

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Departamento de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios



**Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo *real*,
locura y melancolía**

Tesis que para obtener el grado de Maestra presenta

Esmeralda Vaquera Herrera

Directora de tesis: Dra. Victoria Irene González Pérez

Ciudad Juárez, Chihuahua, noviembre de 2018

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Humanidades
Maestría en Estudios Literarios

En nuestro carácter de Directora y Lectores, hacemos constar que la tesis “Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo *real*, locura y melancolía”, presentada por Esmeralda Vaquera Herrera, cuenta con las características de aportación novedosas y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Dra. Victoria Irene González Pérez
Directora

Dr. Luis Carlos Salazar Quintana
Lector

Dr. Jesús Humberto Burciaga Robles
Lector

*Con amor para mi familia.
A Rogelio, mi esposo, mi mejor amigo;
y a mi padre
cuyo ejemplo ha sido siempre mi guía.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, doy las gracias a la Dra. Victoria Irene González que con su paciencia, calidez, guía y conocimiento me instruyó en este proceso.

De igual forma agradezco al Dr. Luis Carlos Salazar y el comité académico por aceptarme en el programa. A cada uno de los profesores de quienes me llevo una enseñanza valiosa.

A la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el esfuerzo y el apoyo a la educación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. AMPARO DÁVILA: VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA	12
Amparo Dávila: esbozo de una vida	15
Dávila y la Generación de Medio Siglo	21
Asedios a la narrativa de Amparo Dávila	28
Espacio íntimo	30
Lo femenino	32
Lo fantástico	35
La locura	40
CAPÍTULO II. LAS IRRUPCIONES DEL HORROR EN AMPARO DÁVILA	45
Los contenidos abyectos en la narrativa de Dávila	47
Lo escatológico	52
La bestialidad	61
Los entes contaminantes	67
Las inmersiones de lo <i>real</i> en los cuentos de Amparo Dávila	73
Un acercamiento a los tres registros	74
Lo <i>real</i> en la narrativa daviliana	81
CAPÍTULO III. LOCURA Y MELANCOLÍA EN LOS MUNDOS DAVILIANOS	95
La psicosis en los personajes davilianos	98
Literatura, locura y psicoanálisis	99
La automutilación en “Fragmento de un diario” y “Griselda”	104
Las asesinas en la narrativa daviliana	111
Los delirantes	118
La fuga de la realidad	125
La melancolía en los cuentos “La carta” y “El abrazo”	134
Conclusiones	145
Bibliografía	150

INTRODUCCIÓN

En la literatura, así como en los múltiples campos de la vida pública, el papel de la mujer ha sido en gran medida nulo o restringido. La crítica de la literatura escrita por mujeres aún en el siglo XXI enfoca sus mayores esfuerzos para lograr la visibilización del trabajo de autoras y el ámbito de las letras mexicanas no es la excepción. Adriana Pacheco Roldán señala acerca de este fenómeno que:

Los nombres de poetisas, narradoras y cuentistas son como luceros remotos en un cielo oscuro donde muchas veces brillan por un tiempo en la lejanía para apagarse y morir sin que se les haya descubierto [...]. Sí, visibilizar a las escritoras es una labor tripartita –creación, publicación y promoción– que se complementa con el trabajo de la crítica y con su inclusión en los planes de estudio tanto escolares como superiores, desde donde se establecen conexiones y diálogos entre diversos géneros literarios, temáticas y estilos.¹

La importancia de la publicidad y el reconocimiento de la obra creativa de escritoras radica en su contribución “...a ampliar el imaginario del lector contemporáneo, inmerso en un mundo globalizado donde el neoliberalismo y el consumismo distraen su atención del aspecto crítico y reflexivo de la obra literaria”.² Por tanto, los trabajos dedicados a las autoras mexicanas no solamente ayudan a propagar la calidad de sus obras, sino que ofrece una posibilidad de reflexión de la vida cotidiana y el arte en palabra.

Con respecto a la cuentística mexicana contemporánea escrita por mujeres, un reciente estudio de Liliana Pedroza señala una proliferación de publicaciones que se dio a partir de mediados y finales de los años de 1950, el cual se mantendrá durante los sesenta y setenta con un promedio de treintaisiete libros publicados por década. Las autoras de estas obras estaban, según Pedroza, relacionadas con la Universidad Nacional Autónoma de México. De igual manera se da la aparición de las revistas dedicadas a la escritura de mujeres como *Rueca* y *El*

¹ Adriana Pacheco Roldán (coord.), “Estudio introductorio. Escritoras mexicanas contemporáneas: por una visibilización necesaria”, en *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*. Eón, Ciudad de México, 2017, p. 10 [Ensayo].

² A. Pacheco, *ibid.*, p. 15.

Rehilete.³ Con respecto a los nombres de estas mujeres de letras y sus principales afinidades,

Pedroza comenta:

Las escritoras de esta época tendrán un interés marcado, unas por el nacionalismo con historias rurales de tema indigenista como Rosario Castellanos (1925) con *Ciudad Real*; y otras por la temática universal, lo filosófico, la exploración de lo fantástico y lo insólito en lo real cotidiano como Guadalupe Dueñas (1920) con *Tiene la noche un árbol*, Inés Arredondo (1928) con *La señal y Río subterráneo*, Amparo Dávila (1928) con *Música concreta*, Julieta Campos (1932) con *Celina o los gatos*, Beatriz Espejo (1939) con *La otra hermana y Muros de azogue*. [...] habría que añadir a Elena Garro (1916) con *La semana de colores*, María Elvira Bermúdez (1916) quien se destaca por integrarse a la narrativa policiaca, rasgo poco común en el cuento escrito por mujeres, con *Soliloquio de un muerto*, Margarita Michelena (1917) con *Tragedia en rosa*, Emma Dolujanoff (1922) con *Cuentos del desierto*, Elena Poniatowska (1932) con *De noche vienes*, María Luisa Mendoza (1930) con *Doscientas ballenas azules y cuatro caballos*, Aline Patterson (1938) con *Más allá de la mirada*.⁴

Estas intrépidas autoras universitarias se atrevieron a llevar a cabo juegos metaficcionales, resignificaron la idea de lo femenino y además tocaron temas quisquillosos para la sociedad como el erotismo, la primera experiencia sexual y la homosexualidad. Sus intervenciones no solo han permitido la entrada a más autoras como ellas, sino que han ayudado a ampliar la perspectiva de las mujeres en la literatura presentándolas en todas sus formas y diversidades, es decir, también han logrado desenmascarar algunos de los presupuestos asociados a su género. Un caso es el de Inés Arredondo con el cuento “Estío” donde se proyecta el deseo incestuoso de una madre hacia su hijo o el de Rosario Castellanos con “Lección de cocina” que desmitifica la imagen de la joven recién casada donde ya tienen lugar los orgasmos fingidos y las dudas acerca de su reciente unión.

³ Liliana Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2018, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

Amparo Dávila, a la par de estas autoras, manifiesta su interpretación de la realidad a través de su cuentística. El horror experimentado en sus mundos proviene de un interior desquebrajado a la vez que explora los recovecos de la insania. Como lo menciona también José María Espinasa, a partir de los años cincuenta se descubrió en México "... el enorme poder narrativo del universo femenino, no solo a través de personajes memorables y textos antológicos, como *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, sino a través de la literatura escrita por ellas mismas".⁵ Su exploración de lo femenino se centra en la soledad, la opresión, la angustia, la asfixia y el desamor, pero también explora algunas de las posiciones de aflicción masculina. Por decirlo de alguna manera, Dávila pone la base de su discurso literario en todo ser afligido al borde de la locura, la desesperación o la muerte. De tal forma que este trabajo de investigación se ha buscado centrar en algunos de los aspectos más evidentes de su literatura: las irrupciones del horror, la locura y la melancolía. La pertinencia de este análisis radica en que, si bien es cierto que la autora ha comenzado a tomar renombre en el ámbito literario, aún se encuentran problemáticas en la distribución de sus textos a lo largo del país y el conocimiento de su obra fuera de la academia está aún más en discusión.⁶

En virtud de servir a este objetivo se propone este estudio dividido en tres grandes apartados. En primera instancia dedico una investigación y enmarcación de la vida, obra y participación de la autora en las letras mexicanas. Así, propongo un recuento breve de sus orígenes zacatecanos, su educación en San Luis Potosí y su llegada a la Ciudad de México vinculándose con importantes figuras de las letras como Alfonso Reyes. Además, trato de enumerar en lo posible las condecoraciones de las que ha sido merecedor su trabajo literario.

⁵ José María Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. Colegio de México, Ciudad de México, 1ª ri., 2015, p. 217.

⁶ Del estudio realizado por Adriana Pacheco Roldán se rescata que Amparo Dávila ocupó el octavo lugar en un sondeo de reconocimiento de escritoras mexicanas contemporáneas con ocho menciones en una encuesta compuesta por doscientas personas que tenían, en cierta medida, una base de conocimiento de la literatura mexicana. *Op. cit.*, p. 21.

Posteriormente se menciona la composición de la llamada Generación de Medio Siglo, así como sus características y los principales proyectos que consolidaron y divulgaron la escritura de los autores de la época como en el caso de nuestra autora. Para cerrar este apartado se hace un revisionismo de la crítica en torno a la obra de la escritora zacatecana del cual rescato tres principales líneas de investigación: lo femenino, el espacio íntimo y lo fantástico. A estas categorías se añaden los estudios dedicados a la locura, siendo uno de los tópicos principales de este trabajo.

En el segundo capítulo se hace propiamente el análisis de las irrupciones del horror en la narrativa daviliana, las cuales emparento con las concepciones de lo abyecto desarrollado por Julia Kristeva y lo *real* de los *tres registros* de Jaques Lacan. En cuanto a lo abyecto se proponen al menos tres formas de representación: escatológica, bestial y contaminante encontradas a lo largo de la narrativa daviliana, a veces como eje principal y otras como un elemento más del relato. En cuanto a los silencios y descripciones vagas de los acontecimientos aterradores, postulo la naturaleza de lo *real* lacaniano como componente principal de este tipo de horror debido a su cualidad de inasible por el lenguaje. Se toman como los principales relatos de este tipo “El espejo”, “La casa nueva” y “Con los ojos abiertos”.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de las formas de la locura y la melancolía de los mundos davilianos. En el primer caso también se da una propuesta de expresiones de la locura: la automutilación, las mujeres asesinas –o fatales–, el delirio y la fuga de la realidad, no sin antes hacer una aclaración de los intercambios entre literatura y psicología debido a que el aparato teórico principal es tomado de las acepciones del psicoanálisis sobre la psicosis. Por otro lado, en los cuentos “El abrazo” y la “La carta” se expresa un sentimiento melancólico

acentuado que proviene de una fusión con la pareja perdida. De aquí que se tome como *corpus* teórico principal el tratado de *Duelo y melancolía* freudiano.

El sustento del análisis está bajo la hipótesis de que la narrativa daviliana se encuentra ubicada en un estado liminal de la realidad interna y externa que devienen en una serie de intercambios violentos entre ambos mundos; además, las ocupaciones principales de la autora se centran en los seres en sufrimiento, quebrantados y con propensión a la insania que habitan un mundo individualista y veloz que cada vez se preocupa menos por lo humano.

CAPÍTULO I.

AMPARO DÁVILA: VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA

En el siglo XIX existieron gran variedad de corrientes literarias que compartieron el espacio temporal. El resultado de esta interacción es la producción de relatos de distintos movimientos como el modernismo, costumbrismo, realismo y romanticismo.⁷ Sin embargo, independientemente del género que los autores impregnaran en sus creaciones existe un cultivo en la forma estructural del cuento que luego vendría a tomar gran importancia y refinamiento en la literatura Iberoamericana.⁸

El cuento, como nos lo plantea Emmanuel Carballo, es una de las zonas literarias más complejas puesto que dentro de esta corta brecha de presentación de una acción, un nudo y un desenlace, todo puede pasar.⁹ Aquel que se dedica a escribir cuento debe elegir un momento significativo a mostrar junto con los sucesos, espacios y tiempos concisos que ayudarán a la acción, para lograr una síntesis donde ninguna parte sobre o falte.¹⁰ En la novela el autor se puede extender en los acontecimientos y tener mayor detalle al estructurar a los personajes, los lugares y la historia; mientras que en el cuento, la representación corresponde a un momento en la larga línea del tiempo, se limita a una acción fugaz y no se detiene tanto en la descripción de las circunstancias. Existe una disposición del lector a creer aquello que está leyendo, como una especie de pacto con el autor en no exigirle detalladas explicaciones.

Por otro lado, el cuento en nuestros días –nos dice Aurora Ocampo– es delimitado por las ideologías de Nietzsche, Schopenhauer, Freud y el surrealismo francés del siglo XIX brindándole la tonalidad crítica de la supremacía del pensamiento.¹¹ Durante este mismo siglo fue Mariano Azuela quién introdujo la forma cuentística propia de la época en el territorio

⁷ Jaime Erasto Cortés (ed.), *El Cuento: Siglos XIX y XX de Manuel Payno a José Agustín*. PROMEXA, México, 1985, p. 8.

⁸ Aurora M. Ocampo, *Cuentistas mexicanas siglo XX: antología, introducción y notas*. UNAM, México, 1976, p. 5.

⁹ Emmanuel Carballo, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. UNAM, México, 1988, p. 13.

¹⁰ J. E. Cortés, *op cit.*, p. 7.

¹¹ A. M. Ocampo, *op cit.*, p. 6.

literario mexicano, la cual toma como fuente principal de inspiración la Revolución y los periodos virreinales. Aunque había un predominio de estos contenidos en la literatura no significa que fuera la única temática tratada o que todos los autores se dedicaran específicamente a ella.¹² A propósito del desarrollo del cuento en el país Aurora Ocampo nos dice:

Revueltas, Rulfo y Arreola marcan un hito en el desarrollo del cuento mexicano al concederle nuevas posibilidades formales y más penetrantes concepciones de la realidad. Consecuentemente, los escritores no son ya, en su gran mayoría, identificados por temas específicos o tendencias particulares, pues los relatos mismos constituyen en la exposición de una concepción estructural personal, sin que ello signifique la carencia de una teoría genérica, sino más bien la confirmación de las posibilidades del género.¹³

Así, estos personajes literarios rompieron con la tradición del tópico revolucionario en la literatura, abriendo campos diversos no característicos de una sola temática puesto que la elevaron al nivel subjetivo del autor. De esta manera se observarán en la época variedad de estilos como lo hay de autores.

Una de las características que tomó el cuento mexicano del siglo XX tiene que ver con la ambigüedad y la fragmentación¹⁴ atributos fuertemente demostrados en los escritos de Amparo Dávila. De esta manera podemos apreciar la influencia de su época en su estilo. Además de la ambigüedad y la fragmentación, muchos críticos han detectado la influencia de autores como Poe, Kafka, Bioy Casares y Julio Cortázar en la narrativa de Dávila. Asimismo, su escritura es altamente identificable por la convivencia entre los planos reales e interiores de la existencia, asemejándose a los mecanismos de la mente humana donde todo puede pasar. En la actualidad Amparo Dávila es reconocida como una de las autoras mexicanas de mayor

¹² J. E. Cortés, *op cit.*, p. 8.

¹³ A. M. Ocampo, *op cit.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

talento narrativo junto con Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos e Inés Arredondo entre otras.¹⁵

Los aspectos que se pretenden resaltar de la lectura intuitiva de los cuentos de Amparo Dávila tienen que ver con la locura, la melancolía, lo abyecto y lo *real*. Se toman estos conceptos del psicoanálisis a manera de herramienta para abordar la interpretación que tengo de ellos. Antes de pasar a la exposición de esto creo conveniente mencionar datos de vida de la autora, así como la ubicación de su trabajo creativo en el territorio literario mexicano. Posteriormente se hará una breve revisión de las investigaciones y crítica de su obra para tener una visión global de la relevancia y pertinencia de este trabajo interpretativo.

Amparo Dávila: esbozo de una vida

Con el propósito de tener un acercamiento más adecuado a la obra de Dávila es necesario primero inmiscuirse en su biografía y así dar cuenta de sus logros literarios y del reconocimiento de su talento, así como su posicionamiento en las letras mexicanas y los círculos literarios de su época.

En el año de 1928 en el estado de Zacatecas nace la autora Amparo Dávila; reconocida actualmente por su gran trabajo narrativo a la altura de los grandes de la literatura mexicana como Guadalupe Dueñas, Francisco Tario, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Elena Garro, Inés Arredondo, entre otros. Su obra está compuesta principalmente por el relato breve y ha sido publicada en cinco cuentarios: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). A su vez, se ha adentrado en los universos de la poesía con los que inaugura su carrera literaria al publicar *Salmos bajo la luna* (1950) en San Luís Potosí. Posteriormente publica *Perfil de soledades* y *Meditaciones a la*

¹⁵ Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. UNAM, México, 1992, t. II, p. 10.

orilla del sueño en 1954 y, varios años después, *El cuerpo y la noche*, el cual reúne poemas compuestos entre 1965 y 2007.

Ha recibido varios reconocimientos a lo largo de su vida profesional como lo es la Medalla de oro en 1951 en San Luis Potosí por su poema “Salmo en ciudad Transparente” dentro del marco del Primer Concurso Literario denominado “El héroe de Nacozari”. Durante 1952 obtiene una mención honorífica por el poema “Frente al mar” en los Sextos Juegos Florales “Ramón López Velarde”. En el año de 1971 recibe la Medalla al mérito literario por parte de Pedro Domeq en Guadalajara, Jalisco. En 1976 ganó la Rosa de oro (primer lugar) en los I Juegos Florales de la Universidad de Juárez, Durango. En 1977 se le otorga uno de sus galardones más sobresalientes, el premio Xavier Villaurrutia con el libro de cuentos *Árboles petrificados*. En 1979 recibe la Medalla por mérito literario por parte del H. Ayuntamiento de Guadalajara, Jalisco. En 1996 se le rindió un homenaje durante una semana en distintas partes del Estado de México, organizado por el Instituto Mexiquense de Cultura. El Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes en conjunto con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes le organizó un homenaje nacional en el año de 1998, con el cual se celebró su obra y sus setenta años de vida. El gobierno del Estado de Zacatecas y el Instituto Zacatecano de Literatura “Ramón López Velarde” le brindó un homenaje en el 2002 y tres años después, en el 2005, el gobierno de San Luis Potosí, por medio de la Secretaría de Cultura y de la delegación de Relaciones Exteriores del Estado, en conjunto con la fundación Jesús Medina Romero y Esperanza M. de Medina le dedicaron otro homenaje. En el año 2008 en el Palacio de Bellas Artes se llevó a cabo un homenaje por su trayectoria literaria y el cumplimiento de sus ochenta años de vida, a la par de este acontecimiento el Fondo de Cultura Económica lanza una edición de sus cuentos completos y en el 2011 sale a la venta su obra completa de poesía. En el año 2013 recibió el Premio Estatal de las Artes “Francisco Goitia”

en Zacatecas y en ese mismo año le entregaron la Medalla al Mérito Literario en el marco del noveno Encuentro Internacional de Escritores “Literatura en el Bravo” celebrado en Ciudad Juárez. En el 2015 se estableció el Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila en la capital de Zacatecas. Recientemente (28 de abril al 7 de mayo del 2017) en el marco de la Feria Nacional del Libro de León, Guanajuato se le otorgó el Premio Compromiso con las Letras.

Después de 40 años de haber ganado el premio Xavier Villaurrutia, Amparo Dávila a sus 89 años de vida declara en una entrevista realizada por *El Universal* en febrero del 2017:

Eso sí me da mucho gusto porque siempre pensé que lo que escribía no podía interesar a nadie, entonces al darme cuenta que sí había lectores de mis cuentos me hizo sentir muy feliz. *Árboles Petrificados* fue el resultado de la beca del Centro Mexicano de Escritores, tenía como tutores a Juan Rulfo y Juan José Arreola. Mis compañeros y amigos eran José Agustín y Salvador Elizondo. Jamás imaginé que esa obra fuera la ganadora. Aún ahora me pregunto para qué me lo reeditaron.¹⁶

Amparo Dávila dice también en esta reciente entrevista que no ha dejado de escribir, que se ha dedicado no de manera muy constante, pero sí apasionada a construir poemas y algunos cuentos. Declara a la literatura como su amor “[...] al que no le he sido un amante constante, pero tampoco infiel porque vuelvo a ella y siempre me tranquiliza”.¹⁷

De su vida personal ha compartido Antonio Acevedo datos generales, pero de gran importancia en su libro *Narradores ante el público*¹⁸. Pinos, Zacatecas, es descrito por Dávila como un pequeño pueblo minero colocado a la altura de las montañas. El nombre completo de la autora es María Amparo Dávila Robledo. Sus padres fueron Luis Dávila Guerrero y Lydia

¹⁶ Leonardo Domínguez, “La literatura es un amor al que no le he sido infiel: Amparo Dávila”. *El Universal* (21 de febrero, 2017) [En línea]: <https://bit.ly/2m7pv2M> [Consulta: 23 de febrero, 2017].

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Antonio Acevedo Escobedo, *Los narradores ante el público. Primera serie*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Nuevo León. Ficticia, México, 2012.

Robledo Galván, tuvo dos hermanos, uno mayor, Leoncio, el cual no llegó a conocer debido a que nació muerto. A Luis Ángel, el segundo, le conoció poco puesto que también murió cuando ella era pequeña. Siendo Pinos el pueblo más próximo de la región que poseía un cementerio, los ranchos cercanos iban a enterrar a sus difuntos ahí. Dávila relata que a lo largo de su infancia presenciaba las caravanas fúnebres desde las ventanas de su hogar. La muerte parece ser una visitante constante en su vida. Ella misma la siente como una presencia acechante que la rodeaba por distintos paisajes de su memoria: el fallecimiento de su hermano menor; el ataúd que su abuelo conservaba para el día de su funeral; las muertes por riña en el prostíbulo cercano y sus graves enfermedades la hacen concebir su vida como una carrera de obstáculos contra la muerte. Además, la invasión de seres terroríficos durante sus noches de infancia marcó su escritura en forma sustancial. Dávila describe su niñez como solitaria y desesperanzadora, llena de noches frías y aterradoras debido a la oscuridad que tomaba posesión del pueblo cada noche. “La noche no era su amiga, definitivamente no, era un velo obscuro que se extendía sobre su cama y más allá, encubriendo un sinnúmero de entes deseosos de apoderarse de su menuda humanidad”.¹⁹

Relata que su primer interés fue la alquimia, sin saber el nombre o las actividades propias de tal arte. Se recuerda a sí misma rellenando botellas de vidrio con hierbas, brebajes y piedras recogidas de los lugares cercanos a su hogar:

Es que allí hablo de mi primera afición que fue la alquimia. Entonces yo pensaba en pedernales y me iba, me escapaba a la montaña a recogerlos. Como nací en un pueblo minero, entonces la falda de la montaña estaba cerca y, junto con los pedernales juntaba florecitas;

¹⁹ Victoria Irene González Pérez, “Amparo Dávila: escribir desde la memoria”. *Cuadernos fronterizos*, 33 (2015, 2014), p. 7.

floreccitas silvestres, por supuesto. Entonces pensaba que los iba a convertir en oro y, fíjese nada más, las florecitas en perfumes. Esa fue mi primera afición: la alquimia.²⁰

En cuanto a sus primeros acercamientos a la literatura se define como una autodidacta en la lectura. Tuvo a su disposición la biblioteca de su padre, por lo cual se recuerda a sí misma leyendo su primer libro, la *Divina comedia* de Dante Alighieri, el cual marcó su vida, puesto que así pudo nombrar y conocer los demonios que la rondaban. De esta manera, se inmiscuyó en las letras conociendo a Cervantes, Dumas, Gautier, Zola, Bécquer, entre otros.

A los siete años fue enviada a recibir educación al colegio religioso Motolinía en San Luis Potosí, y ya desde esa edad empezó a escribir pequeños poemas para sí misma, puesto que sentía que lo que contenían era demasiado íntimo para ser mostrado. A los diez años comenzó a escribir prosa por motivación de sus clases de composición y fue gracias a estos ejercicios que descubrió su facilidad para escribir cuentos. En este colegio, además, tuvo la oportunidad de conocer los escritos de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz.

La traducción de Fray Luis de León del *Cantar de los Cantares* fue de los textos más significativos que conoció en esta época, puede apreciarse su marcada influencia en algunos de sus poemas. Posteriormente, continuó sus estudios de secundaria en el colegio *Welcome*, instituto muy similar al anterior, pero de corte inglés. Es aquí donde conoció a Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Longfellow y Whitman. Después de concluir la educación secundaria sufrió una recaída de salud que la forzó a mantener reposo impidiéndole continuar con su preparación; aunado a ello la falta de escuelas preparatorias particulares en San Luis Potosí. Fue durante este estado de quietud que se dio cuenta de su vocación hacia la

²⁰ Victoria Irene González Pérez, “Entrevista a la escritora Amparo Dávila”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 41, 16 (2015), p. 15.

escritura y se acercó a los autores que serían la base de su formación como escritora: Kafka, Hesse y D. H. Lawrence. También se dedicó a la lectura de poesía española contemporánea con poetas como Prados, Cernuda y Aleixandre.

Cuando se encontró mejor de salud se dedicó a publicar sus cuentos y poesías en distintas revistas de literatura. En principio su poesía se conformaba de poemas paralelísticos y sonetos, pero sintiendo una especie de acorralamiento por esta forma de escritura optó por el verso libre. En 1954 después de publicar *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades* se mudó a la ciudad de México a sus 26 años con la meta de dedicarse en totalidad a la escritura. Durante su primer año volvió a enfermar de gravedad, pero logró recuperarse.

Tuvo acercamientos a grandes personajes de la literatura como Alfonso Reyes, a quien había conocido en San Luis Potosí y para el cual trabajó como secretaria durante tres años en la Capilla Alfonsina. Fue él quien le aconsejó no dejarse guiar por las agrupaciones y círculos literarios y la impulsó a adentrarse en el cuento. Respecto a esto menciona:

...don Alfonso quiso que yo practicara la prosa, él decía que era importantísimo para cualquier manifestación literaria, la prosa tenía que ser impecable [...]. Don Alfonso me dijo “son cuentos y son cuentos buenos, los vas a publicar”, pero también me negaba, siempre me he negado. Al final me convenció y fui dando uno por uno a las revistas que en ese tiempo eran las más importantes, la *Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México* y la *Revista de Bellas Artes*.²¹

También recuerda como amigo entrañable a Julio Cortázar y a su entonces esposa Aurora Bernárdez. El cuento de *El Entierro* está dedicado a ellos. Cortázar y Dávila coincidieron en París y este la invitó a su casa y le recomendó leer a Edgar Allan Poe debido a la cercanía literaria que encontraba con su escritura.

²¹ L. Domínguez, [En línea], *op. cit.*

... Julio creía que yo había leído muchísimo a Edgar Allan Poe y cuando se enteró que no fue así, me preguntó que cómo era posible si tenía tanta cercanía con él. Le expliqué que no lo había leído porque me impresionaba tanto que cuando lo leía me enfermaba y me llegaba la colitis. Entonces él me regaló un libro de Poe que tradujo cuando se casó con Aurora y me hizo prometerle que iba a leer una paginita diaria hasta que ya no me diera la colitis.²²

En 1958 contrajo matrimonio con el pintor Pedro Coronel con quien tuvo dos hijas: Luisa Jaina, quien nació el mismo año de su casamiento por lo que dejó de trabajar para Alfonso Reyes, y Juana Lorenza. Esta última falleció dejándole un profundo dolor que la separó de la escritura por algún tiempo. Después de seis años el matrimonio llegó a su fin en 1964 y Dávila nunca se volvió a casar.

En 1966 obtuvo la beca para cuento del Centro Mexicano de Escritores, de la cual nació *Árboles petrificados*. Compartió su estancia en el centro con Salvador Elizondo, Julieta Campos y Juan Vicente Melo, así como a Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas. Entre los años 1978 y 1982 fungió como secretaria de la Asociación de Escritores de México A.C., y se encargó de la tesorería del Pen Club de México en tres ocasiones. Además de esto se dedicó a impartir talleres de cuento en la Asociación de Escritores y el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actualmente radica en la Ciudad de México y continúa escribiendo poesía y cuento en su hogar rodeada de su familia, sus libros y sus gatos, seres que la han acompañado toda su vida y le han dado calma.

La Generación de Medio Siglo y Dávila.

Amparo Dávila es una de las escritoras consideradas dentro de la Generación de Medio Siglo, la cual es caracterizada por su rompimiento con las tradiciones literarias y del arte que imperaban en la época (toma su nombre de la revista por la que se agruparon estos escritores).

²² *Idem.*

La literatura estaba centrada básicamente en las cuestiones sociales y políticas compendiadas en el tema revolucionario, tópico que se refleja en la escritura de la época, por ejemplo, Nellie Campobello. Esta generación se atreve a resignificar la identidad del mexicano hacia el resto del mundo. Aparta la concepción rural de la cultura mexicana e introduce en los espacios literarios la ciudad y la modernidad, trayendo así nuevas disposiciones y formas de crear ficción.

Bajo los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952) las condiciones en la economía y política del estado mexicano eran las propicias para el nacimiento de estas nuevas concepciones y el cultivo del arte, ya que se vivía una especie de estabilidad. Bajo el gobierno de Alemán, el país sufre un incremento económico e industrial a partir del establecimiento de la empresa privada y el aprovechamiento del capital extranjero.

En los años cuarenta ya se vislumbraba este paso de una cultura rural a otra citadina y moderna. Los temas de la revolución en el arte sufren un declive del cual no se recuperan, sobre todo, en el caso del muralismo. En contraparte con estas posturas vanguardistas en la literatura, la pintura y la música, el cine mexicano en su “Época de Oro”, proyecta la apariencia de un México rústico y popular con las imágenes de María Félix, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Cantinflas, El Indio Fernández, Pedro Infante, Arturo de Córdova, los hermanos Soler, entre otros. Estos filmes están plasmados de las figuras del revolucionario, la Adelita, el indio manso, el terrateniente malvado, el rancharo macho y han sido de gran impacto en México, Centroamérica y Sudamérica. Aunque su temática era poco profunda o convencional existe una buena aceptación de este cine por la crítica y el público.

Con la caída de la República Española en 1939 llega a México un grupo de españoles intelectuales que se agrupan rápidamente en los ámbitos académicos y artísticos del país. Así se funda La Casa España bajo la dirección de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, mismo

que se convierte en 1940 en El Colegio de México, una de las instituciones más destacadas en la materia de las letras hasta el día de hoy.

Armando Pereira²³ señala la importancia del año 1950 para la cultura mexicana, pues es este el año en el cual se demarcan corrientes de vanguardia alejadas del costumbrismo nacionalista que imperaba en la literatura. En este mismo año sale a la luz *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz donde explica la transformación de una identidad del mexicano rural a otra de urbanidad.

En 1956 surge Poesía en Voz Alta, un movimiento escénico de gran relevancia que patrocinó la Dirección Cultural de la UNAM. El grupo estaba conformado por escritores, músicos, pintores, dramaturgos y actores. Octavio Paz y Juan José Arreola fueron los primeros líderes del área literaria. A este grupo luego se unió Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza. En la música participó Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez y Raúl Cosío. En cuanto a la escenografía y el vestuario estaban a cargo de Leonora Carrington, Juan Soriano y Héctor Xavier. El grupo tenía como fin concentrar el teatro de Siglo de Oro español con las vanguardias europeas integrando elementos como la carpa, la pantomima, el circo o el *music hall* para dar una impresión de espectáculo o juego escénico. Este proyecto es el punto de partida del teatro experimental mexicano.

En 1951 se funda el Centro Mexicano de Escritores cuyo propósito era el de estimular la creación literaria entre los jóvenes impartiendo apoyos económicos, es decir, era un sistema becario. Cada semana se hacía una reunión donde se leían y discutían colectivamente sus trabajos. El primer apoyo económico recibido para dar arranque a la institución fue por parte

²³ Armando Pereira, *La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. UNAM, Inst. de Investigaciones Filológicas, México, 1997, 48 pp.

de la fundación Rockefeller cuando Margaret Shedd le planteó la iniciativa del proyecto al entonces Director de Humanidades de la asociación americana, Charles Fahrs; pocos años después inversionistas nacionales se unieron a la causa, algunos de ellos fueron Juan Cortina Portilla, Elizabeth De Cou de Beteta, el Departamento de Distrito Federal, el grupo Somex, Petróleos Mexicanos, Fomento Cultural Banamex, los gobiernos de los estados de Guanajuato y Nuevo León, la Secretaría de Educación Pública, la Fundación Mary Street Jenkins y la Universidad Autónoma de México.

Felipe García Beraza se encargó de promover el Centro y constituyó el primer Consejo Literario que estuvo conformado por Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez y Hershel Brickell. La principal función de estos autores era la de leer, asesorar y comentar los trabajos de los becarios. El Centro Mexicano de escritores fue de gran importancia para la producción literaria de la Generación del Medio Siglo debido a que becó a varios de los autores considerados dentro de este movimiento, entre ellos, Amparo Dávila quién se desempeñó como becaria entre 1966 y 1967 cuando éste estaba bajo la asesoría intelectual de Juan José Arreola y Juan Rulfo, dos grandes figuras literarias en México. Fue gracias a esta beca que escribió *Árboles petrificados* con el cual gana el Premio Villaurrutia en 1977.

