UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

Aproximación poetológica al universo narrativo de Amparo Dávila

Tesis que para obtener el grado de Maestro presenta

Julio Jovanni Flores Ramírez

Directores de tesis:

Dr. Luis Carlos Salazar Quintana

Dra. Victoria Irene González Pérez

Ciudad Juárez, Chihuahua, agosto de 2025

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

En nuestro carácter de Directores y Lectores, hacemos constar que la tesis "Aproximación poetológica al universo narrativo de Amparo Dávila", presentada por Julio Jovanni Flores Ramírez cuenta con las características de aportación novedosas y solidez metodológica exigida por la normatividad universitaria.

Dr. Luis Carlos Salazar Quintana
Director

Dra. Victoria Irene González Pérez
Directora

Dr. Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Lector externo

Dra. Magali Velasco Vargas
Universidad Veracruzana
Lectora externa

Dr. Marlon Martínez Vela
Lector interno

A mi madre,

Lilia Ramírez,

por su esfuerzo, su presencia.

Por su vida.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mis asesores de tesis, el Dr. Luis Carlos Salazar Quintana y la Dra. Victoria Irene González Pérez, sin quienes la realización de este trabajo no habría sido posible, por su compromiso, su infinita paciencia y la confianza que siempre han depositado en mí.

A los lectores de esta tesis, el Dr. Marlon Martínez Vela, la Dra. Magali Velasco Vargas y el Dr. Alejandro Palma Castro, por su tiempo y dedicación.

A todos mis profesores en el curso de esta maestría, por su entrega y por ayudarme en el camino.

A mi novia, Mariana García, por ser apoyo y refugio.

A Amparo Dávila, por sus letras eternas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO 1. AMPARO DÁVILA ANTE LA CRÍTICA 13

1.1 Las etapas lectoras: breve repaso por la crítica 19
1.1.1 *Comento-crítica* o crítica reseñística 21
1.1.2 *Crítica académica* o de largo aliento 29
1.1.3 *Metacrítica* 33
1.2 Núcleos temáticos de la narrativa daviliana 37
1.2.1 Lo fantástico 38
1.2.2 Lo siniestro 42
1.2.3 La feminidad 46

CAPÍTULO 2. LA SEMÁNTICA IMAGINARIA EN LA NARRATIVA DE AMPARO DÁVILA 51

2.1 Principio operacional de los personajes 52
2.2 La metáfora obsesiva 55
2.3 El cerco y la espacialidad imaginaria 58
2.4 Los rostros del tiempo 60
2.5 Impresiones dantescas 66
2.6 Lectura órfica 75

CAPÍTULO 3. LA SINTAXIS DE LOS CUENTOS DAVILIANOS EN SU DIMENSIÓN SIMBÓLICO-IMAGINARIA 83

3.1 Fundamentos de la sintaxis imaginaria 84
3.2 El descenso al caos de la noche dionisiaca 88
3.3 Tiempo replegado 93
3.4 Aspectos narratológicos 97

3.5 Paraíso perdido: estructura de caída 101
3.6 Silencios y elusiones en la sintaxis daviliana 113

CONSIDERACIONES FINALES 120

BIBLIOGRAFÍA 125

INTRODUCCIÓN

La obra de Amparo Dávila se ha mantenido, podemos afirmar, como un núcleo de atracción e interés para críticos y académicos desde su aparición debido al valor literario que posee en sí misma, y no por haberse adherido a las corrientes estéticas dominantes de una época o a la hegemonía de algún movimiento o grupo en específico. La propia Amparo Dávila expresó cómo aprendió de su Virgilio literario, Alfonso Reyes, durante el tiempo en que trabajó como su secretaria, a conducirse por los vericuetos del campo intelectual mexicano y a recorrer los círculos literarios –como lo hiciera Dante por los círculos infernales en *La Divina Comedia*– ejerciendo el oficio de la escritura desde la libertad y la fidelidad a una voz propia:

> Durante tres años fui secretaria de Don Alfonso, a su lado, en la Capilla Alfonsina aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener más compromiso que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio.[1]

La obra daviliana se ve dotada de universalidad gracias a que la autora escribió sin ataduras ni compromisos, más allá de los que tuvo consigo misma y con su quehacer literario. Lo anterior, en conjunción con la incesante búsqueda de capturar lo vivencial, perpetuaron la obra de la zacatecana, no sólo en el canon de la crítica especializada, sino también en la predilección de sus lectores, asegurando su vigencia y relevancia en el panorama literario mexicano.

Resulta interesante conocer la postura que tuvo la zacatecana ante los juicios sobre su escritura. Amparo Dávila expresó –en una declaración que recoge Mary Carmen Sánchez Ambriz– cómo las opiniones sobre su obra eran algo que la tenía sin cuidado a la hora de

[1] Amparo Dávila, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. H. Ayuntamiento de Pinos, Zacatecas, 2005, p. 10.

escribir: “Les agradezco mucho a los críticos, me siento honrada y me satisface que les agrade mi narrativa. Pero cuando empiezo a escribir, no me afecta si les gusta o les disgusta, me tiene sin cuidado porque realizo lo que necesito hacer. Si lo disfrutan, me congratulo”.[2] Y a pesar de no tener en consideración las posibles opiniones de los críticos sobre su obra a la hora de escribir, las letras de Amparo Dávila siempre fueron bien recibidas y reconocidas, algo que ella misma hizo constar en sus apuntes biográficos: “La literatura me ha dado muchas satisfacciones y estímulos gratificantes: invitaciones para asistir a congresos de literatura o para leer cuentos, dentro y fuera del país; distinciones, condecoraciones, premios inesperados y homenajes. Debo decir que la crítica ha sido siempre sumamente generosa conmigo”.[3]

En la actualidad podemos asegurar que la obra de Amparo Dávila se encuentra vigente tanto para la crítica como para sus lectores entusiastas. Cada vez se generan más acercamientos a su obra, tanto lírica como narrativa, más investigaciones y tesis de diversos grados dedicadas a su producción literaria y, en un todo parece que la autora es cada vez más leída y celebrada como una figura de gran relevancia en la historia de la literatura mexicana. A lo largo de su trayectoria fue galardonada con una amplia variedad de premios y distinciones.[4]

---

[2] Mary Carmen Sánchez Ambriz, “En busca de Amparo Dávila”. *La Razón* (10 de marzo, 2018), supl. El Cultural, ed. México [En línea]: https://www.razon.com.mx/el-cultural/2018/03/10/en-busca-de-amparo-davila/ [Consulta: 4 de agosto, 2023].

[3] A. Dávila, *Apuntes*..., ed. cit., p. 12.

[4] De entre los galardones obtenidos por la autora se destaca la obtención del premio Xavier Villaurrutia de 1977, por su cuentario *Árboles petrificados*. Por mencionar, además, algunos de los más relevantes que le fueron otorgados en años recientes, tenemos que fue la primera mujer homenajeada en el marco del IX Encuentro de Escritores “Literatura en el Bravo”, con sede en Ciudad Juárez, Chihuahua, en el año 2013; en el 2015 obtuvo la Medalla Bellas Artes, a la edad de 87 años, en función de sus invaluables aportaciones a las letras de nuestro país; en el 2018, el importante Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí fue renombrado Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila, en su honor; en 2020 la Universidad de Guanajuato le otorgó el premio Jorge Ibargüengoitia de Literatura, por su destacada trayectoria.

Resulta incuestionable la trascendencia que ostenta la narrativa de Amparo Dávila en el panorama de las letras mexicanas, así como su consolidación como objeto privilegiado para la crítica, lo cual queda constatado con la proliferación de estudios académicos dedicados a su obra. Una gran cantidad de los acercamientos realizados a la narrativa daviliana se concentran en el análisis de lo fantástico, rasgo por el cual ha sido sumamente reconocida, con justa razón, siendo la autora una de las voces más emblemáticas en cultivar el género en México. A dicho eje temático se suman otras líneas de interpretación recurrentes, como el horror, lo siniestro, la locura, la alteridad femenina, la soledad, ente otras derivadas de éstas.

No obstante, pese a la riqueza y a la visión heterogénea que otorgan tales aproximaciones, persiste la ausencia de un estudio que se proponga abordar la poética de la autora considerando la semántica y la sintaxis en sus dimensiones simbólico-imaginarias, así como la manera en que se entrelazan para definir la estructura del universo narrativo daviliano en su conjunto. En virtud de ello, se vuelve indispensable plantear una investigación que no se limite a destacar elementos temáticos o estilísticos aislados, sino que procure articular una visión comprehensiva de los aspectos que configuran la poética en los mundos representados por Amparo Dávila.

Con el objetivo de dilucidar el valor estético del universo representado en la narrativa daviliana, en la presente investigación proponemos un acercamiento a su obra cuentística a partir de los postulados de la poetología –desde la cual se concibe a la poética como un sistema expresivo que caracteriza la singularidad estilística de un autor–. Dicha perspectiva nos permitirá identificar los elementos que configuran la semántica y la sintaxis imaginarias de su cosmos narrativo, y con ello, revelar los principios de cohesión interna en la producción cuentística de la autora.

En el primer capítulo se propone una aproximación panorámica a la recepción crítica de su obra, para lo cual establecemos una clasificación en tres etapas que nos permita entender los cambios y diversidad de los enfoques interpretativos. Esta división comprende una etapa inicial que llamamos *comento-crítica*, centrada en comentarios y reseñas aparecidos poco después de la publicación de los textos; a una segunda etapa la nombramos *crítica académica* o de largo aliento, en la que comienzan a consolidarse algunos de los núcleos temáticos más estudiados, aunque casi siempre abordados como algo aislado; finalmente tenemos la etapa de la *metacrítica*, en la que los estudios se orientan a examinar las formas mismas en que la crítica ha leído la obra de la zacatecana. Posteriormente nos detenemos en tres de los principales ejes considerados por la crítica especializada a la hora de abordar la obra de Amparo Dávila: lo fantástico, lo siniestro y la feminidad.

En el segundo capítulo nos adentramos en una lectura hermenéutica del universo simbólico de la autora, mediante la identificación de una semántica imaginaria configurada en torno a dos núcleos persistentes: el cerco y la catábasis. Sobre estos dos pilares fundamentales se erige una estética ominosa donde el encierro –tanto físico como psicológico– y el descenso a los infiernos particulares se presentan como motivos centrales. Para tal análisis partimos de algunas teorías psicoanalíticas, así como el modelo de análisis psicocrítico de Charles Mauron. Encontramos, a través de esa lectura, una manera de operar característica de los personajes davilianos, donde éstos se recluyen en espacios íntimos, los cuales, lejos de brindar refugio, se tornan amenazas latentes. Lo amenazante se manifiesta a través de símbolos pertenecientes al régimen de la diurnidad negativa descrito por Gilbert Durand –teriomorfos, nictomorfos y catamorfos– los cuales propician las atmósferas siniestras. También rastreamos la reconfiguración del mito órfico de descenso en la narrativa daviliana, asociado a los recuerdos infantiles de la autora, y a su temprana exposición a los

grabados de Doré para la *Divina Comedia*, lo cual refuerza la interpretación de una subjetividad abismada.

Por último, nuestro tercer capítulo se orienta al estudio de la sintaxis imaginaria, entendida como el modo en que la organización del discurso literario, la disposición del tiempo y la arquitectura narrativa inciden en la producción del sentido, al conciliarse con los aspectos de la semántica imaginaria. Desde esta perspectiva, examinamos los procesos estilísticos que intensifican el extrañamiento y la ambigüedad, proponiendo una unidad narrativa daviliana. Encontramos, entonces, que su poética se manifiesta como una conjunción de símbolos y estructuras formales que, lejos de funcionar como recursos aislados, confluyen en la exploración profunda de la interioridad humana, de tal manera que interpelan al lector, al enfrentarlo con la enunciación del horror de lo inexpresable.

CAPÍTULO 1.

AMPARO DÁVILA ANTE LA CRÍTICA

La literatura de Amparo Dávila se percibe como una literatura *viva* porque la propia autora se empeñó en darle a su trabajo ese carácter vivencial: "Trato de lograr en mi obra un rigor estético basado no solamente en la perfección formal, en la técnica, en la palabra justa, sino en la vivencia. La sola perfección formal, no me interesa porque la forma no vive por sí misma".[5] La técnica pulida resulta insuficiente, entonces, desde la concepción que tiene Amparo Dávila sobre la escritura, para que una obra perdure a través de los años, sólo una obra vivencial, auténtica, será capaz de vencer la prueba del tiempo y permanecer en la memoria de los lectores, tal y como ella lo expresó: "Creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, y hace que perdure en la memoria y en el sentimiento, y constituye su fuerza interior y su más exacta belleza".[6]

Sin embargo, que la autora centre sus esfuerzos en dotar a su obra de este carácter vivencial por encima de la perfección técnica no quiere decir que los cuentos de la zacatecana descuiden este último aspecto, pues la calidad de sus textos en el apartado formal, así como el valor estético que poseen, son algo que, durante toda su trayectoria, jamás se ha puesto en duda. Victoria González Pérez distingue características principales que pueden identificarse en los cuentos de la autora en función a su aspecto formal: "Una sobriedad muy evidente y una técnica rigurosa en el uso del lenguaje y del género, lo que se traduce en cuentos muy bien logrados".[7] El dominio del lenguaje en la escritura de Amparo Dávila es algo que está fuera de discusión, no obstante, el mero rigor formal no da valor ni trascendencia a una obra.

[5] INBAL, "Amparo Dávila, pionera del cuento fantástico". *Boletín*, 445 (18 de abril, 2020), sec. Literatura, Ciudad de México, p. 2.

[6] *Idem*.

[7] Victoria Irene González Pérez, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. UACJ, Ciudad Juárez, 2017, p. 13.

Según las consideraciones de John Middleton Murry sobre el estilo literario, la corrección gramatical es insuficiente para la creación de un estilo, e incluso los grandes autores –como Shakespeare, en sus últimas obras– pasan por encima de la misma.[8] Como expresó la zacatecana, la forma no sobrevive por sí misma. Más allá del dominio de la técnica, la gramática o la sintaxis, el estilo de un autor es aquello que lo hace único.

Valdría hacer una precisión más puntual del estilo literario; Murry discurre concienzudo y con creces sobre la problemática de este concepto, pero en general de sus ideas podemos extraer la noción del *estilo* como "un modo de experiencia emotiva o intelectual peculiar de cada escritor".[9] Es peculiar y particular ya que la experiencia individual del escritor queda vertida en la obra, la cual adquiere su vitalidad cuando se entrelazan sentimiento y lenguaje, emoción y técnica, pues el escritor moldea el lenguaje a la forma de su experiencia. Para alcanzar el efecto emotivo deseado se requiere de una rigurosa selección léxica y una construcción sintáctica precisa. Para Murry "el más elevado estilo es aquel en que se mezclan los dos significados corrientes de la palabra. Es una combinación del máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad. Por una parte, es una concentración de emoción peculiar y personal; por la otra, una proyección cabal de esta emoción de la cosa creada".[10] Dado que Amparo Dávila ha expresado que considera la escritura como una experiencia vivencial, es posible afirmar que siempre estuvo interesada en la exploración y el desarrollo de un estilo personal. Partiendo de la vivencia, entendida como una experiencia emocional profunda, buscó trascender lo individual y proyectar su obra a lo universal. Lo anterior, sumado al gran manejo de la forma y el lenguaje que la autora

[8] J. Middleton Murry, *El estilo literario* (trad. Jorge Hernández Campos). FCE, México/Buenos Aires, 3ª ed., 1966, p. 12 [Breviarios, 46].
[9] *Ibid*., p. 27.
[10] *Ibid*., p. 39.

posee, explica por qué sus cuentos resultan ser piezas tan bien logradas, así como su dominio sobre el género del cuento.[11]

Dado que el cuento representa el género más cultivado por la autora y por el cual se le ha otorgado mayor reconocimiento, conviene detenernos en este punto brevemente para perfilar la configuración genérica de esta forma narrativa, según lo han abordado escritores considerados como autoridades de la materia. Julio Cortázar describió el cuento como una alquimia secreta cuyos efectos se pueden transmitir únicamente a través de imágenes, y atribuye a esta particularidad enigmática que los cuentos verdaderamente grandes sean pocos.[12] El autor propone dos analogías, una en la que compara la novela con el cine y al cuento con la fotografía; la otra, donde equipara la lectura a una pelea de box donde la novela siempre gana por puntos mientras que el cuento debe hacerlo por *knockout*.[13] Las comparaciones sugeridas por el escritor se refieren a la cualidad del cuento de perfilar en algo concreto un todo que acabará por revelarse y expandirse. Contener el tiempo en un instante, si se prefiere otra expresión. Debido a la brevedad propia del género, el cuento deberá tener, desde su inicio, la intensidad y el ímpetu de un pugilista, quien busca noquear a su contrincante desde el primer asalto.

