ellos van adquiriendo en sus procesos intelectivos (Dueñas, 1960: 1A).

En el primer volumen de *Cuentistas mexicanos modernos* (1956) compilado por Emmanuel Carballo, Guadalupe Dueñas escribió: «Quien encuentre en mis escritos un exceso de fantasía podrá pensar que por medio de ella estoy tratando de fugarme de la realidad cotidiana. Ciertamente es una fuga; pero encima de eso, es buscar acercarme a otra realidad más verdadera, más esencial y más mía» (66).

CONCLUSIONES

Si bien Dávila y Dueñas tienen intereses comunes y no pocos puntos de convergencia en sus cuentos, cada una le imprimió un sello distinto a su obra, que se aleja de lo que venía creándose en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX. El *erotismo siniestro* que comparten es notable y sorprende todo lo que, de manera subrepticia, supieron insertar en sus obras acerca de la importantísima *continuidad de discontinuidades*: el tan humano y perenne erotismo. Además de su afición por lo siniestro, las dos abrevan de la estética gótica romanticista que presagia lo insólito, pues en sendas obras aparecen constantemente casas viejas, gobelinos, bibelots y figuras de porcelana, velas, juegos de sombras y el muy romántico *paralelismo psicocósmico* o —como lo llamó el filólogo Américo Castro— *panteísmo egocéntrico*: recurso en que el ambiente va a tono con lo narrado y con los sentimientos de los personajes. Básteme citar un par de ejemplos sobre lo último: la atmósfera oscura que rodea al protagonista en «La quinta de las celosías» de Dávila y el personaje llovido de conflictos de «En la tormenta» de Dueñas.

Los textos de cada una se sostienen por sí solos, pero en el caso de estas autoras es evidente que considerar sus biografías y el contexto en que escribieron ayuda mucho para una buena lectura de sus cuentos. El cambio en el estilo de Amparo Dávila a lo largo de sus libros queda explicado cuando se sabe que comenzó a publicar —con poca experiencia y mucha timidez— azuzada por Alfonso Reyes, del mismo modo en que la madurez narrativa de Guadalupe Dueñas desde su primer libro cobra lógica si uno se entera de que incursionó en la narrativa siendo «ex joven», como ella decía, y con una formación más larga en talleres y tertulias. No extraña, considerando la historia vital de ambas, que Dávila ofrezca un discurso amoroso más sentimentalista —que a veces, hay que decirlo, raya en lo cursi—

y que Dueñas se aleje de él lo más posible. Asimismo, el temperamento de cada cual también rezuma por sus páginas: no hallamos nada de humor abierto en la introvertida Dávila, pero sí —y en abundancia— en la muy «dada a la guasa» Dueñas.

Pero también es importante, desde luego, acercarse *sólo* a los textos. Después de una lectura fría, puedo concluir que las fortalezas y las debilidades de las dos cuentistas son antagónicas. Los aciertos de Amparo Dávila se ubican en el plano argumental, en la urdimbre de sus tramas redondas *à la* Poe (aunque haya leído a Poe, según me dijo, a instancias de Julio Cortázar hasta después de publicar su segundo libro) y en la complejidad psíquica de sus personajes; su talón de Aquiles, no obstante, es el estilo: como puede apreciarse en los fragmentos citados, su prosa es casi siempre directa y parca —a veces plana—, con algunas cacofonías, adverbios innecesarios y un evidente abuso de las comas. Guadalupe Dueñas, en cambio, es una gran esteta¹⁹: no hay cuento suyo sin figuras afortunadas, frases sorprendidas, y no puede reprochársele pobreza de léxico; sin embargo, algunos de sus textos—como los híbridos— no se logran bien como cuentos, ciertos personajes parecen postizos, poco profundos, y hay tramas que no aterrizan o que quedan irresueltas. Lo interesante es que tanto una como la otra subsanan sus debilidades con sus fortalezas, lo cual da cuenta de sus habilidades narrativas. Dávila contrarresta la frecuente aspereza de su prosa con la complejidad de lo narrado, mientras que Dueñas salva sus textos «no cuajados» con el trabajo estilístico capaz de dar vueltas de tuerca no al nivel de la trama, sino a nivel lingüístico.

Sea éste mi personalísimo intento de rescatar, de traer a la discusión crítica, de poner bajo el lente las obras de las por mucho tiempo rezagadas Amparo Dávila y

¹⁹ Los «errores» formales de Guadalupe Dueñas se deben, creo yo, a un mal trabajo editorial en sus libros, que debieron remediarse en sus *Obras completas* editadas por el Fondo de Cultura Económica.