El Centro Mexicano de Escritores acogió a imponentes escritores como becarios entre los cuales se encuentran: Jorge Ibargüengoitia (1954-1955 y 1955-1956), Tomas Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Carlos Monsiváis (1962-1963 y 1967-1968), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), Fernando del Paso (1964-1965) y José Emilio Pacheco (1969-1970)²⁴. Amparo Dávila en su estadía en el centro obtuvo la beca junto a: Julio Torri, Agustín Yáñez, Julieta Campos, José Agustín, Víctor de la Rosa Mendoza, Isabel María de los Ángeles Ruano, Salvador Elizondo y

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

Carlos Horacio Magis. Cabe aclarar que el centro recogía a autores de cuento, teatro, novela y poesía; es gracias a esta institución que muchos de estos autores tuvieron la oportunidad de escribir sus obras. La ayuda económica y las asesorías tanto de los dirigentes del centro como de los compañeros becarios han dejado una marca de calidad en estos textos. También con el apoyo de estas becas fue que obras como: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *La región más transparente* de Carlos Fuentes; *Algo de la muerte del Mayor Sabines* de Jaime Sabines; *Balún Canán* de Rosario Castellanos y *Farabeuf* de Salvador Elizondo pudieron llegar a nuestras manos.

Otras de las instituciones que ayudaron a la causa de la Generación de Medio Siglo fueron las revistas como: la *Revista Mexicana de Literatura* fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en el año de 1955; la revista *Universidad de México* con Juan García Ponce como jefe de redacción; *Cuadernos del viento* dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés; *La Palabra y el Hombre*, dirigida por Sergio Galindo, donde tuvieron oportunidad de publicar casi todos los autores de la Generación y la *Revista Bellas Artes*²⁵. De todas las anteriores fue la *Revista Mexicana de Literatura* la que más influencia tuvo en los escritores de Medio Siglo. El propósito principal de la revista era el de publicar textos de autores mexicanos y extranjeros para así hacer frente a las corrientes nacionalistas que aun subsistían en el país. La visión de la revista era introducir las formas de literatura no importando su lugar de origen. Fue en esta revista donde aparece el primer cuento publicado de Amparo Dávila “El huésped” en el número seis, julio-agosto de 1956. En ese mismo número se pueden encontrar textos de Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Valdés, Enriqueta Ochoa, Fausto Vega y

²⁵ *Ibid.*, pp. 37-38.

Emilio Carballido. Posteriormente, en 1957 aparecerá “Moisés y Gaspar”.²⁶ Durante el año de 1956 publica en la revista *Estaciones* su cuento “Garden Party del olvido” que, curiosamente, cambiaría de nombre a solo “Garden Party” en *Árboles petrificados* en 1977. En la revista *Letras Potosinas* publica “El espejo” en el número 121 de julio-diciembre de 1956.²⁷

La editorial del Fondo de Cultura Económica fue de gran importancia para el trabajo creativo de Amparo Dávila pues es ahí donde publica propiamente sus cuentarios y poesía. En 1959 apareció en el volumen 46 de la *Colección Letras Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica el cuentario *Tiempo Destrozado* que reúne los cuentos de: “Fragmento de un diario”, “El huésped”, “Un boleto para cualquier parte”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “Final de una lucha”, “Alta cocina”, “Muerte en el bosque”, “La señorita Julia”, “Tiempo destrozado”, “El espejo” y “Moisés y Gaspar”.²⁸

En el año de 1964 publica *Música concreta* de nuevo por medio del Fondo de Cultura Económica en la *Colección Letras Mexicanas*, volumen 79. Este libro comprendía los cuentos de: “Arthur Smith”, “Música concreta”, “El jardín de las tumbas”, “Detrás de la reja”, “El desayuno”, “Matilde Espejo”, “Tina Reyes” y “El entierro”. A pesar de la separación temporal entre sus publicaciones formales no dejó de colaborar en revistas con sus cuentos, además, era incluida en varias de las antologías de autores de la época.²⁹

En 1978 el FCE hace una reedición de *Tiempo destrozado* y *Música concreta* dentro de la *Colección popular*, volumen 174. En 1985 de la misma editorial *Muerte en el bosque* es el nuevo título con que aparece *Tiempo destrozado* dentro de la *Colección Lecturas Mexicanas*; el orden de los cuentos es el mismo, solo es añadido al final el cuento de “El entierro” el cual,

²⁶ Georgina García Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte”, en Elena Urrutia (ed.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. El Colegio de México, Ciudad de México, 2006, p. 149.

²⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, pp. 149–150.

²⁹ *Ibid.*, p. 150.

anteriormente, cerraba el cuentario de *Música concreta*. En 1977 se publica *Árboles petrificados* por la editorial Joaquín Mortiz, con el cuál ganara el Premio Xavier Villaurrutia. Este libro contiene los cuentos de: “La rueda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Garden Party”, “Griselda”, “El último verano”, “Oscar”, “La carta”, “Estocolmo 3”, “El pabellón del descanso”, “El abrazo” y “Árboles petrificados”.³⁰

En el 2009 su casa editorial amiga, el Fondo de Cultura Económica, reúne toda su producción cuentística en *Cuentos reunidos* en la *Colección Letras Mexicanas* teniendo varias reimpressiones, la más reciente del año 2014. Luego, en el 2011 sale a la venta su obra poética completa por la misma editorial dentro de la *Colección Poesía*.

Al dejar de lado la tradición, el ámbito literario de la Generación de Medio Siglo explora nuevos paisajes, como la literatura fantástica, dentro de la cual se ubica la narrativa de Amparo Dávila; aunque la autora no esté del todo convencida de ello, pues en múltiples entrevistas ha declarado que su escritura no habla de un relato ilógico o ajeno a la realidad. Al respecto menciona:

A. D. Bueno pues mire, yo los dejo que ellos interpreten lo que les parezca, porque pienso que he escrito sobre la realidad; pero para mí la realidad no es así como escueta, ¿verdad?, sino que yo vivo la realidad como con dos caras: una cara que es la cotidiana, la que palpamos continuamente, donde hay una razón de ser, donde hay una lógica, existe la lógica, hay un porqué; y la otra cara, la cara más oculta de la realidad, pero también la más oscura, donde no hay lógica, no existe la lógica, no existe sentido común, ni un porqué, sencillamente suceden las cosas y suceden. Entonces, yo así como que voy y vengo de una cara de la realidad a otra, pero estoy en la realidad, no estoy en lo fantástico. Lo que pasa es que la realidad tiene bastante fantasía, desde el momento en que soñamos, pues ahí no hay realidad en el sueño, el sueño es ilógico, absurdo.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

³¹ Victoria Irene González Pérez, “Entrevista a la escritora Amparo Dávila”, art. cit., p. 13

Tal como ella lo describe, su narrativa no va de sucesos fuera de lo cotidiano, una lectura superficial de sus cuentos puede llevar a estas conclusiones. Es más acertado decir que Dávila se ayuda de los componentes del estilo fantástico para representar las realidades contenidas en lo profundo de la psique humana y las preocupaciones que atañen a la realidad de lo que implica ser sujetos parlantes incrustados en el orden simbólico y cultural.

Al referirse a los temas comprendidos por su obra, Amparo Dávila relata que “Mi temática es limitada, pues se reduce a mis preocupaciones fundamentales frente a la vida: amor, locura y muerte. Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento, preocupación y desesperación”.³² Resalta que la predilección por tocar estos tópicos en su obra se entrelaza con las experiencias personales. Tocar la locura en sus textos no ha sido un afán de moda. Amparo habla de lo que ha conocido y por ello sus personajes oscilan entre esos dos mundos que describe.

Asedios a la narrativa de Amparo Dávila

La crítica hecha a su obra ha sido siempre favorecedora como lo comenta Amparo Dávila en varias entrevistas. En una recopilación de cuentos llamada *Amparo Dávila*,³³ hecha por Luis Mario Schneider, reconoce en una nota introductoria la maestría de la autora con estas palabras: “El mundo de Amparo Dávila es siempre uno y lo maravilloso es que ese sólo mundo es polifacético, diverso”.³⁴ Resalta además que la letra de Amparo está dotada de originalidad y honradez puesto que viene de su experiencia de vida.

³² A. Acevedo Escobedo, *op cit.*, p. 146.

³³ Luis Mario Schneider (ed.), *Amparo Dávila*. Material de lectura de la UNAM, México, 2010.

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

En el homenaje a Amparo Dávila realizado en el marco de su septuagésimo cumpleaños en Bellas Artes, León Guillermo Gutiérrez con su texto *Historias ocultas*³⁵ exalta a la autora con la siguiente aseveración: “La escritora zacatecana no necesita de emparentamientos para el reconocimiento a su originalidad y perfección en el dominio del cuento, la estética de su narrativa sólo le corresponde a ella”.³⁶

Por otro lado, el escritor zacatecano Severino Salazar relata que su encuentro con la literatura de Amparo Dávila ha sido maravilloso e instala su narrativa dentro de la tradición gótica de la Inglaterra del siglo XVIII.³⁷ Así, nos dice en su artículo que los cuentos de Dávila están llenos de lenguaje lírico, metáforas e imágenes; recursos característicos del género gótico pues también ahí las explicaciones lógicas o razonables no tienen lugar, más bien se enfocan en describir una acción inédita.³⁸ De esta forma concluye acerca de *Árboles petrificados*: “Los cuentos de *Árboles petrificados* nos muestran esos mundos enrarecidos, donde la sordidez, la muerte, lo misterioso, lo sublime gravitan, se transmutan y establecen sus propias leyes y límites”.³⁹ A la vez clasifica el cuentario de *Muerte en el bosque* como una muestra firme de múltiples formas en las que se puede presentar el género gótico.⁴⁰

En otro orden de ideas, Óscar Juárez Mata hace una reflexión de la obra daviliana sacando a relucir el elemento de la mirada presente en las historias. De igual manera, analiza que los relatos surgen a partir de un personaje que desde un principio se encuentra en una

³⁵ Guillermo León Gutiérrez, “Historias ocultas” en *Homenaje a Amparo Dávila*. Sala Manuel M. Ponce, Bellas Artes, Ciudad de México, (17 de febrero, 2008), [Ponencia].

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁷ Severino Salazar, “Tres encuentros con Amparo Dávila”. *Fuentes Humanísticas*, 15 (2003), p. 113.

³⁸ *Ibid.*, pp. 114–115.

³⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

encrucijada o sufre de una pena.⁴¹ Así, localiza en la obra de Dávila una de las narrativas más sólidas y sinceras de las letras mexicana.⁴²

Los temas más comunes estudiados en su narrativa han rondado en términos de lo siniestro, lo fantástico, el espacio íntimo, la soltería, la soledad, lo femenino e incluso el silencio. Para efectos de una mejor organización de los materiales críticos encontrados con respecto a la obra de Amparo Dávila se clasificó la información en términos de lo femenino, el espacio íntimo, lo fantástico y la locura; este último rubro es de gran importancia puesto que es el que va más *ad hoc* con los propósitos de la investigación.

Espacio íntimo

En este primer apartado se da lugar a las investigaciones que centran su objeto de estudio en los espacios íntimos representados en los mundos creativos de Amparo Dávila.

Con la idea de analizar los espacios presentados en los relatos de Amparo, Luis Federico Cendejas en su tesis *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*,⁴³ se acerca a los lugares donde ocurren las acciones de los personajes y la influencia que estos tienen en ellos y el lector:

En él se analizaron los elementos que permiten convertir esas casas y ese cuerpo en verdaderas cárceles, mazmorras tanto físicas por su alejamiento o difícil acceso, como psicológicas, pues el cuerpo, la mente o las situaciones desfavorables y problemas de los personajes los hacen sentir también encarcelados y el lector es igualmente atrapado en todo sentido en medio de las escalofriantes historias que Dávila nos ofrece.⁴⁴

⁴¹ Óscar Mata Juárez, "La mirada deshabitada: la narrativa de Amparo Dávila". *Tema y variaciones de literatura*, 12 (1998), p. 20.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ Luis Federico Cendejas Corzo, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2016, 104 pp. [Tesis de Maestría].

⁴⁴ Luis Federico Cendejas Corzo, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2016, 104 p. [Tesis de maestría].

Este análisis hace énfasis en los espacios como la casa, la cárcel, las habitaciones, las mazmorras como representantes del cautiverio de los personajes. Siendo estos los desencadenantes de las angustiosas situaciones en las que los protagonistas se ven inmersos. Como muchos otros que se han acercado analíticamente a la obra de Dávila, Federico Cendejas toma la posición de ver la creación daviliana no como fantástica, sino como empleadora de los elementos fantásticos para representar las formas en que la pérdida de la realidad se va dando en los personajes e invita así al lector a recorrer ese camino junto con el ser ficticio.⁴⁵ Cendejas llega a la conclusión de que los lugares –tanto las casas como el espacio íntimo– sirven de contenedores de la experiencia estética del lector que, en el caso de Dávila, va siempre muy de la mano de lo siniestro. Por lo tanto, el encarcelamiento y la angustia que los personajes experimentan a partir de la convivencia con seres monstruosos dentro de su hogar llevan al lector a identificarse y vivir con ellos la desesperación.⁴⁶

Desde otra perspectiva, Laura Cázares hace una reflexión similar a la de Cendejas acerca de los espacios en Amparo Dávila en un ensayo agregado al libro *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*, del cual además es editora. Este volumen cuenta con importantes análisis de la obra de Dávila en la voz de autoras de distintas instituciones literarias que unieron esfuerzos para llevar aportaciones muy singulares y agudas de la narrativa y poética de la autora. Se tomará este libro como una de las fuentes principales para llevar a cabo este apartado.

Laura Cázares habla de dos cuentos particulares de Dávila, en los que, a pesar de la separación temporal entre ambos, existe una similitud peculiar que nos arroja una luz acerca de las constantes temáticas que se encuentran en la narrativa daviliana. El cuento de “El huésped” y “Con los ojos abiertos” rescatan una estructura similar en cuanto a que en ambas

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

se nos presentan: “protagonistas, con hijos, con sirvienta, en un espacio constituido como propio, que de alguna manera, empieza a serles arrebatado, hecho ante el cual tienen que reaccionar”.⁴⁷ Así, Cázares llega a la conclusión de que la persistencia de estos temas en Dávila da a entender el mensaje de que para la mujer no existe un lugar de seguridad si ella misma no se dispone a construirlo.⁴⁸

Con respecto a los análisis de la narrativa de Dávila que van del espacio representado podemos decir que se trata de dos formas: un espacio íntimo personal y un lugar que debería ser seguro –como la casa– pero es invadido por lo siniestro, dando lugar a la angustia tan característica de sus escritos.

Lo femenino

La escritura de Dávila también ha sido abordada desde una perspectiva de lo femenino puesto que, dentro de sus treintaisiete cuentos compuestos veintisiete están protagonizados por mujeres, y más específicamente, por mujeres que encaran situaciones de gran angustia.⁴⁹ De esta observación se vale Norma Pinal en su extenso análisis de la figura femenina en los cuentos de Amparo Dávila, donde además observa las situaciones que han llevado a estas mujeres a la evasión. Su tesis principal es que la soledad y la soltería empujan a estas mujeres hacia la fuga de la realidad. Plantea que los seres sobrenaturales o angustiosos que ahí se presentan no son el verdadero peligro para las protagonistas, sino esa presión social por contraer matrimonio y el temor a la soledad.⁵⁰ Es así que concluye:

⁴⁷ Laura Cázares, “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila.”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey-Toluca/UAM, México, 2009, p. 170 [Desbordar el canon].

⁴⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁹ Norma Lucía Pinal Lara, *La soledad y la soltería como detonantes en la evasión de la realidad en doce cuentos de Amparo Dávila* (dir. Victoria González Pérez). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, p. 156 [Tesis de Maestría].

⁵⁰ *Ibid.*

...se puede establecer la presencia constante de la soledad como una poética en la narrativa de Amparo Dávila, así como el hecho de que tanto esta condición, junto con la presión de la soltería provocan en varios de los personajes femeninos una angustia de tal magnitud que, en los cuentos de la escritora zacatecana, llevan a estas mujeres a evadirse de su realidad.⁵¹

Siguiendo la misma línea de la soltería, Maricruz Castro⁵² hace un acercamiento a la obra de Dávila a través de los cuentos “El jardín de las tumbas” y “Detrás de la reja” en los que añade a las ideas explicadas anteriormente la figura del hombre; en contraposición con las opiniones de Pinal que sólo rescata las figuras femeninas. Maricruz habla de que la soltería y la soledad son condiciones que no sólo atentan contra la integridad de las mujeres sino también en la de los hombres. Para ella los personajes principales de estos dos cuentos, Marcos y la mujer de “Detrás de la reja”, van ensimismándose cada vez más conforme avanzan los hechos de la narración.⁵³ De tal forma que para ninguno de los sexos la soltería es una salida sana, pues el aislamiento que provoca agudiza el temor hacia la realidad y la convierte en amenazante e impredecible.⁵⁴

En otro sentido, Paula Kitzia Bravo nos habla de la soledad dentro de las páginas de Dávila y plantea que lo que en ella se refleja es más bien un aislamiento interno, un vacío. A la vez rescata una especie de fórmula para explicar cómo se desarrolla la irrupción fantástica: de la soledad surge el miedo, y del miedo lo fantástico, ya sea en personajes, del ambiente o las

⁵¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵² Maricruz Castro Ricalde, “Solterías, soledades y aislamientos”, *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Toluca/UAM, México, 2009, pp. 121-136 [Colección desbordar el canon].

⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

situaciones.⁵⁵ De esta forma su tesis radica que lo que vemos en los cuentos de Dávila son las consecuencias del miedo y la soledad.

Muy en concordancia con estas ideas, Laura Cázares en otro artículo explica que los personajes femeninos de Dávila, aunque comunes, son invadidos por temores, soledad y angustia, lo que los convierte en seres extraordinarios o inquietantes que fascinan al lector.⁵⁶ Por otro lado plantea que la soledad que emana de esta narrativa no es precisamente la de una soltería, pues en el matrimonio también existe la infelicidad y el aislamiento.⁵⁷

Desde otro punto de vista, Luna Martínez postula que las mujeres en los cuentos de Amparo son reprimidas por la sociedad patriarcal y en su intento de fugarse de las exigencias e imposiciones de este sistema optan por la locura y el suicidio. Pues, dentro de esta forma de organización ya están escogidos los caminos y las formas que deben tomar las mujeres, además, se les obliga a verse a sí mismas como un individuo que está al servicio de otros ignorando el deseo que les habita.⁵⁸

Ciertamente la soltería y la soledad son tópicos comúnmente tratados por Amparo Dávila, sin embargo, la idea de creer que estas dos situaciones pueden ser las causantes de la destrucción de los protagonistas me parece un tanto superficial, pues en el caso de que el análisis de los personajes sea el objeto de estudio, se tendría que averiguar la estructura psíquica de los personajes y así descubrir los motivos de este aislamiento. No siendo este el caso de la presente investigación, no se dirá más al respecto.

⁵⁵ Paula Kitzia Bravo Alatraste, “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo”. *Tema y variaciones de literatura*, 30 (2008), p. 145 [En línea]: <https://bit.ly/2Yi0sNB> (Fecha de consulta: 1 de mayo del 2017).

⁵⁶ Laura Cázares, “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones”. *Casa del tiempo*, 14–15 (2009, 2008), p. 75 [En línea]: <https://bit.ly/2mlO91M> (Fecha de consulta: 1 de mayo del 2017).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁸ América Luna Martínez, “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Espéculo*, 39 (2008) [En línea]: <https://bit.ly/2TQqBEy> (Consulta: 4 de mayo, 2017).

Lo fantástico

En cuanto al estudio de lo fantástico en los cuentos de Dávila se puede encontrar gran cantidad de información, puesto que es el tema que más ha interesado a la crítica debido a la clasificación de la narrativa de Dávila como propia del género. Al respecto ya hemos comentado la disconformidad de la autora al ser caracterizada dentro de esta temática, pero es un rubro del cual no se puede prescindir al referirnos a su obra creativa.

Yolanda Medina en su tesis de maestría *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*⁵⁹ encuentra que la ruptura del tiempo que Dávila propone en los doce cuentos de ese volumen es lograda originalmente, pues no recurre a la clásica alteración de la linealidad, sino que rompe con los convencionalismos temporales para llevar tanto a su lector como a su ser ficticio a un territorio mítico donde hay espacio para los sucesos fantásticos.⁶⁰ Además, comenta acerca de los personajes davilianos lo siguiente:

...sus personajes no quieren pertenecer ni permanecer en el mundo que les toca vivir y que les exige “adaptarse”. Ante la imposibilidad de hacerlo, participarán de la ruptura y se verán impelidos a nuevas dimensiones que, diferentes a las “reales”, estarán teñidas, en primer término, por lo siniestro, por lo fantástico –ya mencionado–, por lo mítico.⁶¹

Así, Medina concluye que para estos personajes el tiempo representa su mayor enemigo y la respuesta que toman para salir de su prisión lineal es la de destrozarlo, como lo dice el

⁵⁹ Yolanda Luz Medina Haro, *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: Una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Universidad Iberoamericana, México, 2009, 280 pp. [Tesis de maestría].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 269.

título del cuentario, pues así, ellos escapan de la realidad inconforme en la que viven y se cuelan a un territorio mítico.⁶²

Victoria González en su tesis doctoral *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*⁶³ concuerda con las concepciones de Yolanda Medina en cuanto a que los personajes de Dávila recorren los caminos de la locura, la destrucción y el terror al verse forzados a instalarse en un mundo cerrado, de exigencias que los sobrepasan. Por estas condiciones los seres ficticios deciden romper con la rigidez; lo que los arrastra a dimensiones de carácter extraño, ilógico y ominoso.⁶⁴ Además, aquí Victoria González hace una aguda observación acerca de los silencios y los finales abiertos que se presentan en algunos de los cuentos:

...mi hipótesis es que detrás de todo ese discurso existe una necesidad de expresar un mundo, la realidad otra buscada por la escritora, que no puede ser alcanzado con el poder representativo de la palabra [...]. Pues, en efecto, existen pensamientos, conocimientos, procesos mentales sin correspondencia lingüística.⁶⁵

Asimismo, señala la importancia de tomar en cuenta la dualidad de la realidad que señala la autora pues está reflejada a lo largo de sus cuentos al explorar los espacios del miedo, la muerte, el sueño, el hundimiento y los escondrijos de la conciencia.⁶⁶ Por lo tanto, para poder llegar a un análisis profundo de la narrativa daviliana se debe conocer tal cosmovisión de la escritora.

En otro orden de ideas, Victoria González detecta que existe un momento de silencio cuando se presentan los momentos trágicos de hundimientos e infracciones, pues con respecto

⁶² *Ibid.*, p. 270.

⁶³ Victoria Irene González Pérez, *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila* (dir. Evodio Escalante). Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 2014, 244 pp. [Tesis de Doctorado].

⁶⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 223.

a ese campo no existen las palabras que puedan llegar a encajonar los sentimientos de pérdida del ser o de abandono. González interpreta este silencio como la representación de una orfandad espiritual.⁶⁷

Por este mismo camino de escape de la realidad debido a su rigidez Laura López Morales⁶⁸ encuentra que lo que nos muestra Dávila en sus cuentos son luchas entre lo animal y lo espiritual. En la sociedad por lo regular se desecha a la primera y se da gran importancia a la segunda, por lo que los personajes en la obra, al enfrentarse a su animalidad no logran librar la batalla.⁶⁹

En otro orden de ideas, Regina Cardoso Nelky nos habla de algunos de los temas más recurrentes al referirnos a lo siniestro: el tema del doble y lo encuentra claramente ilustrado en el cuento de “Final de la lucha”. El recurso del *doppelgänger* nace en la época del romanticismo con la connotación de misterio y peligro que representa el mal que puede hallarse en la humanidad.⁷⁰ Aquí el cuento retrata la posibilidad de lo que no se llevó a cabo, al darse cuenta el protagonista de que su doble se encuentra con la amante que no logró poseer. Sin embargo, el personaje llega a la destrucción de su alter ego debido a que no es soportable la coexistencia.⁷¹ Aquí vemos cómo persiste la idea de los trabajos anteriores de que los sucesos catastróficos o fantásticos vienen a presentarse en momentos de angustia o de quebrantamiento de las prisiones personales de los protagonistas.

Cercano a esto sobrenatural que acontece en los textos de Amparo cuando sus personajes se encuentran ante el conflicto central de la narrativa, Luzma Becerra, hace alusión a los cuentos “Griselda” y “Estocolmo 3” para referirse a la incursión del terror meramente

⁶⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁸ Laura López Morales, “Para exorcizar a la bestia”, en Laura Cázares (ed.) en *Amparo Dávila...*, ed. cit., pp. 153–166.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 164–165.

⁷⁰ Regina Cardoso Nelky, “Juegos de identidades en ‘Final de una lucha’”, *ibid.*, p. 64.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

fantasmal que podemos encontrar en la obra de Dávila. De esta manera, ubica a la autora como una de las maestras del terror en el territorio mexicano.⁷² En otro sentido, remarca la permanencia de los personajes davilianos como anclados a un deseo imposible o una vida vacía lo cual los hace representar la imposibilidad. Por tanto, los clasifica de necrófilos, puesto que están más allegados a todo aquello que antagoniza con la vida y movimiento característico de ésta.⁷³

Cercano a lo sobrenatural, Ana Rosa Domenella⁷⁴ hace un análisis del cuento “Alta cocina” de Amparo Dávila, donde nos encontramos con un elemento altamente utilizado por la autora que, sin embargo, no es señalado con tanta frecuencia por aquellos que se acercan a su obra. Lo abyecto –concepto desarrollado por Julia Kristeva– es el tema tan bien representado por los seres de ojos negros que gritan en la olla mientras son cocinados a fuego lento. De esto nos dice Domenella al hacer su lectura de este cuento: “Aunque el centro del cuento no sea la figura de la madre, recordemos que la maternidad, para Julia Kristeva, se relaciona con lo abyecto [...] lo abyecto se relaciona directamente a lo maternal, pues supone enfrentarnos a los intentos de liberarnos del ser materno.”⁷⁵ Como lo resalta esta autora, la madre es vista como aliada de la malvada cocinera que da muerte a esos seres para luego devorarlos; aumenta más su infamia cuando adula la calidad y el sabor de este platillo tan siniestro.

La visión de Domenella es muy acertada e interesante al alcanzar a distinguir este elemento que me parece fundamental en toda la obra creativa de Amparo Dávila y que poco se ha mencionado al respecto.

⁷² Luzma Becerra, “Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural”, *ibid.*, p. 140.

⁷³ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁴ Ana Rosa Domenella, “El banquete ominoso: ‘Alta cocina’ de Amparo Dávila”, *ibid.*, pp. 77–88.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

Marcela Palma hace una lectura de Dávila desde la perspectiva de la soledad y aislamiento interno al que la humanidad está sometida siendo estas dos condiciones las que propician la aparición de lo fantástico. Justifica su propuesta argumentando que los campos semánticos utilizados por la autora apuntan hacia la muerte y la decadencia interna.⁷⁶ Como lo ve esta autora, los mundos de Dávila están expresados desde una postura melancólica y desesperanzadora ante la vida.⁷⁷ Es muy acertada la observación de la autora al señalar la permanencia de la posición melancólica en esta narrativa.

En un sentido similar a lo que nos exponen los otros autores, Édgar Cota y Mayela Vallejos en su análisis del cuento “El huésped” plantean que lo fantástico ha surgido de la violencia psicológica que el esposo impone sobre la protagonista. Sin embargo, también refieren los elementos de la soledad y la invasión del espacio privado, pero como desencadenados por el abuso psicológico. Su pequeño mundo, al que la ha relegado su esposo, ha sido invadido dejándole un sentimiento de soledad y melancolía. Lo que la lleva a cambiar su situación por su propia mano.⁷⁸

De esta manera podemos observar que el trabajo de análisis literario en cuanto a la obra de Amparo Dávila ha sido extenso en el campo de lo fantástico. Los elementos siniestros y terroríficos son explicados como escapes de la realidad ante una sociedad que aprisiona con su rigidez. Los factores sobrenaturales se presentan en los espacios de rompimiento con esta opresión. Es considerable resaltar que la obra literaria de Dávila se considera de alta calidad por su capacidad de expresión sencilla y precisa para representar estos mundos oscuros.

⁷⁶ Marcela Palma, “La fantasía: una (e)vocación en la soledad”. *La Experiencia Literaria*, 2 (1993), p. 37 [En línea]: <https://bit.ly/2TXWdaH> (Consulta: 4 de mayo, 2017).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸ Edgar Cota-Torres y Mayela, Vallejos-Ramírez, “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en ‘El huésped’ de Amparo Dávila”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42 (2016), p. 179 [En línea]: <https://bit.ly/2Wf5IVG>(Fecha de consulta: 4 de mayo 2017).

La locura

Entrando a un terreno más apropiado para los objetivos de la investigación, aquí se da lugar a los trabajos que toman la obra de Amparo Dávila a través de la óptica de la locura. En este apartado adquieren gran importancia algunos de los trabajos compilados en el libro *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*.

En primer lugar, nos encontramos con la aportación de Margarita Tapia Arizmendi,⁷⁹ quien retoma el cuento “Fragmento de un diario” para hacer su análisis. Menciona que, ya como el título lo indica, nos encontramos ante una fragmentación mental del personaje principal y recorreremos sus pensamientos dentro de su lógica delirante.⁸⁰ Deduce que Dávila muestra el sufrimiento y dolor humano a través de este personaje que intenta enfrentar su malestar transmutándolo en arte.⁸¹ De esta manera también concluye que la narrativa de Dávila es muy recurrente a establecerse entre estos límites de la insania y la cordura.⁸²

Siguiendo la temática del dolor, Berenice Romano Hurtado⁸³ retoma los cuentos de *Tiempo destrozado* para explicar cómo los personajes manejan su situación de dolor: “Los seres de sus narraciones ensueñan y alimentan sus terrores con las figuras que al padecer les ofrece. No fantasean, sino que recrean su dolor en las sombras del pensamiento llevado al límite, aquel que los empuja al cobijo de las demencias”.⁸⁴

Así, deduce que muchas veces los personajes encuentran la salida a su dolor por medio de la locura que también representa la puerta de ida y vuelta de la muerte en los universos

⁷⁹ Margarita Tapia Arizmendi, “El sentido del dolor en ‘Fragmento de un diario’”, ed. cit., pp. 53–62.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 60–61.

⁸² *Ibid.*, p. 60.

⁸³ Berenice Romano Hurtado, “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*”, *ibid.*, pp. 107–118.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

davilianos.⁸⁵ Por otro lado, al hacer su comentario del cuento “El espejo”, hace una observación con respecto al suceso aterrador. Aquí, nos dice la autora, se presenta la amenaza de manera concreta y compartida (entre el hijo y la madre) contenida en el espejo y que solo ellos dos son capaces de percibir, muy distinto a otros cuentos donde por lo regular solo el personaje protagónico es el afligido.⁸⁶

Desde otro ángulo, Ana Luisa Coulon⁸⁷ efectúa una lectura psicoanalítica del cuento “La señorita Julia” muy de cerca a la teoría freudiana en donde los impulsos, el desamparo y la represión son los principales contenidos que encarna esta narración.⁸⁸ De este modo, explica los simbolismos que encuentra en el texto para fundamentar su análisis:

Los raticidas son parte del mecanismo obsesivo y se asocian con la antigua farmacia paterna, escuela represiva muy eficaz; pues en el deseo de exterminar a las ratas, o lo que ellas simbolizan, hay, por nublado que esté su entendimiento, una verdad y la verdad de las ratas es lo clandestino, ese es su roer infatigable como de “heraldos negros”, que debe ser eliminado con todo tipo de venenos y olores pestilentes, que se pueden asociar a la carroña de la que se alimentan las ratas, para que, bien nutridas, circulen tranquilamente. Ellas representan lo que ha reprimido –quién sabe desde cuándo–, pero no es casual que las perciba en su casa, así como los venenos los prepare con esa farmacopea ya abandonada del padre.⁸⁹

Coulon interpreta los sucesos que acontecen a Julia no como sobrenaturales sino como las manifestaciones de aquello que se ha querido mantener en lo oculto, pero ha encontrado la forma de exteriorizarse. De este modo, la autora nos dice que la razón es lo que engaña en este cuento; el delirio de Julia es el que posee ámbitos de verdad.⁹⁰

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁷ Ana Luisa Coulon, “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, *ibid.*, pp. 91–103.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 91–92.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 96–97.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 101.

A partir de este análisis podemos resumir que en términos de la locura representada en la obra de Amparo Dávila se ha dicho poco. A pesar de que sea uno de los primeros temas que salten a la luz al acercarse a su narrativa realmente son escasas las aportaciones que los estudiosos de la literatura han dado con respecto a este tópico. Si bien algo se repite en las deducciones de varios autores, es que existe un anclaje de los personajes al dolor, a la pérdida y la locura. La lectura desde una perspectiva psicoanalítica ha tenido lugar bajo los cerrados límites de lo siniestro y las teorías freudianas, sin embargo, existen múltiples conceptos de psicoanálisis perfectamente aplicables a los mundos ficticios de Dávila.

A manera de síntesis, de los espacios representados en los mundos davilianos podemos decir que se condensan en espacios íntimos y seguros que se ven invadidos por alguna amenaza. De igual manera existe una prevalencia de los lugares que transmiten un sentimiento de encarcelamiento. Por otro lado, el tema de lo femenino está ampliamente trabajado pues sus protagonistas son ricas en material analítico desde las teorías de género o la soledad. Las mujeres davilianas, según lo investigado, están en un ambiente que las reprime, les exige y las delimita, por ello acaban por renunciar a la vida o la cordura. Sin embargo, pongo en tela de juicio que la sociedad sea la única y principal causante de esta evasión o pérdida de la razón. Tal vez, a falta de mejor palabra, se le ha atribuido a lo social, pero creo que las aseveraciones del psicoanálisis con respecto a la falta y la constitución psíquica del sujeto puedan describir mejor aquello que aqueja a los personajes. Así pues, el aislamiento del que muchos autores hablan se da tanto en aquellas que van conforme a las convenciones tradicionales como en las que están fuera de estas. Creo válido y enriquecedor que se hagan estas lecturas de los personajes protagónicos de Dávila. Es innegable la represión que se ha dado (y se sigue dando) al género femenino, pero pienso que también es necesario indagar más allá de estos aspectos.