Para el autor argentino, lo significativo de aquellos cuentos que perduran en la memoria es su característica de ser "aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que

[11] Cabría señalar que Murry distinguió cómo en la comunicación que existe entre emociones y pensamientos que conforman un estilo, la prosa surge donde predomina el pensamiento, mientras que la poesía lo hará donde predomine la emoción. (Murry, *op. cit*., p. 71). Aquí nos referimos únicamente a la producción cuentística de Amparo Dávila, pero la autora también se desempeñó como poeta. Evitamos profundizar en esta distinción, ya que la poesía daviliana queda fuera del objeto de análisis de esta investigación. Sin embargo, lo poético no es algo exclusivo del género lírico, pues también se manifiesta en la prosa y la narrativa, como sucede en los cuentos de la autora.

[12] Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 255 (marzo, 1971), p. 405.

[13] *Ibid*., p. 406.

la de la mera anécdota".[14] Un gran cuentista, de forma consciente o inconsciente, elige un tema que contiene "esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana".[15] Todo lo anterior resuena con la forma de abordar la escritura como la explica Amparo Dávila, donde el carácter vivencial dota al texto de trascendencia; lo individual se vuelve significativo porque dentro de sí entraña el *todo*. La misma autora llegó a expresar cómo "le gusta trabajar con la materia prima que representa el ser humano: lo observa, se sumerge en su interior, lo examina bajo una especie de microscopio y, finalmente, descubre algún punto débil, alguna brecha, alguna debilidad que debe ser desvelada ante el lector".[16] La coincidencia con la fórmula que esclareció Cortázar se hace evidente. La autora propone escenarios cotidianos e identificables y mediante un análisis minucioso de la psique de sus personajes al confrontarlos con sus propios fantasmas, se propone desvelar los misterios de la naturaleza humana. La alquimia de un buen cuento posee, pues, cualidades propias y muy marcadas que lo distinguen de otras formas narrativas.

Edgar Allan Poe, en su célebre *Filosofía de la composición* plantea que toda construcción narrativa debe fundarse, ante todo, en la determinación del efecto que se desea provocar en el lector. Esta premisa, que desplaza la prioridad de la tesis del autor o de la anécdota, subraya la necesidad de concebir la obra como una arquitectura minuciosa cuya estructura se oriente hacia un impacto final cuidadosamente premeditado.[17] Tal principio, muy ligado a la exigencia de originalidad –que el propio Poe estima irrenunciable– resuena

[14] *Ibid*., p. 409.
[15] *Idem*.
[16] V. González Pérez, *El silencio*…, ed. cit., p. 13.
[17] Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición*, en *Ensayos completos I* (trad. Antonio Rivero Taravillo). Páginas de Espuma, Madrid, 2018, p. 16.

con lo que John Middleton Murry refirió sobre la búsqueda del estilo propio: una precisión léxica y sintáctica que, lejos de responder a un mero capricho estético, obedece al fin de suscitar una emoción específica, lo cual nos acerca a una poética.[18] En esta misma línea conviene recordar la analogía propuesta por Cortázar, donde el cuento debe acertar un golpe definitivo que logre *noquear* al lector: un desenlace en donde se condensa toda la tensión antes acumulada. En los relatos de Amparo Dávila, dicha teoría narrativa parece hallar una realización ejemplar: el efecto emotivo –muy a menudo perturbador– que producen sus historias emerge como la razón de ser de cada uno de los elementos puestos en juego en su escritura. Desde la brevedad del relato hasta la selección del adjetivo apropiado, o la modulación del ritmo sintáctico, todo en su composición converge hacia el punto climático de la pieza y el efecto que produce. Es, en definitiva, esta articulación concertada de los medios expresivos al servicio de un efecto lo que otorga a sus textos esa cualidad perdurable; esa capacidad de persistir en la memoria emocional de sus lectores.

[18] El mismo Poe especifica en este ensayo cómo en la composición de su popular poema "El cuervo" intervino esta intención de abocar cada uno de sus elementos al efecto deseado, siendo, en este caso, la exaltación de la belleza en la contemplación de lo terrible, para lo cual eligió un tono melancólico, definió la extensión de la pieza –aproximadamente cien versos–, así como una forma característica que se repitiera durante todo el poema, siendo la elegida el estribillo, y mediante consideraciones lógicas resolvió que el estribillo fuese compuesto por una sola palabra, con el propósito de darle fuerza y énfasis buscó una palabra que contuviera la vocal o, por ser la más sonora, y la consonante r, por ser la más prolongada. Al buscar una palabra que cumpliera con estos requisitos y que se adhiriera al tono melancólico del poema seleccionó el tan conocido *nevermore* que el cuervo repite de forma incesante (ave elegida por su capacidad del habla y por su fuerte simbolismo infausto). (E. Allan Poe, *op. cit*., pp. 19-24). Todo lo anterior, aunque es aplicado en un poema y no en un cuento, es un gran ejemplo de la semántica y la sintaxis de una pieza conjugados para un mismo fin; para producir un efecto poético.

1.1 Las etapas lectoras: breve repaso por la crítica

Parece ser, por todo lo anterior expuesto, que los cuentos davilianos han vencido la prueba del tiempo, permaneciendo en la memoria de sus lectores y convirtiéndose en objeto de un interés crítico y académico cada vez mayor. La crítica se ha ocupado de la obra narrativa de la zacatecana desde el principio, no obstante, es posible afirmar que los acercamientos que se hacen en la actualidad son muy diferentes a las primeras reseñas que surgieron. Los trabajos alrededor de la narrativa de Amparo Dávila a través del tiempo han atravesado por una serie de cambios, y han abordado la producción de la escritora desde diversos ángulos y posibilidades. En la presente investigación proponemos una clasificación de la crítica daviliana –específicamente aquella dedicada a la narrativa– dividida en tres etapas lectoras, determinadas por la forma en que, en líneas generales, se realizan los acercamientos, así como las propuestas, objetivos e intereses de éstos.

En una primera instancia, tenemos a la crítica que surge casi de inmediato tras la publicación de los primeros textos de la autora. A esta etapa la llamaremos *comento-crítica* o crítica reseñística, pues se conforma, sobre todo, por reseñas y comentarios publicados en revistas y suplementos de la época. La segunda etapa la identificamos como la de la *crítica académica* o de largo aliento, la cual surge con un aumento del interés por la obra daviliana más allá del mero comentario, pues comienzan a dedicarse diversas tesis de distintos grados a la escritora zacatecana, así como numerosos artículos en publicaciones académicas y de crítica literaria. Es aquí donde se perfilan los temas que pasarán a ser los predilectos de la crítica, los más estudiados cuando se aborda la obra de Amparo Dávila, como son lo fantástico, lo siniestro y la feminidad –los cuales abordaremos en el siguiente apartado de

esta investigación–. Dichos asuntos, ya sugeridos en la primera etapa, en ésta se consolidan y se abordan con mayor rigor; sin embargo, los acercamientos se enfocan, en su mayoría, en alguno de estos elementos como algo aislado y no suelen proponer una unidad en la obra de la escritora. Por último, contamos con la etapa a la que denominamos como *metacrítica*, conformada por investigaciones y recopilaciones enfocadas en la crítica daviliana en sí misma, las cuales describen, clasifican y reflexionan acerca de los estudios previos que se han realizado acerca de la producción de la escritora.

Valdría aclarar que esta división no es estrictamente lineal ni cronológica, es decir, la inauguración de una etapa no suplanta a la anterior. Tampoco se pretende datar con fechas exactas el fin o el comienzo de una o de otra. Por ejemplo, la última que sugerimos, la de la *metacrítica*, convive con la fase anterior –la de la crítica académica– y más aún, se nutre de éste y viceversa. En la clasificación que proponemos se distinguen las tres etapas lectoras como una generalidad de acuerdo con los enfoques críticos que han tenido mayor auge a lo largo de la historia de la recepción de la narrativa daviliana. A continuación, daremos un repaso por cada una, realizando un recorrido panorámico por algunos de los acercamientos críticos más relevantes y pertinentes de cada una para el propósito de esta investigación. Tras este recorrido, nos detendremos en los ejes temáticos que, a nuestro juicio, han despertado mayor interés entre la crítica al momento de analizar la narrativa de la autora: lo fantástico, lo siniestro y la feminidad.

1.1.1 *Comento-crítica* o crítica reseñística

La *comento-crítica* está conformada, como antes se declaró, por reseñas y comentarios, en su gran mayoría favorables, acerca de la producción literaria de la autora. Cabe resaltar que ya en estos tempranos acercamientos, publicados en revistas y suplementos literarios de periódicos contemporáneos a la aparición de los primeros cuentos de la autora, se puede atisbar el interés de la recepción por ciertos temas específicos. Muchos de estos textos son ya de difícil acceso o directamente inaccesibles, al encontrarse en publicaciones periódicas que han quedado muy atrás en el tiempo. Para acercarnos a estos trabajos nos valdremos de estudios que exploran y detallan el contenido de algunas de las reseñas más relevantes que se publicaron en aquellos años.[19]

El primero de estos trabajos es una tesis de maestría titulada *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción en* Tiempo destrozado,[20] donde su autora, Diana Catalina Escutia Barrios, se aventura a realizar una exhaustiva investigación con la intención de "indagar en las lecturas iniciales de la primera obra narrativa de Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*, a partir de las reseñas que se publicaron en periódicos, revistas y suplementos culturales, inmediata o muy cercanamente a la fecha en la que recién se publicó este libro de cuentos en 1959".[21] La aportación de Escutia Barrios resulta sumamente valiosa para acercarse a esas primeras reseñas, ejercicios de análisis que se ocuparon de las

[19] Es pertinente señalar que, aunque estos estudios permiten entrever los primeros momentos de la recepción crítica (es decir, los trabajos pertenecientes a la primera etapa, la de la crítica reseñística) los situamos dentro de la tercera etapa, correspondiente a la *metacrítica*, en tanto constituyen análisis que indagan en la evolución y conformación de la propia tradición crítica.

[20] Diana Catalina Escutia Barrios, *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de* Tiempo destrozado (dir. Yliana Rodríguez González). El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, 181 pp. [Tesis de maestría].

[21] *Ibid*., p. 6.

publicaciones primigenias de la autora zacatecana. Se destaca en esta investigación el papel que jugaron las revistas y periódicos como medios para la difusión de los primeros ejercicios críticos que dieron constancia al público del valor literario en la obra daviliana:

> Fue justamente en periódicos y revistas que los poemas y los primeros cuentos de Amparo Dávila, así como las reseñas, críticas y estudios literarios sobre su obra, se comenzaron a difundir. Estos textos son de suma importancia pues, como otras investigaciones, centran el análisis y la valoración del texto literario, al tiempo que proponen un método de interpretación, pues toda obra artística tiene como finalidad primigenia producir un efecto estético en su público.[22]

Escutia Barrios declara que el objetivo de su investigación es el de "analizar el papel que desempeñaron estas primeras impresiones en relación con las lecturas posteriores que, igualmente, se difundieron en diarios y revistas; así, una de las preocupaciones de este trabajo es analizar la primera recepción de la obra narrativa de la escritora zacatecana Amparo Dávila".[23] Como ya hemos expuesto aquí, la crítica siempre tuvo en buena estima la producción literaria daviliana, pero resulta interesante asomarse a lo que los críticos tuvieron que decir en los años próximos a la publicación de sus primeros libros, no sólo por la valoración que hicieron de la obra, sino para conocer también cuáles fueron los aspectos que más interesaron a los críticos sobre ésta y los temas en los que insistieron.

Las reseñas consideradas en la investigación de Escutia Barrios se encuentran repartidas en dos capítulos, atendiendo a los periodos en que fueron publicadas. El primero, señala la investigadora, recoge las reseñas que aparecieron en fechas muy próximas a la publicación de *Tiempo destrozado*, en 1959, es decir, las reseñas que se ocuparon del

[22] *Idem*.
[23] *Ibid*., p. 8.

cuentario cuando éste no tenía mucho tiempo de haber aparecido como el debut de una nueva voz en el panorama de la literatura mexicana, siendo el primer libro de narrativa de la autora, aunque sus cuentos ya circulaban desde años atrás en las más importantes revistas del país. El segundo capítulo engloba aquellas reseñas publicadas luego de que la autora fuera galardonada con el premio Xavier Villaurrutia de 1977, por su cuentario *Árboles petrificados*. Estos trabajos surgen entonces cuando la autora ya es ampliamente reconocida y comienza a consagrarse en la historia de la literatura de nuestro país. Acerca de la división de las reseñas en estas dos etapas, Escutia Barrios explica que: "Esta división permite conocer y contrastar las diversas opiniones y estudios que *Tiempo destrozado* provocó en los críticos literarios de su misma época con los de una o dos generaciones posteriores, con lo que se puede observar la evolución de la obra".[24]

En relación con la evolución de la crítica daviliana, debemos destacar otro importante trabajo, el cual también, al ser un estudio y una compilación de bibliografía crítica sobre la autora debe considerarse dentro del margen de la etapa de la *metacrítica*, pero nos da noticia del cambio que sufrió la recepción al pasar de la etapa reseñística a la académica. Hablamos de la recopilación de estudios críticos *Un mundo de sombras camina a mi lado.*[25] Al final de esta compilación se realiza un repaso por la bibliografía crítica que se ha generado alrededor de la obra de Amparo Dávila "con la intención de que éste muestre la evolución de la figura de la escritora y de las lecturas de su obra".[26] En este recorrido se menciona cómo al inicio de la vida de la producción daviliana –tanto la lírica como la narrativa–, el corpus crítico que

[24] *Ibid*., p. 12.
[25] Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, 495 pp.
[26] Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al*, "Presentación", en *Un mundo de sombras*…, ed. cit., p. 12.

surgió alrededor constaba sólo de reseñas, pero conforme pasó el tiempo hubo un notable aumento en el interés por la autora que desembocó en numerosos estudios críticos, el cual fue un "claro indicador de la consolidación de esta escritora en el panorama literario que hoy nadie pone en duda".[27]

A pesar de que las reseñas siempre fueron favorables con la obra de la zacatecana, no podemos pensar que la crítica se mantuvo sin ningún cambio a lo largo de los años. Es normal que, conforme la obra daviliana pasó de ser una novedad tan bien acogida a convertirse en una de las autoras más celebradas de la literatura mexicana, los trabajos al respecto atravesaran por varios cambios y, como ya sugerimos, los acercamientos críticos a la obra daviliana pasaron por varias etapas. Con lo anterior en mente, compartimos la idea de que "el condensado de una bibliografía crítica en torno a la obra de esta escritora resulta útil para visualizar la evolución de su recepción".[28] Adicional al texto donde se realiza el recorrido a través de la historia de la crítica daviliana, se facilita una bibliografía que "reúne 182 entradas de reseñas, artículos, capítulos de libros, entrevistas y libros que se refieren a la obra de Amparo Dávila, organizadas en orden cronológico".[29] La anterior es una herramienta invaluable, que reúne un corpus crítico que recorre más de medio siglo; una exhaustiva recopilación de bibliografía que, sin duda, nutrirá futuras investigaciones y trabajos de toda índole acerca de la obra de la autora, además de servir como registro que ayude a la preservación de documentos que han quedado muy atrás en el tiempo, los cuales se han vuelto menos accesibles con el paso de los años.