Guadalupe Dueñas. Creo importante colocar a estas cuentistas fantásticas en el alto lugar que merecen pues, precisamente por su condición de fantásticas, el lector no dotado²⁰ cree que tienen poco que decir sobre «la realidad». No es así, por supuesto. Los textos de estas autoras, ya se ha visto, hablan de grandes temas: la muerte, la vejez, las relaciones humanas, la maternidad, la violencia, el machismo y la condición femenina, sólo por mencionar algunos. Es verdad, porque así lo constatan estas notables narradoras mexicanas, lo que dijo Dueñas en 1966: «El arte de escribir es el arte de ver y hacer ver a los demás lo que uno ve. Los grandes escritores han visto a los dioses, a los reyes, a los hombres, y esto es lo que son sus ficciones».

²⁰ Un ejemplo cercano ahora que escribo esto: en la 49ª edición de la Feria Municipal del Libro de Guadalajara, celebrada en 2017 —año del centenario de Juan Rulfo—, las escritoras Cecilia Eudave y Cecilia Magaña propusieron y lograron que la escritora homenajeada de la Feria fuese Guadalupe Dueñas, para celebrar la reedición de su obra. El articulista Juan José Doñán se mostró indignado porque se homenajeó, en vez de a Rulfo, a una cuentista «de segunda o tercera categoría», «modesta y fácilmente prescindible». Es evidente que Doñán no conocía su obra.

REFERENCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?», en *Mester*, núm. 2., vol. 19, pp. 21-33
- ÁLVAREZ, Federico. «Gadamer: el sujeto de la hermenéutica y la muerte del autor», en AGUILAR, Mariflor y GONZÁLEZ, María Antonia (coord.). *Gadamer y las Humanidades I*, México: FFyL UNAM, 2007, pp. 203-220.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París: Larousse, 1974.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris: Minuit, 1957
- CADENA, Agustín. «Medio Siglo y los sesenta», en *Casa del Tiempo*, septiembre de 1998.
- CERDÁN, Eduardo. «Amparo Dávila. Siete décadas entre la poesía y el cuento», en *La Jornada Semanal*, núm. 1141, 15 de enero de 2017.
- _____. «Guadalupe Dueñas, la hechicera siniestra a 15 años del silencio», en *Confabulario de El Universal*, Segunda Época, 15 de enero de 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*, Madrid: Alfaguara, 2013.
- DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- DERRIDA, Jacques. «La différance», en *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 62, núm. 3, 1968, pp. 73-101.
- DUEÑAS, Guadalupe. «Autopresentación», en *Ábside. Revista de cultura mejicana*, vol. XXX, no. 3, México, 1966, pp. 357-365.
- _____. *Antes del silencio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. «Coincidencias en la angustia. A propósito del libro *La casa donde termina el mundo*», en *Nivel. Gaceta de Cultura*, núm. 23, 1960, p. 1A.
- _____. «Escribir significa para mí...», en CARBALLO, Emmanuel. *Cuentistas mexicanos modernos*, tomo I, México: Libro-Mex Editores, 1956, p. 66.

- _____. *Imaginaciones*, México: Jus, 1977.
- _____. *No moriré del todo*, México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____. *Tiene la noche un árbol*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. «El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América», en *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 23, 2011, pp. 101-110.
- ESPEJO, Beatriz. *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*, México: UAM, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, París: Gallimard, 1976.
- _____. *Histoire de la sexualité II: L'usage des plaisirs*, París: Gallimard, 1984.
- _____. *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*, París: Gallimard, 1984.
- FRANCO, Jean. «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», en *Hispanamérica*, núm. 45, 1986, pp. 31-43.
- FREUD, Sigmund. «Lo siniestro», en *Obras completas*, tomo III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- KRAUZE, Enrique. «Cuatro estaciones de la cultura mexicana», en *Vuelta*, núm. 60, 1981.
- LACAN, Jacques. *Écrits: A selection*, trad. de Alan Sheridan, Nueva York: W. W. Norton, 1977.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo. «La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso», en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, 2008, pp. 19-38.
- MAYA GONZÁLEZ, José Antonio. «*Historia de la sexualidad en México* (2008) de José Luis Trueba (reseña)», en *Secuencia*, núm. 76, 2010, pp. 169-174.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*, México: Porrúa, 1998.

- _____. *En torno a Galileo*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1951.
- PAZ, Octavio. «Prólogo», en HENESTROSA, Andrés. *El retrato de mi madre*, México: Porrúa, 1981.
- PEREIRA, Armando. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, México: UNAM, 2004.
- SOLARES, Ignacio. «Sigmund Freud: Violencia y/o civilización», en *Revista de la Universidad de México*, núm. 87, 2011, pp. 32-34.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique*, París: Seuil, 1984.
- _____. *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil, 1970.
- _____. *La littérature en péril*, París: Flammarion, 2007.
- TORNOS, Mainer. «Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille», en *Lectora*, núm. 16, 2011, pp. 195-210.
- TORRES, Morelos. «El oficio crítico. Entrevista con Huberto Batis», en *Casa del Tiempo*, 2008, pp. 2-9.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, España: Penguin Random House, 2011.
- VELASCO, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*, México: Tierra Adentro, 2007.