Desde otra perspectiva, a todos aquellos elementos sobrenaturales o delirantes se les ha analizado solo desde la estética de lo siniestro, guiándose por la escritura de Freud y prescindiendo de las aportaciones de Lacan, las cuales, sirven bastante bien para explicar estos fenómenos. A la vez rescato que lo fantástico es tratado como una realidad que se menciona, pero no se analiza mucho desde su simbolismo.

Los autores señalan que lo fantástico se presenta en momentos de quiebre –nuevamente desde la concepción de una sociedad que oprime–, pero considero que aquello que aqueja a estos personajes no es precisamente la sociedad, sino su incapacidad de adaptarse o tergiversar las normas en favor de hacerse de un lugar en el mundo. La exigencia y las prisiones de estos personajes no vienen tanto de fuera, sino de algo interno, un impedimento o cárcel que ellos mismos han construido para estar a salvo. Cuando esa seguridad o forma en que han sobrellevado la existencia se ve amenazada o se quiebra es cuando acontece este desdoblamiento de la realidad y se confunden los mundos interno y externo. Por esto postulo la idea de que la escritura de Dávila se ubica en un estado límite del que es posible darse este intercambio.

En cuanto a lo que se ha dicho de la locura en los textos de Dávila. Primeramente, nos encontramos con poco material que estudie específicamente este apartado, cosa extraña, pues es de las temáticas más recurrentes de la autora. En otro sentido, no se detalla ante qué tipo de locura nos encontramos. Se habla de una fragmentación por dolor, pérdida, suicidio, evasión y represión, pero no se ahondan en esas temáticas. También existe una fuerte inmersión de melancolía y lo abyecto que pocos autores mencionan.

El objetivo principal que se plantea en esta investigación es el de ahondar en los puntos destacables de la narrativa daviliana mencionados anteriormente que han sido poco atendidos por la crítica especializada. En cuanto a esos sucesos fantástico-aterradores que se cuelan a la

realidad podemos encontrar su equivalencia en la teoría lacaniana con el concepto de lo *real*. Asimismo, poco se ha tratado acerca de las características abyectas de algunos objetos, animales o personas, por lo que se intentará llevar a cabo este trabajo. También será de gran importancia rescatar que la narrativa de Dávila está muchas veces rodeada por un ambiente melancólico que define a sus personajes.

De tal forma que la hipótesis es que la narrativa daviliana circula y representa estados límites como la melancolía, la locura, lo abyecto y las irrupciones de lo *real*; debido a esto muchos de los personajes se ven fragmentados, decaídos y anclados a una pérdida que los destruye. Es también la razón de que ninguno salga bien librado, pues nos presentamos ante seres que desde un principio están fragmentados. Los mundos davilianos se encuentran en los límites de la insania y la locura o el sueño y la vigila, por ello es posible que los sucesos extraordinarios —el horror o lo fantástico— se introduzca en el plano de la realidad. El estado límite desde donde se crean estos relatos permiten este intercambio entre mundo interno y externo.

CAPÍTULO 2.
LAS IRUPCIONES DEL HORROR EN LA NARRATIVA DE AMPARO
DÁVILA

Amparo Dávila está ubicada dentro de la categoría de lo fantástico a pesar de sus objeciones al respecto. El empleo de elementos sobrenaturales del lado de lo imposible o innombrable son algunas de las razones de esta clasificación. Aunque permanece a discusión su encasillamiento en lo fantástico no es posible ignorar que es una de las autoras más sobresalientes de las letras mexicanas al utilizar los elementos del cuento de horror clásico.⁹¹ Recordemos también que Severino Salazar encuentra una similitud entre la narrativa daviliana y la literatura gótica inglesa del siglo XVIII,⁹² lo que reafirma esta perspectiva.

El cuento de horror tiene como característica un ambiente de suspenso que poco a poco introduce al lector en la psique del protagonista haciéndolo experimentar miedo, aversión, excitación, angustia, entre otras emociones.⁹³ Muchas de las narraciones que nos presenta Dávila son de este carácter, por ello el presente capítulo se dedica al análisis de las modalidades en que se presenta el horror en los mundos davilianos. La propuesta es que tales irrupciones se pueden dar de dos distintas maneras: en objetos que se identifican dentro de la categoría de lo abyecto y en sucesos indescriptibles que van de la mano con el orden *real* lacaniano. En función de atender la hipótesis anterior, en un primer momento se rescatarán los aspectos o matices que comprende la noción de lo abyecto a partir de los desarrollos teóricos de Julia Kristeva, Inés Ferrero y Carlos Figari. La importancia del estudio de la abyección

⁹¹ Silvia Quezada, “El cuento de horror en México: 'La forma de la mano' de Salvador Elizondo”, en *El cuento mexicano de horror. Acercamientos críticos*. Universidad de Guadalajara, México, 2013, p. 95 [Colección miradas múltiples].

⁹² Severino Salazar, “Tres encuentros con Amparo Dávila”. *Fuentes humanísticas*, 15 (2003), p. 113.

⁹³ S. Quezada, *op cit.*, p. 94.

radica en que se vuelve una constante en la producción daviliana, creando la sensación de un mundo agonístico. El poco material crítico que existe desde esta perspectiva justifica nuestro acercamiento.

En el segundo momento de este capítulo doy lugar a analizar aquellos acontecimientos de carácter insignificable a partir de las concepciones lacanianas de lo *real*; para servir a este propósito tomaré aportaciones de autores como Žižek, Nasio, Safouan, Chemama y otros para complementar la comprensión de dicho concepto. Posteriormente procederé a analizar la manera en que subsiste esta forma del horror en la narrativa de Dávila. Lo *real* que irrumpe perturbando la realidad de los personajes casi siempre es de carácter impreciso. Los silencios y la falta de palabras ante el suceso o monstruo perturbador es sin duda una de las marcas de la pluma de Dávila. Y es que en tales acontecimientos no hay cabida para el lenguaje, pues provienen de un lugar pre-simbólico al cual la mente humana no puede acceder. Su aparición en la cotidianidad resulta en horror debido al caos que suscitan. En tal virtud, mi objetivo es poner de manifiesto estos dos elementos para fundamentar que la narrativa de Amparo Dávila⁹⁴ –de entre sus múltiples temas– rescata esos momentos antes y durante el quiebre de la realidad o el sentido lógico. Por ello la locura, lo siniestro, los seres abyectos, la muerte y la melancolía tienen gran participación en su creación. Son estos estados limítrofes los que caracterizan ese momento exacto.

Los contenidos abyectos en la narrativa de Dávila

Lo abyecto es un concepto multifacético cuya característica principal es la provocación de aversión y asco. Sus encuentros con la realidad son de carácter perverso puesto que su

⁹⁴ Para la presente tesis se utiliza la primera edición de *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila. FCE, Ciudad de México, 4ª ri., 2014 [1ª ed.: 2009]. En adelante solo se anotará el número de página.

naturaleza es la de la transgresión del orden. Lo excesivo de su ser impide la alineación a las esferas de la sociedad, por lo que sus intrusiones son siempre de carácter horroroso. Los mundos creados por Amparo Dávila recogen estos seres viles dejando una sensación de perturbación de la realidad. En este apartado me propongo adentrarme en la definición de lo abyecto para sustentar su constante aparición en la mecánica del horror en la narrativa daviliana.

En primer lugar, se llevará a cabo una breve revisión de las bases teóricas de dicho concepto para luego exponer las tres formas en que se da la abyección en la narrativa de Dávila: lo escatológico, la bestialidad y los entes contaminantes. En última instancia se pretende llegar a una lectura de la forma en que esta autora lo utiliza para dar vida a los seres y objetos perturbadores que pueblan sus cuentos.

Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión*⁹⁵ trata ampliamente el tema de lo abyecto. Es difícil llegar a una definición concreta del concepto, pero la autora propone unas cuantas en el intento de integrar las distintas facetas que lo componen. Primeramente, nos dice que la forma más representativa del sentimiento de lo abyecto es el asco, pues hablamos de algo que simboliza la suciedad, la basura y el deshecho. Por ello, el vómito aparece como una respuesta intuitiva del cuerpo que rechaza ese objeto; que lo expulsa y se protege del acercamiento a su inmundicia. Es ese elemento del cual “‘yo’ nada quiero, ‘yo’ nada quiero saber, ‘yo’ no lo asimilo, ‘yo’ lo expulso”.⁹⁶

Lo abyecto se presenta como una amenaza violenta por medio de un ente que proviene del exterior o un interior descaradamente descubierto.⁹⁷ Lo abyecto se encuentra en los límites

⁹⁵ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman). Siglo XXI, Ciudad de México, 2013, 281 pp.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

de la lógica o la significación; su lugar se establece donde el orden cae.⁹⁸ Kristeva se refiere al cadáver como el elemento abyecto por excelencia, pues es un deshecho y se asocia a la muerte; al límite de la vida.⁹⁹ De esta manera explica:

El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abjecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas.¹⁰⁰

Por lo tanto, la abyección lleva especial relación con el cuerpo y sus desechos, pero también puede referirse a los animales que representen suciedad, por ejemplo, las ratas o los insectos. Kristeva menciona que es en realidad “reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo”.¹⁰¹ Por esto, la abyección se presenta de forma ambigua, pues tiene que ver con los contenidos del sujeto y revive este estado anterior a la lógica, la significación y la individuación. Es decir, que “*lo abyecto sería el “objeto” de la represión primaria* [cursivas así en el texto]”.¹⁰² Esta condición hace que esté cargado de atracción y repulsión. Es algo que en algún punto del desarrollo psicológico se rechazó en virtud de convertirse en un sujeto individual, inmerso en un orden simbólico y cultural.

Otra de las formas de lo abyecto es también un objeto oscuro, carente de significado y con una fuerza pulsional desmedida. Debido a esto, los seres bestiales o monstruosos pueden ser calificados de abyectos, por su ímpetu y descontrol aterrador: “Es una alquimia que

⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰² *Ibid.*, p. 21.

transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia”.¹⁰³ El ser humano es un animal que ha “controlado” sus impulsos, ha renunciado a hacer uso deliberado de sus deseos para vivir en la comunidad y el orden. Por ello, esos seres que no siguen las reglas, arrebatados y agresivos son tan repulsivos, nos reviven esos momentos anteriores al orden y exponen los deseos que no queremos admitir. De esta manera, Kristeva anuncia que lo abyecto es perverso, ya que desacata las normas y las leyes. Se desvía y lo corrompe.¹⁰⁴ Por último, Kristeva rescata otra de las formas de lo abyecto en el tabú de las religiones monoteístas, pues es significado de transgresión de la ley. En consecuencia, acciones como el aborto pueden ser ejemplos de abyección, pues conllevan el rompimiento de un precepto religioso.¹⁰⁵

En otro orden de ideas, Inés Ferrero revisa los postulados de lo abyecto en su análisis del cuento “Orfandad” de Inés Arredondo. De modo que para ella abyecto es un desafío, un ataque hacia el sujeto y la sociedad en la que está inmerso. Así como a los desechos físicos del cuerpo, ese «algo» abyecto se necesita expulsar.¹⁰⁶ Debe ser alejado, pues contamina y pone en riesgo la integridad; su esencia es desnivelar, perturbar, es perverso en el sentido de que representa a lo desviado. Oscila siempre entre el límite y su transgresión. Como Kristeva, Ferrero afirma que este objeto tiene que ver con la subjetividad y la identidad, pues está altamente relacionado con el objeto de la *represión primaria*, el cual es el fundante de la personalidad. Su regreso implica una hendidura en el ser; situación siempre angustiante.¹⁰⁷

Desde otra perspectiva, Carlos Figari postula lo abyecto en función de límite entre lo humano y la naturaleza, así como el impacto que tiene con lo emotivo.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁶ Inés Ferrero Cándenas, “Cuerpo-abyecto-lenguaje: La experiencia del límite en ‘Orfandad’ de Inés Arredondo”. *Hispanófila*, 169, 169 (diciembre, 2013), pp. 149-150.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

Ahora bien, si definimos a la abyección como una relación eminentemente emotiva, nos resta saber qué es lo que socialmente suscita. En el campo de lo ético y normativo las valoraciones discurren entre lo bueno y lo malo, lo sano y lo enfermo, lo legal-ilegal, normal-anormal. Ya en el campo estético, entre lo bello y lo feo, y en el terreno de las emociones, lo abyecto básicamente discurre entre la repugnancia y la indignación.¹⁰⁸

Así, Figari concuerda con las aportaciones de Kristeva al señalar el temor y la repugnancia que despiertan los objetos abyectos, pues estos difuminan las líneas divisorias entre la civilización y la barbarie cuyo sostén se encuentra en el lenguaje –u *orden simbólico*–.¹⁰⁹ La repulsión, nos dice el autor, puede presentarse o agruparse en estas distintas maneras: deformidad, contaminación y animalidad. En primera instancia, el desmembramiento, exceso o falta de partes corporales rompen con la armonía del uno; de la imagen del ser humano estándar, pues deja entrar a lo *real*¹¹⁰ y recuerda con esa desintegración anterior del infante donde aún no se constituía como sujeto psíquico ni tenía una imagen corporal de sí mismo.¹¹¹ En segundo lugar –como lo mencionaba Ferrero– se cree abyecta aquella cosa que puede contaminar. Todo aquello que es expelido del cuerpo es entonces causa de repugnancia, “materia marginal”. Figari encuentra una relación estrecha entre las mujeres y la naturaleza debido a su ciclo menstrual y su capacidad de dar a luz, por lo tanto, también están más cercanas a esos objetos abyectos.¹¹² En cuanto a la animalidad no dice:

La otra asociación de la repugnancia refiere a lo animal en lo humano, no desconectado por cierto al abandono del estado de naturaleza y a lo religioso. Aquella

¹⁰⁸ Carlos Eduardo Figari, “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, en *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*. Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, Argentina, 2009, p. 133 [En línea]: <https://bit.ly/2OmDro1> [Fecha de consulta: 14 de agosto del 2017].

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Se habla del Orden de lo *real* de Lacan.

¹¹¹ C. E. Figari, *op cit.*, p. 134.

¹¹² *Ibid.*, p. 136.

naturaleza que debemos olvidar al precio de la civilización. La animalidad repugna y estéticamente asigna belleza. [...] Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme. Lo monstruoso y lo animal no solo desagrada, huele mal, asquea, sino que nuevamente atemoriza.¹¹³

Los seres bestiales y la animalidad corrompen el orden cultural. Por ello, pueden incluso llegar a ser considerados monstruos; aquí tiene relación la locura. Un ser que no controla sus impulsos por su condición mental puede también ser convertido en marginado, pues no está dentro del orden establecido por lo humano para protegerse de la realidad descubierta. El loco puede ser también visto como monstruo y por lo tanto se le excluye.

Por lo anterior, se aprecia que lo abyecto conlleva varios aspectos como el cuerpo, el asco, la bestialidad, el tabú, la muerte, entre otros. Es sin duda un objeto ambiguo que suscita distintas formas de repulsión o terror, pero es fácilmente detectable cuando nos encontramos frente a él. En la narrativa de Dávila encuentro tres formas en que se da este fenómeno de lo abyecto: lo escatológico, la bestialidad y los entes contaminantes.

Lo escatológico.

El objeto abyecto como lo expone Kristeva y otros autores está fuertemente asociado a los desechos. Con ello, podemos decir que el vómito, las heces, los órganos e incluso los cadáveres son objetos de abyección. De hecho, el cuerpo es interpretado como el último desperdicio que se hará en la vida. Además, la abyección tiene la característica de alterar la realidad al presentarse en un lugar que no les corresponde; lo que da cabida a la angustia. En este apartado hago una revisión de los cuentos de Dávila que considero caben dentro de este

¹¹³ *Ibid.*, p. 135.

orden: “El último verano”, “La quinta de las celosías” y algunas imágenes de “Tiempo destrozado”.

El cuento “El último verano” corresponde al cuentario *Árboles petrificados* (1977) – galardonador del Premio Xavier Villaurrutia–y está plagado en distintas formas de este sentimiento de lo abyecto. Su argumento consiste en lo siguiente. Una mujer de 45 años se encuentra afligida por su séptimo embarazo. Ella no quiere tener otro bebe por los sacrificios físicos y económicos que eso implica. Existe un fuerte rechazo al feto. Por accidente lo pierde dejando un rastro de coágulos en el pasillo de su casa y pide a su esposo que los entierre en el jardín. Tiempo después, cuando ya ha vuelto a su rutina de trabajo, manda a su hijo por jitomates de la huerta. El niño responde con horror que no porque están llenos de gusanos. La mujer recuerda los restos del no-nacido enterrados en el jardín y comienza a sentirse angustiada, asechada por ellos; toma una actitud de constante observación para que estos restos no la atrapen en un descuido. Con este propósito, decide acabar con su vida empapándose de petróleo y prendiéndose fuego.

Tenemos varios elementos que pueden indicar por qué en este cuento predomina lo abyecto. Retomando a Kristeva, el objeto abyecto es aquel al que se rechaza y su sentimiento físico sobresaliente es el asco; la protagonista lo siente en varias partes a lo largo del relato: “Fue a principios del verano, de ese verano seco y asfixiante, que había empezado a sentirse mal; a veces era una inmensa náusea al despertar...” (p. 205). Luego, una vez que le dan la noticia del embarazo comienza a sentirse cansada, fastidiada y experimenta una sensación de repulsión de algo que normalmente le era grato: “Hasta ella llegaba el perfume del hule de noche [*sic*] que tanto le gustaba, pero que ahora le parecía demasiado intenso y le repugnaba” (p. 207). Como si el olor de esta planta fuese una metáfora de la maternidad que por lo regular

le había agradado, pero en este momento de su vida le resultaba repulsivo. Por otro lado, el rechazo al feto está claramente dibujado por la conciencia narrativa:

...al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga [...]. Porque ya no quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas, cuando ella ya no quería sino dormir, dormir mucho, no, no podía ser, ya no tenía fuerzas ni paciencia para cuidar otro niño... (p. 206).

De tal manera que se puede afirmar que la mujer está rechazando este embarazo; su sentimiento de fatiga, asco y preocupación hace que su cuerpo rechace el feto. Hasta la falta de apetito y de sueño que experimenta pueden interpretarse como una negación de la vida o de seguir los ciclos de esta; una vez que el aborto se presenta sale de ese letargo; vuelve a comer y dormir, regresa a su rutina hasta que aparece el objeto abyecto de nuevo: los gusanos en la hortaliza de los jitomates.

Kristeva, en su intento de definir lo abyecto, dice que es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida.¹¹⁴ Por ello, los gusanos que en primer lugar toman posesión de la huerta, para luego perseguir a la protagonista, son en su conjunto un objeto abyecto. Al decir gusanos en realidad estamos hablando de los coágulos; de los restos de ese feto no deseado que su madre ha expulsado con gusto de su cuerpo. Una de las características de lo abyecto es que va en contra de la ley o lo lógico; precisamente aquel desecho físico se ha transformado en un insecto corrosivo; ha vuelto de la muerte, si es que una vez murió, pues nunca conoció la vida. Un suceso carente de sentido y que va en contra de la lógica.

Otro aspecto de este ser y que tiene gran relación con las características de lo abyecto es que es ambiguo. No está claramente dibujado ese objeto tan horroroso y repulsivo. En primer

¹¹⁴ J. Kristeva, *op cit.*, p. 25.

lugar, se presenta como un desecho: coágulos que se envuelven en periódico y se entierran en la huerta. Luego, aparecen como gusanos inundando un huerto de jitomates. Sin embargo, nunca aparecen claramente frente a la protagonista, que es de la que nosotros «lectores» estamos tomando las imágenes que nos muestran en el cuento. No existe un encuentro cara a cara. Las palabras del niño dibujan el cuadro en la cabeza de la madre. Y en el último instante, cuando ella se ha bañado ya de petróleo describe la escena, pero nunca nombra ese objeto que viene tras ella. El lector podrá asumir que se trata de los gusanos/coágulos, sin embargo, este objeto no es enunciado por ella, no tiene una palabra específica que lo nombre:

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta, sin respirar...sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más...y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta [...]. Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija (p. 209).

Las palabras que utiliza para dirigirse a esos restos o entes son: algo, eso y sombra. Nunca se traza concretamente desde su perspectiva. Y es precisamente esta ambigüedad otra forma de la abyección. Además, aunque se tome la posición de que se está refiriendo a los gusanos, son precisamente estos los que nombra Kristeva cuando explica que los insectos repulsivos son también categoría de lo abyecto. Llevando más a fondo esta interpretación el gusano está íntimamente relacionado con la muerte –desde la perspectiva de Edgar Allan Poe es el vencedor, pues nos devora al final de la vida–. Y con la muerte nos encontramos al cadáver, el objeto abyecto por excelencia para Kristeva. El último desecho que se deja en la tierra.

Otro aspecto que se presenta como evidente en cuanto a lo abyecto en el cuento es el del tabú religioso. La madre ha tenido ya seis hijos y está en una edad en la que desea que sus deberes disminuyan. La primera imagen que Dávila nos presenta de esta mujer es la de una joven bella y tranquila, pues en realidad se está describiendo la fotografía que hace dieciocho años la protagonista regaló a su esposo en su etapa de noviazgo. La apariencia de la mujer en el espejo en contraste con la fotografía parece muy distante; motivo por el que la protagonista se lamenta. Su apariencia ya no refleja lozanía, sino cansancio. Sin embargo, al recibir la noticia de que está embarazada no se alegra por recuperar un poco de juventud en la maternidad:

Y ella que durante días y todavía unas horas antes, había llorado de solo pensar que ya había llegado a esa terrible edad en la que la maternidad, la lozanía y el vigor terminan, ahora, al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga (p. 206).

Existen muchas afirmaciones acerca de la maternidad y la reproducción por parte de la moral cristiana.¹¹⁵ Dentro de esta ideología la mujer es en gran parte valiosa por su capacidad de reproducción. En consecuencia, se da por hecho que es obligación de ella el encargarse completamente del infante y, además, que le agrada hacerlo. La angustia y el rechazo que la protagonista siente es desgarrador porque ella se alegra del aborto, una práctica que siempre ha sido desaprobada por la Iglesia. De igual modo, “incumple” con las convenciones de la madre protectora y amorosa de sus hijos. En conclusión, el rechazo de su embarazo y su alegría por el aborto quebrantan el tabú religioso de la maternidad, poniendo de manifiesto la naturaleza transgresora del acto y emparentándolo con la abyección.

¹¹⁵ La idea de Dios como dador de vida y la perdición del alma del nonato por la privación del bautismo son algunas de las argumentaciones de la Iglesia para desaprobar el aborto. Cfr. Jeremías 1:5, Éxodo 20:13, Isaías 49:1 en *La biblia*, versión Reina Valera 1960.

Es entonces el cuento de “El último verano” una representación de distintas perspectivas de esta noción que estamos desarrollando. Los elementos que Dávila nos presenta son ricos en interpretación y la lectura que se ha hecho aquí no es absoluta; sin embargo, con la argumentación y el análisis de los pasajes en conjunto con la teoría que nos expone Kristeva podemos afirmar que no se puede dejar de lado esta concepción abyecta al querer acercarse a este relato.

Por otra parte, “La quinta de las celosías” –del cuentario *Tiempo destrozado* (1959)– hace alusión al cadáver como desecho abyecto que aterroriza y repugna. Primeramente, se describe a Jana, una muchacha huraña que trabaja en una morgue preparando cadáveres. Esta tiene una peculiar obsesión por las técnicas de embalsamamiento y se dedica a hacer investigación para perfeccionarlas. El olor a formol es una de sus características más sobresalientes. La voz narrativa pertenece a un joven –Gabriel– que se ha enamorado de ella y planea pedirle matrimonio. En sus reflexiones de camino a casa de Jana, Gabriel recuerda una conversación que tuvo con un colega acerca de esta. Su amigo expresa que Jana le parece hosca y hasta un poco agresiva, a lo que el joven enamorado responde que tal vez se deba a la forma trágica en que perdió a sus padres.

En primera instancia nos encontramos que esta mujer está cerca de lo abyecto. Su trabajo de embalsamadora hace que su ser sea infectado por los químicos que preservan la carne fría y dura de los cadáveres. Su olor es el de la muerte. Asimismo, su temperamento y personalidad son inciertos; Gabriel relata en el cuento el misterio que la caracteriza. Su hogar parece ser un secreto bien guardado incluso para él, pues no le había permitido la entrada hasta el momento que comienza la narración. Pareciera ser que este personaje también nos recuerda la imagen de la bruja o el alquimista. Entonces Jana es un ser cerca de lo abyecto pues trabaja y destila el olor repugnante de los difuntos además de poseer un conocimiento que transgrede

el orden natural. Sus investigaciones en la preservación de cadáveres, el ser amorfo que la acompaña dentro de su hogar y los dos féretros de hierro que guarda en su jardín sugieren que atrae hacia su casa a Gabriel para utilizarlo como objeto de experimentación.

En esta última imagen es donde nos encontramos con los otros elementos abyectos. Cuando Gabriel y Jana están sentados en la sala de la quinta se encuentra una presencia de fondo que nunca se llega a dibujar del todo. Pareciera que es una bestia, pero también sabemos que comprende las órdenes y es capaz de llevar a cabo tareas delicadas. Jana le ordena que prepare el té y ella misma se dispone a ir por el carro para servírselo a Gabriel. Los pasos pesados y las respiraciones agitadas son los indicios de su existencia. En la escena final Gabriel lo escucha venir tras de sí con una respiración jadeante para luego sentir cómo se le viene encima con golpes. El último momento en que se evoca la abyección tiene lugar cuando Jana y Gabriel salen de la casa y se adentran al jardín. Ahí Gabriel mira a Jana junto a dos féretros de hierro y relata:

Un golpe de aire nauseabundo le azotó la cara; el estómago se le contrajo [...] aquel aire pesado, dulce, fétido le penetraba hasta la misma sangre, un sudor frío le corría por todo el cuerpo [...] rodaron por el suelo a oscuras, entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando, cada vez más... (p.38).

La constante del olor fétido y los cadáveres hacen que exista un sentimiento de repulsión en el cuento. Gabriel lo describe claramente al entrar en el pequeño salón del jardín donde se encuentran los féretros. El estómago se le contrae y siente que necesita salir a tomar aire, pero el ser ambiguo-monstruoso de respiración jadeante se lo impide. La atmósfera dentro del lugar le cierra la garganta y le provoca repulsión. Incluso siente esto mismo por la mujer que hace

unas horas estaba determinado a desposar. Su apariencia ha cambiado radicalmente a una “fiera brillando en la noche, maligna y sombría...” (p. 38). Entonces, toda la escena que ocurre en este sitio está caracterizada por el sentimiento abyecto debido a la figura tan presente del cadáver, pues recordando a Kristeva es este: “el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo”.¹¹⁶

En cambio, “Tiempo destrozado” (1959) desde el título nos advierte de un quiebre en la lógica, pues se contrapone a la linealidad del tiempo. El encabezado prepara al lector para enfrentarse a una serie de eventos narrados en desorden que guardan alguna similitud con la estructura del sueño. En un primer plano pareciera que la voz narrativa pertenece a una mujer adulta, pero luego muda a la de una niña. Este relato transmite la sensación de encontrarnos en un viaje entre pasado y presente, como una estructura onírica toma elementos diversos y los compacta. Existen seis momentos –o episodios– a lo largo del cuento que son intercalados entre las voces niña-adulta. El bombardeo de imágenes y sensaciones es extenso y el cuento da para muchas interpretaciones y lecturas, sin embargo, aquí nos interesa resaltar esos objetos abyectos escatológicos que existen en la narrativa de Dávila, por lo que se tomarán en cuenta solamente estos.

La sangre aparece en varios momentos del cuento, en el segundo episodio la niña lo encuentra en sustitución de sus padres, quienes ha perdido por meterse al estanque a recoger una manzana. Al parecer el agua del estanque los ha destrozado por medio de un furioso remolino. En el cuarto momento –o episodio– se enuncia y describe la consistencia de la sangre desde la voz infantil. Al parecer la niña se ha manchado toda de este líquido al presenciar la matanza de un borrego en el patio de su casa: “Tibia, pegajosa, la cogí y me horroricé, me dio mucho asco y me limpié las manos en el vestido” (p. 68). Luego de este

¹¹⁶ J. Kristeva, *op cit.*, p. 10.

momento la narradora nos lleva a una visita a la feria local, donde el exceso de algodón de azúcar y el movimiento de los juegos mecánicos le provocan el vómito. Inmediatamente el desecho es asociado a los mechones de pelo manchados de sangre del cordero: "... el algodón se me hizo una bola en la garganta y vomité otra vez, y otra, tenía la boca llena de pelos, de pelos tiesos de sangre, nieve con pelos, algodón con sangre..." (p. 68). El asco vuelve a aparecer posteriormente en el caldo que la madre le da como remedio al mareo: "Yo no quiero ese caldo espeso, voy a vomitar, no me den ese horrible caldo, es la sangre del borrego, está tibia, espesa..." (p. 68). En este punto toda sustancia espesa que la niña encara se vuelve similar al de la sangre. Este líquido ya fuera del cuerpo puede interpretarse como desecho y además es común encontrar una aversión a ella en la mayoría de las personas. En ciertas ocasiones es sinónimo de enfermedad, podredumbre o muerte —cómo en el caso del borrego— lo que lo acerca a la abyección.

En el sexto y último momento vuelve la niña a narrar, está dentro de un tren y sostiene una pecera. Llega a sentarse al lado de un hombre obeso que fuma y este humo le revuelve el estómago y vomita en la pecera: "Vomitó dentro de la pecera una vasca negra y espesa. Ya no podía verse el pececito azul; presentí que había muerto" (p. 69). De nuevo nos encontramos con una serie de elementos relativos a lo abyecto. El vómito y el asco aparecen constantemente dentro de las narraciones que acabamos de analizar. Volviendo nuevamente a Kristeva: "Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo".¹¹⁷ Los elementos escatológicos están relegados a ciertos lugares apartados de la vista y la conciencia. Cuando los encontramos fuera del lugar designado para su existencia aparece la angustia; es por ello que los personajes de los mundos de Dávila se

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

ven tan trastocados al enfrentarse a estos. Su aparición representa una perturbación en el orden de las cosas. La enumeración de elementos escatológicos que Kristeva da como representaciones abyectas están fuertemente ligadas a estas imágenes narrativas de Dávila.

La bestialidad.

La segunda forma en que encuentro representada la abyección en los mundos davilianos radica en los seres bestiales, sobre todo en los cuentos de “El huésped”, “Moisés y Gaspar” y “Óscar”. Las figuras que habitan en ellos son ambiguas, llenas de furia y fuerza desmedida. Son seres que destruyen y transgreden el orden.

“El huésped” es tal vez el más conocido relato de Amparo Dávila. Se le ha analizado desde lo siniestro, la violencia doméstica y el feminismo. Es un relato enigmático ya que la figura principal que da nombre a este jamás es descubierta –algo similar pasa también con “Moisés y Gaspar– y por ello la narración se desarrolla en una constante angustia por identificar al ser amenazante. La descripción de él se resume a: “...lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p.19). La primera impresión podría indicar que nos encontramos frente a un animal, sin embargo, las atenciones del esposo hacia este ente confunden esta afirmación: “Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. [...]. Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (p.19). Luego, siguiendo la narración nos damos cuenta de que este ser es capaz de proyectar una sombra alta y que solo se alimenta de carne. Este ser ambiguo ha venido a perturbar la paz que la mujer y su empleada tenían en su hogar, pues espía por las noches e intenta matar al hijo de brazos de Guadalupe –la criada–. Las dos mujeres viven aterrorizadas en aislamiento con ese ser, pues el marido de la mujer narradora no hace caso de sus palabras.

Este animal-cosa tiene características abyectas, pues es aterrador y transgresor; atenta contra la vida de otros y es movido por impulsos desenfrenados. La empleada y la mujer lo rechazan, lo quieren fuera de su entorno y su vida. Finalmente son ellas las que dan fin a la situación al encerrarlo en la habitación a morir de inanición. Este es uno de los pocos cuentos de Dávila donde los personajes no tienen un desenlace trágico.

En “Moisés y Gaspar” nos encontramos con una situación similar a la de “El huésped”. La voz narrativa pertenece a un joven que ha perdido a su hermano y le ha dejado como herencia a sus dos mascotas. Como pasa en muchas ocasiones en Dávila, el ser o cosa que es causa de horror no es nombrado o descrito. Solamente se arrojan pistas de su apariencia permitiendo al lector completar los espacios vacíos con su imaginación. Este relato cuenta cómo el protagonista se ve obligado a dejar de lado su forma de vida para cuidar de las mascotas de su hermano muerto. Una de las características principales de estos dos seres es su mirada. El personaje principal menciona en varias ocasiones su incomodidad ante estas: “De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; ahí estaban Moisés y Gaspar [...] pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible” (p. 81). Más adelante refiere: “Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por su situación... ‘Yo no tuve la culpa, ustedes lo saben bien’” (p. 82). La vista parece ser el medio de comunicación de estos. A través de ella el joven percibe la hostilidad, la demanda y la tristeza de Moisés y Gaspar. Por ella este se da cuenta de aquello que aprueban, sienten, piensan y rechazan.

La ambigüedad en cuanto a la naturaleza de las mascotas hace que se acerquen a la abyección. En un primer momento de la narrativa se creería que Moisés y Gaspar son dos canes, pero conforme van avanzando los hechos se desdibuja esta primera impresión. Estos seres lloran, rompen platos de la cocina, parece que entienden el lenguaje, piensan, manipulan

y dan terror. El joven debe hacer una serie de modificaciones a su vida diaria como cambiarse constantemente de departamento, pagar por un motel para llevar a su novia o reducir sus horas de trabajo. Los dos seres toman control de su existencia convirtiéndose en tiranos y verdugos, como bien lo señala Laura López Morales.¹¹⁸ En la narrativa daviliana es común que los seres causantes de angustia sean indescifrables, lo que hace que se rodeen de una ola de angustia por descubrir su identidad.