[27] Daniela Monroy Mendoza, "Bibliografía crítica de Amparo Dávila", en *Un mundo de* sombras…, ed. cit., p. 467.
[28] *Idem*.
[29] *Idem*.

Daniela Monroy Mendoza declara que la recopilación de la bibliografía crítica que realiza se nutre en gran medida de los valiosos registros incluidos en la entrada que Aurora Ocampo dedicó a Amparo Dávila en el *Diccionario de escritores mexicanos,* donde aparecen registros hasta 1992.[30] A su vez menciona la consulta de diversas bases de datos para actualizar la bibliografía, así como una recopilación del caudal de materiales ubicados en las bibliotecas personales de varios académicos.

En el texto previo que acompaña la recopilación de bibliografía crítica sobre la autora, Daniela Monroy Mendoza explica que: "Los comentarios críticos respecto a la obra de Amparo Dávila revelan una clara dinámica".[31] La dinámica referida consiste en una mayor apreciación e interés de la crítica hacia la narrativa daviliana, por encima de la valoración otorgada a su poesía. Monroy Mendoza expone cómo "Entre 1951 y 1963 se reseñan los poemarios y la primera colección de cuentos escritos por la autora, y desde entonces hay un indicador –aún vigente– de que su narrativa ha sido más celebrada, reconocida y estudiada que su poesía".[32] El primer poemario de la autora, *Salmos bajo la luna*, se publica en 1950, y cuatro años después aparecen *Perfil de soledades* y *Meditaciones bajo la orilla del sueño*. Escutia Barrios también repara en cómo la atención y reconocimiento de la crítica a la autora encauzaron sus cuentos: "Si como poeta Dávila logró el interés de los lectores y los críticos, es indudable que como narradora fue todavía mejor recibida, así, además de las reseñas y artículos que en su momento obtuvieron cada uno de sus cuentarios, muchas narraciones de esta autora han sido incluidas en diferentes antologías".[33]

[30] *Ibid*., p. 468.
[31] *Idem*.
[32] *Idem*.
[33] D. C. Escutia Barrios, *Amparo Dávila ante sus lectores*…, ed. cit., p. 58.

Aunque la poesía de Dávila fue reconocida por la crítica, sin duda fue su narrativa la que despertó el mayor interés. Lo anterior, por supuesto, no equivale de ninguna manera a una calidad cuestionable en la obra poética de la autora; todo lo contrario, su poesía fue el parteaguas para que su nombre fuera conocido y reconocido en el canon, como apunta Monroy Mendoza: "Dávila ingresa al mundo de las letras con su poesía y fue a través de ella que pudo empezar a posicionarse en el ámbito literario".[34] Cabe aclarar, sin embargo, que en el presente repaso se omite el desarrollo de estas apreciaciones debido a que nos enfocaremos en la crítica acerca de su producción narrativa. Queda manifiesto, sin embargo, cómo fue que desde los primeros acercamientos críticos la obra poética de Amparo Dávila fue bien recibida y valorada.

A partir de la publicación de *Tiempo destrozado* es que la escritora alcanza una mayor relevancia para los críticos. En comentarios como los de Luis Mario Schneider, María Elvira Bermúdez y Edmundo Meouchi, realizados en los años posteriores a la aparición del cuentario, comienza a sugerirse que los cuentos de Amparo Dávila trascienden a los discursos nacionalistas y rompen los esquemas tradicionales para abrirse paso hacia la universalidad, y que la realización de su prosa está magníficamente lograda, donde cada palabra es colocada con la precisión de una pieza insustituible.[35] Es también desde aquellas tempranas consideraciones críticas que se identifica el componente siniestro en la narrativa de la escritora, que se presenta, en muchos casos, como algo de forma o apariencia indeterminada, y que recuerda las atmósferas asfixiantes que construyeron otros autores: "Se dice, por ejemplo, que sus cuentos abordan 'lo indecible', 'lo incierto' y 'lo informe', incluso el 'miedo

[34] D. Monroy Mendoza, "Bibliografía crítica de Amparo Dávila", art. cit., p. 468.
[35] *Ibid*., pp. 468-469.

innominado' y que su lectura remite a figuras como Poe y Kafka debido al clima de angustia y frustración que suscitan sus relatos".[36]

En su investigación, Escutia Barrios compendia una serie de autores que se ocuparon de la narrativa de Amparo Dávila tras la publicación de *Tiempo destrozado*, así como sus impresiones sobre la misma. Nombra, por ejemplo, a Francisco Zendejas como el presunto primer crítico en abordar el cuentario.[37] En general, señala que estas críticas primigenias son halagadoras y comienzan a asociar los cuentos davilianos con el horror y el género fantástico. María Elvira Bermúdez realiza un análisis del libro desde el psicoanálisis, donde ya sugiere –aunque con reservas, como apunta Escutia Barrios–, que los cuentos se inscriben dentro de lo fantástico. Es a Edmundo Meouchi a quien Escutia Barrios atribuye ser el primero en hacer una amplia relación entre los cuentos de *Tiempo destrozado* y el género fantástico.[38] En esta investigación se destacan las apreciaciones de José Vázquez-Amaral, donde subraya la importancia de la voz de la narradora en su contexto: "El crítico literario sitúa a Dávila dentro de un grupo de escritoras mexicanas que para él representaron una nueva generación de literatas que, por las obras que en ese momento estaban publicando, se hacían lugar a lado de los escritores más sobresalientes".[39]

Podemos observar que, desde la publicación de su primer libro de cuentos, y por lo tanto, desde la aparición de los primeros textos críticos que se ocuparon de ellos, ya se identifican algunos de los elementos más relevantes asociados a su narrativa y por los cuales su obra sería reconocida, como los temas a los que la autora regresa con insistencia y las atmósferas oprimentes que construye, jugando con el tiempo y el rostro siniestro de una

[36] *Ibid*., p. 469.
[37] D. C. Escutia Barrios, *Amparo Dávila ante sus lectores*…, ed. cit., p. 59.
[38] *Idem*.
[39] *Ibid*., p. 60.

realidad en cuyos rincones acecha lo desconocido: "Es así como comienzan a reconocerse en la narrativa de la zacatecana las presencias ominosas, los mundos herméticos o subterráneos, la ambigüedad y la perturbación como algunas de las obsesiones que nutren el universo daviliano".[40]

Ese es justamente uno de los aspectos que mayor interés despierta al asomarse a las primeras consideraciones de la crítica acerca de la obra de Amparo Dávila, desde el albor de estas publicaciones se señala lo excepcional de la prosa daviliana, así como la atmósfera lúgubre que impera en su universo narrativo y las obsesiones a las que la escritora volvió una y otra vez en sus textos. Cabe resaltar como punto no menor que, desde las primeras incursiones en la narrativa de la autora, se le vinculó con singular afinidad a los géneros de lo fantástico y el terror, territorios por los cuales continúa siendo reconocida hasta el presente.

En 1959, en la columna "Libros al Día", contenida en el suplemento *México en la cultura* –que se incluía en el diario *Novedades*– aparece una reseña de *Tiempo destrozado*, sin firmar.[41] En ella, el autor propone que la narrativa de la zacatecana se inscribe dentro del género del terror, pero explica que se refiere a una literatura de terror más allá de espantos y aparecidos, que trasciende a lo metafísico, al sentimiento de horror ante lo desconocido, lo informe e innominado.[42] Escutia Barrios plantea la posibilidad de trazar una relación con el tipo de literatura de terror que especifica este autor anónimo y las propuestas estéticas de H. P. Lovecraft desarrolladas en su obra *El horror sobrenatural en la literatura*. Escutia Barrios propone también que "el autor entrevé ya lo que más adelante definirá por mucho tiempo la narrativa de Dávila, en especial en *Tiempo destrozado*: los marcados rasgos y trastornos

[40] D. Monroy Mendoza, "Bibliografía crítica de Amparo Dávila", art. cit., p. 469.
[41] D. C. Escutia Barrios, *Amparo Dávila ante sus lectores*…, ed. cit., pp. 70-72.
[42] *Ibid*., p. 74.

psicológicos de sus personajes que en ocasiones encauzarán el estudio de los cuentos por la vía del psicoanálisis".[43]

Una vez más nos encontramos ante una reseña muy temprana del primer cuentario de la escritora donde ya se le asocia a los temas y géneros por los que más se reconoce incluso hoy en día. Como vimos antes, en su prosa se comienzan a identificar paralelismos con otros autores ya bien establecidos en el panorama de las letras universales. Además, como plantea la autora de la investigación, a pesar de no ser algo dicho de forma directa, la obra de Amparo Dávila comenzó a asociarse con el horror y con autores como H. P. Lovecraft. En la actualidad su prosa mantiene un vínculo inseparable con la literatura fantástica y el género del terror, y en el ámbito crítico estos géneros funcionan a menudo como punto de partida para expandirse a otras interpretaciones, como el enfoque psicoanalítico, tendencia que se ha vuelto más frecuente en tiempos recientes.

1.1.2 *Crítica académica* o de largo aliento

La etapa de la *crítica académica* o de largo aliento se inaugura con la proliferación de tesis y artículos académicos o de investigación que se desprenden de los acercamientos meramente reseñísticos al enfocarse en un análisis más profundo de la producción literaria de Amparo Dávila. Siendo el objetivo central de esta tesis el de proponer una alternativa de lectura de los cuentos de la autora desde la poetología narrativa, anotaremos aquí los trabajos críticos pertenecientes a esta etapa que plantean el acercamiento a los elementos que conforman una poética de la narrativa daviliana, los cuales nos sirven como antecedentes. Antes se señaló

[43] *Ibid*., p. 75.

que los temas favoritos de la crítica al abordar la obra narrativa daviliana oscilan entre lo fantástico, el horror y lo siniestro. Algunos autores, sin embargo, se han ocupado del análisis de los cuentos de Amparo Dávila con la intención de acercarse, mediante diversas teorías, a definir y describir un sistema expresivo característico de la escritora –es decir, una poética–. Aunque por lo general las propuestas se centran en algún aspecto aislado de todo lo que contempla un análisis poetológico, existen trabajos que establecen una relación y cohesión entre diversos elementos (tiempo, espacio, personajes, etc.), conciliándolos para identificar y describir una narrativa propia de la autora.

La tesis de maestría de Federico Cendejas Corzo titulada *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*[44] se centra en el análisis de la semiótica espacial en una selección de cinco piezas, consideradas por el autor para su investigación debido a la relevancia de los espacios en ellos, ya que transcurren en el interior de casas, y también por la atmósfera ominosa que presentan, la cual da como resultado una "experiencia estética aterradora".[45] La tesis se centra en el análisis del espacio de la casa, como lugar simbólico, siguiendo las propuestas teóricas de Gastón Bachelard sobre la poética espacial.

Por su parte Lidia García Cárdenas sugiere en su tesis de maestría *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*[46] que el papel de los espacios en los cuentos de la autora es primordial, y que alrededor del mismo giran las acciones de los personajes. Algo que ella llama "metáforas cósmicas", donde los elementos de un texto orbitan alrededor de uno central que funciona como centro gravitacional de ese sistema.[47] Propone también que

[44] Luis Federico Cendejas Corzo, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*. (Dir. Alejandro G. Ortiz Bullé-Goyri). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2016, 104 pp. [Tesis de maestría].

[45] *Ibid*., p. 14.

[46] Lidia García Cárdenas, *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila* (dir. Reyna Barrera López). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, 123 pp. [Tesis de maestría].

[47] *Ibid*., p. 6.

los espacios, además de ser centros narrativos, sufren transformaciones a la par de los conflictos que atraviesan los personajes. La autora de esta investigación realiza un análisis simbólico acerca de los espacios presentes en una muestra de cuentos representativos de la autora. Establece una relación simbólica entre los espacios de los textos de Amparo Dávila y los nueve círculos concéntricos del infierno dantesco, pues identifica que los personajes de la escritora habitan un espacio de acción que se reduce y se vuelve cada vez más profundo, hasta que la espiral de muerte y locura acaba por consumirlos.[48] Esta investigación se sustenta con las teorías propuestas por el grupo "M", "quienes establecen que los espacios literarios deben estudiarse en función de sus semejanzas y desemejanzas".[49] Se consideran también las reflexiones de Roland Barthes, Todorov, Bachelard, entre otros.

Un acercamiento más englobante lo realizó Victoria Irene González Pérez en su tesis de doctorado, *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*.[50] En esta investigación realiza una exploración del corpus narrativo de Amparo Dávila efectuando un análisis de sus elementos, tales como personajes, el espacio, el tiempo y la enunciación, buscando establecer una poética propia de la autora. Para su aproximación a los mecanismos y naturaleza de los cuentos davilianos, toma en consideración la narratología, "surgida a partir de los estudios y propuestas teóricas de los formalistas rusos, en especial a partir de los trabajos de Vladimir Propp sobre las funciones del relato".[51] Para efectuar dicho análisis se basa en ideas teóricas como los acercamientos historiográficos que Enrique Pupo-Walker hace sobre el cuento, entre otros, los preceptos de Edgar Allan Poe sobre la composición, las

[48] *Ibid*., p. 4.
[49] *Ibid*., p. 8.
[50] Victoria Irene González Pérez, *En búsqueda de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila* (dir. Evodio Escalante Betancourt). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2014, 244 pp. [Tesis de doctorado].
[51] *Ibid*., p. 9.

contribuciones sobre lo sublime de Emmanuel Kant, las explicaciones sobre lo siniestro de Freud y los postulados sobre análisis textual de Gérard Genette.

La tesis del estudio de Victoria Irene González Pérez "es que los cuentos de Amparo Dávila expresan una poética propia donde el silencio es utilizado como técnica narrativa que no ha sido suficientemente estudiada y, por lo tanto, debe ser analizada en forma metódica".[52] En suma, la investigación de González Pérez analiza "la configuración espacial, temporal, de los personajes y de la instancia narrativa en cada uno de los cuentos",[53] abarcando los aspectos teóricos y prácticos. En términos generales, tras realizar un análisis exhaustivo la autora concluye que subyace en el discurso de los textos "una necesidad de expresar un mundo, la realidad otra buscada por la escritora, que no puede ser alcanzada con el poder representativo de las palabras".[54] Para expresar aquello que escapa al alcance del lenguaje, Dávila recurre al silencio estructural, marcado por signos tipográficos y por la disposición de espacios en blanco más extensos de lo habitual, los cuales encubren información. Asimismo, el silencio se manifiesta mediante recursos como la elisión y la alusión. Otra estrategia es el empleo del discurso caótico, expresado mediante una verborrea que abunda en palabras, pero escasea en información.[55] En suma, la autora propone que "…en la escritura de Dávila el silencio va más allá de la gramática y adquiere, en cambio, el carácter de una pulsión más fundamental que cuestiona a la vez el mundo y el sistema lingüístico que lo significa".[56]

[52] *Ibid*., p. 27.
[53] *Idem*.
[54] *Ibid*., p. 229.
[55] *Ibid*., p. 233.
[56] *Ibid*., p. 234.