Moisés y Gaspar –como ya lo mencioné anteriormente– poseen una mirada profunda que evoca la angustia en el protagonista. También son salvajes y destructores:

Abrí la puerta, Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco. Tan entusiasmados estaban en su juego que no se dieron cuenta de mi presencia. Las sillas estaban tiradas, las almohadas botadas sobre la mesa, en el piso... Cuando me vieron se quedaron como paralizados (pp. 84-85).

Su presencia indica lo incontrolable. Son seres dominados por sus impulsos y sus deseos, además, son terroríficos; lo menciona el joven cuando intenta llevar a su novia al departamento y esta huye aterrada. La naturaleza de estos transgrede el orden de vida del protagonista. Sus aficiones no tienen cabida en la vida en sociedad, por lo que el protagonista se ve obligado a peregrinar de departamento en departamento hasta que finalmente decide instalarse en un lugar aislado. En la marginalidad es donde estos seres pueden ser, pues es ahí donde pertenecen; en los límites del orden, lugar también de lo abyecto.

En última instancia, el relato “Óscar” del cuentario *Árboles petrificados* es una manifestación de la bestialidad de una manera más directa. En los otros relatos los seres

¹¹⁸ L. López Morales, *op cit.*, p. 157.

animalescos fungían como objetos externos y alejados –en sentido físico y emocional– que canalizaban el sentimiento abyecto. Sin embargo, Óscar es una persona adulta y además familiar de la protagonista. Esta cercanía en género y genealogía hace que sea más directa la transgresión de la identidad por medio de la abyección. Los límites están menormente dibujados.

Como pasa con Moisés y Gaspar, Óscar es un ser que ha dominado a su familia. Lo primero que Mónica –la protagonista– nota al llegar de visita a su hogar es el deterioro de la casa debido a la falta de dinero y tiempo: “...apenas les alcanzaba el dinero que el padre y el hijo ganaban para solventar los gastos de aquella casa; es decir, los muchos gastos que originaba Óscar” (p. 214). El cuidado del hermano enfermo de la protagonista es tan demandante que el arreglo estético del hogar no es prioridad. A la vez, la casa corroída puede representar el desgaste de la familia. El salvaje miembro consanguíneo sustrae toda la energía vital de sus cuidadores, pues ellos al igual que la casa poseen características de deterioro. Mónica nota la delgadez extrema de su madre, las manchas negras que rodean sus ojos y el cansancio de su hermana menor Christina. Como se da a conocer más adelante, Óscar es un ser nocturno que deambula por la casa cuando todos duermen. Su figura posee características de los licántropos, el animal feroz por excelencia en la cultura occidental según Durand.¹¹⁹

Es en la primera cena cuando se da a conocer el peso compartido. Un sonido estruendoso de trastos anuncia la presencia del hermano que vive en el sótano. Cuando la madre de Mónica regresa de aquel lugar con los platos rotos se ve alterada y pálida. Así se advierten las razones de su deterioro. El esfuerzo que implica el cuidar de su hijo le afecta en sobremanera a ella y al resto de la familia. Óscar manipula y controla todo lo que acontece en

¹¹⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (trad. Víctor Goldstein). FCE, Ciudad de México, 2004, p. 89.

su casa desde el sótano. Exige que se le sirva primero el desayuno y la cena, hace ruidos desde la reja de hierro cuando quiere que todos vayan a dormir y protesta salvajemente golpeando los objetos de su habitación o a sí mismo cuando lo que acontece arriba no le parece. Su forma de comer es grotesca y salvaje. No permite la entrada de extraños, ni que le dejen solo. Además, tiene una conexión con los astros, pues se pone errático con la luna llena. Como acontece con el protagonista de “Moisés y Gaspar”, esta familia ha tenido que adaptar su forma de vida a las necesidades de ese ser y han aceptado con resignación la carga.

Óscar provoca la caída de la familia con las muertes de su padre y madre al causarle un infarto al primero y una gran pena a la segunda. Con esto el peligro se hace inminente para los hermanos que ahora llevan la encomienda de sus padres; por esto cuando el incendio de la casa tiene lugar no hacen el menor intento de salvarlo. Pareciera que Óscar ocasiona el siniestro, pues grita jubiloso mientras ocurre. Aquí recordamos lo que señalaba Kristeva y Figari en cuanto a la importancia del límite; la escisión de la animalidad en lo humano es el precio por la cultura. Óscar personifica la figura del monstruo que no controla sus impulsos y es destructivo en todos los aspectos. Una furia desmedida que arrasa con todo lo que le rodea, precisamente como el fuego que consume la casa familiar.

Lo abyecto bestial en Dávila es aterrador y amenazante. Inunda y controla la vida de los personajes inmovilizándolos. Al quitarles su voluntad los despersonifica y los anula. Estos seres de la marginalidad atentan contra el orden y el equilibrio dando grandes muestras de fuerza y violencia. La naturaleza y sus impulsos se presentan de manera desagradable en la realidad sistematizada, perturbándola, quebrantando la paz. Los monstruos creados por Dávila además tienen una gran potencia en la mirada. Por medio de esta comunican e infectan al otro de su animalidad, pero sobre todo amenazan. Los personajes se ven en la necesidad de enfrentar este ser o adherirse a sus exigencias. En el caso de “El huésped” y “Óscar” los

protagonistas logran escapar, no obstante, el hombre de “Moisés y Gaspar” no. La segunda resolución es definitivamente la más común en la narrativa daviliana. Lo que podría ser diferente es que en el caso de los primeros cuentos los actos de agresión o manipulación son presenciados y confirmados por un tercero; además de que no existe una fuerte carga emocional o psíquica. Son acontecimientos fuera de la mente y el control de los personajes. Sin embargo, en el caso del joven de “Moisés y Gaspar” está involucrada la muerte de su hermano. Él se siente comprometido a tomar la carga del cuidado de esos seres por amor –y tal vez culpa– hacia Leónidas. Cuidar las mascotas de este es una forma de mantenerlo cerca o de pagarle los años de distanciamiento. La carga psíquica aquí implicada impide al protagonista librarse de la amenaza. Lo emotivo y el mundo interior tienen un gran peso en los relatos de Dávila y muchas veces son estos la causa de la perdición de sus personajes. Los monstruos y los acontecimientos que trastornan su vida son tan aterradores porque tienen su origen en lo íntimo. Las bestias enfrentan a los personajes con la parte impulsiva que existe en ellos, por ello el repudio, el asco y la lucha arremeten en estas narrativas.

Como lo postula Durand cuando analiza los símbolos teriomorfos:

...cuando las respuestas quinesísticas se acumulan con las de animales, se tiene la indicación de una invasión de la psiquis por los apetitos más groseros, accidente normal en el infante, aunque en el adulto es símbolo de inadaptación y regresión a las pulsiones más arcaicas. Por lo tanto, la aparición de la animalidad en la consciencia es síntoma de una depresión de la persona hasta los umbrales de la ansiedad.¹²⁰

Desde sus estudios, Durand postula que los acercamientos a lo animal-bestial son asociados a una aversión al rompimiento de lo establecido y al final de la vida.¹²¹ En este

¹²⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹²¹ *Ibid.*, p. 93.

sentido, tiene gran relación con lo que acontece en los mundos davilianos. El equilibrio transgredido en la cotidianidad por la aparición de la bestialidad y la amenaza hacia la vida es una constante en todo el relato que gira en torno a esta temática. Los personajes luchan por sobrevivir a la intrusión, pero en la mayoría de los casos fallan. Desde otra perspectiva, la bestialidad acerca al sujeto a los bajos instintos de su naturaleza hace que retorne a las fases infantiles donde aún no se había aprendido a controlar. La amenaza ante la integridad y constitución de la psiquis del sujeto es apremiante cuando se encuentra con alguno de estos seres.

Los entes contaminantes.

En otro orden de ideas, creo conveniente crear un apartado donde se rescaten aquellos seres de carácter abyecto que se relacionan con la suciedad. En el caso específico de Dávila me refiero al sapo y las ratas en los cuentos de “Música concreta” (1961) y “La señorita Julia” (1959).

Dentro de *Tiempo destrozado* (1959) –el primer libro de cuentos que publica Amparo Dávila– se encuentra la narración de “La señorita Julia”, una solitaria mujer entrada en años que tiene problemas para dormir debido a que escucha por las noches la caravana de una manada de ratas dentro de su casa. El suceso se repite noche tras noche no importando las precauciones que esta tome para impedirlo. De nuevo existe un desbalance en la realidad por medio de la intrusión del objeto abyecto y una amenaza hacia la integridad psíquica del personaje. El tiempo libre de Julia es ocupado en la elaboración de venenos y nuevos métodos de exterminio de plagas. Su delirio llega a tal punto que deja de lado toda actividad y su integridad psíquica comienza a desfallecer:

La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio y apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir,

perderse en el sueño; olvidarlo todo. Dejó entonces de preparar venenos y de inventar trampas para las ratas. Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida y toda lucha contra ellos resultaría inútil. No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas. Tejía constantemente con manos temblorosas; de cuando en cuando se enjugaba una lágrima. Y solo interrumpía su labor para asear un poco la casa y prepararse algo de comida. A veces se quedaba, algún rato, dormida en el sillón, y esto era todo su descanso (p. 63).

Como se ilustra en varios cuentos de Dávila, los personajes que se encuentran con lo abyecto ven amenazada su identidad y pueden optar por enfrentarse a aquello que los acosa o perderse a sí mismos en el juego siniestro. La circunstancia de Julia se ajusta a la segunda opción. La creencia en estos seres le arrebatan su trabajo, su novio, su reputación y su salud. Sin embargo, al final del cuento se deja en claro que las ratas que persiguen a la protagonista no existen más que en su imaginación, lo que pone de manifiesto el componente psicológico de este relato. Existe un drama anterior a la aparición de las ratas en la vida de Julia, pero este no es de nuestro conocimiento. El cuento comienza unos instantes antes del quiebre con la realidad y la desintegración. El relato tiene varias perspectivas de interpretación y será necesario volver a él cuando tratemos el tema de *lo real* lacaniano; en este apartado solo se resaltarán su relación con la abyección.

Ana Luisa Coulon interpreta la aparición de las ratas como una manifestación de una situación psíquica que Julia quiere mantener en lo oculto a como dé lugar.¹²² Por ello no es de extrañarse que cree los insecticidas a partir de los materiales de la vieja farmacia paterna:

¹²² A. L. Coulon, *op cit.*, p. 96

“escuela represiva muy eficaz”.¹²³ De igual forma, simbólicamente la rata está asociada a una serie de elementos negativos: “Se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante”.¹²⁴ En este orden de ideas, lo contaminante abyecto tiene cabida aquí por la amenaza a la integridad, la repugnancia y la asociación a la muerte. Julia intenta por medio de la aniquilación de la plaga lograr un restablecimiento del orden de la realidad: eliminar el objeto abyecto o –desde un sentido lacaniano– desplazar la presencia de lo *real* del registro *imaginario*.

En otro sentido, “Música concreta” muestra la figura del sapo como presencia amenazante y símbolo de una pérdida de la identidad. Muy de la mano con la novela *La mujer rota* (1968) de Simone de Beauvoir este relato expone el deterioro de una joven por la infidelidad de su marido. En el caso de la autora francesa vemos cómo la protagonista se siente despersonificada; sin referentes con que identificarse al perder el nombramiento de «esposa». El abandono del marido hace tambalear su identidad.

Con Dávila el adulterio desata un acecho nocturno de tipo animal. Marcela no puede conciliar el sueño debido al croar de un sapo fuera de su ventana, el cual asegura es la amante de su esposo. Como acontece con Julia –en “La señorita Julia”–, Marcela se encuentra atrapada en un enfrentamiento contra este ser que no le permite dormir; el trasfondo psicológico está también bastante marcado en este relato. La diferencia aquí es que sí es explicada la razón del delirio:

¹²³ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 9ª ed., 1992, p. 382 [Labor, 4].

Ella [La amante]. Me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche, sé que es ella, recuerdo los ojos, reconozco sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo, ya no duermo, hace tiempo que no me atrevo a dormir de noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín [...]. No, Sergio, no son mis nervios, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar y croar toda la larga noche... (pp. 102-103).

Marcela encuentra una similitud entre el sapo y la amante de su esposo debido a los ojos redondos y saltones. Nuevamente se muestra la potencia de la mirada en la cuentística de Dávila. Como acontece con los seres bestiales, los entes contaminantes poseen ojos intensos que amenazan a los protagonistas: "... ahí estaba [el sapo] con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de sus órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme..." (p. 107). Saber si el sapo que acecha a Marcela es en realidad la amante o no es irrelevante, pues en lo que se debe poner atención es en el afecto que ella deposita en dicho animal. "Lo abyecto es un ob-jeto [*sic*] en frente de mí, que nombro o imagino..."¹²⁵ la significación y la amenaza a la identidad que la mujer experimenta por la aparición del animal en su casa es lo que le da el tinte abyecto; esta conjetura es generalizable tanto a "La señorita Julia" como el presente relato.

En un sentido simbólico, el sapo es la contraparte de la rana asociada a la fertilidad, lo divino y el cambio. Los libros esotéricos resaltan la funcionalidad de absorción de la vida del sapo y la potencia hipnotizadora de la mirada muy similar a la de la serpiente.¹²⁶ Por tanto, el

¹²⁵ J. Kristeva, *op cit.*, p. 8. Una nota a pie de página indica que la separación de la palabra debido al juego de la partícula *jet* (verbo *jeter*: arrojar, expulsar), intentando dar cuenta de la construcción del yo (*moi*) como resultado de las fuerzas de atracción y repulsión entre el yo y el no-yo.

¹²⁶ J. Cirlot, *op cit.*, p. 399.

sapo esta al igual que la rata asociado a elementos negativos de carácter amenazante para la integridad del sujeto.

En este relato ocurre algo interesante; el malestar de Marcela es transferido a Sergio –la voz narrativa– quien declara en una de las líneas sentir una conexión especial con su amiga y su pesar: “...pero él no puede tener paz, sufre por Marcela como con una enfermedad que de pronto hubiera adquirido, un mal insufrible que no se puede hacer a un lado porque está ahí fijo, doliendo constantemente” (p.109). Los límites desdibujados entre los sentimientos de Marcela y los de él le convierte en una extensión de esta, por lo que decide buscar al amante del esposo y asesinarle. El homicidio ayuda a liberar a Marcela del estado deplorable en el que se encuentra. Será tal vez necesario volver a este aspecto cuando analicemos la locura en la narrativa de Dávila.

Recordando a Kristeva, lo abyecto transgrede los límites y amenaza la identidad: “Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”.¹²⁷ El sapo que Marcela asocia a la amante de su marido ha perturbado estos lugares seguros –la casa, la habitación, el jardín –, la llena de extrañeza contra el mundo que la rodea y los rincones de su hogar. La sola existencia de este ser que irrumpe en la casa está fuera de los preceptos de la lógica.

Por tanto, dentro de las formas de lo abyecto que encontramos en los mundos narrativos de Dávila existe la irrupción de estos seres contaminantes que amenazan la integridad de los personajes. Tanto Julia como Marcela se ven impedidas y anuladas por la aparición de estos animales corruptos que toman posesión de sus noches. La angustia, desequilibrio y la pérdida

¹²⁷ J. Kristeva, *op cit.*, p. 11.

de sí son los resultados de tal intrusión; las ratas y los sapos son, según su simbología, animales negativos que anuncian suciedad o peligro y en este caso se vuelven especialmente perturbadores por el componente psicológico que poseen. En el caso de Julia sabemos – aunque no específicamente– que existe una situación que se quiere ocultar sin tener éxito. En Marcela es evidente la relación que se hace del sapo con la amante del esposo. Podemos decir entonces que en ambos casos el origen de los entes contaminantes son el reflejo de una lucha del mundo interior. Como describe Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible, lo tolerable, de lo pensable”;¹²⁸ aquello intrínseco de lo que no quiere saberse nada toma forma en el exterior en estos relatos.

En conclusión, podemos decir que la mayor parte de la narrativa de Amparo Dávila está plagada de elementos similares a los que analizamos aquí. Sus personajes parecen no poder adaptarse a las estructuras sociales o poseen una problemática interior tan intensa que se filtra al exterior. Los relatos se presentan en el borde de la caída trágica; justo antes de que acontezca. Se ven perseguidos o destinados a la destrucción como si azotara su conciencia una especie de *hybris*. Figari encuentra una relación cercana entre la característica transgresora de lo abyecto y la *hybris*, pues una de sus significaciones es el quebrantamiento de una ley o tabú. Ambas situaciones hablan del desvío o la perversión de la realidad.¹²⁹ La locura, la muerte, el autocastigo o el encarcelamiento –que también es otro tipo de muerte– son algunas de las formas en que estos personajes responden ante esta desadaptación.

Por otro lado, vemos que estos mundos narrativos están poblados por objetos y seres abyectos y atemorizantes. Los encuentros con lo escatológico presentan una alteración del

¹²⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁹ Figari, *op cit.*, p. 134.

orden establecido. Su aparición provoca la angustia y la aversión. Los seres bestiales son una amenaza directa hacia los protagonistas. Su ímpetu orilla a la marginalidad, la anulación o la muerte. Por otro lado, los entes contaminantes son tan perturbadores debido a su simbolismo y la carga psíquica que los personajes ponen en estos. Son en cierta medida espejos o contenedores vacíos donde se depositan las problemáticas internas de estos personajes. Por tanto, lo abyecto en Dávila presenta siempre una fuerte amenaza a la integridad y alteración del orden. Es la entrada de los seres de la marginalidad a la vida cotidiana. Esto relatos funcionan como un espacio intermedio donde las representaciones mentales se filtran a la realidad y toman vida. Eso describiría lo perturbador de ellos, pues nos plantean la posibilidad de la locura y la perdición. Dibujan la anulación del sujeto, la nada y la muerte de la individualidad.

Las inmersiones de lo *real* en los cuentos de Amparo Dávila

La segunda forma en que considero se manifiesta el horror en la narrativa de Amparo Dávila tiene conexión con el tema lacaniano de lo *real*.¹³⁰ Existen similitudes teóricas entre lo abyecto y lo *real* no solo a nivel conceptual, sino en la forma en que se presentan en la narrativa de Dávila. Por esto será necesario analizar nuevamente en este apartado elementos de los cuentos: “El huésped”, “La señorita Julia” y “Moisés y Gaspar”; sin embargo, se tomarán en cuenta principalmente los relatos de “El espejo”, “La casa nueva” y “Con los ojos abiertos”, debido a que manifiestan claramente el horror desde esta concepción. En primera instancia, creo conveniente llegar a un acercamiento teórico del pensamiento lacaniano en torno a este concepto y, a la vez, exponer la lectura de dichos postulados por autores especializados –como Slavoj Žižek, Roland Chemama, Dylan Evans, entre otros–. Cabe

¹³⁰ Se utilizan cursivas para diferenciar al concepto lacaniano del uso común de la palabra.

mencionar que la teoría psicoanalítica es extensa y rica en configuraciones de la realidad, sin embargo, para propósitos de esta investigación considero que no será necesario profundizar demasiado en las ramificaciones de los conceptos que serán utilizados, puesto que el objetivo es utilizar la teoría para comprensión y apreciación de la narrativa de Amparo Dávila y no a la inversa.

Un acercamiento a los tres registros

Sin duda, una de las consideraciones que vienen prontamente a la mente cuando se menciona a Jacques Lacan es la de la complejidad. La forma de escritura y la estructuración de su teoría hacen que sea difícil el acercamiento y la comprensión de su perspectiva teórica. No obstante, su vigencia en el pensamiento contemporáneo es significativa puesto que reconoce la supremacía del lenguaje en la constitución del sujeto.

La postulación de los *tres registros* es la solución que Lacan propone a lo que él considera *misreadings* de la teoría freudiana, además de efectuar un gran aporte al psicoanálisis.¹³¹ Este desarrollo conlleva una explicación de la realidad a partir de la percepción de la mente humana. Los registros *imaginario*, *simbólico* y *real* están constituidos según Lacan como parte de una figura denominada nudo borromeo.¹³² Estructura que es imposible separar, puesto que si es exiliada una de sus partes toda la figura se desprende.¹³³

¹³¹ Dylan, Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* (trad. Jorge Piatigorsky). Paidós, Buenos Aires, 4ª ri., 1997, p. 142.

¹³² Jacques Lacan, “Lección del 17 de diciembre de 1974”, en *Seminario 22: R.S.I.* (ed. Ricardo E. Rodríguez Aponte). Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002, p. 4.

¹³³ J. Lacan, “Lección del 10 de diciembre de 1974” *ibid.*, p. 9.

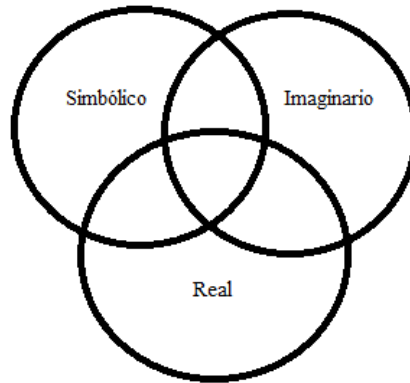


Figura 1. Nudo borromeo.

En consecuencia, al referirnos a uno de estos conceptos es inevitable remitir a los otros dos, aunque cada uno posea características específicas.

Considero viable comenzar con el registro *imaginario* puesto que es el más inmediato en la experiencia humana. Dicho orden hace referencia al mundo de las imágenes y está interconectado con el difundido concepto lacaniano *estadio del espejo*; suceso donde el niño se identifica con el reflejo de sí mismo para luego llegar a la comprensión de su cuerpo como autónomo. El encuentro con la imagen en el espejo da conciencia al infante –inmaduro neurológica y psíquicamente– de su independencia de aquellos otros cuerpos que lo alimentan, lo trasladan y lo cuidan. Es también aquí donde encuentra unidad de las distintas partes de su cuerpo que antes solo eran aisladas. Lacan es especialmente desconfiado de este orden puesto que está regido por las apariencias; es decir, aquello que se percibe y se presta a artificios o parcialidad. Es entonces lo *imaginario*: “...el reino de la imagen en la imaginación, el engaño y el señuelo”.¹³⁴ O, en pocas palabras, la representación mental de la realidad en la psique del sujeto; todo aquello que percibe del exterior.

Es relevante resaltar que hasta este punto en la descripción del nudo borromeo nos encontramos con el drama psicótico en sentido del no-reconocimiento de lo que es propio y lo

¹³⁴ D. Evans, *op cit.*, p. 109.

que es «otro»; es decir, la importancia del *estadio del espejo* radica en que se adquiera la capacidad de división e identificación con la imagen propia y así separarla de las demás. Este proceso es el primer paso para delimitar entre el «yo» y los otros, función casi siempre fallida en el psicótico. Por tanto, las alucinaciones auditivas o el desconocimiento del cuerpo son algunas de las señales de su padecimiento, pues no existe una plena asimilación de lo que es propio y ajeno. Los tres aros del nudo borromeo están sobrepuestos mas no entrelazados lo que provoca una indistinción caótica de los registros y la aparición de alucinaciones o brotes psicóticos.

Siguiendo con la descripción, el registro *simbólico* puede ser también desglosado en el espejo –debido a la estructura inalienable del nudo–; al momento que un «otro» que acompaña al bebé lo nombra o le señala las partes de su cuerpo por el significante correspondiente, en otras palabras, lo inicia en el *orden simbólico*. Así, el infante distingue entre un «tú» y un «yo»; esto es la mediación simbólica en lo *imaginario*, pues se lleva a cabo la asociación de significantes a imágenes. Otra forma de entender este registro es desde el momento en que el sujeto comprende su posición en la estructura familiar o social, pues está añadiendo significantes y funciones simbólicas a raíz de la identificación con estos. En términos más complejos, lo *simbólico* es el registro clave de la esencia humana, pues es la base de su actividad y forma de comprender el mundo que:

...incluye una parte consciente y una parte inconsciente, y adhiere a la función del lenguaje y, más específicamente, a la del significante. Lo simbólico hace del hombre un animal «serhablante» [*sic*] fundamentalmente regido, subvertido, por el lenguaje, que determina las formas de su lazo social y, más esencialmente, de sus elecciones sexuadas.¹³⁵

¹³⁵ Roland Chemama, *Diccionario del psicoanálisis: diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Amorrortu, Buenos Aires, 2002, p. 406.

La importancia del *registro simbólico* para la teoría lacaniana es fundamental, ya que desde su perspectiva el inconsciente tiene estructura de lenguaje, es decir, es una cadena llena de interconexiones entre significantes. Es este orden el que también soporta al *imaginario* ya que separándolo de lo *simbólico* sería cómo despertar cada mañana en un mundo extraño y un cuerpo ajeno; pues como ya se explicó en el *estadio del espejo* no solamente existe una identificación con las imágenes, sino con los significantes atribuidos a esta. Entonces, lo *imaginario* tiene su sentido y soporte en lo *simbólico*; por sí mismo es solo caos. Este es uno de los registros de mayor importancia para Lacan debido a que él considera que: “Sin el lenguaje, no podríamos tener la menor sospecha de esta imbecilidad que es también aquello por lo cual el soporte que es el cuerpo nos testimonia – se los recuerdo por haberlo dicho recién, pero eso no les da ni frío ni calor – testimonia estar vivo”.¹³⁶

Creo relevante resaltar aquí el vínculo entre los postulados de Claude Levi-Strauss¹³⁷ acerca de las relaciones de parentesco y el psicoanálisis. Desde la etnografía, las sociedades “primitivas” eran reguladas también por marcos simbólicos, como la ley de la exogamia que facilitaba la supervivencia por medio del establecimiento de los lazos de parentesco y el intercambio de bienes. La conducta humana está regulada por una serie de normas simbólicas que establecen límites o prohibiciones. La restricción del incesto, por ejemplo, es una de las grandes temáticas que el psicoanálisis ha estudiado hasta sus últimas consecuencias y de su indagación ha resuelto que el sujeto inmerso en el *orden simbólico* está siempre en *falta*. Esto es un resultado directo de establecerse bajo estos preceptos; Freud encuentra la internalización de estas leyes en el complejo de Edipo y Lacan lo localiza mucho antes, hasta el *estadio del espejo*. Los cortes –o castración en lenguaje propiamente psicoanalítico– detonan en el sujeto

¹³⁶ J. Lacan, “Lección del 10 de diciembre de 1974”, *op cit.*, p. 5.

¹³⁷ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco* (trad. Marie Therése Cevasco). Paidós, Buenos Aires, 1969, 576 pp.

el mecanismo del deseo. El asunto es, pues, que la renuncia al objeto prohibido crea la condición del ser-incompleto o *ser en falta* poniendo en marcha el proceso deseante, es decir:

En el sentido del psicoanálisis, es simbólico, por definición, aquello que falta en su lugar. Más en general, al designar lo que falta o ha sido perdido (objetos, seres queridos), lo simbólico no solo inscribe en la experiencia humana más común la función de la falta, sino que este encuentro *contingente* con la pérdida implica la integración *necesaria* de la falta en una modalidad estructural. Desde el origen, esta falta recibe una significación propiamente humana por medio de la instauración de una correlación entre esta falta y el significante que la simboliza, para dejar allí su marca indeleble en la palabra y eternizar al deseo en su dimensión de irreductibilidad.¹³⁸

Por tanto, queda explícita la importancia del *orden simbólico* para la condición humana, pues cabe aclarar que el fallo en la instauración del sujeto en este registro desemboca en patologías de distinta índole. De manera concreta se puede decir que la locura (psicosis) deviene de la posición del sujeto frente a la *falta*; en esto será necesario ahondar un poco en el apartado donde nos ocupemos de la locura en la narrativa daviñana.

Lo *real* es el tercer anillo del nudo y el de mayor importancia para los fines de este apartado. No debe ser confundido con la definición común de realidad, pues nos enfrentamos con una acepción totalmente distinta. En términos sencillos Lacan nos dice: “Se podría decir que lo Real [*sic*] es lo que es estrictamente impensable”.¹³⁹ Inalcanzable por la palabra o el símbolo. El registro *real* es aquella esfera plena inaccesible “...porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico e imposible de obtener de algún modo”,¹⁴⁰ similar a la *x* incógnita en las fórmulas matemáticas o la cosa en sí kantiana. Es también lo que se encuentra fuera de la significación –por lo que se queda en silencio–;

¹³⁸ R. Chemama, *op cit.*, p. 407.

¹³⁹ J. Lacan “Lección del 10 de diciembre de 1974”, *op cit.*, p. 4.

¹⁴⁰ E. Dylan, *op cit.*, p. 163.

aquello que el *registro simbólico* expulsa de la realidad del sujeto y la base del mismo orden pues: “Es que el sujeto, al conferirle un marco simbólico a su percepción de la realidad, rechaza fuera de este campo algo real que a partir de allí instala y que para él permanece siempre presente. No puede tener de él una aprehensión directa porque la dimensión simbólica recubre eso mismo real al mismo tiempo que lo cierne”.¹⁴¹ Si por un lado lo *simbólico* está construido desde la modalidad de falta –recordando la constitución del *sujeto en falta* de la que hablábamos anteriormente–, lo *real* es plenitud en sí misma; su existencia sirve de base para el *orden simbólico*. Como una suerte de espacio vacío en donde se construye lo que «es»: “y que nos permite orientarnos en el campo de la realidad, incluso que sostiene nuestra creencia en esta realidad”.¹⁴²

Por otro lado, lo *real* es causante de angustia debido a su resistencia a la simbolización: “Lo real es el objeto de la angustia: no tiene ninguna mediación posible, y es por lo tanto “el objeto esencial que ya no es objeto, sino ese algo enfrentado con lo cual todas las palabras cesan y todas las categorías fracasan, el objeto de la angustia por excelencia”.¹⁴³ Los encuentros con este *registro* son siempre de carácter intrusivo y desagradable. Si en lo abyecto hablábamos de algo que causaba la repulsión, en lo *real* nos referimos a algo perturbador que no alcanza a ser explicado, nombrado o delimitado. Esta faceta de lo *real* es explicada por Lacan retomando el famoso sueño de Sigmund Freud “La inyección de Irma”; en él Freud atendiendo a una de sus pacientes decide inspeccionarle la garganta y descubre unas enormes manchas blanquecinas y supurantes. Esta visión es de gran impacto para Freud,

¹⁴¹ R. Chemama, *op cit.*, p. 375.

¹⁴² Moustapha Safouan, *Lacanian: los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963* (trad. Nora González). Paidós, Buenos Aires, 2ª ri., 2003, p. 251.

¹⁴³ Lacan, *apud*, Dylan, p. 164.

Lacan lo interpreta como algo *real* ante lo que las palabras cesan.¹⁴⁴ Es pues la aparición de lo *real* en lo *imaginario*, la génesis de la angustia.¹⁴⁵

Esta concepción de lo *real* donde los significantes fracasan concuerda ampliamente con los pensamientos acerca de lo sublime de Burke y Kant. Si por un lado Kant habla del sentimiento de lo sublime como una afección suscitada por la contemplación de "...aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña",¹⁴⁶ también rescata que, aunque la sensación que provoca en el expectante es agradable siempre es acompañada del horror.¹⁴⁷ En esta misma idea se ubica Burke en su investigación de dicho sentimiento al expresar que "...todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir",¹⁴⁸ es entonces el sentimiento sublime casi siempre sustentado por la emoción del horror. Desde la narrativa *davilana* podemos expresar esta idea en el sentido de que los monstruos o las situaciones angustiantes relatadas son de alguna manera también encuentros con lo sublime horroroso y por ello los silencios y las descripciones vagas forman parte importante de esta narrativa.

Trasladando más allá este pensamiento, Slavoj Žižek analiza las intersecciones formadas en el nudo borromeo encontrando que existe un *real-simbólico*, *real-imaginario* y *real-real*.¹⁴⁹ Para propósitos de este trabajo –y con el afán de evitar divagaciones teóricas– nos enfocaremos en lo *real-imaginario* que a grandes rasgos se logra a través de la aparición del

¹⁴⁴ R. Chemama, *op cit.*, p. 372

¹⁴⁵ J. Lacan "Lección del 10 de diciembre de 1974", *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁶ Manuel Kant, *Crítica del juicio* (intr. Francisco Larroyo). Porrúa, Ciudad de México, 2ª ed., 1981, p. 24.

¹⁴⁷ Manuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (intr., trad. y ns. Luis Jiménez Moreno). Alianza, Madrid, 3ª ri., 2008, p. 31.

¹⁴⁸ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (trad. Don Juan de la Dehesa, pról. Valeriano Bozal). Galería-librería Yerba de Murcia, Valencia, 2ª ed., 1985, p. 92. [Colección de Arquitectura].

¹⁴⁹ Žižek, Slavoj, *The reality of the virtual* (dir. y ed. Ben Wright). You tube, (30 de abril, 2017), 74 mn. [video en línea]: <https://bit.ly/2OviRSF> [Consulta: 29 de enero, 2018].

registro *real* –origen de la angustia– en el campo de la imagen. “¿Qué sería lo real imaginario? Imágenes, pero imágenes que son tan fuertes, tan traumáticas, que son reales. Demasiado fuertes para ser percibidas, pero aun así imágenes”.¹⁵⁰ Un ejemplo claro de esto serían las grabaciones de la bomba nuclear en explosión sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki; fotogramas tan intensos que horrorizan. En otro sentido más *ad hoc* a los objetivos del apartado, lo *real-imaginario* condensa la gama de monstruos, seres o situaciones que la ficción ha creado en un ambiente de angustia “Pensemos en películas como “Alien”, en estas terroríficas criaturas demasiado fuertes para ser enfrentadas directamente, pero [*sic*] sin embargo imaginarias porque es su imagen la que es muy fuerte para ser enfrentada. [...] Incluso si no puedes enfrentarla, todavía nos estamos moviendo en el nivel imaginario”.¹⁵¹

En esta ampliación de la teorización lacaniana que hace Žižek de lo *real*, es importante resaltar su enlace con lo sublime con algunas palabras de Burke: “Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa terror, ya no lo sea [*sic*]; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa”.¹⁵² Es entonces en esta bifurcación de lo *real* y lo *imaginario* que tiene concordancias con lo sublime en donde ocurre el terror en los relatos de Amparo Dávila. Los seres o acontecimientos atemorizantes son en muchos casos solo descripciones vagas o silencios angustiantes, pues su naturaleza *real* va más allá de la palabra; es una esfera siempre presente, pero que al descubrirse causa terror; afirmación que se analizará a continuación.

Lo *real* en la narrativa daviliana

¹⁵⁰ *Ibid.*, min. 10:30.

¹⁵¹ *Ibid.*, min. 10:51.

¹⁵² E. Burke, *op cit.*, p. 111.

La narrativa de Dávila está plasmada de elementos que suscitan el terror de categoría *real-imaginario*. En su cuento “El espejo” –del cuentario *Tiempo destrozado* (1959)– se relata la aparición de un suceso extraño e indescrutable que acontece siempre a la media noche en un espejo colgado en una pared de hospital. Aunque desde un principio se revela que existe un componente perturbador en la relatoría del narrador; la expectativa y la atención del lector son llevados a través de los hechos atrapándolo en: “un efecto de extrañeza, de asombro, y, por supuesto, de deleite estético que perdura más allá del final del relato”.¹⁵³ La voz narrativa pertenece a un hijo preocupado por la salud de su madre, quien recientemente se ha fracturado una pierna y se encuentra postrada en una cama dentro de la institución. El primer acercamiento del acontecimiento insólito se da a partir de la relatoría de la madre a su hijo, pues es notable su deterioro emocional. Los médicos adjudican su estado a una crisis nerviosa por la edad, pero ella confiesa la causa de su padecimiento:

Tragué la píldora y en ese momento, no sé por qué, miré al espejo del ropero y... – mamá interrumpió bruscamente su relato y se cubrió la cara con las manos. Traté de calmarla acariciándole los cabellos. Cuando se descubrió la cara y pude ver sus ojos un estremecimiento recorrió mi cuerpo [...]. Real o imaginado, debía ser algo tremendo para lograr desquiciarla a ese grado—. Creo que grité y después perdí el sentido – continuó diciendo mamá—. A la mañana siguiente pensé que todo había sido un sueño. Pero por la noche, a la misma hora, volvió a suceder y lo mismo sucede noche a noche... (p. 73).

Existe en este apartado una graciosa coincidencia en el empleo de palabras que parecen convenientes a los propósitos del apartado: “real o imaginado, debía ser algo tremendo para lograr desquiciarla a ese grado” (p. 73). Es más bien algo *real-imaginario* aquello impactante

¹⁵³ V. González, *En busca de una poética...*, ed. cit., p. 224.

que trastorna a la madre del protagonista. En primera instancia, no sabemos –como pasa comúnmente en esta narrativa– lo que acontece en el espejo; los silencios sustituyen a las palabras en la descripción. El lenguaje es entonces incapaz de encubrir el suceso, pues justo cuando la madre está por decir aquello que ve en lugar del reflejo aparecen tres puntos suspensivos. Recordemos una de las características de lo *real*: “Definido como lo imposible, es lo que no puede ser completamente simbolizado en la palabra o la escritura y, por consiguiente, no cesa de no escribirse”.¹⁵⁴ Estos silencios son frecuentes en la prosa daviliana; en los cuentos de “El huésped”, “Moisés y Gaspar” y “El último verano” se aprecia una falta de significantes que precisen la imagen del objeto causante de angustia. En estos relatos lo sobrenatural va más allá del símbolo, ya que: “No había palabras para describir aquella serie de sensaciones que uno iba sintiendo y padeciendo hasta la desesperación. Y cada vez el presentimiento de que algo iba a surgir de pronto se hacía más cercano, inmediato casi. Y no podríamos soportarlo, lo sabíamos bien” (p. 77).

Fuera de la esfera simbólica, el suceso en el espejo ocurre una y otra vez a la misma hora en una especie de convulsión repetitiva de la que los personajes no pueden liberarse. Tratando de encubrir *lo real* madre e hijo optan por poner una manta sobre el artefacto, pero esto solo empeora el suceso como se narra después:

Entonces pensé que la única solución consistiría en cubrir el espejo. Sería como levantar un muro impenetrable. [...]. Pero de pronto, bajo la sábana que cubría el espejo, empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez gemidos

¹⁵⁴ R. Chemama, *op cit.*, p. 372.

inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor (p. 77).

Como sujetos de lenguaje es necesario plantar una barrera que encubra a la realidad, no tenemos acceso inmediato a ella sino a través del velo simbólico. Por tanto, *lo real* que aparece en el espejo es causante de gran angustia; los personajes de este relato intentan cubrir el artefacto en un intento de reinstaurar el orden o, dicho de otra manera, levantar un muro simbólico que cubra el espacio vacío de significado. Sin embargo, en la narrativa daviliana los personajes casi nunca encuentran una salida sana de aquello que los aqueja: “Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable” (p. 78), deduce uno de los protagonistas al final del cuento.

Es relevante también identificar que el nombre del cuento nos remite a la imagen, y más específicamente a la imagen de sí mismo. Desde la perspectiva lacaniana el espejo tiene una gran importancia, pues –como ya se mencionó– es la base del ordenamiento del mundo y el nacimiento del «yo» como instancia independiente; según lo afirma Nasio: “el yo tiene su origen en el espejo”.¹⁵⁵ El enfrentamiento con la imagen propia implica una separación de la madre, pues el infante se da cuenta de la limitación que hay entre su cuerpo y el de ella. Es curioso que aquí una de las primeras cosas que se dan por sentadas es la cercanía entre madre e hijo: “Desde la muerte de mi padre, diez años atrás, vivíamos solos con la servidumbre en nuestra enorme casa. No obstante que adoraba a mi padre, logró sobreponerse a su ausencia. Desde entonces nos identificamos de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces severos uno del otro” (p. 72). Por tanto, la inmersión del registro *real* en lo *imaginario*

¹⁵⁵Juan David Nasio, *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis* (trad. Graciela Klein; ilustr. Carlos Nine). Gedisa, Barcelona, 4ª ed., 1996, p. 80 [Serie freudiana].

en este caso es indicio de una problemática mayor en la relación madre-hijo. La cercanía de estos podría estar llegando demasiado lejos, al punto de una simbiosis, tal vez por esto es por lo que solo ellos dos son testigos de lo que acontece en el espejo. Los límites entre el «yo» y el «tú» se empiezan a desdibujar y la estructura de la realidad se colapsa.

Por otro lado, el cuento “La casa nueva” primer relato del cuentario *Con los ojos abiertos* (2008) –encontrado en la edición de obras completas de Amparo Dávila citado en este trabajo– narra el episodio de carencia de una familia burguesa por medio de un narrador omnisciente. Después de muerto don Ramón, el padre de familia, los Saldívar se encuentran con que las enfermedades del difunto han desestabilizado el capital de la empresa que poseen. La madre, doña Isabel, acude al único camino posible para salvar su compañía: vender la enorme residencia en la que habitan para invertir el dinero en mejora de la exportadora. Por tal motivo, la familia se instala con descontento en una casa sombría y deteriorada intentando sobreponerse a la situación realizando remodelaciones al nuevo hogar.

Los hijos de doña Isabel toman el cambio de manera negativa mostrándose decepcionados y taciturnos, sin embargo, es Alina –encargada de la contabilidad de la empresa– la más afectada. Apenas a unos días de la mudanza esta se ve acechada por un rostro cadavérico espantoso:

El comedor tenía un ventanal que daba hacía el jardín, por ahí entraba el sol de la tarde, un sol pálido y triste, ‘tan triste como mi alma’, pensaba Alina. De pronto algo la hizo voltear y vio, pegado al cristal de la ventana, un rostro borroso, macilento, espectral, cuyos labios se movían diciendo algo. Alina pegó un fuerte grito y salió corriendo del comedor (p. 253).

El espectro le sigue por la casa en sus actividades diarias y le llama con voz agonizante. Tales apariciones dejan inmovilizada de horror a Alina:

Alina empezó a sentir frío y miedo, un miedo absurdo, inexplicable... y en aquel viento aciago llegaban ahora como lamentos o quejidos, como gritos agónicos...entonces oyó: “A...li...na...A...li...na...ven...ven...ven...ven...a...yú...da...me...á...yú...da...me...”

Alina fue presa del terror y aquel ejercicio acompasado se convirtió en una carrera desenfadada hacia la casa. Al pasar frente al cuarto donde se guardan las podadoras y todas las herramientas del jardín, alcanzó a ver de reojo, en la puerta entreabierta, un bulto oscuro y el horrible rostro cadavérico que viera pegado al cristal, en el ventanal del comedor, el primer día que llegaron a la casa (p. 254).

Volviendo a Žižek, uno de los matices de lo *real-imaginario* es precisamente aquello que debido a la constitución de su imagen no puede ser enfrentado, como en el caso de los monstruos o la aparición que tiene lugar en este relato.¹⁵⁶

Alina experimenta la angustia de encontrarse siempre con ese ser que la persigue dentro de la nueva casa y su rutina diaria se modifica:

Alina no volvió a salir al jardín a correr o a hacer gimnasia; cuando iba por las mañanas a calentar el coche, pedía que la acompañaran llevándole el portafolios o algunos libros o papeles, no volvió a mirar hacia las ventanas y nunca recorría las cortinas, dormía muy mal, el miedo de ver aquel horrible rostro o de oír que la llamaban, le impedía dormir, le impedía vivir (p. 254).

Como ocurre en el cuento de “El huésped”, la casa –lugar de refugio, descanso y familiaridad– se ve invadida por la presencia de seres extraños y amenazantes de naturaleza inexplicable. Existe una similitud en la salida de los protagonistas y la forma que acontece el horror en estos relatos.

Como ya se ha mencionado, la narrativa de Dávila es normalmente trágica, los personajes van encaminados a su perdición y el lector acompaña y observa la manera en que estos caen. Contrario a ello estos dos cuentos muestran una resolución satisfactoria para los

¹⁵⁶ Žižek, *op cit.*, min. 10:51.

personajes. En el caso de “El huésped” ama y criada confabulan para asesinar al ser amorfo que amenaza contra su vida, y lo logran; en “La casa nueva” doña Isabel, al ver el deterioro de su hija decide ignorar las recomendaciones de internarla en un psiquiátrico y, para librarla de su estado, decide llevarla de viaje y mudarse. De estas narraciones podemos deducir que tal vez la única forma en que los sujetos que participan de estas historias pueden librarse del monstruo es a través de las alianzas. Una interpretación un tanto atrevida –y puesto que en los dos casos se trata de protagonistas femeninas– puede ser que lo que nos plantea Amparo Dávila es que las mujeres para poder vencer al «monstruo» necesitan unas de otras.

El cuento que da nombre al cuentario *Con los ojos abiertos* expresa otra de las fórmulas del terror de tipo *real-imaginario* nuevamente desde la fórmula clásica del narrador omnisciente. El argumento consiste en una mujer en adultez tardía que acoge en su hogar los objetos de su difunto exmarido. Su vida solitaria y tranquila es perturbada de pronto con las enormes pilas de reliquias, pinturas, figurillas exóticas y tapices más propios de un museo que de su sala de estar. Con las pertenencias del padre de sus hijos por toda la casa ella siente incluso su presencia: “Todas aquellas cosas de Armando, que habían llegado, eran como si él mismo volviera a instalarse ahí, en la casa que un día había dejado sin titubear, ni conmoverse, sin voltear atrás...” (p. 283). A pesar de tener una rutina establecida, ocupaciones y frecuentar amistades este abandono que declara Mariana es la principal atadura que la lleva a aceptar resguardar los artefactos:

...Mariana no tuvo más que aceptar las razones de Armando sin objetar. Le complacía sobremanera tener a sus hijos con ella, en la casa, como antes, cuando *la Nena* [sic] aún no se casaba y Armando no se iba a hacer la maestría a Barcelona; comer con ellos, platicar mucho, o simplemente verlos, oír su voz o sus carcajadas, sus pasos en la escalera subiendo o bajando, discutiendo por todo o por nada... (p. 285).

Una vez más Dávila dibuja la soledad o la pérdida de la identidad que las mujeres experimentan al perder los significantes de madre y esposa, paralelo a lo que plantea Beauvoir en su novela *La mujer rota* narrando el deterioro psíquico de su protagonista al ser abandonada por su esposo.

Dentro de la parafernalia que ahora ocupa su hogar existen objetos valiosos, pero verdaderamente aterradores que le causan angustia:

...las figuras africanas, dos esculturas de Nueva Guinea en madera de ébano y unos fetiches de ritos vudú, uno de ellos, una talla en madera negra de ébano como de ochenta centímetros parado sobre una media luna, una figura grotesca, siniestra, con las cuencas vacías, la cual no sólo [*sic*] no le gustó a Mariana sino que le fue especialmente desagradable y repulsiva, su sola vista le molestaba y perturbaba. (p. 285).

Las dos figuras africanas le son particularmente perturbadoras. Dávila, como en la mayoría de sus cuentos, no detalla las características del motivo de la angustia de los personajes, simplemente arroja pistas a lo largo del cuento para que el lector rellene el relato; en este caso las figuras de origen africano son una de ellas. Conforme va avanzando la narración, la situación perturbadora se desliza a una repetición nocturna de sonidos inquietantes que mantiene a Mariana despierta y con la seguridad de que se está efectuando un robo en su hogar. El deterioro del personaje es gradual y la preocupación va en aumento para la protagonista, pues los objetos valiosos que resguarda son la herencia de sus hijos. La responsabilidad que ella siente por proteger el legado de estos hace que le sea imposible escapar de su encierro: “¡Dios mío, Dios mío!, ¿qué voy a hacer?, ¿qué me irá a pasar?, ¿a qué horas entrarán, me irán a matar?... que se lleven todas las cosas, pero no, es el patrimonio de *la Nena* [*sic*] y de Armando, lo que les dejó su padre, que se lleven todo pero que me dejen con

vida, mis hijos entenderán, ¿y si me matan? ...” (p. 288). Como acontece en “Moisés y Gaspar”, la protagonista de este relato se ve impedida a actuar para salvarse del peligro debido al vínculo psíquico que implican estas pertenencias. Su casa ha sido invadida por seres que no la dejan descansar durante las noches como le acontece a “La señorita Julia” y el objeto perturbador es de carácter amorfo como en “El huésped” o “Moisés y Gaspar”. Considero que este cuento –siendo uno de los últimos que Amparo Dávila ha sacado a la luz–, condensa algunas de sus temáticas más sobresalientes, sobre todo por la presencia del monstruo de corte *real-imaginario* como acontece en este pasaje:

...cuando oyó que se movía la manija de la puerta de su recámara: ¡Dios mío, Dios mío, entonces sí son ladrones y van a entrar...” La puerta se abrió y Mariana escuchó unos pasos lentos, pesados, que llegaron hasta la cabecera de su cama y ahí se detuvieron...Mariana era presa del terror, un terror inaudito, aniquilador, tenía los ojos bien cerrados y las manos fuertemente apretadas [...]. Otra vez los pasos, pero ahora saliendo de la recámara, después la puerta se cerró y todo quedó envuelto en un silencio sobrecogedor (p. 293).

De nuevo no se especifica la naturaleza del ser que entra en su habitación y la observa dormida para luego volver por el mismo camino. Sin embargo, como acontece en “La casa nueva” –también del cuentario *Con los ojos abiertos*– la protagonista toma acción ante la situación, aunque no se sabe si su decisión le es benéfica, pues el relato termina justo antes de averiguarlo. Después del terror paralizante que vive cada noche, se determina a abrir los ojos y descubrir al ser que la amenaza en la oscuridad.

Los dos cuentos de *Con los ojos abiertos* aquí analizados presentan una postura ante la angustia distinta a los primeros relatos de Dávila. Regularmente los miedos, inseguridades y monstruos llevan a los personajes por caminos pedregosos hacia la locura, la muerte o el

encierro, sin embargo, aquí ocurre lo contrario. Los seres ficticios toman conciencia de sus circunstancias y deciden confrontar al monstruo que les atemoriza. Ya no huyen despavoridos o se paralizan de horror, sino que se paran frente a ello y devuelven la amenaza. El principal componente del horror en estos relatos es precisamente la ambigüedad y lo incognoscible de su naturaleza. Son seres que trascienden la categoría del símbolo y se insertan en un plano que no les corresponde. El impacto de su aparición en lo *imaginario* ocasiona una perplejidad ante lo desconocido e inalcanzable, es decir, un sentimiento de lo sublime terrorífico donde lo único que se puede producir es un silencio.

Por otro lado, el cuento “Griselda” presenta otra de las maniobras del terror *real-imaginario* más sobresaliente de la prosa de Amparo. El relato narra la intrusión de Martha a una finca que cree abandonada intentando distraerse de las lamentaciones de su madre por el reciente fallecimiento de su marido, pero a la vez en el cuento ocurre un microrrelato del pasado de la anciana de donde se tomará los elementos del terror. Una vez dentro, Martha se encuentra en el jardín con Griselda, la apacible y vetusta dueña. Este cuento en particular posee la temática de la pérdida de los seres queridos y la forma de reaccionar ante esta. Martha se encuentra dando cuidados a su madre quien sufre gran dolor por la pérdida de su esposo al igual que Griselda. El suceso de horror tiene lugar en este cuento cuando Griselda termina de relatar la pérdida de su esposo, Martha comienza a sentirse inquieta ante el dolor de la anciana y lo sombrío de su anécdota. Finalmente, la protagonista descubre en una expresión de congoja las cuencas vacías en el rostro de la mujer producto de la automutilación al fallecer su marido:

Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la

traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (p. 204).

El recurso de las cuencas vacías como el elemento de horror tiene correspondencia también con el cuento “El jardín de las tumbas” donde la voz narrativa infantil se siente asediada por el fantasma de un obispo durante las noches como lo relata el protagonista: “...ahí está sin duda el tesoro, pero también está el obispo sin ojos ya y carcomido por los gusanos y esto, realmente, resulta superior a nuestras fuerzas. Por la sola profanación de su tumba él me persigue todas las noches...” (p. 113). Como lo mencioné en el apartado anterior, los monstruos de Dávila tienen una gran potencia en la mirada. Es por medio de esta que amenazan y aterrorizan a sus víctimas como se comprueba en estos dos cuentos, al igual que en “El huésped” o “Moisés y Gaspar”. Con o sin glóbulos oculares es lo que se transmiten a través de la mirada lo que inyecta el terror.

La cuentística daviliana está plagada en distintas formas de sucesos indescritibles. Como lo anota Victoria González “El silencio acompaña los momentos catastróficos de la caída, de la transgresión, porque no hay palabras lo suficientemente explícitas para exteriorizar el terror de la orfandad espiritual”.¹⁵⁷ Existe un silencio en la narrativa daviliana puesto que aquello que aqueja a los personajes está situado en ese lugar insignificable del que habla Lacan: lo *real*. Exento de simbolización lo *real* atemoriza y se transmuta en angustia. Por ello, los silencios y puntos suspensivos sustituyen muchas veces las descripciones de los acontecimientos atemorizantes en la narrativa daviliana; su naturaleza impide su condensación a través del lenguaje. De esto deriva también la provocación del sentimiento

¹⁵⁷ V. González, *En busca de una poética...* ed. cit., p. 232.

sublime/terrorífico que infunden estos seres. Sus descripciones son vagas debido a la perplejidad que suscitan.

Otro aspecto importante es el elemento psicológico de los relatos que acabamos de analizar, pues es este componente el que propicia que los personajes estén atrapados en la situación angustiante: la simbiosis entre madre e hijo en “El espejo”; la crisis económica familiar en “La casa nueva”; la presencia del exmarido y la carga del resguardo de la herencia de los hijos en la protagonista de “Con los ojos abiertos”; y la angustia por la pérdida de la pareja en “Griselda”. Lo perturbador y brillante de los relatos de Dávila radica precisamente en esta ambigüedad que utiliza como fundamento de la angustia. Lo monstruos y situaciones angustiantes son apenas bosquejos que, no obstante, causan gran conmoción. La imprecisión permite que el lector adhiera las piezas faltantes del relato con los contenidos de su bagaje mental creando una fórmula infalible para la provocación del horror.

Amparo Dávila es una de las autoras que más ha cultivado el cuento de horror en México.¹⁵⁸ Sin ser tan específica en los acontecimientos de sus relatos estos provocan en el lector una sensación de angustia y miedo. La ambigüedad es sin duda una de sus características más sobresalientes, como lo resuelven Julieta García, Fernando de León e Iliana Vargas en la reciente mesa de clausura del homenaje a los 90 años de Amparo Dávila: “...en sus cuentos pesa lo que no se dice, lo oculto, porque de ahí es donde viene el terror y la “aparente” resolución”.¹⁵⁹

A lo largo de este capítulo me dediqué a fundamentar dos formas manifiestas del horror en la cuentística daviliana cuyas bases se encuentran en el psicoanálisis: lo abyecto y lo *real*.

¹⁵⁸ S. Quezada, *op cit.*, p. 95.

¹⁵⁹ Julieta García, Fernando de León e Iliana Vargas, “Amparo Dávila, maestra de la poética de lo no dicho”, en *Reflexiones sobre el cuento. Mes de Amparo Dávila. Prensa del INBA*, 230 (febrero, 2018).

Ambos acercamientos rescatan el empleo de la pausa, el silencio y la imposibilidad de la simbolización, aspectos recurrentes en esta narrativa.

Las manifestaciones de la abyección en Dávila –escatológico, bestial y contaminante– se ven reflejadas en diferentes formas en sus cuentos, a veces como el suceso principal en el relato como en el caso de las ratas en “La señorita Julia”, el ente amenazante en “El huésped” o las bestias de “Moisés y Gaspar”. En otras ocasiones lo abyecto es solo un elemento más del enredo como acontece con el vómito y la sangre en “Tiempo destrozado”. Los sentimientos de perturbación y aversión que los personajes experimentan ante lo abyecto son la clave para incitar el horror en el lector. Además, el componente psicológico en estos cuentos es marcado debido a la confusión que existe entre la realidad y lo fantástico. Queda siempre una duda de si lo que se está relatando aparece en la imaginación del personaje o realmente sucede. A la vez existe una fuerte carga psíquica que encubre a los objetos abyectos, por ejemplo, en “Moisés y Gaspar” el protagonista se ve impedido de actuar para librarse de las malvadas mascotas debido a la encomienda de su hermano muerto; algo similar acontece con “El huésped”, solo que en este caso la protagonista no puede echar al monstruo de su casa debido al mandato de su esposo. Otro modelo es el de “Música concreta” donde el sapo se vuelve una intrusión en la vida de Marcela cuando ella cree firmemente que se trata del amante de su marido. Estos relatos se encuentran en la línea que delimita al mundo interior y exterior o –en otra interpretación– se ubican en una visión global de la realidad donde no hay separación entre uno y otro, sino que conviven simultáneamente.

Por otro lado, los silencios, la ambigüedad y la falta de significantes se encuentran ubicados en la intersección de lo *imaginario* y lo *real* del nudo borromeo. Los acontecimientos en esta narrativa están privados de una equivalencia simbólica en el lenguaje, lo que desencadena la angustia, bajo esta idea los autores de la mesa *Reflexiones sobre el*

cuento nos dicen acerca de la prosa de Dávila: “Sus monstruos son monstruos porque nunca se pueden describir, porque no sabemos cómo son, de dónde vienen; como sucede, por ejemplo, en ‘El huésped’”.¹⁶⁰ En este sentido también debe pensarse en el suceso inexplicable de “El espejo”, la persecución del rostro macilento en “La casa nueva”, la intrusión del ente nocturno de “Con los ojos abiertos” y la presencia de la anciana mutilada en “Griselda”. De alguna manera, el motivo de que lo abyecto y lo *real* coincidan en varias de sus acepciones puede deberse a que lo primero sea una de las caras de lo segundo. Es decir, lo abyecto es solo una de las manifestaciones de lo *real* que es, recordando a Lacan, el lugar de origen de la angustia. Por tanto, la ambigüedad y los silencios característicos de la narrativa daviliana tienen su fundamento en el *orden real*, es decir, el lugar donde la palabra no alcanza. Adentrarse en la cuentística de Amparo Dávila nos permite ver la posibilidad de lo imposible. Los monstruos y acontecimientos angustiantes que pueblan sus relatos casi siempre tienen su origen en el mundo interno y por tanto son aún más perturbadores.

¹⁶⁰ *Loc. cit*

CAPÍTULO 3.

LOCURA Y MELANCOLÍA EN LOS MUNDOS DAVILIANOS

La locura ha sido uno de los motivos literarios más recurrentes como herramienta de expresión de una situación actual y que tiene que ver con los cambios sociales trascendentales o las deficiencias de la época. Como lo menciona Elvira Sánchez-Blake: "...las grandes obras que marcaron hitos en la literatura universal, el loco/la locura se convierte en símbolo, parábola o fábula para detonar un mundo en crisis, un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad".¹⁶¹ Aquellos poseídos por la enfermedad de la mente son capaces de desentrañar y exponer de forma concisa las dolencias del mundo en el que habitan. Pensemos

¹⁶¹ Elvira Sánchez-Blake, "Locura y literatura: la otra mirada". La manzana de la discordia, 8 (diciembre, 2009), p. 15. [En línea: <https://bit.ly/2Om6o3u>] [Consulta: octubre, 2018].

por ejemplo en *El Quijote*, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Hamlet* o el *Calígula* de Camus, entre muchos otros.

En el terreno de la historiografía Michel Foucault es quien ha analizado a profundidad las repercusiones y factores histórico-culturales de la locura, pero también ha mencionado este papel satírico en materia de razón, ilusión y anhelo humano del loco.¹⁶² En este ámbito, Foucault encuentra una necesidad de las comunidades de encasillar a los «lunáticos» en lugares apartados y controlados evitando que se exponga su condición en la vida diaria, pues de esta manera “...al mantener al loco en esta situación de internamiento inventada por la época clásica, lo mantendrá oscuramente, sin confesárselo, en el aparato de la coacción moral y de la sinrazón dominada”.¹⁶³ La necesidad de mantener a la patología controlada, nos dice el autor francés, deviene de un sentimiento de perturbación ante la manifestación de lo bestial en lo humano, pues el contrato establecido para vivir en sociedad se mantiene a partir del seguimiento de ciertas reglas y abstenciones que no siempre son posibles en el enfermo mental. Es este personaje el que no cabe en el mundo establecido de la estructura social: “La locura le cubre su rostro con la máscara de la bestia. Los que están encadenados a los muros de la celda no son hombres que han perdido la razón, sino bestias movidas por una rabia natural”.¹⁶⁴ Fuera del núcleo ordenador de la vida en sociedad, lo enfermos mentales se encuentran en un estado limítrofe donde, por un lado, no son capaces de adaptarse a las estructuras de comunidad y, por otro, no pueden ser expulsados y olvidados por este mismo mecanismo. Lo que resulta de esta situación ambivalente es el control impetuoso por medio del internamiento y aislamiento de lo que se decanta como “anormal”. Como lo concluye

¹⁶² Edgardo Castro, *Introducción a la filosofía de Foucault*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2014, p.27.

¹⁶³ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I* (trad. Juan José Utrilla). Fondo de cultura económica, México, 2ª ed., 1976, p. 253.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 233.

Sánchez-Blake en su análisis de la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, la segregación y confinamiento de todo aquello considerado desviado o atípico en el México de principios del siglo XX fue la estrategia para “...proteger a la sociedad de la influencia o contagio de los vicios y las perturbaciones mentales”,¹⁶⁵ tal cual ocurrió en la Francia de la época clasicista y la llamada era de la modernidad –siglo XIX y principios del XX– que estudia Foucault. El internamiento de todo lo no deseado en el cajón de la locura o la institución psiquiátrica habla de una sociedad que teme a la otredad y vislumbra la entrada de la Modernidad en el país pues: “[La locura]...ha sido para el Renacimiento, la expresión de otro mundo, lenguaje cósmico y trágico; para la Época Clásica, sinrazón; y para la Modernidad, enfermedad mental”.¹⁶⁶

Trasladando este pensamiento al espacio de la literatura, y más específicamente al de la literatura latinoamericana, Sánchez-Blake nos dice:

La literatura latinoamericana, al igual que la universal y los clásicos, también hace gala de una gran colección de locos, llámense perturbados mentales o aquejados de la melancolía, histeria o demencia. El propio Gabriel García Márquez representa el caos de un mundo con personajes como Arcadio Buendía, el fundador de la estirpe Buendía. Otros autores como Diamela Eltit (*Lúmpérica*, 1983), Jorge Volpi (*El fin de la locura*, 2004), Luisa Valenzuela (relatos en *Cambio de armas*, 1982), Laura Restrepo (*Delirio*, 2004), Ricardo Pligia (*Respiración artificial*, 1980), para hablar de los contemporáneos, utilizan el tema del desvariado, el loco o el delirio para transmitir mensajes sobre un mundo resquebrajado o en descomposición.¹⁶⁷

En el caso específico que nos ocupa, uno de los tópicos más trabajados por Amparo Dávila en su narrativa es precisamente el de la locura. Sus personajes muchas veces son

¹⁶⁵ E. Sánchez-Blake, *op cit.*, p. 20.

¹⁶⁶ E. Castro, *op cit.*, p. 26.

¹⁶⁷ E. Sánchez-Blake, *op cit.*, p. 17.

descritos como locos o melancólicos por lo excéntrico de su naturaleza o las situaciones por las que atraviesan a lo largo de la narración. En un límite que podría ser fácilmente confundido con lo fantástico, los relatos de la autora están poblados de personajes que no se encuentran incorporados a su entorno y poseen intercambios muy violentos entre la realidad interna y externa. A continuación, me dedico a vislumbrar en el primer apartado la locura expresada en los personajes davilianos y en el segundo la melancolía encontrada principalmente en los cuentos “El abrazo” y “La carta”. Parto de las concepciones psicoanalíticas que afirman a la psicosis como una de las tres estructuras psíquicas. Según este *corpus* teórico, la posición del sujeto en el *registro simbólico* y lo que Lacan denomina *forclusión* del Nombre-del-padre determinará en gran medida la fundación de su psiquismo; de ahí que postule la hipótesis de la predisposición a la locura en estos personajes, pero en esto ahondaré más adelante.

La psicosis en los personajes davilianos

En el caso concreto de la narrativa daviliana puedo encontrar cuatro grandes formas en que es representada la locura: la primera consiste en seres que a través del dolor pretenden enfrentar sus conflictos como en “Fragmento de un diario” y “Griselda”; la segunda en mujeres que son capaces de llegar al homicidio o a actos igualmente perversos como una especie de *femme fatale* o Medea de la modernidad en cuentos como “El desayuno”, “La celda”, “Matilde Espejo” y “Detrás de la reja”; la tercera es la de aquellos que son perturbados por una idea intensa que se manifiesta en la realidad – *imaginario* en sentido lacaniano, es decir delirio –, en el caso de “La señorita Julia”, “Música concreta”, “El último verano” y “Tina Reyes”; la cuarta manera es la de aquellos que oprimidos por su situación de vida optan por la fuga como acontece en “Muerte en el bosque”, “Arthur Smith” y “Un boleto para cualquier parte”. Sin

embargo, antes de llegar al análisis de la cuentística quisiera dar un breve repaso acerca de la locura y sus implicaciones en la literatura para sentar las bases de la argumentación que daré a lo largo del apartado.

Literatura, locura y psicoanálisis

Isabel Paraíso emparenta el psicoanálisis con las ideas expresadas por los autores del Romanticismo en materia de revolución y desvío sexual, escisión de la personalidad, estudio de las desviaciones sexuales, pulsión de muerte, impulsos de autodestrucción y perversidad, fascinación ante lo ominoso y la trascendencia del sueño como una contraparte de la vida.¹⁶⁸ Es relevante para esta investigación resaltar este punto debido a que, como se ha mencionado en capítulos anteriores, la narrativa de Amparo Dávila posee varias características de la corriente romántica. Tales concordancias históricas y de pensamiento no solo indican la pertinencia del análisis aquí realizado, sino que vislumbran una perspectiva distinta de acercase a esta narrativa.

La crítica literaria psicoanalítica, como lo postula Isabel Paraíso, parte de las acepciones de Freud para dar una interpretación y explicación a la obra artística basándose en los datos de la obra, así como sus componentes literario-lingüísticos.¹⁶⁹ De esta manera nos encontramos con que esta rama de la crítica literaria busca revelar los aspectos inconscientes a un nivel individual o colectivo; para esto se enfoca en tres aspectos de la obra: el autor, los personajes y el lector. La crítica centrada en el autor ha sido la más numerosa y se especializa en formar lazos de causalidad entre la vida del escritor y su obra. La segunda se enfoca en el ser ficticio y sus relaciones con los preceptos psicoanalíticos como lo hacía Freud con *Hamlet* o *Edipo*

¹⁶⁸ Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*. Síntesis, Madrid, 2010, p. 51-52.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

Rey. En tercer lugar, se parte de la experiencia del lector frente a la obra literaria.¹⁷⁰ El primer acercamiento es el de menor interés para el presente trabajo, sin embargo, los dos posteriores sintetizan en parte el trabajo que se ha pretendido desarrollar a lo largo de este texto. Aunque Amparo Dávila haya declarado en varias de sus entrevistas la íntima relación que mantiene su ejercicio literario con su experiencia de vida, comparto la creencia lacaniana¹⁷¹ de que la obra artística en muchas de las ocasiones sobrepasa al autor tornándose en un corpus autónomo y autosuficiente. Como lo menciona Paraíso, una de las principales resistencias cuando se hace el estudio de una obra literaria ayudándose del psicoanálisis es que se pone como objetivo afirmar la teoría y no promueve una valoración estética del texto;¹⁷² sin embargo, al dejar de lado la utilización de este tipo de teorías para el análisis se cierra la posibilidad a las nuevas formas de apreciación de la obra literaria, es decir, se cierra la oportunidad de nuevas concepciones críticas de esta. Dicho lo anterior, quisiera llevar a cabo un acercamiento a lo que se conoce como locura en psicoanálisis para dar por entendido el punto de partida de este análisis; a su vez será necesario introducir algunas otras concepciones que sean pertinentes al tema.