1.1.3 *Metacrítica*

La etapa más reciente que identificamos en la historia de la recepción daviliana es a la que denominaremos como *metacrítica*. Aquí se inscriben las propuestas o acercamientos que ya no se conforman con abordar la obra daviliana, sino que se preocupan por acercarse a la producción crítica en sí misma, registrándola, clasificándola y reflexionando sobre ella. De entre los textos dedicados a la autora pertenecientes a esta etapa valdría destacar aquí la publicación del libro, ya antes citado, *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*,[57] coordinado por Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha, editado por la Universidad de Guanajuato y publicado en 2019. El libro recopila una colección de acercamientos críticos a la obra de la escritora que se ocupan tanto de su obra poética como de la cuentística, desde diversas perspectivas. En la presentación de esta compilación, los coordinadores declaran que el libro "retoma la figura de Dávila y su vocación por la escritura para presentar al lector una serie de estudios que indagan en ese binomio que define su actividad literaria: la vitalidad que encarna su obra y el fino trabajo de urdimbre que la sostiene".[58] Una vez más, hacemos hincapié en la mención de la palabra *vitalidad* en la anterior declaración, pues aún en los últimos años de vida de la escritora, así como en los posteriores a su fallecimiento, la obra de Amparo Dávila parece gozar de esta cualidad vital, al mantenerse vigente en el interés de la crítica y, sobre todo, en el gusto y preferencia de sus lectores.

Los coordinadores de *Un mundo de sombras camina a mi lado* explican que el libro "nace del interés por la escritora zacatecana y por los recursos literarios que su obra moviliza,

[57] C. L. Gutiérrez Piña, J. G. Tapia Vázquez *et al* (coords.), *Un mundo de sombras*…, ed. cit.
[58] *Ibid*., p. 12.

común a un grupo de investigadores, quienes formamos parte de distintos espacios académicos de México y otros países".[59] En esta compilación los trabajos críticos se distribuyen siguiendo una clasificación que los coordinadores explican en la presentación del volumen: "El libro se divide en cinco secciones, cuyos títulos, así como el del mismo libro, recuperan algunos de los versos de la obra poética de Dávila".[60] El orden propuesto por los coordinadores de *Un mundo de sombras* nos da una idea de los temas predilectos por los que suele orbitar la producción crítica sobre la obra de Amparo Dávila en la actualidad, cuáles son los tópicos más recurrentes y cuáles se desprenden de las líneas más usuales al comentar la literatura de la autora.

El primer apartado se titula "Lenta nostalgia o angustia viva", el cual "conjuga lecturas que buscan esbozar los perfiles más significativos de la escritora".[61] El primero de estos perfiles es el del registro autobiográfico, en trabajos donde se vincula la obra con las vivencias personales; se ofrecen propuestas de lectura en las que la autora acaba por *autoconfigurarse* en sus textos. Uno más es el de la lírica daviliana, la cual, si bien ha sido menos considerada por los críticos en comparación con la atención que se ha dado a lo largo de los años a su producción cuentística, parece haber despertado nuevos intereses. El último es "el de la narradora que oscila entre los universos de lo fantástico y el terror, perfil con el que se consolidó en el escenario literario".[62] De este último podemos decir que es la orientación en la que mayor hincapié han hecho los críticos durante toda la trayectoria de la escritora; sus cuentos se encuentran profundamente vinculados a lo fantástico, el terror y lo siniestro.

[59] *Idem.*
[60] *Ibid.*, pp. 12-13.
[61] *Ibid.*, p. 13.
[62] *Idem.*

En la segunda sección del libro, titulada "Sombras sin sombra", "indaga en las codificaciones de lo fantástico y de los discursos de la irrealidad en una muestra de los cuentos davilianos".[63] Se destaca que esta tendencia ha sido, a lo largo de la historia, una de las más establecidas; hoy en día lo fantástico es, sin duda, el aspecto más estudiado en la narrativa daviliana, pues se tiene a la escritora como una de las máximas exponentes del género en nuestro país, y es ampliamente reconocida por ello. Las concepciones de lo fantástico como género son un tema acerca del cual se ha teorizado y han sido centro de múltiples estudios, de manera que las ideas al respecto también han sido objeto de una evolución. Quizá por lo anterior es que se consigna en el libro cómo esta lectura en la obra daviliana "ha sido desde los inicios de su tratamiento no poco problemática por su singularidad".[64] No obstante, lo fantástico, con todas sus consideraciones, sigue viéndose como algo intrínseco a la narrativa de la autora, por eso se indica que en este apartado se "reafirma el valor de la narrativa de Dávila en la tradición del relato fantástico mexicano".[65]

En los trabajos de la sección titulada "Presagios de la noche" se discurre acerca de los tópicos que, como señalan los coordinadores, son bien conocidos por los lectores como declaradas obsesiones sobre las cuales la zacatecana ahonda insistentemente en sus cuentos: el amor, la locura y la muerte, círculos concéntricos alrededor de los cuales suele transitar la obra daviliana, a los que se suman la soledad, la angustia y el delirio. Los coordinadores del libro apuntan que este apartado "profundiza en éstas [obsesiones] con estudios que analizan los tópicos más distintivos que trazan una particular visión de la realidad, delineada tanto en su narrativa como en su poesía".[66]

---

[63] *Idem*.
[64] *Idem*.
[65] *Idem*.
[66] *Idem*.

Es posible afirmar que los estudios críticos de temática más novedosa son los que se integran dentro del siguiente apartado de la compilación, "Pasión en movimiento", el cual "propone nuevos derroteros de lectura para la obra daviliana, al mostrar los lazos que su literatura tiende con otros discursos".[67] Se trata de trabajos que buscan establecer relaciones multidisciplinarias con la producción literaria de la escritora, "en tanto la psicología, la geometría, la pintura, la filosofía o la música representan en los universos de Dávila espacios posibles de reflexión que al mismo tiempo demuestran la compleja urdimbre del texto literario, con hilos de los que se alimenta y que también genera por voluntad propia".[68] Con lo anterior somos capaces de observar cómo, a pesar de la existencia de temas y enfoques a los que suele dar preferencia la crítica, al tratarse de una obra de gran calado, la creación daviliana sigue proporcionando diferentes posibilidades de análisis e interpretación desde líneas menos convencionales.

La selección final de esta compilación enmarca aproximaciones acerca de un tema frecuente en la obra de Amparo Dávila, uno que no ha sido muy desarrollado, pero del cual existen acercamientos al respecto: nos referimos al tema de la corporeidad, de la que se ocupan los trabajos correspondientes a la sección "En la pared del cuerpo". Acerca de este tópico se resalta que "en la narrativa de la escritora mexicana subyace […] como eje de movilización de la tantas veces convocada ambigüedad que inunda sus relatos. El cuerpo se muestra, pues, como el espacio donde la realidad y la irrealidad, lo razonable y lo irracional revelan sus efectos y labran sus improntas".[69]

[67] *Idem*.
[68] *Idem*.
[69] *Ibid*., p. 14.

1.2 Ejes temáticos de la narrativa

Una vez concluido el recorrido por las diversas etapas en las cuales clasificamos las aproximaciones críticas de la obra de Amparo Dávila, conviene detenernos, aunque sea de forma sucinta, en tres núcleos temáticos, los cuales han servido como ejes articuladores de numerosos trabajos e investigaciones sobre la obra de la zacatecana: a saber, lo fantástico, lo siniestro y la feminidad. No se tratan estos tres campos de sentido de simples tópicos reiterados en el análisis especializado; más bien se entrelazan como profundas constelaciones de significado, las cuales nos permiten comprender con mayor hondura la riqueza estética y simbólica de la cual es poseedora la narrativa daviliana. La selección de estos tres ejes no obedece, por tanto, a una mera preferencia interpretativa, sino a su centralidad en el corpus de estudios en torno a la obra de la autora.

Lo fantástico, entendido como la vacilación experimentada al ser perturbados los límites de la realidad; lo siniestro, como la reemergencia de lo reprimido en lo cotidiano, que se encarna en los terrores más primitivos; y la feminidad, como categoría simbólica, se presentan aquí como vectores de lectura que, lejos de clausurar el sentido de la obra daviliana, lo amplifican y lo diversifican, pues se relacionan entre sí configurando toda una red interpretativa. Como ya se ha sugerido antes en este trabajo, el universo narrativo de Dávila posee tal riqueza estética que resiste cualquier tentativa de clausura hermenéutica definitiva: su literatura, cargada de zonas de ambigüedad, permanece abierta a una pluralidad de abordajes críticos que no agotan su complejidad, sino que, por el contrario, la expanden.

1.2.1 Lo fantástico

El primero de los núcleos de interés en el que nos detendremos será el de lo fantástico, inherente a la narrativa de la escritora, pues se le considera como una de las mayores exponentes del género en nuestro país, y no han sido pocos los trabajos que han ahondado en esta cualidad. El propósito del presente apartado será el de asomarse a algunos de los estudios sobre lo fantástico en los cuentos Amparo Dávila, en particular de aquellos que consideramos como los más pertinentes para el fin de nuestra investigación. Para tal propósito, antes brindaremos una definición de lo fantástico desde una perspectiva común y genérica, así como sus más primordiales características, de la mano de los autores más relevantes a la hora de perfilar el género.

El punto de partida obligado en cualquier indagación sobre lo fantástico suele ser la teoría de Tzvetan Todorov,[70] quien sitúa la esencia del género en la vacilación experimentada ante un suceso que desafía las leyes naturales,[71] una vacilación que marca su diferencia frente a lo extraño –donde lo inexplicable halla una justificación racional– y lo maravilloso –donde lo sobrenatural es aceptado como real–.[72] Esta noción de la ambigüedad ha sido desarrollada con agudeza por teóricos contemporáneos como David Roas,[73] quien subraya cómo la

[70] Tzvetan Todorov, "Definición de lo fantástico", en *Introducción a la literatura fantástica*. Premiá, México, 2ª ed., 1981, pp. 18-30.

[71] *Ibid*., p. 19.

[72] Todorov sintetiza tres condiciones para definir lo fantástico. La primera es ofrecer al lector una realidad en la ficción que funcione bajo las mismas leyes del mundo real, para después vulnerar o irrumpir en esa realidad mediante una situación inexplicable o presuntamente sobrenatural que obligue al lector a "vacilar ante una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados". (Todorov, *op. cit.*, p. 24). La segunda se centra en la ya referida ambigüedad, indispensable para ser capaces de afirmar que nos encontramos en los territorios de lo fantástico. Dicha ambigüedad es experimentada en dos niveles, tanto dentro como fuera de la ficción, por el lector y por algún personaje. La última condición consta del sentido de las construcciones verbales de la obra, pues no será fantástico aquello que se interprete como alegórico. (*Idem*).

[73] David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011, p. 14.

eficacia del relato fantástico depende de la instauración previa de un mundo verosímil; la estabilidad de dicho mundo se quebranta de forma súbita por algo imposible, lo cual genera que la realidad –la de los personajes, pero pudiéndose extender esto también a la realidad del lector– se perciba como algo frágil, vulnerable.[74] Por su parte, Omar Nieto propuso una evolución del género a través de tres paradigmas sucesivos:[75] el *clásico,* el cual presenta una confrontación lineal entre lo real y lo sobrenatural, donde el elemento extraño irrumpe en la forma de una figura antropomorfizada, un elemento etéreo o una entidad abstracta, siempre externa al hombre);[76] el *moderno* (donde el elemento sobrenatural invasor pasa de ser algo exterior a algo interior; a partir del psicoanálisis, los fantasmas pasan a ser alegorías de los temores que lleva el ser humano dentro de sí, algo que está siempre latente);[77] y el *posmoderno* (dentro del cual se renuncia a cualquier pretensión de verdad para entregarse al pleno juego del lenguaje, de manera que la noción misma de lo fantástico se vuelve relativa).[78]

---

[74] La transgresión de lo irreal en lo cotidiano dependerá de lo que juzguemos usual en nuestra realidad, según la visión o paradigma en la que nos encontremos: "Lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que consideramos como real". (Roas, *op. cit*., p. 15). Remarca cómo el paradigma de la realidad varía de acuerdo a la época; por ejemplo, en el siglo XVIII el mundo y su naturaleza comenzaba a explicarse a través del Racionalismo, pero antes de eso, muchas cosas hoy en día percibidas como irreales podían no serlo. "Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles". (*Idem*). Justamente en el siglo XVIII hubo un cambio drástico en cuanto a la percepción de lo que es o no sobrenatural, tal y como expone Roas: "La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que, como se ha dicho, hasta ese momento funcionaban integradas o, por lo menos, no se excluían entre sí". (*Ibid*., p. 16). Con tal cambio de paradigma, la realidad se explicará a través de la razón, y lo sobrenatural se relegará a los territorios de la fe: "A partir de entonces, en lo que se refiere a la materia religiosa el individuo tendrá libertad de creer o no creer, pero en materia de conocimiento dominará la razón". (*Idem*).

[75] Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D.F., 2015, pp. 83-84.

[76] *Ibid*., p. 103.

[77] *Ibid*., p. 134. La precisión del paradigma *moderno* encaja más con lo que podemos observar en los cuentos de Amparo Dávila, donde los fantasmas y demonios surgen como reflejos en el espejo de las frustraciones y pasiones oriundas de los territorios más abismales de la psique humana.

[78] Nieto sustenta su descripción del paradigma posmoderno con las ideas de Jorge Luis Borges acerca del género fantástico: "para Borges lo fantástico depende de la inversión o relativización de las categorías cognitivas del hombre, en las que descansa nuestro conocimiento del mundo". (Nieto, *op. cit.*, p. 240). Si el mayor miedo del hombre, como indicó Lovecraft, es el miedo a lo desconocido, la relativización del conocimiento del mundo, y el choque constante entre realidades haría que el hombre no encontrara un suelo

Ahora que hemos establecido una proximidad a la esencia de lo fantástico, sus condiciones y características más definitivas, así como los paradigmas del género, nos proponemos a recorrer algunos de los trabajos centrados en el aspecto fantástico de los cuentos de Amparo Dávila. La mayoría de estos acercamientos se han dado en artículos y tesis, dentro de lo que identificamos como la etapa de la crítica académica o de largo aliento. Victoria González Pérez dedica varios capítulos de su libro *El silencio destrozado o transgresión de la realidad en la narrativa de Amparo Dávila*, a reflexionar sobre lo fantástico en la cuentística daviliana. Allí propone algunos elementos y motivos detonantes para el surgimiento de lo fantástico. En consonancia con las teorías todorovianas, reflexiona sobre cómo en los relatos de Amparo Dávila se presentan dos caras de una realidad, siendo la primera la que percibimos como familiar, sujeta a las leyes de la lógica; detrás, oculta, se encuentra una realidad donde la lógica es vulnerada, donde las cosas inexplicables suceden: "Esa otra parte de la realidad es la creada por la imaginación del escritor. Ahí habita lo que no es. Se trata de un mundo paralelo, alterno, metáfora del desván de las cosas inservibles, olvidadas, pero no del todo desechadas".[79] En la narrativa daviliana lo ominoso suele ser el detonante para que esta realidad latente se manifieste en la cotidiana. Como precisa la autora: "Lo ominoso se hace presente en forma de una amenaza, en ocasiones imprecisa, pero constante".[80] González Pérez detalla la manera en que esta amenaza se manifiesta en distintas piezas. En cuentos como "El huésped" o "El espejo", lo ominoso se encarna como entes monstruosos, innominados e indefinidos; en otros, como "Moisés y Gaspar", las entidades

estable en donde poner los pies, tierra firme a donde anclar su mente. Se anula la salvedad del mundo real y en esto recae el horror.

[79] Victoria Irene González Pérez, *El silencio destrozado o transgresión de la realidad en la narrativa de Amparo Dávila* (dir. Magali Velasco Vargas). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2009, p. 44.

[80] *Idem*.

tienen nombre propio; luego están aquellos donde un ser humano encarna lo fatídico, como en "La quinta de las celosías"; finalmente, señala el caso de "Final de una lucha", donde lo ominoso se origina del desdoblamiento del protagonista.

Victoria González Pérez menciona que Amparo Dávila negó que sus cuentos se encontraran dentro del género fantástico. En una entrevista que realizó a la escritora, ella expresó abordar sus escritos planteando una realidad de dos caras, una que es la de la razón, el lado cotidiano de la vida, y otra más oscura e ilógica. González Pérez agrega que esa cara oculta es el mundo subjetivo de los personajes davilianos, los cuales alternan de una cara de la realidad a otra. Tal efecto de sobreposición de un nivel sobre el otro sucede cuando la realidad vivida por el personaje se problematiza y entonces es llevado al límite, al tener que tomar una importante decisión sobre aquello que lo atormenta. Lo anterior concretado en un cuento produce el efecto de la ambigüedad, que es característico en la narrativa de la escritora,[81] y como ya se detalló, algo intrínseco del género fantástico.

Yolanda Medina Haro, en su tesis de maestría también detalla esta transición o sobreposición de una realidad a otra en los cuentos de la zacatecana. Menciona que "Amparo Dávila, es la transgresora por excelencia de lo real cotidiano".[82] Durante la irrupción de lo sobrenatural, la vacilación de si aquello tiene o no una explicación natural crea el efecto de lo fantástico. La ruptura de la realidad se produce por "un aquí y ahora intolerables para el ser humano, quien busca huir de lo doloroso de su existencia".[83] Lo anterior coincide con lo antes mencionado por González Pérez.

[81] *Ibid*., p. 40.
[82] Yolanda Luz María Medina Haro, Tiempo destrozado *de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía* (dir. Gloria María Prado Garduño). Universidad Iberoamericana, México, 2009, p. 60. [Tesis de maestría].
[83] *Idem*.

Por otro lado, Luis Federico Cendejas Corzo reflexiona sobre los posibles problemas de encasillar o reducir la obra de un autor dentro de un solo género, resuelve, sin embargo, que en ocasiones puede resultar de utilidad para tener una perspectiva metódica a la hora de analizar dicha obra.[84] Por lo anterior afirma que la obra cuentística de Dávila se inscribe dentro del género fantástico debido a la serie de elementos y parámetros que la hacen encajar con los alegatos sobre el género y sus límites realizados por los autores que ya antes presentamos. Siendo la ambigüedad el elemento más esencial de lo fantástico, Cendejas Corzo se suma a la aseveración de que es algo presente en los textos de la zacatecana, pues, menciona, "la duda jamás resuelta y el contacto entre las dos realidades regidas por leyes diferentes son características de toda la obra cuentística de Amparo Dávila".[85]

1.2.2 Lo siniestro

Introducimos a continuación el segundo de los núcleos temáticos que más han interesado a la crítica daviliana y que se encuentra íntimamente relacionado con el primero: lo siniestro. Por lo general, surge como resultado de la irrupción de lo sobrenatural en la realidad cotidiana, en los cuentos de Amparo Dávila el agente o la entidad presuntamente sobrenatural se encarna en algo ominoso. Freud nos habla de la expresión alemana *unheimlich*, lo espeluznante, lo desconocido: "imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar".[86] Eugenio Trías –partiendo de Freud– condensa lo siniestro en seis motivos recurrentes: el doble, la animación

[84] L. F. Cendejas Corzo, *Hacia una poética del espacio*…, ed. cit., p. 25.
[85] *Ibid*., p. 28.
[86] Sigmund Freud, "Lo siniestro", en *Obras completas. Tomo III* (tr. Luis López-Ballesteros y de Torres). Biblioteca nueva, Madrid, 2007, p. 2484.

de lo inanimado, la repetición, la amputación, el deseo oculto vuelto real y el portador de maleficios.[87] Todos estos motivos resuenan, sin duda, con intensidad singular en diversos relatos de la autora zacatecana, en los cuales –como se ha señalado– la irrupción de lo fantástico se manifiesta, con frecuencia, en la emergencia de lo siniestro, es decir, aquello que en su ajenidad con lo conocido, desestabiliza y perturba la experiencia ordinaria.

David Roas afirma que lo fantástico no puede entenderse sin la inquietud que suscita la irrupción de lo imposible en un mundo regulado por leyes estables; dicha transgresión, al quebrantar la concepción de lo real, engendra una atmósfera de extrañeza y desasosiego.[88] En la concepción de H. P. Lovecraft: "La más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido".[89] Lovecraft, además, enfatiza la necesidad de que el relato fantástico –o sobrenatural– contenga una atmósfera impregnada de un terror vago, una sensación de amenaza que sugiere la abolición de las leyes naturales y la irrupción de fuerzas ajenas y malignas:

> Ha de presentar cierta atmósfera de inquietud e inexplicable miedo a fuerzas desconocidas y ajenas, y ha de haber un atisbo, expresado con la apropiada seriedad y sentido de portento, de esa concepción, supremamente terrible, del cerebro humano, que es el de la maligna y específica suspensión o abolición de esas leyes inmutables de la naturaleza que constituyen nuestra única salvaguarda contra el ataque del caos y los demonios del espacio insondado.[90]

Esta atmósfera, como legado del romanticismo y la novela gótica, no es mero ornamento, sino un medio esencial para que el lector experimente, desde el primer instante,

---

[87] Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 8ª ed., 2001, pp. 43-44.
[88] D. Roas, *op. cit.*, p. 88.
[89] H. P. Lovecraft, "El horror sobrenatural en la literatura", en *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Edaf, Madrid, 2002, p. 125.
[90] *Ibid.*, p. 129.

la perturbación profunda que define al género. Así, el miedo –resultante por la presencia de lo siniestro– no es sólo una consecuencia inevitable de la vacilación, sino que se trata de un efecto premeditado cuidadosamente cultivado por el autor.

En la narrativa de Amparo Dávila, los agentes de lo desconocido aparecen como entidades innombrables e inexplicables que vienen a sacudir la cotidianeidad de los personajes. A través de estos seres inexplicables es que lo extraño se amplifica y reverbera, de forma que lo que antes pareció familiar, toma un carácter maligno: "Son entes que deambulan entre sus historias conformando atmósferas de zozobra y angustia que terminan por detonar episodios violentos arrasando con ellos la cordura, e inclusive la vida de algún personaje y de ellos mismos".[91] Cuando estas entidades siniestras se presentan, todo lo que rodea a los protagonistas se destruye, y el salto a los abismos de la locura o la muerte se vuelve inevitable.

Los *monstruos* de Dávila son quimeras o contradicciones andantes que aterran no necesariamente por su peligrosidad, sino por lo que representan, pues encarnan los aspectos más oscuros de la mente humana y la fragilidad de lo que es considerado real: "el miedo que puede apreciarse en sus ficciones no es de tipo físico: su estética de la indeterminación, de la atribución mínima de rasgos físicos a los entes causantes de miedo, e incluso la adjudicación de rasgos contradictorios que dificultan imaginar cómo son esos entes, es una prueba de ello".[92] El ejemplo más usual de esta manifestación de monstruosidades quiméricas e innombrables se da en el célebre relato "El huésped", otro ejemplo a considerar es el cuento

[91] V. I. González Pérez, *El silencio*…, ed. cit., pp. 69-70.

[92] José Miguel Sardiñas Fernández, "Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror", en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, p. 90.

"En el espejo", donde el terror aumenta debido a que lo desconocido no tiene una forma clara, como si se tratara de un reflejo de la maldad, la locura, la enfermedad o lo siniestro de una vida cotidiana que carece de sentido en un espejo empañado por una lúgubre y agobiante atmósfera de sufrimiento.

> …si bien Lovecraft orienta su búsqueda hacia lo desconocido espacial, hacia espacios lejanos, tratando de evitar los caminos trillados, Dávila —probablemente esquivando lo mismo— dirige su exploración hacia el entorno inmediato del héroe o la heroína y hacia su propio mundo interior. Sus protagonistas padecen terrores generados por la gente que más quieren o han querido o pretenden querer, por la pareja, o la expareja, por la mujer o el hombre que pretenden, por amantes, por la madre, por un hermano, por una tía-madre, y, sobre todo, por sí mismos, casi siempre por la incapacidad de manejar razonablemente los deseos.[93]

En la narrativa de la autora, observamos una pericia impecable al momento de trazar realidades cotidianas que se vuelven peligrosas, casi siempre en relación con las personas que rodean la vida de los protagonistas y con sus conflictos internos. Todo lo anterior en torno a la manifestación de lo siniestro en el ámbito inmediato del protagonista –en su entorno doméstico o en las zonas más recónditas de su subjetividad– resuena con el paradigma de lo fantástico *moderno*, según lo expuesto por Omar Nieto, donde lo sobrenatural no se presenta como una amenaza externa, sino que emerge del interior mismo del sujeto, de una fisura de su conciencia o desestabilización del yo.

[93] *Ibid.*, p. 91.

1.2.3 La feminidad

Nos aproximamos ahora al último de los núcleos temáticos a abordar, el de la feminidad. En este apartado revisaremos algunos de los estudios que han reparado en la figura de la mujer como tema o motivo estético central en la narrativa de Amparo Dávila, un tópico que ha suscitado un notable interés por parte de la crítica. Anotamos *la feminidad,* así, en su forma sustantiva, para referirnos al campo temático desarrollado por la autora desde muchas perspectivas en sus diversos cuentos; la figura femenina –y su pluralidad de manifestaciones– como eje temático en la obra daviliana, lo cual no debe confundirse con los intentos de identificar la cualidad de "femenina" en la escritura de la autora, ni con las lecturas feministas o de género que emergen en la crítica posterior –las cuales también han servido como detonante para la hermenéutica de los cuentos, pero que responden a otra categoría, más abocada a lo social–. Aquí nos referimos, más bien, a la construcción simbólica de la mujer como figura paradigmática dentro del universo ficcional de Amparo Dávila, es decir, como entidad representacional cargada de significados, como símbolo polisémico.

Victoria González, en *El silencio destrozado,* apunta acerca de las mujeres protagonistas que "ese elemento en la cuentística de Amparo Dávila no es de ningún modo gratuito. Muy por el contrario, las protagonistas femeninas se muestran permanentemente recias a aceptar un mundo creado ex profeso para ellas desde una visión antropocéntrica que las convierte en el *otro* excluido".[94] Sin embargo, la misma autora aclara que en la narrativa daviliana existen muchos hilos conductores que exploran problemáticas de la condición

[94] V. I. González Pérez, *El silencio*…, ed. cit., p. 108.

humana en general: “las relaciones funcionales entre la pareja, el sentimiento de rechazo, el dolor de la incomprensión y la soledad y otras situaciones límite, como la vida y la muerte”.[95] En palabras de la autora, lo anterior “estará encaminado a mostrar un discurso que enfatiza una visión femenina, que no feminista, del mundo de las mujeres en el universo daviliano”.[96]

Aunque los problemas que atraviesan los personajes de Amparo Dávila son universales y atañen al ser humano en general, personajes masculinos o femeninos en los cuentos de la escritora no son equivalentes, pues las situaciones devastadoras de los mundos interiores se exacerban o adquieren algunas particularidades cuando los cuentos son protagonizados por mujeres. Victoria González escribió:

> En todos los personajes existe una característica compartida: la soledad como condición existencial, un estado insuperable bajo cualquier circunstancia, pero que tiene que ver con los demás y que adquiere matices como el aislamiento, el abandono, el autoexilio interior. En las mujeres esto se agrava por su circunstancia genérica que las sitúa en continua desigualdad y desvalimiento ante el *otro*.[97]

Si bien, condiciones como la soledad y el abandono son universales, Amparo Dávila las aborda de una manera específica cuando retrata mujeres, pues se ocupa de varios tópicos inherentes a la feminidad, como el enclaustro o la soltería; Victoria González apunta cómo la vida de los personajes femeninos en los cuentos de la escritora casi siempre ocurre en espacios cerrados y agobiantes, “lugares que llegan a constituir sitios amenazantes y que conforman una especie de prisión infranqueable en un franco paralelismo con la situación

[95] *Idem*.
[96] *Idem*.
[97] *Ibid*., pp. 112-113.

existencial".[98] La soltería es un tema recurrente en los cuentos de la zacatecana, la mujer soltera vive atormentada por el conflicto de no cumplir con su rol asignado por la sociedad, lo cual detona la locura y la muerte: "En algunos casos, el sufrimiento continuo lleva a las mujeres a buscar la muerte […] casi siempre a través del suicidio, pero en otras optan por la vida, aunque sea una vida situada en otra dimensión, fuera del mundo real, en un mundo interior y particular: el de la locura".[99]

Los cuentos de Amparo Dávila están poblados por mujeres, de características varias y naturaleza distinta, casi siempre atormentadas, víctimas de una realidad cotidiana pero terrible, donde el horror se exacerba con la intrusión de algún elemento extraño, emisario de lo siniestro, muchas veces encarnado en una criatura o visión innombrable que detonará el descenso inevitable sobre el que hemos ahondado. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar la tesis de maestría de Norma Lucía Pinal Lara,[100] en dicha investigación propone varias correspondencias míticas en los cuentos de la autora, aunque de forma indirecta. En uno de los capítulos de su investigación, la autora efectúa un análisis de las mujeres protagonistas de varios cuentos de Amparo Dávila, reconociendo en sus características y acciones los arquetipos de mujeres propuestos por la psiquiatra Jean Shinoda Bolen, que remiten a las diosas griegas. La misma Jean Shinoda Bolen apunta que su libro *Las diosas de cada mujer* "describe una nueva perspectiva psicológica de las mujeres basado en imágenes de mujeres –proporcionadas por las diosas griegas– que han permanecido vivas en la imaginación de la humanidad a lo largo de tres mil años".[101] Vincula a un grupo de diosas

[98] *Ibid*., p. 113.
[99] *Ibid*., p. 126.
[100] 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 Irene González Pérez). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2016, 172 pp. [Tesis de maestría].
[101] Jean Shinoda Bole, *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Kairós, 15ª ed., Buenos Aires, 2008, p. 21.

griegas repartidas en tres categorías con las protagonistas de los cuentos de Amparo Dávila. El grupo de "Las diosas griegas vírgenes" lo conforman Artemisa, Atenea y Hestia, a quienes relaciona con las mujeres de los cuentos "Matilde Espejo", "La quinta de las celosías" y "La celda", respectivamente; Hera, Deméter y Perséfone son parte de "Las diosas griegas vulnerables", y las compara con los personajes de "Griselda", "La casa nueva" y "Tina Reyes"; finalmente, de la categoría de "Las diosas alquímicas" retoma a Afrodita y la vincula con el cuento "El abrazo".[102]

Tenemos entonces una galería de múltiples arquetipos de mujeres en los cuentos de Amparo Dávila, de lo más variopintas, cada una con sus propios conflictos. El acercamiento que propone Pinal Lara las clasifica como arquetipos psicológicos, emparentados a las diosas grecolatinas, pero si se abordase desde lo simbólico encontraríamos que la feminidad en Amparo Dávila se manifiesta multiforme y ambivalente, pues en su obra encontramos todo tipo de mujeres. En ese mismo trabajo, Pinal Lara también realiza una clasificación de acuerdo con los arquetipos de mujeres propuestos por Carl G. Jung.[103]

Como hemos podido observar, el núcleo temático de la feminidad en la obra de Amparo Dávila ha sido abordado por estudios críticos diversos en donde se destaca la representación simbólica de la mujer como figura central de muchos de sus cuentos. La condición femenina, en el universo narrativo de la autora, se vincula con experiencias de encierro, soledad, desigualdad y locura, lo cual adquiere matices específicos con el abanico de arquetipos de mujeres que desfilan por sus páginas. La revelación compleja y multiforme de estos personajes constituye un semillero propicio para la irrupción de lo irreal, para lo

[102] N. L. Pinal Lara, "Capítulo IV. El arquetipo de las Diosas de Jean Shinoda Bolen en los personajes femeninos de Amparo Dávila", ed. cit., pp. 120-152.