El término «locura» es usado para designar de manera general todo tipo de enfermedades mentales. Aunque no es común su empleo en los círculos de especialistas en el tema, Lacan utiliza el término para referirse específicamente a la psicosis.¹⁷³ Cabe aclarar que ya en la trayectoria de Freud se aceptó universalmente la distinción entre psicosis y neurosis. En la primera categoría entraban todas aquellas enfermedades mentales consideradas de

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 139–140.

¹⁷¹ Jacques Lacan, *apud.* , Jean-Michel Rabaté, *Lacan literario: la experiencia de la letra*. Siglo XXI, Ciudad de México, 2007, p. 17.

¹⁷² I. Paraíso, *op cit.*, p. 61.

¹⁷³ D. Evans, *op cit.*, p. 121.

gravedad mientras que la neurosis comprendía los trastornos de menor riesgo.¹⁷⁴ La psicosis es definida de manera distinta en psicoanálisis dependiendo de si se ve desde la perspectiva freudiana o lacaniana. Sin embargo, las aportaciones teóricas de Lacan se creen las más adecuadas a los propósitos de esta investigación, por lo tanto, serán la fuente principal en este apartado. La psicosis es una de las tres estructuras psíquicas que existen en psicoanálisis – neurosis y perversión son las otras dos –, lo característico de esta es la forclusión,¹⁷⁵ un término jurídico utilizado por Lacan para designar a este fallo en la asimilación del Nombre-del-Padre,¹⁷⁶ por parte del psicótico, lo que provoca una deficiencia en el *orden simbólico* y evita que el sujeto se instale correctamente en él. Una definición de psicosis podría ser la propuesta por Roland Chemama:

Organización de la subjetividad en la que Freud ve una forma específica de pérdida de la realidad con regresión de la libido sobre el yo y con, eventualmente, la constitución de un delirio como tentativa de curación; para Lacan, el mecanismo constitutivo de la psicosis es el de forclusión del Nombre-del-Padre.¹⁷⁷

Esto significa que el inconsciente está, por decirlo de alguna manera, expuesto; la estructuración del nudo borromeo no se ha llegado a concretar; lo *simbólico* se vuelve *imaginario*. Lo que hace que esta condición tenga lugar es la disfunción del papel paterno durante el Edipo.¹⁷⁸ Es él quien instala este orden por medio de la represión primaria:

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷⁵ También se le conoce como preclusión, *repudiation* o *foreclosure*. Desde la estructuración de nudo borromeo se puede explicar como la exclusión de un significante en lo *simbólico* y, por tanto, aparece en el de lo *real* resultando en una alucinación. Aquello no integrado es la función paterna simbólica, es decir, la castración, el límite que pone las bases para la individuación y el desarrollo psíquico normal. *Vid.*, R. Chemama, *op cit.*, p. 172.

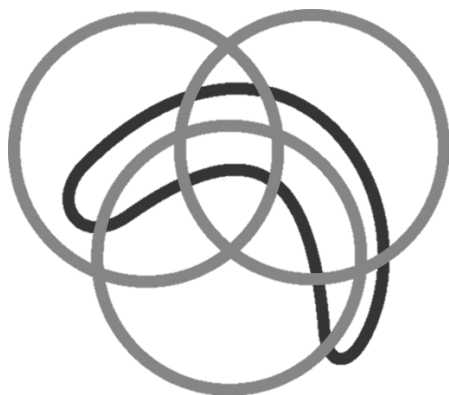
¹⁷⁶ Dylan Evans define este concepto como “... el significante fundamental que permite que la significación proceda normalmente. Este significante fundamental otorga identidad al sujeto (lo nombra, lo posiciona en el orden simbólico) y también significa la prohibición edípica, el “no” del tabú del incesto. Si este significante está forcluido (no incluido en el orden simbólico), el resultado es una psicosis.” *op cit.*, p. 138.

¹⁷⁷ R. Chemama, *op cit.*, p. 351.

¹⁷⁸ D. Evans, *op cit.*, p. 156.

Para comprender este mecanismo, hay que referirse al juego del deseo que es inherente al psiquismo humano, sujetado de entrada en un mundo simbólico por el hecho de que el lenguaje lo preexiste. El juego del deseo capturado en las redes del lenguaje consistirá en la *aceptación* por parte del niño (al. *Bejahung*) de lo simbólico, que lo apartará para siempre de los significantes primordiales de la madre (represión originaria), operación que en el momento del Edipo hará lugar a la metáfora paterna: en tanto sustitución de los significantes ligados al deseo de ser el falo materno por los significantes de la ley y del orden simbólico, que resurgirá entonces en lo real –dice Lacan– en el momento en que el sujeto se vea confrontado con el deseo del Otro dentro de una relación simbólica.¹⁷⁹

Podría decirse que el sujeto psicótico está de alguna manera quebrantado. Los anillos del nudo están sueltos, aunque existe una manera en que el sujeto puede sobrevivir sin ningún indicio de su condición; la formación de un cuarto anillo que une a los otros tres al que Lacan denominó *sinthome* permitiendo al individuo enmascarar su patología.¹⁸⁰ Esta cuarta estructura que se une al nudo permite la alineación temporal de los tres registros para permitir que el psiquismo del sujeto psicótico sea capaz de deseo. Por ello es notable que en algunos casos la aparición tardía de una enfermedad mental en realidad solo esté revelando una condición primigenia.



¹⁷⁹ R. Chemama, *op cit.*, p. 354.

¹⁸⁰ D. Evans, *op cit.*, p. 157.

Figura 2. *Sinthome* en el nudo borromeo

Por otro lado, la locura es siempre asociada a los delirios y alucinaciones, sin embargo, pueden existir sujetos con estructura psicótica que no experimenten estas dos condiciones pues como indica la teoría:

Para que aparezca un fenómeno psicótico se requieren dos condiciones: el sujeto debe tener una estructura psicótica, y el Nombre-del-Padre tiene que ser “llamado en oposición simbólica al sujeto”. [...]. En ausencia de la segunda condición, la estructura psicótica permanece latente. Es entonces concebible que un sujeto tenga estructura psicótica y sin embargo nunca desarrolle delirios ni experimente alucinaciones.¹⁸¹

Así, Lacan da respuesta a la cuestión de ¿por qué existen personas que de la noche a la mañana se ven atormentados por delirios o alucinaciones? El llamamiento del Nombre-del-Padre, ese significante que nunca se logró instalar en el sujeto, provoca el caos en su estructura haciendo que se confundan los registros y lo *real* aparezca en lo *imaginario*, es decir, que se presenten alucinaciones y delirios. Un caso que describe perfectamente este mecanismo es el analizado tanto por Freud y Lacan, pero desde distintos enfoques, me refiero al caso del presidente de la Corte de Apelaciones de Saxe, Paul Schreber quien publicó en 1903 sus memorias donde relataba todo lo referente a su delirio. De manera general, Schreber tenía la firme creencia de que fuerzas espirituales superiores estaban convirtiéndole en mujer para que pudiera engendrar nueva vida en la tierra.¹⁸²

Puede apreciarse que desde el psicoanálisis el lenguaje ocupa un lugar primordial en cuanto al desarrollo y adaptabilidad del ser humano. Su visión de la locura se sustenta en una

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Cfr. Sigmund Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas de un caso de paranoia descrito autobiográficamente: el presidente Schreber* (trad. José Luis Etcheverry). Amorrortu, Buenos Aires, 3ª ri., 1991, vol. 12, 405 pp. [Obras completas] y Jaques Lacan, *Seminario 3. La psicosis: 1955-1956* (trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich). Paidós, Ciudad de México, 1984, 464 pp.

correcta asimilación de ciertos significantes y funciones simbólicas como la de la castración. De aquí también deriva la problemática de la comunicación en el enfermo mental. El habla descarrilada o el mutismo son en muchos casos presentados en los manuales de psicopatología como indicios concretos de una «anormalidad» en el desarrollo psicológico; este aspecto fue ampliado por los psicoanalistas en sus teorizaciones quienes además decantan una alternativa de curación en el habla al llevar el trauma a la simbolización. Es pues el psicoanálisis el que afirma la importancia del lenguaje en la constitución de sujeto y puntualiza la tendencia a la significación del alma humana, pues somos seres de lenguaje –o sujetos atravesados por el lenguaje, como diría Lacan–. Consolidado esto me adentraré en el análisis de la narrativa daviliana con el afán de exponer las formas en que la locura es representada en su cuentística retomando algunos de los conceptos expuestos aquí y siguiendo la estructuración propuesta anteriormente: la automutilación en “Fragmento de un diario” y “Griselda”; las mujeres fatales de la narrativa daviliana en “El desayuno”, “La celda”, “Matilde Espejo” y “Detrás de la reja”; el delirio en “La señorita Julia”, “Música concreta”, “El último verano” y “Tina Reyes” y, por último, la evasión de la realidad en “Muerte en el bosque”, “Arthur Smith” y “Un boleto para cualquier parte”.

La automutilación en “Fragmento de un diario” y “Griselda”

El cuento “Fragmento de un diario [julio y agosto]” inaugura el cuentario de *Tiempo destrozado* (1959) el primero de Amparo Dávila. Es curioso que el tema del tiempo esté presente tanto en el título del conjunto de cuentos como en el relato, pues su estructura está compuesta de entradas de diario con fechas que van del mes de julio a agosto. No se especifica en el pequeño título de cada párrafo el año correspondiente a la anotación, lo que da un sentido de ambigüedad muy común en la narrativa daviliana. Diecisiete registros de no más de un

párrafo son los que componen todo el relato, al respecto de la estructura Victoria González nos dice:

El cuento, entonces, está escrito en estilo directo y cuenta con un narrador en primera persona y una focalización desde la mirada del mismo. Por principio, en sentido exacto, no se trata de un relato convencional, sino de un diario, lo que determina usos verbales específicos, donde resalta el presente utilizado casi en forma imperceptible, pero efectiva, ya que convierte el relato en algo actual, siempre renovado con cada lectura del texto.¹⁸³

En un tiempo impreciso se encuentra este huraño protagonista y narrador que se ha determinado a dominar las distintas escalas del dolor que él mismo ha establecido. Sentado todos los días en la escalera de su edificio practica su «arte», como él lo llama, a la vista de sus vecinos, provocando la indiferencia, el asombro, la pena y la compasión de estos. Es importante resaltar la particularidad exhibicionista y proyectiva de este personaje al elegir las escaleras como su laboratorio de perfeccionamiento de la técnica: “Siempre me han gustado las escaleras, con su gente que sube arrastrando el aliento, y la que baja como masa informe que cae sordamente. Tal vez por eso escogí la escalera para ir a sufrir” (p. 13). Es el lugar donde se pierde el aliento por el esfuerzo y se experimenta un poco de dolor físico, puesto que el impulso de este personaje es el dominar el sufrimiento, la escalinata parece un lugar ideal ya que refleja su estado interior; además, al obtener la respuesta afectada de sus vecinos por la contemplación de su ejercicio le proporciona los espejos necesarios para evaluar su avance: “Mi vecino estuvo observándome largo rato. Bajo la luz amarillenta del foco debo parecer transparente y desleído. El diario ejercicio del dolor da la mirada del perro abandonado, y el color de los aparecidos” (p. 13).

¹⁸³ Victoria Irene González Pérez, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2017, 18-19 pp.

El protagonista es comúnmente definido como un masoquista debido a su tendencia a autoinfligirse dolor, pero de una forma distinta a la del cliché de los de su tipo. Como bien lo anota Victoria González, el tipo de masoquismo encontrado en este personaje es el moral y me permito ampliar la definición de este concepto con la exposición de Roland Chemama:

El masoquismo moral es el de esos sujetos que no esperan su sufrimiento de un compañero, sino que se las arreglan para obtener de diversas circunstancias de la vida, dando cuenta así de una especie de «sentimiento inconsciente de culpa» o, si esta expresión parece demasiado paradójica, de una «necesidad inconsciente de castigo». Esta forma de castigo se puede presentar totalmente desexualizada y manifestar así una necesidad de autodestrucción, referible en sí a la pulsión de muerte.¹⁸⁴

Así, tenemos que la necesidad de provocarse el dolor de este personaje proviene de una tendencia interna al castigo y, correspondiente a lo que apunta Chemama, su caso de provocación del dolor es desexualizada, de hecho, el solo indicio de sentirse atraído hacia una mujer le provoca una indignación mayor, pues esas sensaciones placenteras se interponen con el arte que pretende dominar: “Cuando oí pasos que subían, un estremecimiento recorrió mi cuerpo. Los conocía bien. Las manos y las sienes comenzaron a sudarme [...]. Yo fingí que no la veía. Y seguí con mi práctica” (p. 13); y más adelante menciona: “La amo, sí, y es mi peor enemiga. La que puede terminar con lo que constituye mi razón de ser. La amo desde que sentí su mano entre mis manos [...]. Pero yo me debo al dolor. Al dolor que ejercito día tras día hasta lograr su perfección” (p. 17). A pesar de su descontento, posteriormente encuentra en este sentimiento la posibilidad de experimentar una nueva escala inimaginada de sufrimiento. En la última entrada del diario explora esta posibilidad y a la vez fantasea con la muerte de la chica como medio para perfeccionarse en el dolor:

¹⁸⁴ R. Chemama, *op cit.*, p. 261.

Si solamente fuera el dolor de renunciar a ella sería terrible, ¡pero magnífico! Esta clase de sufrimiento constituye una rama del 8º grado. Lo ejercitaría diariamente hasta llegar a dominarlo. Pero no es sólo eso, le temo. Son más fuertes que mis propósitos su sonrisa y su voz. Sería tan feliz viéndola ir y venir por mi departamento mientras el sol resbalaba por sus cabellos... ¡Eso sería mi ruina, mi fracaso absoluto! Con ella terminaría mis ilusiones y mi ambición. Si desapareciera...Su dulce recuerdo roería las entrañas toda la vida... ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte...! ¡Sí! Si mañana leyera en los periódicos: “Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...” (p. 18).

El protagonista que en un primer momento se mostraba solitario y sometido a su propósito de dominar el sufrimiento en su masoquismo es ahora poseedor de otra alternativa de dolor aún más impactante que la anterior. Por medio del amor y del enlazamiento emocional con un otro se puede llegar a experimentar una forma más elevada de pesar. La ideación de la muerte de la mujer deja en el lector una sensación de incertidumbre ante lo que aconteció después, es decir, si la fantasía no se convirtió en realidad. No sería algo extraño a esta narrativa que ocurriera algo de ese estilo, de hecho, si recordamos la necesidad de castigo y la culpa autoinfligida de la que hablaba Chemama y el componente sádico que también coexiste en el masoquista, sería la resolución más probable; sin embargo, el texto se queda solo sugerente, justo en el borde.

Por otro lado, el relato “Griselda” perteneciente al cuentario *Arboles petrificados* (1977) es otra de las manifestaciones de automutilación en los personajes davilianos. El narrador omnisciente sigue a la joven de nombre Martha para luego dejar gran parte de la relatoría al diálogo que ocurre entre ella y Griselda. Este relato puede ser considerado junto con “Estocolmo 3” y “La casa nueva” como uno de los propiamente fantasmales en la cuentística de Dávila. Su relación con el título del libro de cuentos puede deberse al enclaustramiento en el momento traumático que Griselda vivió en su juventud, es decir, se ha quedado petrificada

en el momento de dolor que le provocó la muerte de su esposo. La narradora es una chica de nombre Martha que tratando de ayudar a su dolida madre se ve obligada a permanecer en un poblado apartado, lejos de su rutina de vida. La problemática inicial que sale a la luz en la narrativa es la de la pérdida, y en especial una tan dolorosa que conlleva un pasaje a un acto horroroso equivalente al pesar psíquico que se experimenta. Como lo apunta Laura Cázares: “Los personajes femeninos [en los cuentos de Dávila] no solo sufren por las imposiciones masculinas. La pérdida del esposo, amado más allá de lo racional, lleva a la automutilación de Griselda en el cuento del mismo nombre”.¹⁸⁵ El ambiente espectral que envuelve todo el relato da una sensación de angustia, transferida principalmente por la protagonista que se encuentra con el jardín crecido descuidado y a la vez bello. En esta doble careta se encuentra la anciana que da nombre al relato, como lo menciona Severino Salazar:

El estanque y sus lirios acuáticos resumen el olor de la muerte, el recuerdo de la muerte, lo inminente de una desgracia. La filigrana del lirismo depurado con que se nos describen sus rincones, que habita una especie de Electra enamorada, nos congelan la sangre primero con la belleza de la prosa y luego con el destino de los personajes. El paisaje exterior corresponde al paisaje interior del alma de Griselda. Las bellezas y sinuosidades se encuentran en ambos lugares.¹⁸⁶

Griselda, la anciana que da nombre a este relato contiene en un ser un centro oscuro de tristeza y masoquismo parecido al personaje de “Fragmento de un diario”. Ambos seres quebrantados se disponen a utilizar el sufrimiento y sus cuerpos como catalizadores de un dolor interior y que tiene como base el amor o la relación con otro. El artista del dolor por medio de la ideación de la pérdida del ser amado y Griselda por el fallecimiento de su esposo

¹⁸⁵ L. Cázares, “Personajes femeninos...”, *ed. cit.*, p. 76.

¹⁸⁶ S. Severino, *op cit.*, p. 115.

en la juventud de su matrimonio. Es en la plática con Martha donde se revela el dolor que le ha causado este suceso:

–...los relámpagos surcaban el cielo ennegrecido; no se oía el galope de su caballo, aquel galope que yo conocía hasta en sueños. Esperaba impaciente, cada vez más agitada, con un desasosiego que me roía las entrañas. De pronto entraron los mozos con él bañado en sangre... La voz de Griselda se deshizo en sollozos que estremecían todo su cuerpo. [...] –El caballo se había asustado con un rayo– dijo Griselda recomponiéndose un poco –y lo estrelló contra un árbol. [...] –Aquella noche decidí arrancarme los ojos... [...] –...me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera (p. 203).

La tristeza que le causa el fallecimiento de su esposo le lleva a automutilarse para sobrellevar la pena que le provoca. Anteriormente el personaje menciona el elogio que el difunto hacía de sus característicos ojos azules; por tanto, despojarse de ellos es un acto significativo para enfrentar el duelo, pero a esto me dedicaré nuevamente en el apartado de la melancolía en los cuentos davilianos.

En otro sentido me gustaría aquí resaltar la importancia del matrimonio desde la posición femenina. Como lo señala Simone de Beauvoir: “El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo o sufren por no estarlo”.¹⁸⁷ En conformidad con esto Lagarde anuncia:

Todas las mujeres por el solo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de

¹⁸⁷ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (trad. Juan García Puente). FCE, Ciudad de México, 1ª ri., 2013, p. 373, [De bolsillo].

vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres.¹⁸⁸

El matrimonio se interpone como institución necesaria para la mujer y como parte de su misma identidad y propósito de existencia. La carga impuesta a esta no solo trastoca la esfera psicológica y cultural, sino también la económica y social pues “el matrimonio es su único medio de ganarse la vida y la exclusiva justificación social de su existencia”.¹⁸⁹ Por tanto, la fragmentación que experimenta el personaje de Griselda en el relato no es tan injustificado o solamente producto de una condición mental primigenia. La importancia del matrimonio y del desarrollo de la mujer en su esfera madre-esposa se ve frustrada por el inesperado accidente que la despoja de esta posición. Además, según los fragmentos de la historia que le es compartida a Martha por la anciana se puede deducir que la joven pareja se encontraba en un México antiguo mucho más arraigado en esta cultura tradicional de la institución familiar donde la mujer sola –viuda o soltera– no era bien vista. La pérdida de su matrimonio es también una pérdida de la identidad.

El artista del dolor y Griselda son dos personajes que podrían considerarse dentro de la categoría de locos. El protagonista de “Fragmento de un diario” por su afición a perfeccionarse en la experimentación y autoprovocación de sufrimiento y Griselda por el acto desesperado de sacarse los ojos debido a la muerte de su esposo. Estas dos formas de expresión de la locura nos hablan de un mundo oscuro que ha transgredido los límites de la individualidad y el respeto a la persona física. Estos seres forman parte de la pequeña franja de individuos que sufren en el silencio de una sociedad «moderna», pero que en su centro es terriblemente cruel. El aislamiento que experimenta el artista del dolor y su inclinación hacia

¹⁸⁸ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, México, 2ª ed., 2015, p. 280.

¹⁸⁹ S. Beauvoir, *op cit.*, p. 375.

el sufrimiento nos enfrenta con una sociedad que se despreocupa de la aflicción ajena, pues a pesar de que sus vecinos le ven a diario en la escalinata, son pocos los que se acercan a ofrecer ayuda. Igualmente, Griselda, se encuentra en una encrucijada solitaria donde hasta le prohíben visitar la finca de su juventud cuando se lo confiesa a Martha: “Siempre que vuelvo aquí regreso deshecha, casi muerta. Es por eso que no me dejan venir” (p. 202). Es el pesar en solitario y el enclaustramiento que provoca una sociedad opresiva lo que reflejan estos dos seres.

Las asesinas en la narrativa daviliana

Como ya lo he mencionado, los mundos davilianos son en su mayoría femeninos, pues de los treintaisiete cuentos que componen su obra, veintisiete contienen como voz narrativa o protagonista a una mujer. Los cuentos de “La celda”, “Detrás de la reja”, “El desayuno” y “Matilde Espejo” muestran la faceta malvada de la feminidad que puede encontrarse en los antiguos mitos griegos en las figuras de Clitemnestra y Medea con el asesinato de la pareja en el primer caso y el filicidio en el segundo.

“La celda” (1959) pertenece al primer cuentario publicado por Amparo Dávila. Este relato trata de María Camino, una joven aparentemente de clase media que vive con su madre y su hermana Clara. La narración comienza una mañana cuando María se ve alterada por la visita de una presencia nocturna en su habitación y teme que su familia note en ella algún cambio significativo de ese encuentro. El visitante de la protagonista puede a veces recordar al vampiro, por su tendencia a la intromisión en las habitaciones de jóvenes bellas durante las noches, además de que existe un componente erótico marcado, pues María más que terror de esas visitas se refleja culpable –incluso casi al final de la narración encuentra un refugio en esa presencia noctívaga–. La salida que la chica resuelve a su situación angustiante es la de

acercarse al primo del prometido de su hermana, José Juan Olaguíbel, resultando en un compromiso que termina por abrumarla más que la situación nocturna de su habitación; al respecto, nos dice el narrador: “Se dio cuenta con gran tristeza y desencanto que aquel hermoso juego de liberación la había cansado, que no quería saber ya ni de la boda, ni de José Juan, ni de nada. Empezó a sentir disgusto cuando oía que llegaba, lo cual hacía varias veces durante el día, con el pretexto de consultarle alguna cosa” (p. 42). Los preparativos y arreglos para su futura vida de casada se le antojan más agotadores y preocupantes que su aparición nocturna, por lo que al final de la narración se infiere a través del texto que un gran disgusto de María Camino la ha llevado a asesinar a José Juan. Este párrafo final –ausente ya de narrador y escrito en cursivas–, presenta un diálogo descarrilado de pensamientos y hechos del pasado y presente mezclados, dando a entender que la protagonista se encuentra encerrada en algún lugar que bien pudiera ser un hospital, una celda o un psiquiátrico. Así, ella relata:

¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche; él no deja que nadie me vea; mi casa está muy lejos. [...] Tal vez ya estén muertas [su hermana y su madre] y tienen los ojos abiertos y brillantes como los tenía José Juan aquella noche; yo quería cerrarle los ojos porque me daba miedo que me estuviera viendo; tenía los ojos muy abiertos y muy brillantes... [...] como siempre es de noche él viene a cualquier hora. [...] José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar suavemente; [...] se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco (p. 44).

La existencia del visitante nocturno queda en duda al final del cuento –nuevamente la ambigüedad daviliana que tanto cautiva–, sin embargo, lo que sí se puede confirmar es el asesinato que María ha cometido contra su prometido y el descarrilamiento léxico y cognitivo como indicadores de una crisis mental que son reflejados por la autora con el empleo de las cursivas. América Martínez expone que las razones del enloquecimiento son debido a la imposición del matrimonio cuando se cuestiona: “¿María ha asesinado a su novio, porque su

casamiento impediría el autoerotismo y sus fantasías, o solo se agravaron sus delirios ante la inminencia de la realización de la boda? No lo sabremos, y ese es precisamente el efecto esperado por la autora. Pero lo cierto es que tanto Julia como María se desquician ante la proximidad de un matrimonio indeseable”.¹⁹⁰

“El desayuno” (1961) posee una estructura similar al relato anterior en el sentido de la rememoración del acto homicida en una forma de sueño o pensamiento delirante además de poseer la misma similitud clitemnestriana, refiriéndonos al asesinato de la pareja. Sin embargo, el tiempo en este cuento es significativamente más corto, pues todo pasa en el transcurso de un desayuno familiar y la relatoría de una pesadilla que resulta en realidad; mientras, en el anterior cuento se ven pasar los meses fugaces entre el noviazgo y compromiso de la pareja hasta terminar en el encarcelamiento de la protagonista.

Adentrándonos en el cuento, Carmen la protagonista, baja de su habitación a desayunar con su familia como de costumbre, sin embargo, el aspecto que presenta en esa mañana en particular no es bueno, se le nota ojerosa y demacrada, como si se encontrara enferma. La familia platica animadamente de sus asuntos del día a día mientras Carmen va de poco en poco contando su sueño. Conforme avanza en la narración se va alterando y empeorando su aspecto, de modo que la familia comprende la gravedad de su estado. La chica relata que soñó que asesinaba a su novio arrancándole el corazón. Pareciera que al momento de realizar el acto ella se encontraba bajo influjos de algún narcótico guardado en un clavel rojo, como lo describe: “Yo me sentía arrastrada por aquel ritmo, cada vez más acelerado y frenético. No podía dejar de bailar. El clavel me había poseído. Por más que lo intentaba no podía dejar de bailar, el clavel me había poseído” (p. 134), al oler el clavel, ella entra en una especie de éxtasis que le hace alucinar cosas y bailar sin descansar. “Cualquiera diría que fumó

¹⁹⁰ A. Martínez, *op cit.*

mariguana” (p. 134) piensa el hermano de Carmen cuando escucha su relato. Ella describe el asesinato cuando la madre intenta darle un jugo de tomate que le recuerda a la sangre de Luciano, su pareja: “Desolada miré el clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel, era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos! [...] Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como cristal opaco” (p. 135). Estando o no alterada por estupefacientes se comprueba que el acto homicida sucedió, pues al final del relato cuando Carmen es dirigida por su hermano y su padre a su habitación para esperar al doctor se escuchan unos fuertes golpes en la puerta tras los cuales entra la policía de manera abrupta al hogar.

“Detrás de la reja” del libro de cuentos *Música concreta* (1961) es uno de los pocos relatos de este apartado en primera persona. La protagonista repasa a través del recuerdo la cruel historia entre ella y su tía Paulina quien es prácticamente su madre, puesto que la ha criado y educado desde niña al quedar huérfana. La relación de ambas es de extrema cercanía, duermen en la misma habitación, tienen la misma profesión y trabajan en el mismo lugar, comparten las mismas amistades y hasta se enamoran del mismo hombre. La voz narrativa describe a su tía como una mujer de mediana edad muy atractiva que por decepciones amorosas se ha visto impedida de formar un matrimonio. Darío, el chico de quien ambas se enamoran, entra en sus vidas rompiendo la extraña armonía entre ellas y en su lugar comienza una especie de competencia y violencia pasiva. En el cuento se ve claramente que Darío muestra predilección por la chica más joven, pero se torna amable con Paulina para permitir que esta le deje salir. La tía malinterpreta estas señales y hace uso de su intelecto y experiencia para obtener la atención del joven como lo expresa en el siguiente apartado: “Noté con gran angustia que su simpatía [la de Paulina] por él era bastante manifiesta y que no hacía nada por ocultarla. Se sentaba a su lado y lo prefería en cualquier circunstancia” (p.

123). Cuando Paulina se da cuenta del romance amoroso que tiene lugar entre su sobrina y Darío desarrolla la manera de alejarlos y quedarse con el joven: vende sus propiedades para sobornarlo y encierra a su sobrina en una institución mental para mantener alejada a la pareja. En el sanatorio, la protagonista se sume en un constante repaso de su historia negándose a creer las atrocidades que le han acontecido de las manos de los que más amaba, en sus cavilaciones declara:

Casi no me atrevo a preguntarme por Darío. No quiero saber nada, me rehusó, me niego, no quiero ni pensarlo, lo sospecho, lo intuyo, pero no quiero, no quiero saber nada, sería monstruoso, me mataría si fuera, no quiero pensarlo, y yo sé que sí es, pero no quiero que sea, todo menos eso, que sea de Paulina, [...] sé que se vendió, necesitaba dinero y Paulina lo tenía, los dos solos en aquella casa, sin testigos, sin miedo, [...] pensaba que me quería como a una hija, jamás quise admitir que éramos como dos fieras hambrientas sobre la misma presa, jamás pensé en su egoísmo ni en su maldad,[...] unos fuertes brazos me arrastraron hacia adentro, mientras yo gritaba desesperada que yo no era la enferma, sino la otra, Paulina, la que estaba detrás de la reja y desde ahí miraba, sin inmutarse, cómo me iban llevando (p. 130).

Calculadora y malvada, Paulina acomete contra su sobrina-hija para apropiarse del joven Darío, no importándole las consecuencias o sufrimiento que le causa a su familia. De tal forma que esta mujer recuerda al personaje mitológico de Medea quien comete actos horribles en nombre del amor hacia Jasón el héroe. La ausencia de las cursivas y la utilización de pausas y oraciones completas –los indicadores de la locura en otros cuentos analizados aquí– presentan el relato de la mujer narradora como un doloroso evento desafortunado y no el de un discurso delirante; aunque es destacable mencionar el cálculo de esta misma al drogar a su tía para disfrutar las noches de placer con Darío. Por tanto, puede decirse que existe un poco de este mítico personaje en ambas mujeres.

En última instancia, encuentro en “Matilde Espejo” –también del cuentario *Música concreta* de 1961– una integración de ambas figuras mitológicas, puesto que la mujer quien da nombre al relato atenta no solo contra la vida de su pareja, sino también de sus familiares o seres queridos para apropiarse de sus fortunas y así mantener su estatus de vida. La veracidad de esto puede ponerse a discusión ya que la narración en primera persona proviene de una vecina –narrador testigo–, a quien esta anciana ayuda económicamente, sin embargo, como acontece normalmente en la escritura daviliana, la ambigüedad puede ser un mecanismo que ayude a digerir los horrores de los temas que trastocan su narrativa. Una mirada un tanto externa y alejada permite la verosimilitud del relato y suaviza la reacción dejando una sensación de inquietud y no de abyección en el lector.

Matilde Espejo es una anciana adinerada que vive sola en su elegante casa. La voz narrativa, como mencioné antes, pertenece a una mujer de clase media baja que inmediatamente se deslumbra ante la educación, amabilidad y estilo de vida de la anciana. La mujer que narra la historia se acerca a doña Matilde para rentarle una de sus casas y esta se torna demasiado benevolente al otorgarle el arrendamiento de la propiedad a un precio mínimo. La narradora parece ser una mujer humilde y un tanto ignorante, pues a lo largo del cuento se refiere a sí misma como corta de entendimiento y además se impresiona fácilmente con los relatos y costumbres de la anciana, como lo menciona al principio: “Yo había quedado tan deslumbrada por doña Matilde que no hacía sino hablar de ella, a todas horas, con Pancho y los muchachos: que era una señora muy fina y elegante y que su casa era como un palacio, no se me caía de la boca” (p. 140). Por tanto, es normal que se exprese incrédula ante las acusaciones de la policía contra Matilde, su admiración y falta de análisis le impide captar las pocas señales de su discurso que indican la veracidad de los cargos. En varias ocasiones la señora Matilde refiere: “Estoy tan mal acostumbrada a las cosas buenas que me es imposible

privarme de ellas. Le aseguro a usted que soy capaz de cualquier cosa antes que prescindir de mis pequeños vicios” (p.141), luego también menciona: “Qué no le falten nunca flores, es lo menos que puedo hacer por ellos, amiga mía. Debo tanto a mis queridos muertos” (p.142) y más tarde: “Sí, querida, mis tres maridos murieron. El último, Octaviano, hace apenas cinco años” (p. 144). Son precisamente las hijas de su último marido quienes denuncian a la anciana al decir que “era demasiada casualidad que sus tres maridos hubieran muerto de manera misteriosa, de enfermedades que nunca se supo qué habían sido, y que no solo ellos sino otros parientes de doña Matilde murieron en igual forma, que todos eran ricos y ella siempre quedaba como única heredera” (p. 147). Así, el proceso de investigación policiaca da como resultado que: “...se habían encontrado vestigios de arsénico en los cadáveres del cementerio, en los encontrados en el huerto [puesto que ahí también enterró algunos cadáveres], y hasta en el gato. Que doña Matilde los había asesinado suministrándoles pequeñas y diarias dosis del veneno” (p. 147).