[103] N. L. Pinal Lara, "Capítulo III. Los arquetipos de Carl C. Jung en las mujeres davilianas", ed. cit., pp. 86-119.

fantástico: la vulneración del paradigma de realidad que permite la aparición de lo siniestro y lo ominoso.

En este primer capítulo, de carácter expositivo, se ha trazado un recorrido panorámico por las distintas etapas que ha atravesado la crítica en torno a la obra de Amparo Dávila, proponiendo tres etapas que nos permiten entender la recepción e interés crítico de su obra. Se ejemplificó cada etapa, con especial atención a las dos últimas, donde se engloban trabajos con enfoques que guardan una vinculación directa con los objetivos de la presente investigación. Asimismo, realizamos un análisis preliminar sobre tres de los ejes temáticos más recurrentes en los estudios dedicados a la narrativa de la autora. En los capítulos siguientes nos abocaremos al examen analítico e interpretativo de una selección de cuentos, atendiendo a las configuraciones de su semántica y sintaxis imaginarias, elementos que, en su articulación, contribuyen a delinear lo que proponemos como la poética daviliana: el sistema expresivo singular que caracteriza la escritura de la autora.

CAPÍTULO 2.

LA SEMÁNTICA IMAGINARIA EN LA NARRATIVA DE AMPARO DÁVILA

2.1 Principio operacional de los personajes davilianos

En este apartado partiremos de la premisa de la existencia de dos figuras recurrentes que se instalan como paradigmas primordiales en los cuentos de Amparo Dávila; uno de manera particular o interna, si se prefiere, y el otro de una forma más englobante o externa, como esquema general del sentido y estructura de la narración: hablamos de la metáfora del cerco, un encierro manifestado en distintos niveles, así como la estructura de catábasis, el descenso a los infiernos, esquema con el cual podemos empatar varios de los cuentos, de manera que lo proponemos aquí como el mito fundamental de la narrativa de la autora.

La metáfora recurrente del cerco se encuentra inserta en varios niveles y aspectos de los cuentos. Como punto de partida tomaremos a los personajes davilianos y su principio operacional. Al abordar el universo que conforman las narraciones de Amparo Dávila, notamos una pluralidad de temáticas, las cuales dotan cada pieza de autonomía y singularidad. No obstante, es claro que dentro de este conjunto algunos cuentos poseen motivos o fuerzas dominantes identificables. Son conocidos los temas recurrentes en la obra de la autora: el amor o la ausencia de éste, la precipitación hacia la locura y el atisbo de la muerte, la cual, en diversas ocasiones, resulta liberadora para seres atormentados. Los personajes davilianos se refugian en sí mismos, en su universo individual, el cual los arrastra a la soledad y a la enajenación, debido a que se ven incapaces de establecer cualquier tipo de relación interpersonal positiva. Las narraciones suelen girar en torno a la exteriorización de los submundos imaginarios de los protagonistas; por lo general, de angustia y desazón. Sin embargo, dichos interiores también pueden representar un refugio ante un mundo conflictivo, a ello se debe, en principio, la reclusión en sí mismos a la que se arrojan, en búsqueda de la

salvedad del *yo*. Un claro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el final de "Muerte en el bosque", donde el protagonista se interna hasta perderse en la espesura como vía de escape ante la pesada carga que significa su vida cotidiana.

Victoria González Pérez detalla, como se lee a continuación, la manera de operar de los personajes davilianos: "En los protagonistas de Dávila encontramos con frecuencia que, al tropezar ante una realidad que resulta inoperante según sus criterios de vida, estos se alejan y se esconden dentro de sí mismos, donde localizan su yo fragmentado".[104] En la salvedad de su interior abrazan la locura o la muerte como único modo de sosiego. González Pérez trae a colación las propuestas de Jacques Lacan sobre las "fantasías del cuerpo fragmentado", término que el psiquiatra desarrolló en su ensayo sobre el "estadio del espejo". Lacan explica que el niño, al nacer, es incapaz de reconocer una imagen de sí mismo, pues alcanza a percibir sólo fragmentos, como sus extremidades. A partir de los seis meses de desarrollo será capaz de identificar su imagen reflejada en el espejo, pero la dicha de poder reconocerse de forma íntegra, como un yo, durará poco, pues a la vez que se reconoce se desconcierta al darse cuenta de que lo percibido no es él mismo, sino una imagen de él. En ese momento de enajenación el individuo se desconoce y regresa a la fantasía del cuerpo fragmentado.[105] Se trata de un retorno a la salvedad del primer hogar y los cuidados de la infancia, el cual "implica para los personajes tener un refugio donde resarcirse del temor y el dolor experimentados en el momento en que perciben la realidad externa como un peligro inminente mayor".[106]

---

[104] Victoria Irene González Pérez, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. UACJ, Ciudad Juárez, 2017, p. 17.

[105] Jaques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la fuente del Yo (*je*), tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I* (trad. Tomás Segovia). Siglo XXI, México, 19ª ed., 1997, pp. 86 y ss., *apud* V. González, *op. cit*., pp. 15-17.

[106] V. González Pérez, *op.cit*., p. 17.

González Pérez vincula tal manera de proceder en la psique de los personajes davilianos con la "condición esquizoide" de la que habla Ronald David Laing, donde se produce, precisamente, un encierro en sí mismo, pues el individuo construye un microcosmos interior e individual derivado del temor de establecer una relación interpersonal, o con el mundo exterior en el que se desenvuelve. Con esto buscan la seguridad otorgada por el aislamiento, la autosuficiencia, no depender de nadie más, dominándose a sí mismos, pero tal encierro suele ser perjudicial y acaban por sucumbir ante conductas autodestructivas.[107] Tenemos entonces que la operación que realizan los personajes davilianos encaja con la manera en que el individuo esquizoide se aparta de la realidad para protegerse, sin embargo: "el lugar en el que el yo se siente seguro se convierte en prisión. Su pretendido cielo se convierte en un infierno".[108] La operación resulta paradójica. En la narrativa de Amparo Dávila, tal refugio se suele presentar como algo ambivalente, pues si bien los personajes acaban siendo consumidos por la fatalidad o la locura, muchas veces se presenta como algo liberador y el único atisbo de esperanza que pueden tener en una realidad que se percibe como abominable. Esmeralda Vaquera Herrera apunta cómo algunos personajes davilianos enfrentan un dilema:

> Su angustia se deriva de una presión interna y externa; ambos factores se conjugan para dar a luz el personaje 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

[107] Ronald D. Laing, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad* (trad. Francisco González Aramburo). FCE, México, 8ª ri., 2006, pp. 74 y ss., *apud* V. González, *op. cit*., p. 67.
[108] *Ibid*., p. 52.

al masoquismo los sitúa en los límites de lo socialmente aceptado y adecuado para la vida en comunidad.[109]

Ante tal disyuntiva, estos seres marginales, incapaces de sobrellevar las exigencias de su contexto, optan por el abandono a la locura, lo cual da como resultado, en varias ocasiones, la ebullición de sus pulsiones más violentas, contra los demás o contra sí mismos, lo cual no sucede como una decisión propia, sino como resultado ineludible de las limitaciones de su estructura mental.[110] El resguardo en la propia psique, en el cobijo de lo familiar, es la respuesta inmediata a la cara amenazante con la que se presenta el exterior; el universo íntimo del yo se convierte en la única alternativa; no obstante, el refugio se convierte en un claustro hostil que funciona como antesala para el inicio de un tortuoso descenso hacia la fatalidad.

2.2 La metáfora obsesiva

El aprisionamiento aparece como algo constante en los cuentos de Amparo Dávila, ya sea por un espacio físico, lugares cerrados y claustrofóbicos, por una realidad psíquica percibida por los personajes como hostil e intolerable o bien, como antes se planteó, siendo resultado de una operación realizada como método de defensa ante tal realidad, donde los personajes se enclaustran en un universo propio en búsqueda de la seguridad, aunque dicho refugio acaba siendo ominoso y desencadena la perdición. El aprisionamiento es, entonces, una de las metáforas más recurrentes en la narrativa de la zacatecana. Desde la semántica imaginaria,

[109] Esmeralda Vaquera Herrera, *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía* (dir. Victoria Irene González Pérez). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2018, p. 132. [Tesis de maestría].
[110] *Ibid*., p. 134.

las metáforas obsesivas o constantes son aquellas que recrean el núcleo al que vuelve la obra. Para abonar a este aspecto del análisis, nos valdremos de un acercamiento desde la psicocrítica. Charles Mauron, en su propuesta del estudio psicocrítico, sugiere que al superponer varias obras de un autor se revelan sus "caracteres estructurales obsesivos", los cuales conforman el estudio que el autor denomina como *musical*: "Estudio de los temas, de sus agrupaciones y de sus metamorfosis".[111] A través de este estudio se accede a la estructura y los dinamismos de la personalidad inconsciente del autor, cuya exactitud se deberá verificar al asomarse a su biografía, como bien lo sintetiza Mauron: "Una vez concluido el análisis de los temas obsesivos se impone, por lo tanto, una interpretación. La biografía del escritor debe confirmarla o aparecer, por lo menos, como compatible con ella".[112] Este tipo de investigación considera la influencia del subconsciente en la producción de obras literarias, planteando que las estructuras sobre las que se insiste pueden revelar aquello que el autor intenta evadir. Para Mauron, un análisis literario pleno toma en consideración no sólo el nivel de la conciencia, sino también aquello que se encuentra latente: "El lado misterioso de la creación: la angustia causada por el mal, la esperanza de curar esa angustia".[113]

Al respecto de las metáforas obsesivas, Marisol Luna Chávez realiza un acercamiento desde la psicocrítica en una selección de cuentos de Amparo Dávila y Leonora Carrington, donde identifica al confinamiento y su violencia como el tema recurrente.[114] En dicho artículo encuentra que la narrativa de ambas autoras coincide en cuanto a "la existencia de recursos que se repiten de manera sistemática, obsesiva, lo cual aporta a la poética de ambas autoras

[111] Charles Mauron, "La psicocrítica y su método", en Hans Sörensen, Pierre Guirard, *et al*., *Tres enfoques de la literatura* (trad., Marcelo Pérez Riva). Carlos Pérez, Buenos Aires, 1969, p. 58. [Texto y contexto].
[112] *Ibid*., p. 60.
[113] *Ibid*., pp. 63-64.
[114] Marisol Luna Chávez, "Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 1, 24 (2022), pp. 237-264.

un estilo particular; dichas alteraciones ocurren frecuentemente en contextos domésticos cuyos personajes son, por lo general, víctimas indefensas e inermes de la crueldad del mundo externo y de una rígida exigencia personal".[115] Luna Chávez refiere cómo en dos de los cuentos elegidos para su análisis, "La celda" y "Muerte en el bosque", ya desde el título se sugiere una limitación espacial, un lugar en donde los personajes quedarán confinados. Más allá de eso, señala, como característica común en los cuentos seleccionados, un aislamiento en un espacio donde no existe posibilidad aparente de escapar, además de la presencia de "un verdugo real o imaginario, fantasmal o institucional, el cual ejerce castigos físicos, emocionales, psicológicos y sexuales de manera sistemática".[116] Sumado al confinamiento presente, de forma constante en los cuentos de la zacatecana, tenemos el tormento perteneciente a una de las categorías enumeradas, además de un ejecutor o verdugo, quien inflige dicho tormento.

Para entender la espacialidad de los textos, así como su propensión al claustro, rescatamos algunas ideas de *Crítica literaria,* de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández acerca de los "esquematismos espaciales"; en ésta se proponen dos tipos de diseños espaciales para ilustrar la poeticidad esquemática del imaginario espacial, los cuales son: a) diseños espaciales *dinámicos* (*verticales* y *horizontales*) y b) diseños de la espacialidad *estática* (*ámbito* y *asedio*).[117] El *asedio* o *cerco* lo encontramos dentro de la espacialidad estática, siendo el esquema contrario al *ámbito*; si el primero engloba los aspectos positivos de una extensión circular del yo, en donde se encuentra protegido e iluminado, el *cerco* es la polaridad negativa, el *yo* angustioso: "Encauza la representación de

[115] *Ibid*., p. 239.
[116] *Idem*.
[117] Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 188 y ss. [Crítica y estudios literarios].

las sensaciones adversas del asedio sin reparo posible".[118] El cerco como diseño de la espacialidad estática coincide con las metáforas recurrentes en Amparo Dávila de espacios de encierro hostiles y asfixiantes, lo cual encaja, a su vez, con el principio operacional de los personajes davilianos, cuando se enclaustran en sus propios microcosmos en busca del sosiego y autonomía que brinda el ámbito, encontrando, de forma paradójica, el angustioso esquema negativo del asedio. Es observable, también, cómo el esquema de catábasis que proponemos como figura fundamental de la narrativa daviliana encaja con la forma negativo-depresiva del diseño espacial dinámico vertical de *caída*.

2.3 El cerco y la espacialidad imaginaria

Como punto de partida, nos centraremos en el cuento "La celda" para ejemplificar los aspectos antes señalados. El propio título, como se mencionó, hace alusión a un espacio de encierro. Al inicio del relato se presenta a la protagonista, María Camino (nombre que, en principio, sugiere desplazamiento), quien debe ocultar ante su madre y su hermana un tormento indescriptible que la aqueja; pero como lectores desconocemos de qué se trata, lo cual genera tensión. La protagonista enfrenta una situación cuyo ambiente opresivo y la incomprensión de sus familiares la obligan a sufrir en silencio: "También ella tendría que hablar de algo, conversar con su madre y con su hermana; pero temía que su voz la delatara y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía. Y no podría decírselo nunca a nadie. Su madre se moriría con una noticia así, y Clara tal vez no lo creería".[119] La primicia de esta

[118] *Ibid*., p. 191.

[119] Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 39. Esta misma edición se usará para citar los cuentos de la autora: a partir de aquí se anotará sólo el número de página.

historia nos sitúa, sin duda, en una atmósfera de encierro, donde el universo familiar-doméstico es, si no adverso, al menos indiferente al sufrimiento de la protagonista.

María Camino debe esforzarse para mantener las apariencias en casa durante las visitas sociales del prometido de su hermana, Mario Olaguíbel, y el primo de éste, José Juan, pero al final, en la soledad de su habitación volverá a encontrarse con aquello que la agobia, sustantivado ahora como una presencia: "María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia…". (p. 40). La protagonista se encuentra en una situación de encierro dada en varios niveles: primero, tenemos un encierro psíquico, manifestado en el ambiente familiar-doméstico, que resulta agobiante e indiferente a su dolor –como se señaló–, además del encierro autoimpuesto que significa su silencio; tenemos enseguida el encierro en el espacio físico, la casa donde sucede la historia, dentro de la cual –a manera de cajas chinas– hay otro espacio cerrado, su habitación, el más intolerable para la protagonista.