Estas mujeres representan la faceta oscura de la feminidad tan temida por los hombres, como lo declara Simone de Beauvoir cuando habla del mito de lo femenino:

...la mujer es al mismo tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia en las tinieblas; es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charlatanería y mentira; es la curandera y la hechicera; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo cuanto él no es y quiere ser, su negación y su razón de ser.¹⁹¹

Estos personajes nos muestran a la mujer que deja su pasividad y su halo de divinidad para entablar acciones horribles como el homicidio. Clitemnestra y Medea son encarnaciones de estos temores de lo desconocido e incontrolable de la feminidad y a la vez, son amenazantes a partir de una mirada masculina puesto que rompe con la idea de la mujer

¹⁹¹ S. Beauvoir, *op cit.*, p. 143.

con voluntad abnegada al servicio de su familia y su esposo. Las dos figuras mitológicas pasan por alto las “obligaciones” predispuestas a su género para seguir un camino distinto, el de su deseo, como lo menciona Lagarde al hablar de las mujeres que cometen filicidio como en el caso de Medea: “El filicidio materno es la renuncia de lo único a lo que no puede renunciar la mujer: la renuncia a ser de los otros en cualquier circunstancia, aun a pesar de su propio aniquilamiento”.¹⁹² Las cuatro mujeres de estos cuentos se notan tan temibles precisamente por la transgresión de este atentado contra lo que comúnmente una mujer protege. La inadaptación a las normas sociales que se manifiesta en transgresiones nos habla de seres que viven a los márgenes, en la delgada línea entre la locura y la insania donde oscilan a lo largo de su vida hasta que cometen un acto que pone al descubierto su naturaleza.

Los delirantes

El delirio en los personajes de los cuentos daviilianos parece ser una constante. El mundo en el que viven estos seres se les antoja opresor; por lo que esta formación psíquica aparece como una forma de resignificación de su inadaptabilidad a él. Como lo explica Chemama, el *delirium* es: “... una tentativa de curación, de reconstrucción del mundo exterior por restitución de la libido a los objetos, privilegiada en la paranoia y hecha posible por el mecanismo de la proyección, que permite que lo abolido adentro le vuelva al sujeto desde afuera”.¹⁹³ Así, la interioridad del sujeto queda expuesta en el exterior, en el intento de simbolizar, de salvarse así mismo de lo que lo aqueja. En Dávila se muestran varios personajes que experimentan este suceso, específicamente los que protagonizan los cuentos

¹⁹² M. Lagarde, *op cit.*, p. 753.

¹⁹³ R. Chemama, *op cit.*, p. 79.

de: “La señorita Julia”, “Música concreta”, “Tina Reyes” y “El último verano”. Las ideas delirantes son tan fuertes que se convierten en formaciones en lo *imaginario*.

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores “La señorita Julia” es uno de los cuentos clave en la narrativa daviliana puesto que sintetiza su estilo y temática. Por medio del narrador este relato data del sonido de unas ratas que se pasean por las noches en el antiguo y solitario hogar de Julia y que le impiden conciliar el sueño. La privación del descanso y la angustia de los roedores hacen que el personaje termine al borde de la locura al confundir una prenda de ropa de su hermana con los ojos de los roedores que la persiguen. Como he mencionado, Julia es una chica huraña con principios y una rutina rígida, características que comparte con su pareja, Carlos De Luna, con quien lleva un compromiso de tiempo considerable, él se expresa así de su relación con la joven: “Y el señor De Luna pensada igual que Julia respecto a sus relaciones, “tan raras y difíciles de encontrar, en un mundo enloquecido y lleno de perversión, en aquel desenfreno donde ya nadie tenía tiempo de pensar en su alma ni en su salvación, donde los hogares cristianos cada vez eran más escasos...” y daba gracias diariamente por aquella bella dádiva (p. 61). El deterioro que Julia presenta por la falta de sueño lleva a sus compañeros y a su pareja a pensar que la chica se dedica a actividades nocturnas inmorales, por lo que Carlos acude a su reverendo y este le aconseja que espere un tiempo para ver si Julia vuelve a ser la de antes, si no lo mejor sería terminar la relación, ya que “...a lo mejor ésa era una prueba palpable que daba Dios de que esa unión no convenía y estaba encaminada al fracaso y al desencanto, y podía ser, tal vez, un grave peligro para la salvación de su alma” (p. 61). La rigidez moral de la relación y de la rutina de Julia parecen ser algunos de los factores que desencadenan este delirio. En la interpretación de Ana Luisa Coulon ella plantea:

Por la información minuciosa y detallada del proceso patológico, el cuento se acerca a las teorías freudianas; por ejemplo, Julia reemplaza algunas imágenes por otras como en los sueños, pues el desplazamiento tiene una función defensiva contra la censura, ejemplificada en el cuento por los venenos. Si las ratas simbolizan los impulsos reprimidos que el inconsciente necesita expulsar, los venenos son la parte represiva, como otro fragmento de la patología. La parte razonante es la que engaña; en cambio, la alucinación contiene índices de verdad, porque deja hablar al inconsciente, a los síntomas disfrazados.¹⁹⁴

Se presenta entonces en el personaje esta idea de las ratas que la persiguen como una expresión de lo que acontece en su interior y que ella trata de ocultar o eliminar a toda costa por medio de la fabricación de venenos y trampas para controlar la peste. Al final del cuento se comprueba que los ruidos que Julia escuchaba por las noches solo estaban dentro de sí misma:

Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban! ... Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente. [...] con sus ojillos rojos y brillantes...eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco [...] Cuando Mela [la hermana de Julia] llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas [*sic*] (p. 64).

En el último párrafo del texto, cuando Julia cree haber encontrado las ratas, se presenta la misma estructura descarrillada y un tanto incoherente de “La celda”, el recurso literario de la autora para plasmar una pérdida de la estructuración de la realidad y mostrar la locura en su plenitud. Existe una serie de repeticiones de pensamientos, sentimientos y hechos mezclados y sin pausas, un discurso muy cercano al que presenta el enfermo mental.

Por otro lado, “Música concreta” plantea el delirio más claramente a partir de una situación angustiante explícita en la vida diaria. De nuevo, a través de un narrador testigo, nos damos cuenta de que Marcela se encuentra en un estado deplorable debido que cada noche se

¹⁹⁴ A. L. Coulon, *op cit.*, p. 101.

presenta en la ventana de su dormitorio un sapo que ella asocia directamente a la amante de su marido y le impide dormir. En sus palabras el personaje comenta:

Empecé a dormir mal cuando lo descubrí todo y me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana [...] una vez la descubrí, eran sus ojos, yo los conocía, muchas veces seguí a Luis con la esperanza de que fueran solo sospechas infundadas... (p. 102-103).

Al igual que en “La señorita Julia”, en este relato la amenaza es noctívaga y la angustia deviene en deterioro en los personajes. Existe un marcado componente psicológico de intento de simbolización en este relato por parte de Marcela, pues el delirio es: “...una tentativa de curación, de reconstrucción del mundo exterior...”.¹⁹⁵ La aparición intrusiva del sapo en su ventana es similar a la inmersión de esta segunda mujer en su vida conyugal. Fuera de sus límites de asimilación, el conflicto de Marcela se vuelca al exterior de una manera horrorosa como también acontece con Julia. Ambas encuentran en la realidad el reflejo o la salida de aquello que se mantiene en profundo secreto en el interior.

“Tina Reyes”, en cambio, nos muestra la historia de una joven solitaria y pobre que trabaja en una fábrica de suéteres y sueña con la idea de un día casarse y formar una familia como sus amigas. A pesar de poseer la libertad para conocer jóvenes y salir en citas, la mujer se limita estas posibilidades por la vergüenza y el decoro. Yendo de camino en autobús piensa:

¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera “Tina” con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría [...] ver crecer a los niños, oírlos decir “mamá” ... Las lágrimas estaban a punto de salirse... (p. 151).

¹⁹⁵ R. Chemama, *op cit.*, p. 79.

El deseo de establecerse, conseguir un marido y tener hijos es impedido no solo por la rigidez de su horario de trabajo, sino también por sus ideas conservadoras. Desde la ventana de su pequeño y económico departamento, puede ver la caravana de hombres y mujeres que salen del “Barba Azul”, un centro nocturno. Al escuchar sus risas y conversaciones el narrador explica: “Ella siempre había despreciado a aquellas mujeres fáciles y perversas, su risa se le quedaba en los oídos, tenía que taparse la cabeza con la almohada y sollozaba de indignación y protesta...” (p. 151). En un día común un joven de nombre Juan Arroyo se le aproxima en la calle con el propósito de conocerla, pero esto desencadena terror y una serie de ideas delirantes en la protagonista. Con la seguridad de que el hombre no posee intenciones nobles, Tina trata de huir de él e imagina escenarios trágicos de violación, homicidio y violencia alimentados por las notas rojas que ha leído:

Qué terribles debían ser las delegaciones, la policía, las preguntas interminables y bochornosas, ¿qué diría él?, los careos, los dos frente a frente llenos de odio, ella como blanco de todas las miradas, los fotógrafos acosándola, la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría, sujeta de las muñecas y los tobillos y todos como buitres sobre ella, manos, ojos, en ella, adentro, fuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban, jamás, jamás, era preferible sufrir ella sola lo que fuera, en silencio, sin que nadie más supiera... (p.159).

La sensación de una tragedia inminente la lleva en el último momento a obedecer ciegamente al joven y, aun cuando la realidad le demuestre que sus suposiciones no son verdaderas, ella ya no puede creer en otra posibilidad y se narra: “Ella supo que ya era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba huir nunca de su destino” (p. 155). A la vez de que lidia con imágenes siniestras existe en Tina una atracción hacia Juan; en varias ocasiones lo menciona cuando lo encuentra esperándola afuera de casa de su amiga Rosa y

narra: “Entonces le vio la cara: “Es bastante joven y nada desagradable”. Más bien le pareció atractivo y casi deseó que, en vez de ser un desconocido, fuera un amigo de Santiago y de Rosa que ella hubiera podido tratar en otra circunstancia” (p.155). Su interés por el chico es evidente, son las condiciones en las que se ha presentado su encuentro las que le desagradan, pues le dan una serie de ideas catastróficas de la situación. Estando sentados en una heladería la mente de Tina divaga: “No podía decirle que vivía sola, y que no tenía a nadie que la protegiera y la salvara. Si él se enteraba era capaz de entrar a su cuarto y ahí mismo... a una pobre muchachita la habían ahogado con sus propias almohadas, en su propia casa...” (p. 156).

Los pensamientos de Tina son tan intensos que cuando los dos se suben a un taxi y ella da la dirección de su departamento se siente con la seguridad de que la llevarán a un lugar completamente distinto para violentarla. Lo cree tan firmemente que cuando baja del automóvil y ve su edificio no procesa lo que ve, ni siquiera escucha las palabras amables de Juan pidiéndole que le permita verla otro día, en cambio ella:

...había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo cabalgando en carrera ciega hasta el final con un desplome un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio (p.160).

El último párrafo narra sin interrupciones la caída de la protagonista en la realidad de sus suposiciones terroríficas. De nuevo la narración descarrilada nos indica la presencia de la locura, del estado de perdición en que los personajes se encuentran al final del relato, pues la brevedad del cuento nos muestra solo los pasajes necesarios para entender y presenciar la

forma en que se salta de la sanidad a la insania, del delirio al pasaje al acto. Cabe preguntarse por la ambivalencia de Tina ante la situación que está viviendo, por un lado, tiene toda esta carga moral y elaborada de los espacios en que es permitido conocer a un prospecto de esposo y por el otro, se encuentra bajo esta atracción hacia un joven desconocido que se aventura a aproximársele de una manera muy distinta a sus fantasías. Se podría pensar que el conflicto interno de Tina se encuentra entre su deseo de tomar la oportunidad que se le presenta con Juan Arroyo o el de perseguir sus premeditaciones de lo que es un noviazgo correcto. Obviamente la protagonista no posee la flexibilidad mental y moral de aferrarse a la primera opción por lo que aparecen todas estas ideas delirantes y catastróficas para defenderla de un “desliz” y no verse como esas mujeres “...fáciles y perversas...” (p.151) que tanta indignación le provocan.

En última instancia, el cuento de “El último verano” también posee un matiz parecido a los relatos anteriores debido a la ideación de un conflicto interno que se refleja en el exterior, es decir, delirio. La protagonista es una mujer de mediana edad angustiada por su séptimo embarazo. La idea no le parece muy grata por lo que comienza a tener una serie de pensamientos y actitudes de rechazo hacía el feto. En una noche, mientras deambula pensando en su infortunio, aborta dejando un rastro de coágulos en el pasillo de su hogar, los cuales son enterrados por su esposo en la hortaliza de jitomates. Una vez librada de la carga que le significaba la preñez comienzan las ideas delirantes entorno a una infesta de gusanos en los jitomates. La mujer empieza a sentirse acosada por el nonato a través de la casa:

Toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe. Hacía el quehacer muy nerviosa, presa de una gran ansiedad, mal tendía las camas, daba unos cuantos escobazos y corría a asomarse a las ventanas que daban hacia el huerto; empezada a quitar el polvo de los muebles, y otra vez a la ventana; se le caían las cosas de las manos, rompía la loza, recogía rápidamente los pedazos y

los echaba al bote de la basura para que nadie los viera y sospechara; pasaba largas horas en el barandal, observando, observando...(p. 209).

Ella experimenta un estado constante de alerta y posee la certeza de que los restos del niño no nacido tratan de vengarse por su rechazo. La culpa y el rompimiento de las convenciones de la madre protectora desatan aquí el suceso. Su convencimiento en esta idea la lleva a prenderse fuego para evitar el acercamiento de este objeto abyecto: "...sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando [...] desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue vertiendo desde la cabeza a los pies [...]. Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente..." (p. 209). La realidad interior se vuelca a la exterior dando la certeza de realidad.

"La señorita Julia", "Música concreta" y "El último verano" presentan una estructura similar en el tratamiento del terror en el sentido de la persecución del objeto angustiante dentro del hogar. Las mujeres de estos relatos se encuentran atormentadas por estas ideas persecutorias que las lleva a la pérdida de la cordura o a la muerte. En el caso de "Tina Reyes" se aprecia una sensación de terror más fundamentada, sin embargo, el desvarío de la protagonista alcanza proporciones mayores impidiéndole asentarse en la realidad. La enajenación de estas tres mujeres es evidente y la relación de los sucesos angustiantes con los contenidos de sus problemáticas interiores es también marcado: el intento de asimilar la infidelidad del marido en "Música concreta", la culpa por el rechazo del embarazo en "El último verano" y la anteposición de los rígidos principios morales y la soledad en "La señorita Julia" y "Tina Reyes". La realidad interior toma forma en la exterior. La delgada línea entre la insania y la cordura en la que habían divagado por un tiempo estos personajes se cruza.

La fuga de la realidad

Otra forma en que es manifiesta la locura en la narrativa daviliana se da a través de los seres que estando en un entorno que los aprisiona optan por una fuga. Es notable resaltar que los tres relatos –“Muerte en el bosque”, “Arthur Smith” y “Un boleto para cualquier parte”– que representan esta postura poseen protagonistas hombres que se encuentran en la posición masculina de proveedores exclusivos del hogar. La situación detonante de los deseos de fuga parece surgir precisamente de este posicionamiento que se les antoja opresivo como argumentaré más adelante.

“Un boleto para cualquier parte” del cuentario *Tiempo destrozado* (1959), narra un episodio de vida del señor X, un hombre soltero con un trabajo estable que pretende contraer matrimonio, pero para esto necesita armarse de valor para pedir un aumento a su jefe, pues además de los gastos conyugales el protagonista debe hacerse cargo de las mensualidades del sanatorio donde reside su madre. Desde el primer momento, el señor X expresa el encarcelamiento que vive en el día a día: “‘Los amigos esclavizan, hijo’. Tenía razón su madre, ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera” (p. 24). Por otra parte, experimenta presión por parte de los padres de las chicas con las que ha pretendido casarse. De la primera de ellas, Carmela, comenta: “Solo había aceptado cuatro invitaciones a cenar. Después se alejó de ellas. La madre lo incomodaba [...]. La sentía al acecho siempre, pronta para agarrar” (p. 24). De su actual pareja, Irene, el narrador declara: “Irene le preguntaba todos los días si ya había hablado con su jefe. [...]. Empezaba a cansarlo aquella urgencia. Había veces en que ya no tenía ganas de ver a Irene. Aquella diaria pregunta empezaba a serle insoportable” (p. 25). En esta situación angustiante aparece un tercer factor que desencadena el deseo de fuga: el delgado hombre serio vestido de negro. Su aparición en la vida del señor X representa para él la notificación de un infortunio: que su madre estaba muy enferma o muerta;

que los padres de Irene le amenazan con dejar de hacer perder el tiempo a su hija y no volver a verla o que en su trabajo lo estaban acusando de robo de algún tipo, pues “Un hombre alto, flaco, muy serio, vestido de oscuro, solo podría llevar una mala noticia” (p. 26). Cuando el hombre se presenta en su casa, el protagonista ha pasado horas analizando todas las posibles malas nuevas que pudiera representar su visita, por tanto, decide emprender la huida: “El iría lejos. Donde no pudiera encontrarlo y decirle nada. [...]. El empleado que despachaba los boletos del ferrocarril creyó no haber entendido cuando X pidió que le diera un boleto de ida para cualquier parte” (pp. 27-28). El personaje posee la incapacidad de enfrentarse a sus circunstancias, prefiere dejar todo atrás y recomenzar en otro lado. El aprisionamiento que la vida social, amorosa y laboral le implica desata este deseo de fuga. Victoria González interpreta las actitudes de este personaje como cobardes, pues: “No ha tenido el suficiente valor para enfrentar la presión de significan las reglas sociales que le son impuestas desde el exterior”.¹⁹⁶

Por otro lado, “Arthur Smith” presenta la fuga de la realidad de un personaje metódico. En este relato es una familia norteamericana la que nos presenta Dávila. El hombre se dedica al trabajo mientras que la mujer al hogar. Una mañana Arthur Smith se levanta a la hora acostumbrada, pero en vez de desayunar café prefiere fruta y en lugar de leer el periódico decide ojear una revista de comics que uno de sus hijos ha dejado en la mesa. La mujer no presta atención a estas anomalías y una vez que Arthur se retira a trabajar ella procede a realizar las compras y hacerse cargo de las demás ocupaciones del hogar. Una llamada de la oficina de su esposo le advierte que algo no anda bien, pues este no ha llegado al trabajo y no se ha reportado para justificar su ausencia, sin embargo, trata de no alterarse. Cuando se dispone a servir el almuerzo a los niños se encuentra que su marido ha pasado toda la mañana con ellos en el patio de juegos:

¹⁹⁶ V. González, *El silencio destrozado...op cit.*, p. 28.

Impaciente salió a buscarlos al jardín. Los encontró muy entretenidos jugando las canicas con Arthur Smith. Apenas podía dar crédito a lo que sus ojos veían: allí estaba Arthur con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisa y sin corbata. El saco, el portafolio, el sombrero y el paraguas tirados en la hierba. Allí había estado, toda la mañana, con los niños, jugando en el jardín. No había ido a la oficina por quedarse a jugar a las canicas (p. 95).

Es descomunal el espanto que experimenta la mujer al ver a su esposo comportarse de manera infantil, se tambalea y comprende "...que frente a ella, sentados en la mesa, había tres niños" (p. 96), sus dos hijos y el que antes era su esposo. Sabe que le ha perdido, justo cuando hace unas horas hablaba del desafortunado divorcio de una de sus conocidas, pues en su mundo quedarse sin esposo siendo una mujer es una desgracia.

El regreso al estado infantil de Arthur Smith se refleja como un escape del mundo asfixiante del adulto moderno norteamericano donde las rutinas, las apariencias y el poder adquisitivo lo son todo. Dávila dibuja la frivolidad de esta existencia al narrar las conversaciones que la Mrs. Smith tiene con sus amigas; compras y rumores son el principal ingrediente de su plática, como se muestra en este apartado: "Mary aseguró saber que Harry andaba con una chica de su misma oficina, que presumía de rubia platinada, pero a quien ella había conocido en el *College* cuando era bien morena y tenía el pelo negro" (p. 93). Arthur se ve obligado también a participar de este mundo, pues Mrs. Smith relata cómo lo convenció de llevarla a ver una obra de teatro de la que todo mundo hablaba y que le pareció muy desagradable a Mr. Smith. Su fuga hacia la niñez es el regreso a un estado despreocupado, natural y alegre donde hay espacio para el juego y la espontaneidad; además que procura un espacio libre de las preocupaciones por el "qué dirán". Es interesante observar cómo Dávila pone de relieve la cotidianidad de la familia de clase media norteamericana, este relato se forma de tal manera que podría leerse casi como una crítica por la frivolidad y preocupación banal con que describe a estas mujeres.

En otro sentido “Muerte en el bosque” narra la historia de un personaje anónimo, cuya característica principal es su cansancio y tedio de la vida, como describe el narrador: “Delataba cansancio, una fatiga de siempre” (p. 51). El hombre –como lo llaman en el cuento tal vez intencionalmente para hacer referencia al hombre en general–, vive en un departamento pequeño con su esposa e hijos por lo que está en busca de otro lugar más apropiado al tamaño de la familia. Parece que además de la fatiga, el hombre muestra una gran decepción por su vida personal; se nota al momento de describir la imagen actual de su mujer: “...gorda y sucia, despeinada, oliendo a cebolla todo el tiempo, con las medias deshiladas y flojas, el fondo salido [...]. Y esta era aquella muchacha esbelta, con sus blusas siempre almidonadas y sus faldas de mascota que él iba a esperar todas las tardes a la salida de la oficina” (p. 52). Es notable también la asfixia que le provoca su hogar y su espacio de trabajo lleno de objetos inútiles y de ruidos que ensordecen su pensamiento. Pareciera que a donde vaya le acompaña la sensación de ahogo, pues cuando la mujer del piso de departamentos se vuelve a su casa para entregarle el número del arrendatario revolviendo una serie de cosas en un cajón, el personaje piensa:

“Donde quiera es lo mismo –pensaba al observarla–, almacenar basura, llenarse de cosas inútiles por si algún día sirven, juntar cosas y más cosas con desesperación, hasta que un día muera asfixiado entre ellas.” En su casa tenía siempre la sensación de que un día aquel mundo de objetos se animaría y se echaría sobre él (p. 53).

De nuevo se señala el componente materialista de los contextos de estos personajes, por tanto, es uno de los factores que provocan la fuga de la realidad. Interpreto que la acumulación de objetos para el entretenimiento, adorno o comodidad en la sociedad provoca un sentimiento de asfixia y a la vez angustia, pues es necesario tener la capacidad económica

de poseerlos. En “Arthur Smith” se ve cómo es sometida una de las vecinas a una fuerte crítica y burla por el embargo de los electrodomésticos que no ha pagado.

La fuga del hombre en el relato “Muerte en el bosque” tiene lugar cuando atisba a lo lejos una parvada en vuelo buscando el cobijo forestal. La imagen le hace pensar en la posibilidad de metamorfosearse en un árbol quieto, pacífico:

y él, en el bosque sin importarle nada, sin oír ya sonar papeles y cajones y cosas...descansando de aquella fatiga de toda su vida, de los tranvías, de las calles llenas de gente y de ruido, de la prisa, de los relojes, de su mujer, de la horrible vivienda, de los niños...sin oír las máquinas de escribir ni las prensas del periódico [...] tendría silencio y soledad para pensar, tal vez, para recordar, para detenerse en algún minuto hondamente vivido, para oír de nuevo una palabra, una sola palabra (p. 54).

Ese pensamiento envuelve su mente y se expande hasta convertirse en la única realidad posible para él. Ya no importándole la información del arrendador sale de edificio en carrera directo al bosque bajo los gritos de la señora que lo acompañaba hace unos momentos. Las palabras de la mujer ya no llegan a la mente del hombre, su objetivo se encuentra al frente, en el peligroso y acogedor silencio del bosque. La única forma de encontrar un poco de aire en su entramado, rutinario, abrumador y monótono contexto se encuentra en la mortandad forestal. Cirlot encuentra un simbolismo tripartito en el bosque: la faceta femenina materna, el inconsciente y el peligro ante lo salvaje.¹⁹⁷ En el caso del relato podríamos decir que el bosque conjuga exitosamente estos tres simbolismos, pues en un primer plano el lugar es visto como un refugio forestal, un descanso del ajetreo citadino; en un segundo sentido se encuentra el deseo del hombre de convertirse en un árbol dejando atrás las convenciones culturales y humanas, es decir, quiere abandonarse al impulso puro, al inconsciente; y por último el riesgo

¹⁹⁷ J. E. Cirlot, *op cit.*, p. 102-103.

que implica el adentrarse en ese desconocido lugar le proporciona la confortante posibilidad de la muerte *ad hoc* a lo que nos señala el título del cuento.

Estos tres personajes masculinos que presenta Dávila comparten el ser trabajadores remunerados, los dos últimos son los proveedores exclusivos de sus hogares. Como lo han señalado los estudios de género, una de las características atribuidas a la masculinidad es la del empleo que proporciona un estatus en sociedad, autonomía y estabilidad. Un hombre sin un puesto laboral se desprestigia y pierde en parte su dignidad.¹⁹⁸ Por tanto, estos personajes se ven en su condición de inadaptabilidad a la vida cotidiana. El trabajo, el hogar, la presión social de conseguir una esposa y el cumplir con las amistades les asfixia y les incita a buscar alternativas de huida de ese mundo tan opresivo para ellos. Además de las presiones sociales de su género existe la condición moderna de la época en la que viven.¹⁹⁹ La modernidad tan apegada a los ideales de progreso, urbanidad y mercantilización conlleva en sí un importante factor de monotonía y vacío, pues como dice Gianni Vattimo, en la modernidad: “la novedad nada tiene de “revolucionario”, ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera”.²⁰⁰ Es entonces la rutina, las atribuciones a su género y la presión por llegar a un mayor poder adquisitivo lo que oprime a estos personajes; sin embargo, existe en ellos la característica de no saber enfrentar y retorcer un poco las normativas de su realidad para salvaguardarse. Puesto que su tendencia a la fuga se presenta como un hecho extraordinario, podemos decir que estos relatos nos muestran las consecuencias de esta realidad social en unos cuantos seres vulnerables.

¹⁹⁸ Ellen Hardy y Ana Luisa Jiménez, “Masculinidad y género”. *Revista cubana de salud pública*, 27,2, (2001), p. 81 [En línea: <https://bit.ly/2ueABre>] [Consulta: noviembre, 2018].

¹⁹⁹ Estos relatos se compilan en los cuentarios de *Tiempo destrozado* y *Música concreta* de 1959 y 1961, respectivamente, época en México caracterizada por el crecimiento de la industria y la aceleración de la economía. Las formas de trabajo intentan ser modernizadas y adaptadas a las nuevas exigencias del mundo para lograr nuevas plataformas de desarrollo e inversión.

²⁰⁰ Gianni, Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (trad. Alberto L. Bixio). Gedisa, Barcelona, 8ª ri., 2000, p. 14.

En suma, los personajes davilianos que conforman el análisis de este apartado se encuentran en un dilema, pues su angustia se deriva de una presión interna y externa; ambos factores se conjugan para dar a luz el personaje del loco. En lo individual apreciamos ciertas características que denotan una incapacidad de adaptación a la realidad que les compete. Su psiquismo está compuesto de manera distinta a la del promedio, pues sus tendencias al delirio, al asesinato, a la huida y al masoquismo los sitúa en los límites de lo socialmente aceptado y adecuado para la vida en comunidad. Y es en esta sociedad moderna con normas y estándares homogeneizados donde reside la segunda presión de estos personajes. La mercantilización, el materialismo, los estereotipos de género y el poco espacio para lo humano junto con las disposiciones psíquicas de estos seres ficticios dan como resultado la locura. Sin embargo, como recordábamos en la introducción de este capítulo, la figura del loco en la literatura tiene su fundamento en la exposición de las injusticias y carencias de una determinada época, no solamente se trata de una herramienta estética.

Los personajes de “Fragmento de un diario” y “Griselda” utilizan el dolor autoinfligido como medio para sobrellevar sus conflictos internos. El artista del dolor encuentra en la experimentación de esta sensación un propósito de vida; en cambio, Griselda, intenta llevar a cabo una simbolización de la pérdida que le ha acontecido. Sin embargo, las barreras simbólicas que le deberían permitir llevar a cabo su cometido están fragmentadas; existe una intromisión de los *registros* que hace que en lo imaginario aparezca la crudeza del *orden real*, tan espantoso e inasimilable para la conciencia humana. El acto de arrancarse los glóbulos oculares es una exhibición del proceso psíquico que se lleva a cabo durante el duelo. Estos dos personajes nos hablan de una sociedad individualista donde no hay tiempo para el dolor. Además de la importancia del matrimonio para la constitución de la identidad que aún persiste en la ideología.

Por otra parte, las mujeres asesinas de esta narrativa son capaces de saltar sobre las leyes naturales y sociales con tal de obtener su propósito o eliminar lo indeseable. María Camino del cuento “La celda” y Carmen de “El desayuno” poseen la característica de la Clitemnestra que asesina a su pareja. La primera lo hace para deshacerse de un matrimonio indeseable, mientras que la otra queda suspendida en el momento del acto homicida apenas asimilando lo que ha hecho. En otro sentido, la tía Paulina y Matilde Espejo son capaces de deshacerse de sus familiares –ya sea por muerte o encarcelamiento– para enriquecerse de sus fortunas, como en el caso de la anciana, o quedarse con el hombre de su sobrina, en el caso de Paulina. La determinación por obtener lo que se desea –en una sociedad que tiende a acumular objetos y que además se ha tornado individualista–, o librarse de las imposiciones sociales podría ser un resumen de la temática de estos cuentos. Estos son seres de la marginalidad que están dispuestos a traspasar cualquier barrera social o sanguínea.

El delirio se presenta en esta narrativa también como un intento de asimilación de la problemática psíquica. Lo característico de estos cuentos es que los personajes no presentan los indicios de su condición hasta que llega un suceso específico que desata el *delirium*. Desde la perspectiva lacaniana lo que acontece es un llamamiento del Nombre-del-padre,²⁰¹ la aparición de los deseos íntimo en “La señorita Julia” y “Tina Reyes”, la intromisión de la amante en “Música concreta” y la posición anti-materna en “El último verano”. Los personajes van más allá de lo que su rígido sistema psíquico puede soportar; cuando se ven enfrentados con aquello que los sobrepasa el delirio actúa como una especie de salvavidas para intentar integrar lo que les acontece. Estos entes ficticios son de una moral rígida que no está preparada para las grandes exigencias de la época en la que viven. Sus predisposiciones acerca del mundo se ven abrumadas por la transición y el constante cambio que caracteriza la modernidad.

²⁰¹ Vid, nota 16.

Por último, el mundo mecanicista y materialista se ven mayormente reflejados en los cuentos de “Muerte en el bosque”, “Arthur Smith” y “Un boleto para cualquier parte” ante el cual los protagonistas optan por huir geográfica, mental o mortalmente. El tedio y la rutina que experimentan estos personajes varones es claramente dibujado por Dávila, así como el vacío de una sociedad que en su afán de irse renovando y adquiriendo cada vez más objetos se torna frívola. No existe momento para el sentimiento humano, pues todo está planeado en un estricto cronograma que debe cumplirse día a día.

Son entonces los seres de este apartado inflexibles psíquicamente ante las grandes exigencias de su contexto, seres marginales que optan por el homicidio, el masoquismo, el quebranto de la ley, el suicidio o la fuga, no por elección, sino porque su estructura mental no les permite más; sin embargo, en un plano global podemos apreciar que estos relatos reflejan una sociedad que lucha por convertirse en moderna, pero aún lleva arraigada a su estructura las convenciones tradicionalistas haciendo una confluencia del mundo antiguo y nuevo que desatiende las necesidades humanas al conferirle un mecanicista, estructurado y estricto sentido a la vida. Dávila delinea el mundo desde esta perspectiva minoritaria, escribe a partir de la mirada de seres terroríficos, inflexibles y enfermos, pues a través de ellos puede apreciarse más claramente estos sentidos y malestares que son inyectados por la época en el espíritu de la humanidad.

La melancolía en los cuentos “La carta” y “El abrazo”

Como se ha señalado, parte de la crítica literaria dedicada a Amparo Dávila se centra en el contexto solitario de los personajes femeninos, y de ahí que en la lectura de Norma Lucía Pinal

se vea la soledad como un factor detonante de la evasión de la realidad.²⁰² A pesar de que mi planteamiento sea distinto –pues sugiero que los personajes contienen un centro de locura en su ser y los factores exteriores solo ayudan a denotar una condición primigenia–, es notable que cuando nos acercamos a esta narrativa salta a la vista una especie de melancolía desde la perspectiva femenina que encubre gran parte de la creación daviliana. Los casos más notables son los que se manifiestan en los cuentos de “La carta” y “El abrazo”; en ambos se perfilan dos personajes en sufrimiento por la pérdida de un ser amado. Para comenzar mi exposición, quisiera primero plantear aquello que se entiende por melancolía y la importancia que implica el objeto amado en la constitución subjetiva para así llegar a una comprensión de la lectura que doy a estos relatos. Postulo que, a pesar de haber elegido solo estos dos cuentos, existe un trasfondo melancólico en casi toda la narrativa de Dávila puesto que los temas de la pérdida, la soledad y la tristeza son lugares comunes en su cuerpo literario.

La melancolía es considerada por Freud como uno de los problemas mentales más sobresalientes en la condición humana. Es detectable en sus casos más graves por la anulación del deseo de toda cosa, incluso de la vida misma. De ahí que en las clasificaciones de psicopatología se encuentre al lado de la psicosis, es decir, de las enfermedades mentales de mayor gravedad. Sigmund Freud describe que esta desazón es debido a que el sujeto lleva consigo la carga de una pérdida grande; la de su propio yo. Kristeva señala la importancia de este desinterés por la vida declarando que: “Para el ser hablante, la vida posee sentido: es, por lo demás, el apogeo del sentido. Tan pronto éste se pierde, se pierde la vida misma sin aflicción. A sentido perdido, vida en peligro”.²⁰³ Como especie mediada por lenguaje, el símbolo y el significado poseen un valor primordial que se ve afectado en esta condición. El

²⁰² N. Pinal, *op cit*, p. 160.