Según Gastón Bachelard, la casa y todas las habitaciones dentro de ella son poseedoras de valores de onirismo. El cuarto de María Camino se encuentra subiendo las escaleras. Siguiendo a Bachelard, cuando la casa se piensa desde la verticalidad, se divide en la polaridad del sótano y la guardilla, y es a través de éstos que se pueden analizar los miedos del habitante de la casa.[120] En el desván, en la parte elevada de la casa, es donde los miedos se racionalizan; al respecto, dice el filósofo francés: "En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche".[121] Algo similar sucede con la protagonista de "La celda", justamente, la presencia que la atormenta aparece en su cuarto durante las noches:

[120] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, Buenos Aires, 2ª ed., 1975, p. 38.
[121] *Ibid*., p. 39.

"Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. *Él* se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada…". (p. 41). Aunque la presencia sólo se manifiesta de noche, los estragos que causa a la protagonista siguen persiguiéndola durante el día, pues hay que recordar que el claustro de su cuarto-celda no es el único en el que se encuentra sometida. A pesar de que los días son cada vez más cortos y angustiantes para ella, por el atisbo de la noche que se acerca inexorable, durante las horas de vigilia es que María Camino trata de buscar alguna salida, considerando incluso el matrimonio con José Juan como una vía de escape.

2.4 Los rostros del tiempo

Prosigamos con nuestro análisis del cuento "La celda". La entidad innominada que visita a María Camino por las noches en esta historia "sólo llega a ser referida como *él* y, más allá del pronombre masculino, no tenemos ninguna pista o descripción acerca de su naturaleza, pero sabemos que impacta negativamente la estabilidad de la protagonista y merma su salud: "Hasta el final del relato ignoraremos si se trata de un hombre, una entidad sobrenatural o un monstruo; aunque sabemos con marcada intención que estamos ante una fuerza devastadora y brutal que cada noche irremediablemente le causa un daño terrible, al grado que ella considera la opción de huir de su casa para resolver el problema".[122] Las criaturas indefinidas que moran los cuentos de Amparo Dávila se presentan como encarnaciones de lo desconocido, vinculadas a su vez a una realidad opresiva y tormentosa que viven los

[122] Marisol Luna Chávez y Víctor Díaz Arciniega, "La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila". *Sincronía*, 74, 22 (julio-diciembre, 2018), p. 214.

protagonistas. Lo siniestro se manifiesta en estas figuras monstruosas, las cuales desestabilizan la percepción de lo real; encarnan los aspectos más sombríos de la psique humana. Recordemos cómo explica J. M. Sardiñas Fernández la manera en que Dávila construye una estética de la indeterminación, en la que los rasgos físicos de los entes temidos se reducen a descripciones mínimas o contradictorias, las cuales obstaculizan toda tentativa de representación coherente. Tal operación, además de dificultar su figuración también amplifica su potencia simbólica como agentes de lo desconocido y la ambigüedad.[123] El caso de "El huésped" es el más conocido y comentado; sin embargo, en esta historia tenemos alguna noción de cómo luce la entidad, apenas vistazos que nos da la autora de la apariencia quimérica que posee, con rasgos animalescos y humanoides. En el caso de la entidad de "La celda", permanecemos en el desconocimiento total acerca de su apariencia, sólo sabemos que se presenta por las noches e inflige gran daño a la protagonista.

Si trasladamos los símbolos primordiales de los cuentos de Amparo Dávila a los términos de los regímenes imaginarios propuestos por Gilbert Durand, notaremos que encajan dentro de la polaridad negativa del *régimen diurno*.[124] Dicho régimen es referido por el autor como el de la antítesis, de la polarización de imágenes axiomáticas, luz-tinieblas. Por lo tanto, el régimen de la diurnidad se encuentra dividido en dos grandes partes antitéticas, una positiva y una negativa. Dentro del esquema de la diurnidad negativa, el crítico propone la existencia de los símbolos *teriomorfos*, *catamorfos* y *nictomorfos*, los cuales abundan en la narrativa daviliana. Explicaremos cada uno a continuación.

[123] José Miguel Sardiñas Fernández, "Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror", en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Colofón, Ciudad de México, 2019, p. 90.

[124] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (trad., Mauro Armiño). Taurus, Madrid, 1981, pp. 61 y ss.

Dentro de los símbolos teriomorfos se contemplan aquellos relacionados con la peligrosidad animal; la valoración negativa de los animales, vinculados a las pulsiones más primitivas de la psique humana. La agitación del movimiento acelerado y hormigueante en seres como batracios, insectos, arácnidos o mamíferos pequeños, como ratas y ratones, corresponde a un arquetipo caótico, que resuena incluso con las plagas bíblicas: "Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza ante la variante del esquema de la animación que constituye el arquetipo del caos".[125] Es bien conocido el bestiario presente en la narrativa de Amparo Dávila, pues en muchos de sus cuentos lo siniestro se figura en animales, como el sapo que tortura a Marcela con su croar nocturno en "Música concreta", o las ratas que hostigan tanto la casa como la consciencia de la protagonista en "La señorita Julia". Sin ir más lejos, en "La celda", pieza que hemos seguido para ejemplificar los puntos expuestos, tiene una notoria presencia de este arquetipo animal hacia su final, cuando la protagonista, sumida en la locura absoluta, describe la nueva habitación en la que se encuentra encerrada, rodeada de animales y putrefacción: "*Siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espiando a los ratones que caen irremediablemente en mis manos; el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones; huele a humedad y a ratones putrefactos*". (p. 43). Cabe apuntar que en dicho final se conjugan, a la vez que se concentran, todos los arquetipos simbólicos de la diurnidad negativa, como la oscuridad pavorosa y la carne muerta. En esta parte final de la pieza, sucede también un cambio drástico que rompe con lo anterior, al contarse todo en tiempo presente y en primera persona, desde la experiencia directa y la psique atormentada de la protagonista, todo lo anterior contenido en un bloque de texto en cursivas.

[125] *Ibid*., p. 68.

En cuentos como "El huésped" también se manifiestan los símbolos de la peligrosidad animal y depredadora, encarnados, en este caso, en la hostilidad de una criatura o ser con rasgos bestiales. Las características del depredador, como las garras y sobre todo las fauces terribles, son el pináculo de los símbolos arquetípicos de lo teriomorfo, como bien lo indica Durand: "Es en las fauces animales donde vienen a concentrarse todos los fantasmas terroríficos de la animalidad: agitación, manducación agresiva, gruñidos y rugidos siniestros".[126] Por eso en la imaginación occidental la figura del lobo se presenta como la ferocidad depredadora por excelencia; el lobo feroz, tan recurrente en los cuentos maravillosos como símbolo de amenaza, asociado a la muerte y al inframundo; la bestialidad del atroz Saturno devorando a su hijo, como lo pintara Goya, el tiempo engullendo la vida mortal. La manifestación física de la entidad presente en "La celda" no es concreta, pero su manera de actuar corresponde a la de un depredador, al que podemos asociar con la tradición vampírica; una entidad que se alimenta no necesariamente del cuerpo o la sangre de la víctima, pero sí de su vitalidad. Lo anterior recuerda otros textos como "El almohadón de plumas", de Horacio Quiroga, o "El Horla", de Guy de Maupassant, los cuales también podrían adscribirse a la tradición literaria vampírica, como variaciones producto de la evolución y reinterpretación del mito.

Los símbolos nictomorfos son aquellos que evocan a la oscuridad: la noche venciendo al día; el sol consumido por la negrura; las tinieblas superponiéndose a la luz. Siguiendo a Durand, observamos cómo "En el folklore, la hora de la caída de la luz, o incluso la medianoche siniestra, deja numerosas huellas aterrorizadoras: es la hora en la que los animales maléficos y los monstruos infernales se apoderan de cuerpos y almas".[127] En el

[126] G. Durand, *op. cit*., p. 79.
[127] *Ibid*., p. 85.

cuento que hemos seguido para el análisis, la protagonista explica cómo la noche es el momento en que la entidad acosadora se hace presente. Al final del relato, como es característico de la narrativa daviliana, lo que sucede queda ambiguo, pero se infiere que María Camino, entregada a la locura, da muerte a su prometido. Lo anterior se entrevé debido a una interrupción abrupta en la narración, la cual es, a su vez, una interrupción temporal: "Ahora el tiempo también se ha detenido…". (*Idem*). Es a continuación de la frase anterior que sucede el cambio en el tiempo y la voz narrativa, donde María Camino, en primera persona del presente, describe el nuevo encierro en el que se encuentra, una celda oscura y fría –a la cual llama castillo–, donde halla un tipo de refugio; una especie de gozo sádico, de regocijo en la locura y soledad: "*¡Qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche*". (*Idem*). Tanto en su encierro físico como en su psique, María Camino es consumida por la oscuridad, encerrada en tiempo y en espacio, rodeada de alimañas y putrefacción en un mundo en el que gobierna la noche: "C*omo siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos*". (*Idem*). La manera infantil con que se expresan los pensamientos de María nos hace pensar en una regresión, un retorno al claustro reconfortante de la infancia; la locura la lleva a enclaustrarse dentro de sí misma.

De acuerdo con Durand: "La tercera gran epifanía imaginaria de la angustia humana ante la temporalidad debe ser proporcionada […] por las imágenes dinámicas de *la caída*".[128] La angustia generada por los símbolos catamorfos tiene su origen en los recuerdos de la infancia, en el miedo que surge de la experiencia del infante cuando cae, así como el dolor consecuente:

[128] *Ibid*., pp. 104-105.

> El engrama de la caída es reforzado, en efecto, desde la primera infancia, por la prueba de la *gravedad* que el niño experimenta durante el penoso aprendizaje de la marcha. Esta última no es nada más que una caída correctamente utilizada como soporte de la manera de estar erguida y, por tanto, el fracaso es sancionado con caídas reales, con choques, con heridas ligeras que agravan el carácter peyorativo de la dominante refleja. Para el bípedo vertical que nosotros somos, el sentido de la caída y de la gravedad acompaña todas nuestras primeras tentativas autocinéticas y locomotrices.[129]

Durand opina –siguiendo a su maestro, Bachelard–, que la caída "resume y condensa los aspectos más temibles del tiempo".[130] En diversas mitologías está presente el motivo de la caída, desde su aspecto catastrófico, como en el mito de Ícaro, o en un sentido más ligado a la muerte o al mundo de los muertos, como sucede en la cosmovisión mexica, con la figura de Mictlantecutli, el dios del inframundo (Mictlán), o en la tradición judeocristiana, con la caída de los ángeles rebeldes y el infierno como lugar de condenación eterna, por mencionar algunos. Por lo anterior es que la caída, siendo uno de los grandes terrores arquetípicos, trasciende el plano de lo físico –del dolor experimentado al caer–, y se instaura en los planos psicológico y moral, como es el caso en los cuentos de Dávila. Los símbolos de la diurnidad negativa suelen combinarse; así la caída puede ser en las garras de un depredador o en un pozo oscuro y sin fondo, pero también puede darse en las connotaciones psicológicas y morales, como se mencionó: una caída en la enfermedad o en la depresión, el mundo cayendo encima, el hundimiento en la desesperación, la miseria, el derrumbe psíquico, emocional o un descenso al infierno.

Vemos entonces en este cuento un ejemplo de la metáfora fundamental que será reiterada en la narrativa de la autora: un encierro que se manifiesta de variadas formas y en

[129] *Ibid*., pp. 105-106.
[130] *Ibid*., p. 106.

distintos niveles del texto. Del mismo modo distinguimos que priman los símbolos de la diurnidad negativa: la caída y el deterioro son constantes en la narración, lo cual nos permite identificar un modelo mítico que, de manera análoga, parece repercutir en gran parte de sus cuentos; hablamos del descenso a los infiernos o mito de catábasis. La metáfora insistente u obsesiva del claustro –constante en varios de los cuentos– aparece, en principio, en el modelo operacional o preconfiguración psicológica de los personajes, generalmente enclaustrados en sus propias mentes. Tal encierro puede llegar a ser reconfortante, no obstante, revela una realidad hostil y ominosa; es la antesala para el descenso a los infiernos, el mito personal que reverbera en la narrativa de la autora.

2.5 Impresiones dantescas

"Muerte en el bosque" es otro cuento en el que identificamos mecanismos similares que siguen el modelo del descenso. En primer lugar, tenemos a un protagonista hastiado de su vida cotidiana, quien ya no soporta esa gran carga mental que se traslada a su cuerpo, lo cual notamos incluso en la forma en que se mueve: "El hombre venía caminando con pasos lentos y pesados, casi arrastrando los pies. Las manos en las bolsas de la gabardina y los brazos sueltos, abandonados. Delataba cansancio, una fatiga de siempre". (p. 50). Lo que agobia a este hombre se puede traducir en la constante acumulación que ha significado su vida, la cual lo ha llevado a vivir con una pesada carga que lo supera. La acumulación se aprecia en la gran cantidad de objetos inútiles que hay en su hogar, la pequeña casa de la que siempre se queja su mujer. En ella también observamos otro tipo de acumulación, el deterioro de su belleza por el peso de la edad; los estragos del tiempo en su cuerpo. Por todo lo anterior es

que este personaje, cansado e incomprendido, anhela la libertad y el descanso, aunque la anhelada libertad se convierta en un tormento.

Aquí la muerte equivale al descanso o al escape; no hay posibilidad de cambio, porque piensa incluso que al cambiar de vida –al cambiarse a una nueva casa–, eventualmente volverá al estado de acumulación actual. Envidia a las aves por su capacidad de volar libres y ligeras. Justo al desviar la mirada hacia esas criaturas, descubre la vida exterior, que no vio antes por mantener la mirada baja, debido al peso de su existencia. Descubre la vida en el bosque: la única esperanza que encuentra es la libertad del espacio abierto de la naturaleza, en oposición al espacio cerrado y abigarrado de su casa, al cerco. Esto sugiere oposiciones antitéticas, como: cerrado-abierto, casa-bosque, ciudad-naturaleza, las cuales coinciden con la polarización característica del régimen diurno de lo imaginario. Anhela la vida de un árbol, la cual equivale a la muerte del hombre; pero como árbol encuentra un tormento aún mayor, se enfrenta con su propio infierno, al que descendió por voluntad propia, lo cual remite al bosque de los suicidas, que aparece en el canto decimotercero del *Infierno*, de la *Divina Comedia*. La recreación de Doré del espacio infernal –y hablando específicamente del bosque de los suicidas– va más allá de las descripciones del propio Dante, como es natural cuando se realiza una traslación pictórica de lo literario: "Doré inventa, efectivamente, pero por otro lado en sus invenciones logra recrear la atmósfera opresiva, enfermiza y de desasosiego del bosque que el lector descubre en la *Comedia*".[131] El bosque donde anhela liberarse como árbol el protagonista del cuento acaba adquiriendo las características abominables del bosque dantesco pintado por Doré. Una vez más, el enclaustramiento en búsqueda de refugio resulta paradójico.

[131] David Villata Jiménez, "¿Lucidez o fantasía neurótica? Gustave Doré como ilustrador de la *Divina Comedia*: el caso del bosque de los suicidas". *Dante e l'arte*, 4 (2017), p. 190.

La obra de Dante tuvo gran impacto en Amparo Dávila desde su infancia. Como vimos, desde la perspectiva del análisis sociocrítico, Charles Mauron propone acercarse a la biografía de los autores para encontrar una correspondencia con los esquemas inconscientes que se vislumbran en su obra. Un somero asomo a los apuntes biográficos de la autora revelará cómo desde su primera infancia sus recuerdos están impregnados de imágenes que después reverberarían en su obra, a través de sus metáforas fundamentales y el mito que construyen. Nos asomaremos entonces a los apuntes biográficos de la escritora, donde detalla, sobre todo, algunas vivencias de su infancia que resonarán con varios de los elementos clave de su escritura.