²⁰³ Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía* (trad. Mariela Sánchez Urdaneta). Monte Ávila, Caracas, 1992, p.12.

melancólico experimenta un estado anterior donde el objeto amado –la madre – y él mismo – infante– eran uno solo, es decir, regresión al narcisismo.²⁰⁴ La diferencia entre ambos no era posible de concebir por el niño debido a su inmadurez neurológica y psíquica.²⁰⁵ Existe otro factor que influye en la relación entre madre e hijo. Según el psicoanálisis, el neonato depende del deseo de cuidado de su madre hacia él puesto que no puede valerse por sí mismo cuando sale del vientre como ocurre en otras especies. El infante se ve obligado a agradar a la madre para asegurar su supervivencia. De ahí la importancia de la mirada y los cuidados que el niño adquiere de la figura materna. En el melancólico existe un desplazamiento de este estado infantil hacia sus relaciones –laborales, sentimentales, amistosas y demás– en la adultez. Por lo tanto, cuando el objeto de amor, al que se está dirigiendo la carga psíquica, se pierde, el sujeto se siente fragmentado pues también se ha perdido a sí mismo. Como en la infancia, en la melancolía la relación que existe entre el yo y el objeto amado es estrecha, hay una identificación con este; por tanto, su carencia es pérdida del yo, lo que da lugar a la ruptura de la condición deseante del ser humano que postula el psicoanálisis; en el melancólico no hay cabida para el deseo.²⁰⁶

En *Duelo y melancolía*, Freud dedica un profundo análisis de esta condición basándose en su experiencia clínica y sus desarrollos teóricos. Primeramente, lo compara con el proceso de duelo donde un individuo se encuentra en sufrimiento por una pérdida y está en vías de recuperación. Lo que acontece con el melancólico es un estancamiento en este estado. Otra disimilitud entre el duelo y la melancolía radica en que en el primero se sabe aquello que se ha perdido –un ser querido, una pareja o un trabajo gratificante por citar algún ejemplo–, sin

²⁰⁴ Entiéndase por narcisismo la etapa del desarrollo donde el infante dirige sus pulsiones hacia su cuerpo como forma de reconocimiento y apropiación del mismo. *Vid.* R. Chemama, *op cit.*, p. 277.

²⁰⁵ R. Chemama, *op cit.*, p. 268.

²⁰⁶ *Idem.*

embargo, en la segunda se desconoce, pero se sufre por la ausencia. Por consiguiente: “En la melancolía la pérdida desconocida tendrá por consecuencia un trabajo interior semejante y será la responsable de la inhibición que le es característica”.²⁰⁷ Así, Freud hace una especie de definición de esta condición:

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.²⁰⁸

Freud señala que al perder el objeto amado el melancólico entra en una demanda de renuncia hacia él, pero “esa renuncia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo”.²⁰⁹ De tal manera que en la melancolía tiene lugar una serie de enfrentamientos entre dejar ir al objeto y retenerlo.²¹⁰ Por otro lado, la constante denigración del propio yo y el deseo de castigo son aquello que puede llevar en última instancia al suicidio. En palabras de Roland Chemama:

Finalmente, la melancolía produce el mismo trabajo que el duelo. Pero mientras el duelo debe permitirle al sujeto renunciar al objeto perdido, para poder así reencontrar su propio investimento narcisista y su capacidad de desear nuevamente, la melancolía, al llevar al sujeto a renunciar... a su yo, lo lleva a una posición de renunciamiento general, de abandono, de dimisión deseante, la que da cuenta, en última instancia, del fin de la melancolía: el pasaje al acto suicida, generalmente radical.²¹¹

²⁰⁷ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Sigmund Freud. Obras completas*. (James Strachey ed.; trad. José L. Etcheverry), Amorrortu, Argentina, 1979, vol. 14, p. 243.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 253.

²¹¹ R. Chemama, *op cit.*, p. 270.

Es entonces la melancolía un estado que refiere una pérdida o extrañamiento de algo de lo que no siempre se tiene consciencia. Este sentimiento lleva a una percepción de un mundo vacío y opaco. Como si la sombra de ese objeto inconsciente perdido estuviera oscureciendo la realidad. En los cuentos de Amparo Dávila existe atmósfera melancólica. Muchos de sus personajes se muestran inconformes, solitarios o imposibilitados de dejar ir al objeto amado y su quiebre ocurre justo después de una separación. Este último caso es el de los cuentos de “El abrazo” y “La carta” que analizaré a continuación, pues considero que son los casos más representativos en este sentido.

Ambos relatos pertenecen al cuentario *Arboles petrificados* (1977) del que Severino Salazar, en su experiencia de lectura, opina: “Era un libro fantástico, mágico, lírico, sintético y sin desperdicio, que echaba mano ampliamente y con conocimiento de causa de los elementos de la narrativa que había comenzado a dar sus abundantes y exóticos frutos en la Inglaterra prerromántica del siglo XVIII.²¹² Recordemos que en este siglo en tierras británicas se da la aparición de la novela gótica con textos como *El castillo de Otranto* o *Frankenstein*, lo que acerca a la obra de Amparo Dávila al concepto que Aguiar e Silva encuentra en los escritores románticos: el *Sehnsucht*. Este sentimiento se caracteriza por “...la nostalgia de algo distante, en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo sin embargo de antemano que le es imposible alcanzar ese bien soñado”.²¹³ Y en este estado de duelo perpetuo o melancólico es que estos dos relatos se encuentran. En la nostalgia de un estado anterior mejor al actual y en la pesadumbre por la pérdida.

“La carta” es un cuento de tinte melancólico puesto que consiste en un relato epistolar de prosa casi lírica a la pareja que se ha marchado. Comienza aludiendo precisamente a la

²¹² S. Salazar, *op cit.*, p. 113.

²¹³ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (trad. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 8ª ed., 1993, p. 332 [Biblioteca románica hispánica 1. Tratados y monografías, 13].

atmósfera triste: “Hablo para ti. Para esos días en que uno elige una ruta en un país desconocido y sucumbe de melancolía y soledad” (p. 219). Sin una continuidad narrativa, la protagonista da rienda suelta a lo que sus pensamientos y sentimientos le llevan a escribir. De entre esos desvaríos el lector infiere que la relación que la pareja llevaba era secreta o algo tenía de prohibido, como se expresa en estas líneas:

Tal vez un día, el menos pensado, un día gris o lluvioso, pueda contar bien nuestra historia, porque tú nunca me dejaste hablar de nuestro verdadero encuentro. Tenías miedo, y por eso no me escuchabas, o te hacías el desentendido, ¿te acuerdas? Cada vez que yo empezaba a hablar de lugares, personas, alegría o tristezas, de tantas cosas compartidas o de nuestro primer rompimiento, era como un puente que yo tendía en el espacio y que tú no querías, te negabas a cruzar, para así no recordar o comprenderme mejor (p. 219).

El impedimento del compañero de la protagonista para hablar del encuentro con el que inició la relación sugiere una serie de circunstancias anómalas a las de una pareja promedio. A la vez se pone de manifiesto que la aflicción mayor por la separación es la sufrida por la voz narrativa cuando declara:

“Tal vez tú pensaste ‘ahora que me voy se habrá sentado a ver la televisión o a escuchar la radio, estará tomando café y fumando sus largos cigarrillos’. Pero no, todo estaba igual fuera y dentro de ti, pero detrás de la puerta que cerraste, quedaba este amor que no entendiste y que se quedó inventándose el sonido de tus pasos en la escalera, el timbre del teléfono” (p. 220).

La reproducción del sonido de la pisada del amado o la expectación de una llamada telefónica manifiesta la presencia del objeto amado aún en lo psíquico, lo que sugiere un trabajo de duelo, sin embargo la protagonista se encuentra en la disyuntiva melancólica entre dejar o retener este objeto. Al final de la narración declara: “...pero sé de cierto que no encontrarás paz ni reposo, y tendrás que buscarme, como en la vez anterior y completar la

historia [...] sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas de líquenes y musgos. Bajo ellas ahí estoy” (p. 222). Alude así a la permanencia en este estado expectante al regreso del objeto, pues con él se le ha ido más que una compañía.

En concordancia con este sentimiento se encuentra el relato de “El abrazo”, pero ahora con la ayuda de un narrador y las intervenciones de la protagonista que habla al espectro o la memoria del ser amado. Nuevamente se presenta a la mujer solitaria en la habitación con un ambiente melancólico, similar al que encontramos en el cuento anterior. El narrador describe el contexto: “Noches tristísimas en que sentía el peso de un pasado plenamente vivido, y la soledad presente que la envolvía como ese inmenso silencio, sólo cortado por los truenos, los aullidos de los perros que los vecinos amarraban” (p. 237). La protagonista, Marina, en ese ambiente desesperanzador recuerda las noches en que se encontraba en espera del ser amado y cómo se consumía en ansiedad al imaginar que algo le hubiera ocurrido o simplemente hubiera decidido no asistir a la cita. En sus cavilaciones recuerda a su amiga Raquel cuya boda es una de las únicas dos a las que ha asistido en su vida. La otra pertenece al hombre por el que ahora se encuentra en sufrimiento. En la celebración nupcial se percata de que “le dolía mucho, muchísimo, más de lo que nunca hubiera podido imaginar, que se casara él, el amigo que tanto quería desde la infancia [...] supo entonces, con toda certeza, que lo amaba y lo quería solo para ella” (p. 238). Más adelante, se encuentra la explicación del título del relato cuando se acerca a felicitar a su amigo por las nupcias y le dice: ““Es absurdo, ¿no crees?”, fue lo único que se le había ocurrido decir, pero en los ojos de él y en el mutuo temblor del *abrazo* vio que no era absurdo y que la vida comenzaba para los dos en ese instante...” (p. 239, las cursivas son mías). El inicio del matrimonio fue el parteaguas para un *affair* con Marina, en concordancia con “La carta” que sugiere también la existencia de una relación extramarital. Posteriormente se revela que la separación se ha dado debido a la muerte

accidental del hombre: "...ella había visto la caja bajando hacia la fosa [...] porque no era posible que él estuviera ahí dentro, rígido, muerto, alguien había insistido en que lo viera, que eso era lo mejor, otros opinaron que no soportaría ver su rostro destrozado, después empezaron a echar la tierra" (p. 241).

El trágico final del romance, la soledad de la protagonista, el sentimiento de nostalgia ante un pasado mejor al estado presente, la preponderancia de los elementos solitarios, sombríos o tristes y, mayormente, el estancamiento en el duelo por el ser amado hace este relato especialmente melancólico. Existe un duelo en el personaje que no solamente lleva en la muerte del ser querido sino también en su vida, pues cuando el amante se marcha de las furtivas visitas que su matrimonio permite hacer a Marina ella declara que "...buscaba en el lecho el olor de su cuerpo y volvía a dormirse pensando que seguía a su lado" (p. 239). Existe en Marina un renunciamiento a la vida cuando admite que "hubiera querido haberse muerto de placer entre sus brazos..." (p. 239), y que después de su partida ella "estaba allí, sin tiempo, sin importarle ya nada, lejos de todo y de todos, confinada solo recordando momento tras momento, palabra por palabra, como si no hubieran pasado los años..." (p. 239). Recordando a Freud, en la estructura melancólica: "La pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación".²¹⁴ La unión psíquica de Marina con su pareja, como objeto amado, resulta en la anulación de su propio yo cuando este fallece.

Existe además en este cuento un atisbo de un suceso sobrenatural en que Marina cree ver al fantasma de su amado cuando se encuentra con el fuerte deseo de volver a verle:

Marina escuchó unas leves pisadas como si alguien hubiera entrado en la sala [...] tan terriblemente pálido y hermoso como ahora que la contemplaba inmóvil y sereno allí, de pie

²¹⁴ S. Freud, *op cit.*, p. 247.

cerca del piano. [...]. Se quedó sin saber qué hacer ni qué pensar, paralizada, como si de pronto hubiera caído en el vacío, debía ser la sorpresa, la emoción de volver a verlo cuando ya no abrigada ninguna esperanza (p. 240).

Esto tiene concordancia con lo que apunta Freud acerca del funcionamiento del melancólico cuando afirma que: “Esa renuncia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo”.²¹⁵ Nuevamente se expone el intercambio entre el mundo interior y exterior en los personajes davilanos que da lugar a muchos de los acontecimientos fantásticos en su narrativa. En el último párrafo del relato se expone de manera perspicaz la disyuntiva del ente melancólico frente al objeto de amor:

...te esperé mucho, mucho tiempo, ya no sé cuántos años, largas noches pegada al cristal de la ventana espiando las sombras que pasaban por la calle, corriendo después tras alguien que podía ser tú, hasta lograr verle la cara y descubrir otro rostro que no me decía nada, un día perdí la esperanza de que volvieras y he vivido todos estos largos, eternos años, solo de tu recuerdo, te he recordado siempre, a todas horas, a cada momento, sobre todo de noche cuando llueve y uno se siente tan solo y sin consuelo, oyendo la lluvia caer interminablemente, espera, amor, espera un instante más, tengo que decirte que no estoy igual que antes, tú sabes, uno deja de comer y de dormir y se enflaquece, pero no digas nada ni te pongas triste, aún puedo darte el mismo amor, el mismo placer, ven ya, amor, ven, abrázame fuerte (p. 242).

Así, en este párrafo se describe la anulación del deseo por la vida y el duelo perpetuo que la protagonista experimenta por la pérdida de su amado. Después de años de lo acontecido, ella parece quedar estancada en los momentos en que ambos estaban juntos.

Tanto el cuento de “La carta” como el de “El abrazo” padecen de esta cristalización en el tiempo; es por eso significativo que los tiempos verbales estén en presente y se recopilen en *Árboles petrificados*, pues las protagonistas quedan, al igual que esta planta, aún en pie, pero

²¹⁵ *Ibid.*, p. 242

sin vida, petrificadas en el tiempo y vacías de vitalidad, incapaces de seguir el curso natural de la vida, estancadas en un estado perpetuo de dolor. Sin embargo, como ya mencionaba antes, no solamente estos relatos están teñidos de elementos melancólicos; “Fragmento de un diario” con el personaje masoquista que se denigra a sí mismo recuerda también a un melancólico que dirige hacia sí “...autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo”,²¹⁶ como lo expone Freud en su estudio. En “Griselda” vemos el daño físico autoinfligido que lleva a cabo la protagonista al perder al esposo y el duelo que ha llevado por él desde hace años, pues desde la perspectiva freudiana “el complejo melancólico se comporta como una herida abierta”.²¹⁷ Jana, la chica de “La quinta de las celosías”, mantiene en el jardín de su casa los dos ataúdes de sus padres muertos. Son múltiples las alusiones a la pérdida en los cuentos davilianos y su acontecimiento casi siempre determina el fin trágico de los participantes de sus narraciones o explica en gran parte la soledad o la melancolía que les es característica.

Tal como hemos observado los personajes que pueblan los mundos davilianos pertenecen a la minoría marginal de la sociedad que, sin embargo, es la más vulnerable a las decadencias de su sistema. No es solamente un recurso literario presentar en sus relatos acontecimientos sobrenaturales, sino que expone la perspectiva de un mundo que poco a poco va perdiendo espacios para el sentimiento humano. Los protagonistas de “Fragmento de un diario” y “Griselda” denotan el dolor que sobrepasa el plano psíquico para manifestarse en lo corporal y a la vez expone la condición de una sociedad insensible al sufrimiento del semejante. En otro caso, existe también aquellas que manifiestan su descontento en forma violenta, asesinando, eliminando o enclaustrando lo que se les presenta en contraposición a

²¹⁶ *Ibid*, p. 242.

²¹⁷ *Ibid*, p. 250.

sus cometidos como en el caso de “El desayuno”, “Detrás de la reja”, “Matilde Espejo” o “La celda”. En un marco social nos hablaría de la ambición desmedida que pasa por encima del otro o el efecto *boomerang* de este mismo acto, pero que se manifiesta defensivamente como en el caso de “El desayuno” o “La celda” donde la imposición de un matrimonio desencadena el resguardo impetuoso. Otro lugar común es el vuelco del conflicto interno en la realidad, es decir, que la cotidianidad se vuelve ominosa por el impulso interno que quiere ser reflejado y expresado como en el caso de “Música concreta”, “La señorita Julia”, “Tina Reyes” y “El último verano”. A su vez estos manifiestan la contraposición del pensamiento en una época de cambios ideológicos importantes; en ese mundo los límites rígidos o la aceptación de un destino biológico natural entran en pugna con su entorno. Por otra parte, donde más claramente se presenta el sentido mercantilista y monótono de la sociedad moderna es en los mundos protagonizados por un ente masculino. Desprovisto de su esencia humana, la única salida posible parece ser la huida, como acontece con “Arthur Smith”, “Muerte en el bosque” y “Un boleto para cualquier parte”. En última instancia se desdobra también la ideación de prosa lírica de un sufrimiento por pérdida en “El abrazo” y “La carta”. Ambos decantan la posibilidad del amor como fuente de sufrimiento, pues en su condición psíquica solo se existe a partir del objeto amado y, una vez perdido, la desolación toma el lugar. Es curioso que estos dos relatos no posean el tinte siniestro que persiste en la mayoría de los cuentos davilianos, en su lugar se encuentra el sufrimiento de un ser herido. Pero es quizá eso más perturbador que los seres abyectos o bestiales a los que recurre esta narrativa, que sin mediación de una explicación más allá de la realidad o la ausencia del ente amenazante al cual canalizar la desdicha, se muestre sin artificios retóricos o narratológicos, el alma desnuda.

En este apartado me dediqué al análisis de las formas en que se representa la locura en la prosa daviliana. En ello surgieron, además, aseveraciones de la sociedad moderna que

añade a la condición primigenia de los seres un factor detonante de la insania. Como lo mencionaba Sánchez-Blake, a partir de la figura del loco en la literatura podemos encontrar un espejo donde se refleja el mal de la época. En el caso que nos ocupó este apartado, muestra un mundo en tránsito donde entran en pugna ideologías, estructuras y formas de concebir el mundo. De las orillas del marco de lo considerado «normal», se alzan estos relatos que revelan el individualismo, mercantilismo, la ambición y el malestar que provoca su estructura. Son relatos extraordinarios porque no manifiestan la salida de los sujetos comunes sino la de los afectados que son más vulnerables ante estas circunstancias. Seres quebrantados, en malestar, sufrimiento, estrés, lucha, delirio, ambición sin límite y más, son los protagónicos de estos relatos. Sin duda la locura ha sido durante siglos resguardada en la sociedad porque delata una verdad incómoda de percibir.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo de investigación nos dedicamos al análisis de algunas de las inquietudes más sobresalientes obtenidas de la lectura de la narrativa de Amparo Dávila y los estudios críticos con respecto a su obra. Desde el primer acercamiento a su obra se hace presente la locura y la melancolía en sus relatos, a los cuales añadimos algunas de las interpretaciones personales en cuanto a la inmersión del horror con los conceptos de lo abyecto y lo *real*. La hipótesis inicial implica un intercambio del mundo interno y externo debido a que los mundos davilianos se ubican en un estado liminal que hace posible estas

transacciones. Bajo este supuesto me di a la tarea de fundamentar mi análisis no sin antes enmarcar el papel de la autora en las letras mexicanas.

Así, el primer capítulo se enfocó a la revisión de la vida y obra de la autora en el ámbito literario con su trascendencia en la llamada *Generación de Medio Siglo* y una revisión de la crítica dedicada a su escritura. De esta indagación rescatamos que poco a poco se ha reconocido el trabajo de la autora tomando renombre en la literatura mexicana, pues cada vez se encuentra mayor cantidad de estudios con respecto a su narrativa y lírica. Los tópicos más sobresalientes de estos análisis giran en torno al espacio íntimo, lo femenino y lo fantástico; por nuestra parte, rescatamos además aquellos que se dedicaron al tema de la locura. De esto se deduce que las aproximaciones a los mundos davilianos son, en el caso de los espacios íntimos y seguros, resignificados por la intromisión de una amenaza. Al mismo tiempo estructuras como la casa se tornan en motivos de encarcelamiento. Por otro lado, lo femenino es uno de los temas que ha llamado más la atención de los críticos debido a la proliferación de protagonistas femeninas. De esta rama se derivan líneas de investigación correspondientes a la soledad, la discriminación de género y la evasión por opresión social. En cuanto a lo fantástico, los estudios se centran en el componente ominoso que caracteriza a los cuentos davilianos tomando como eje central el tratado de lo siniestro de Sigmund Freud. En este sentido, se ubica la intromisión de lo fantástico en un momento de quiebre. Los estudios de la locura, en cambio, ven la fragmentación de los personajes debido al dolor, la pérdida, la evasión, la represión y la salida del suicidio. Además, se refuerza la idea del componente social que orilla a los protagonistas a caer en la insania, argumento que encuentro válido y al cual añado además el componente de la propensión natural de estos seres a la patología.

En el segundo apartado se analizaron las dos formas en que se encuentran las inmersiones del horror en la narrativa daviliana: lo abyecto y lo *real*. Lo abyecto se presenta

en los objetos que son causantes de angustia para los personajes y que irrumpen en su cotidianidad alterando su mundo familiar. Con la característica del desecho del cuerpo, el asco y la aversión, estos objetos que aparecen de repente a veces con motivo persecutorio, llevan a la infusión del horror. En el caso daviliano tenemos la preponderancia de las apariciones abyectas de corte escatológico como acontece en “El último verano” con la persecución de los restos fetales; bestial, en el caso de “Moisés y Gaspar”: dos mascotas aterradoras que esclavizan a su dueño; y, por último, contaminante con el ejemplo de las ratas que mantienen en vela a la protagonista en “La señorita Julia”. En otro sentido, los silencios, la ambigüedad y la falta de significantes descriptivos abundantes en esta narrativa, son similares a la naturaleza de lo *real-imaginario* lacaniano que impera en los sucesos aterradoros que acontecen a estos personajes. Lo *real*, que habita fuera del lenguaje y la asimilación humana, se impone de una manera aterradora en el expectante, debido a que encuentra un espacio para manifestarse en el lugar donde no debería encontrarse nada; tal es así que como consecuencia de su aparición deviene la angustia. En cuentos como “El espejo”, “Con los ojos abiertos” y hasta uno de los más celebrados cuentos de Dávila “El huésped”, se remiten a esta categoría de lo aterrador indescriptible que invade la cotidianidad. Asimismo, el componente psicológico en ambas manifestaciones del horror es evidente debido a que siempre se parte de un momento antes del quiebre de la realidad y su encuentro puede remitirse a una lucha interna que sobrepasa el ámbito psíquico y se manifiesta en lo *imaginario*.

Ahora bien, si en el segundo apartado se centró la atención en los objetos causantes del horror, en el tercer capítulo se hace un análisis centrado en los personajes, específicamente, en los tópicos de la locura y la melancolía. Para la primera cuestión se realizó una clasificación que sirviera de partida para el análisis de la locura representada en la narrativa breve de Dávila. De tal forma que encontramos al menos cuatro formas de insania: la automutilación,

las mujeres asesinas o fatales, el delirio y la evasión de la realidad. De tal suerte que los relatos, además de enfrentarnos con la mirada desesperada del loco, reflejan en un sentido metafórico aquellas carencias del *modus vivendi* moderno. De esta manera, los personajes que encabezan estas narraciones no son los adaptables o «normales», sino que pertenecen a la minoría vulnerable que encuentra todavía más ensordecedor el ritmo de la vida moderna. A su vez, su vuelco del conflicto interno a la realidad y las salidas extraordinarias por las que optan, muestran un espejo de las condiciones mecanicistas, individualistas e inhumanas que poco a poco van tomando partido de la sociedad. De esta desolación deviene también el sentimiento melancólico que impera en la cuentística daviliana y que es aún más patente en los relatos de “La carta” y “El abrazo”. Ambos relatos encaraman a la pareja de tal forma que se provoca la anulación del yo mismo. La pérdida del objeto amado significa a su vez el desmoronamiento del mundo, lo que pone de manifiesto la soledad experimentada por estas dos mujeres en su universo.

Ciertamente, la genialidad de la narrativa daviliana se manifiesta en la importancia y el renombre que poco a poco va adquiriendo en los ámbitos literarios. Su oposición a las clasificaciones de lo fantástico –donde se ubica su cuentística–, nos habla tal vez de una forma distinta de posicionarse frente la realidad y el sistema fantástico en sí. La narrativa breve de Dávila se encuentra poblada por un conjunto de seres fragmentados, en dolor o angustia que vuelcan las problemáticas internas a su realidad. La persecución más angustiante es la de su monstruo interno que aunado al entorno en el que viven transforman el mundo en un lugar amenazante y aterrador. Si por ejercicio lúdico nos dedicáramos a eliminar los elementos de terror o fantásticos, lo que nos quedaría de estos relatos es una serie de declaraciones de sujetos fragmentados, en dolor, en pugna con el mundo actual, una soledad y opresión desgarradora, así como un sufrimiento interno y una propensión nata a la locura. Así,

considero que la hipótesis inicial de esta investigación donde se postula el componente psíquico y el estado liminal que permite los intercambios violentos entre realidad interna y externa en los mundos davilianos ha sido confirmada. Sin embargo, el trabajo de investigación con respecto a esta narrativa es aún extenso y de ninguna manera planteo una conclusión o interpretación definitiva.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Amparo Dávila

DÁVILA, Amparo, *Cuentos reunidos*. FCE, Ciudad de México, 4ª ri., 2014, 298 pp. [Letras mexicanas].

_____, *Los narradores ante el público*. Antonio Acevedo Escobedo (comp.). Ficticia, México, 2012, 297 pp.

Obras citadas

Libros

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura* (trad. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 8ª ri., 1993, 550 pp. [Biblioteca románica hispánica 1. Tratados y monografías, 13].
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo* (trad. Juan García Puente). FCE, México, 1ª ri., 2013, 725 pp. [De bolsillo].
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (trad. Don Juan de la Dehesa, pról. Valeriano Bozal). Galería-librería Yerba de Murcia, Valencia, 2ª ed., 1985, 254 pp. [Colección de Arquitectura].
- CARBALLO, Emmanuel, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. UNAM, México, 1988, 267 pp.
- CARDOSO NELKY, Regina Y CÁZARES, Laura (ed.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, ITM-Campus Toluca/ UAM, Ciudad de México, 2009, 193 pp.
- CASTRO, Edgardo, *Introducción a la filosofía de Foucault*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2014, 160 pp.
- ERASTO CORTÉS, JAIME (ed.), *El Cuento: Siglos XIX y XX de Manuel Payno a José Agustín*. PROMEXA, México, 1985, 643 pp.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica I* (trad. Juan José Utrilla). FCE, México, 2ª ed., 1976, 575 pp.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2017, 166 pp.
- KANT, Manuel, *Crítica del juicio* (intr. Francisco Larroyo). Porrúa, México, 2ª ed., 1981, 300 pp.
- _____, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (intr., trad. y nts. Luis Jiménez Moreno). Alianza editorial, Madrid, 3ª ri., 2008, 118 pp.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión* (trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman). Siglo veintiuno editores, México, 2013, 281 pp.
- LACAN, Jacques, *Seminario 22: R.S.I.* (ed. Ricardo E. Rodríguez Aponte). Buenos Aires; Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2002, 223 pp.
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, México, 2ª ed., 2015, 620 pp.
- NASIO, Juan David, *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis* (Trad. Graciela Klein; ilustr. Carlos Nine). Gedisa, Barcelona, 4ª ed., 1996, 239 pp. [Serie freudiana].
- OCAMPO, AURORA M., *Cuentistas mexicanas siglo XX: antología, introducción y notas*. UNAM, México, 1976, 316 pp.
- PARAÍSO, Isabel, *Literatura y psicología*. Síntesis, Madrid, 2010, 240 pp.
- PEREIRA, Armando, *La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, UNAM, Inst. de Investigaciones Filológicas, México, 1997, 48 pp.
- RABATÉ, Jean-Michel, *Lacan literario: la experiencia de la letra*. Siglo XXI, México, 2007, 260 pp.
- SAFOUAN, Moustapha, *Lacaniana: los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963* (trad. Nora González). Paidós, Buenos Aires, 2ª ri., 2003, 272 pp.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (trad. Alberto L. Bixio). Gedisa, Barcelona, 8ª ri., 2000, 160 pp.

Capítulo de libro

- FIGARI Carlos Eduardo, “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*, (comp. Carlos Figari y Adrián Scribano). Fundación centro de integración, comunicación, cultura y sociedad, Argentina, 2009, 131-139 pp. [En línea: <https://bit.ly/2OmDro1>], [Consulta: 14 de agosto, 2017].
- GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte.” en Elena Urrutia (ed.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. El Colegio de México, Ciudad de México (2006), 395 pp.
- PACHECO ROLDAN, Adriana (coord.), “Estudio introductorio. Escritoras mexicanas contemporáneas: por una visibilización necesaria” en *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas*. Ediciones Eón, Ciudad de México, 2017, pp. 9-41 [Ensayo].
- SCHNEIDER, Luis Mario, en *Amparo Dávila*, Material de lectura de la UNAM, México, 2010, 3-5 pp.
- QUEZADA, Silvia, “El cuento de horror en México: 'La forma de la mano' de Salvador Elizondo”, en *El cuento mexicano de horror. Acercamientos críticos*. Universidad de Guadalajara, México, 2013, 91-104 pp. [Colección miradas múltiples].

Tesis

- CENDEJAS CORZO, Luis Federico, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2016, 104 pp. [Maestría].
- GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 2014, 244 pp. [Doctorado].
- MEDINA HARO, Yolanda Luz, *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: Una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Universidad Iberoamericana, México, 2009, 280 pp. [Maestría].
- PINAL LARA, Norma Lucía, *La soledad y la soltería como detonantes en la evasión de la realidad en doce cuentos de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 172 pp. [Maestría].

Diccionario

- CHEMAMA, Roland, *Diccionario del psicoanálisis: diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis* (trad. y ns. Teodoro Pablo Lecman). Amorrortu, Argentina, 2002, 481 pp.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 9ª ed., 1992, 473 pp. [Colección Labor, 4].
- EVANS, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* (trad. Jorge Piatigorsky). Paidós, México, 4ª ri., 2007, 224 pp.
- OCAMPO, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX 2, 2*, UNAM, México, 1992, 643 pp.

Artículos de revista

- BRAVO ALATRISTE, Paula Kitzia, "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo.", *Tema y variaciones de literatura*, 30 (2008), pp. 133-155, [En línea]: <https://bit.ly/2Yi0sNB> (Fecha de consulta: 1 de mayo del 2017).
- CÁZARES, Laura, "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones", *Casa del tiempo*, 14-15, (2008-2009), 75-79 pp., [En línea]: <https://bit.ly/2mlO91M> (Fecha de consulta: 1 de mayo del 2017).
- COTA-TORRES, Édgar y VALLEJOS RAMÍREZ, Mayela, "Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en "El huésped" de Amparo Dávila", *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42, (2016), 169-180 pp. [En línea]: <https://bit.ly/2Wf51VG> (Fecha de consulta: 4 de mayo del 2017).
- FERRERO CÁNDENAS, Inés, "Cuerpo-abyecto-lenguaje: La experiencia del límite en "Orfandad" de Inés Arredondo", *Hispanofilia*, 169, (2013), 147-157 pp.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, "Amparo Dávila: escribir desde la memoria", *Cuadernos fronterizos*, 33 (2015, 2014), 6-9 pp.
- HARDY, Ellen y JIMÉNEZ, Ana Luisa, "Masculinidad y género". *Revista cubana de salud pública*, 27,2, (2001), pp. 77-88 [En línea: <https://bit.ly/2ueABre>] [Consulta: noviembre, 2018].
- MARTÍNEZ, América Luna, "Amparo Dávila o la feminidad contrariada", *Espéculo*, 49, (2008), [En línea]: <https://bit.ly/2TQqBEy> (Fecha de consulta: 4 de mayo del 2017).
- MATA JUÁREZ ÓSCAR, "La mirada deshabitada: La narrativa de Amparo Dávila", *Tema y variaciones de literatura*, 12 (1998), 13-24 pp.
- PALMA, Marcela, "La fantasía: una (e)vocación en la soledad." *La Experiencia Literaria*, 2, (1993), 35-37 pp. [En línea]: <https://bit.ly/2TXWdaH> (Fecha de consulta: 4 de mayo del 2017).
- SALAZAR, Severino, "Tres encuentros con Amparo Dávila", *Fuentes Humanística*, 15, (2003), 113-117 pp.
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira, "Locura y literatura: la otra mirada". *La manzana de la discordia*, 8 (diciembre, 2009), pp. 15-23 [En línea: <https://bit.ly/2Om6o3u>] [Consulta: octubre, 2018].

Entrevistas

- DOMÍNGUEZ, Leonardo, "La literatura es un amor al que no le he sido infiel: Amparo Dávila". *El Universal* (21 de febrero, 2017) [En línea]: <https://bit.ly/2m7pv2M> [Consulta: 23 de febrero, 2017].
- GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, "Entrevista a la escritora Amparo Dávila". *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 41, 16 (2015), 9-15 pp.

Conferencias

- GUTIÉRREZ, Guillermo León, "Historias ocultas" en *Homenaje a Amparo Dávila*. Sala Manuel M. Ponce, Bellas Artes, Ciudad de México, (17 de febrero, 2008), [Ponencia].

Audiovisuales

- ŽIŽEK, Slavoj, *The reality of the virtual* (dir. y ed. Ben Wright). You tube, (30 de abril, 2017), 74 mn. [Video en línea]: <https://bit.ly/2OviRSF> [Consulta: 29 de enero, 2018].

Folletín

GARCÍA, Julieta, LEÓN, Fernando de y VARGAS, Iliana, “Amparo Dávila, maestra de la poética de lo no dicho”, en *Reflexiones sobre el cuento*. Mes de Amparo Dávila (Ciudad de México, febrero 2018). Prensa del INBA, 2018, boletín núm. 230.