La autora creció en Pinos, Zacatecas, siendo una niña enferma y solitaria que veía pasar los augurios de la muerte por su ventana. El viento helado se colaba por las puertas de la gran casona de su infancia, arrastrando voces, quejidos, las risas de las prostitutas, y otros sonidos que aterrorizaban a la pequeña por las noches. Le ayudaron a sobrellevar el miedo y la enfermedad sus dos aficiones: la alquimia y la lectura. En frascos mezclaba toda clase de hierbas y flores, y en la biblioteca de su casa curioseaba una edición de la *Divina comedia* ilustrada por Gustave Doré y otros clásicos que se quedarían siempre en su memoria.[132] Los horrores nocturnos que acompañaron toda la vida a la autora, desde la infancia, fueron parte fundamental en la atmósfera que prima en su universo narrativo. Hay que destacar que en esas visiones del infierno dantesco no sólo encontró un retrato de los demonios que la acosaban por las noches, sino que descubrió, además, que a través del arte y la literatura era posible conciliar ambos mundos: el de la vida cotidiana y aquel habitado por sombras siempre al acecho. De esa manera la futura autora "encuentra en la escritura una forma de diálogo que

[132] Amparo Dávila, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. H. ayuntamiento de Pinos, Zacatecas, 2005, pp. 1-5.

atempera su soledad y la ayuda a convivir con los seres imaginados que le espantan el sueño y le hacen compañía en las altas horas de la madrugada.[133]

Su temprana afición por la alquimia nos ayuda a explicar la manera en que se configuraría su narrativa: así como de niña crea ungüentos y menjurjes a partir de la mezcla de pétalos y hierbas, como escritora combinaría los miedos de su infancia, sus lecturas y su visión del mundo para obtener algo nuevo y extraordinario: "La evocación de la figura infantil en la biblioteca de la casa familiar se convierte en núcleo atribuido por la escritora adulta, quien modela su origen en la niña que descubre en el universo poético las formas que encarnan los miedos que siempre la acompañarían y se trasmutarían, con el paso de los años, en creación literaria".[134] Así, los espectros que atormentaban a la niña nutren la obra de la escritora adulta; en su creación quedan plasmados esos miedos y esa realidad que se vuelve tan frágil ante la irrupción de lo desconocido.

En el menester alquímico de Amparo Dávila el recuerdo infantil se funde con el impacto de las primeras lecturas. La *Divina Comedia* permaneció indeleble en su memoria, en parte gracias a los grabados de Gustave Doré que acompañaban al volumen que tenían en la biblioteca de su casa. Estas visiones de horror resonaron en su obra, pero esto no se debió únicamente a la experiencia de la infancia, sino a una correspondencia del tema en la obra de Dante con el mito personal que podemos identificar en su producción literaria, el descenso a los infiernos:

> A los terribles grabados de Doré, no la niña, sino la adulta que reconstruye el recuerdo de infancia les confiere el sentido de un "conocimiento", no en términos de intelección, sino en

[133] Evodio Escalante, "El arte narrativo de Amparo Dávila", en Amparo Dávila, *Árboles Petrificados. Edición conmemorativa* (coord. Jonathan Minila). Secretaría de Cultura/Nitro Press, Ciudad de México, 2016, pp. 141-142.
[134] *Ibid*., p. 37.

> el de un "encuentro" o "re-conocimiento" de aquello que da forma, por trasmutación simbólica, a los miedos más arraigados, figurados en su rostro más oscuro: el descenso al infierno, materia poética del clásico dantesco.[135]

De forma consciente o inconsciente, la autora reconfigura los horrores de su infancia y la importancia e impacto que tuvo para ella la literatura al momento de encarar sus demonios. Como explicamos, los personajes davilianos suelen atravesar por un principio operacional que acaba con el enclaustramiento en sí mismos, en lo familiar, lo cual surge como una opción para refugiarse de una realidad terrible. Del mismo modo, en la escritura de la zacatecana atisbamos un regreso a la seguridad de la infancia para afrontar los rostros más abominables que puede ofrecer la vida. Pero la casa infantil está embrujada; aunque pueda contemplarse con nostalgia, en ella moran los fantasmas que se creían olvidados; el refugio se convierte en prisión, donde sólo queda abrazar a los espectros o sucumbir ante ellos.

El clásico de Dante es una reinterpretación de la mitología grecolatina, mezclada con concepciones y tradición judeocristianas del más allá; algo característico del periodo en el que surge, los albores del renacimiento italiano, donde el mito adquiere un alto valor poético. El infierno dantesco es un *collage* de personajes mitológicos e históricos, en el que convergen un sinfín de historias, pero como horma fundamental para el poema podemos identificar el mito de Orfeo: "La carga simbólica que Dávila establece con Dante no es poca, ya que involucra los significados que se conjugan en la *Divina Comedia*: porque el descenso al infierno es, lo sabemos, una alegoría fundamental para el imaginario cristiano, pero también en él se replica a Orfeo en su descenso al Hades".[136] De esta manera, es posible identificar

[135] *Ibid*., p. 38.
[136] *Idem*.

en la obra de Amparo Dávila y en el mito particular de catábasis que impera en su escritura una reminiscencia no sólo al clásico italiano, sino también a la tradición detrás del mismo y en particular al mito órfico, como modelo mitológico primario.

Podemos atisbar entonces a través de la narrativa daviliana los ecos del infierno dantesco y la trascendencia del mito órfico, pero actualizados. El infierno al que descienden los personajes en los cuentos de la autora siempre es uno subjetivo. Victoria González Pérez apunta que: "En la narrativa de Amparo Dávila encontramos insistentemente el mito de la caída, representado a través de la resistencia que oponen sus personajes a seres por demás siniestros que, no obstante, terminan por consumirlos y derrotarlos".[137] Dichos seres suelen ser una exteriorización de los demonios internos que acosan a los personajes en los cuentos de la autora; emisarios de la locura y la muerte, convertidos en una encarnación del propio infierno que acaba por consumir a los protagonistas; como señala Gutiérrez Piña: "Es así como los personajes davilianos terminan derrotados, pues no son las fuerzas externas en sí las que los destruyen, sino su mundo interior, sus pulsiones o la falta de ellas las que determinan su aniquilación".[138] De esta manera, Amparo Dávila deja de ser únicamente una autora de horror "para, cual Orfeo o Dante, convertirse y presentarse como *observadora* y *relatora* de los infiernos posibles de la experiencia".[139]

Estos infiernos particulares se suelen presentar en los cuentos de la zacatecana como el enfrentamiento de dos fuerzas o realidades, donde una acabará consumiendo a la otra: "En los universos narrativos de la escritora predominan […] dinámicas de contraposición: vida/muerte; luz/sombra; voz/silencio; cordura/locura; sueño/vigilia; arriba/abajo".[140] Las

[137] V. González, *op. cit.*, 2017, p. 81.
[138] *Ibid*., p. 86.
[139] Gutiérrez Piña, *op. cit*., p. 39.
[140] *Ibid*., pp. 40-41.

dinámicas de contraposición encajan con lo antitético del régimen diurno y con su verbalización simbólica. Sin embargo, de los conflictos paradójicos surgidos a partir de estas imágenes de polarización axiomáticas, suelen sobreponerse los aspectos más oscuros y terribles: "La dinámica de relación que establece entre los polos se articula no en términos de su oposición problemática, sino justamente en la implicación de un movimiento vertical de descenso entre ellos […]. Es la vida que se desgaja en muerte, la voz que se despeña en silencio, la cordura que se desploma en la insania, la vigilia que cae sordamente en el sueño".[141] Aunque las fuerzas benignas o de estabilidad también son sólo aparentes, pues en la narrativa daviliana lo ominoso acecha tras lo cotidiano.

Antes de proseguir debemos mencionar otro paralelismo entre la obra de Dante y la biografía de la autora, la cual no es otra sino la figura de Virgilio. En sus apuntes autobiográficos Amparo Dávila manifiesta una relación alegórica entre la obra dantesca y sus propias vivencias, con lo que "establece un tejido simbólico complejo",[142] el cual no se limita a lo anecdótico, sino que se extiende a su producción literaria. Conviene entonces identificar a la figura del guía: "La autofiguración de Dávila, ejercicio que […] es pleno en su carga simbólica, no podía estar completa sin la figura de Virgilio, biografema que decanta en el motivo del mentor".[143] Alfonso Reyes fue para Amparo Dávila esta figura de guía y mentor. Acerca de él la autora escribe: "Había yo tenido la suerte de conocer, en San Luis Potosí, a don Alfonso Reyes, al llegar a México me acogió con la generosidad que lo caracterizaba y fue para mí el Virgilio, que de la mano me llevó a través de los círculos literarios".[144] Menciona también al doctor Federico Pascual del Roncal como otro Virgilio, quien la ayudó

[141] *Ibid*., p. 41.
[142] *Idem*.
[143] *Idem*.
[144] A. Dávila, *Apuntes*…, ed. cit., p. 10.

a tratar sus terrores nocturnos,[145] pero su relación con Alfonso Reyes destaca por la repercusión que tuvieron sus consejos en la manera de escribir de la autora y su postura como escritora:

> Durante tres años fui secretaria de Don Alfonso, a su lado, en la Capilla Alfonsina aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener más compromiso que conmigo misma y la literatura; también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio.[146]

Parte de la particularidad de la obra de Amparo Dávila se debe a que ella no se dejó influenciar por modas, convenciones de la época o colectivos, y mantuvo el compromiso de ejercer el oficio de la escritura sólo por ella y por la literatura misma.

Es necesario añadir que, aunque sea posible ubicar en sus cuentos el modelo mítico de catábasis, la obra de la autora es heterogénea, pues a pesar de atmósferas, motivos y un sistema expresivo característico, los diversos cuentos que componen su corpus narrativo presentan características distintivas y maneras de operar únicas. Hablamos de una pluralidad, donde cada relato puede tomarse como un experimento alquímico, donde la mezcla de elementos distintos dará, por tanto, resultados diferentes. Lo anterior se observa en varios aspectos de los cuentos, como el tratamiento del elemento fantástico, pero también en el sustrato mítico:

> La atmósfera de algunos cuentos de Dávila es mítica, sin importar si se trata de la recuperación del paraíso perdido o el héroe mítico; más bien es una concepción más

[145] *Idem.*
[146] *Idem.*

> ambiciosa, de límites menos estrechos, en la que la cosmovisión daviliana nos viene a recordar que […] el ser humano moderno no se ha desligado de su bagaje mítico, el cual puede sentirse presente en los sueños, en las fantasías, en sus nostalgias…[147]

Es decir, el mito base o primario en la narrativa de Amparo Dávila (que aquí identificamos como el mito órfico de catábasis) no es la única reminiscencia mitológica presente en su obra. La riqueza en la composición de las piezas, así como su elaborado entramado y combinación de elementos, permiten una mirada más amplia en donde podemos atisbar un universo mítico latente en la vida cotidiana de sus personajes, en las pulsiones y anhelos de criaturas condenadas al suplicio de la existencia y a habitar el mundo moderno. Un mundo en el cual, cabría pensar, no hay lugar para el mito, pero de un modo aparentemente contradictorio es la misma modernidad la que propicia el resurgir de esos ecos ancestrales, así como la realidad cotidiana da lugar a lo extraño y lo sobrenatural.

Lidia García Cárdenas realiza un análisis simbólico acerca de los espacios presentes en una muestra de cuentos representativos de la autora. Establece una relación simbólica entre los espacios de los textos de Amparo Dávila y los nueve círculos concéntricos del infierno dantesco, pues identifica que los personajes de la escritora habitan un espacio de acción que se reduce y se vuelve cada vez más profundo, hasta que la espiral de muerte y locura acaba por consumirlos.[148] Como se ha mencionado ya en este trabajo, el inframundo que pinta Dante sigue en gran medida el molde concebido con el mito de Orfeo. Para ejemplificar la trascendencia del mito órfico en la narrativa de la autora zacatecana que

[147] Yolanda Luz María Medina Haro, Tiempo destrozado *de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. (dir. Gloria María Prado Garduño). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2009, p. 73. [Tesis de maestría]

[148] Lidia García Cárdenas, *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila* (dir. Reyna Barrera López). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, p. 4. [Tesis de maestría]

hemos propuesto, nos serviremos de dos de sus cuentos y explicaremos los elementos en los que se aprecia el modelo mitológico de catábasis.

2.6 Lectura órfica

El mito de Orfeo y Eurídice es ampliamente conocido, no obstante, recapitularemos aquí lo esencial de su historia, siguiendo la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*.[149] Tras la muerte de Eurídice el día de su boda, Orfeo "se atrevió a bajar a la Estige por la puerta del Ténaro y, a través de gentes sin peso y de espectros que habían recibido sepultura, llegó ante Perséfone y ante el señor que gobierna los poco atractivos reinos de las sombras".[150] Orfeo entonces entona una canción de súplica para Hades y Perséfone para que permitiesen a Eurídice regresar al mundo de los vivos. Fue su canto tan conmovedor que las almas del Hades tuvieron un cese a sus tormentos, y las Euménides derramaron lágrimas por primera vez. Los gobernantes del submundo cedieron a la petición y llamaron a Eurídice. "Orfeo acogió a ésta a la vez que la condición de no llevar atrás sus ojos hasta salir de los valles del Averno, o habría de quedar sin valor el don".[151] Orfeo desobedece esta única condición y justo antes de salir de los dominios de Hades mira hacia atrás, con lo cual pierde a su esposa para siempre.

En el cuento "Óscar", perteneciente a *Árboles petrificados*, la protagonista, Mónica, quien vivía en la capital, regresa al pueblo con su familia, a la casa donde creció. La primera relación que establecemos con el mito de catábasis es una equiparando lo rural y la casa de la infancia con el reino de los muertos. Se pinta la casa como un lugar viejo y lúgubre: "La

[149] Ovidio, *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Cátedra. Madrid, 1997, 832 pp. [Letras Universales, 228].
[150] Ovidio, *Metamorfosis*, X, 12-18.
[151] *Ibid*., 50-53.

pintura se veía maltratada, las ventanas y las puertas descoloridas, sin duda hacía tiempo que no se preocupaban por la casa". (p. 211). Aunado a las características melancólicas del espacio, tenemos la descripción de sus habitantes. Recordemos las características de la madre de Mónica: "Aquella mujercita flaca, de rostro ceniciento y ojos hundidos y sin brillo. Al abrazarla, Mónica se dio cuenta de la extrema delgadez de la mujer, de su rostro tan marchito y acabado, y se apretó a ella con ternura y dolor". (*Idem*). También su hermana, Cristina, comparte características similares, y Mónica reflexiona que el estado de sus familiares es el mismo en que se encuentran la casa y todo el pueblo: "La familia, la casa, el pueblo, todo era Cristina: esbelta, pálida, callada siempre, hacendosa, sufrida y resignada". (*Idem*).

La atmósfera lúgubre que impera en el espacio en este cuento, sumada al estado de los personajes que lo habitan, nos hace pensar en las descripciones del inframundo, los "poco atractivos reinos de las sombras",[152] así como las lívidas "gentes sin peso y […] espectros que habían recibido sepultura"[153] a las que se refiere Ovidio al describir el recorrido por el Hades al que se aventura Orfeo. Al llegar a su pueblo, Mónica está bajando a su propio inframundo, sus familiares no parecen otra cosa que sombras o fantasmas del pasado, encarnaciones de la melancolía. El espacio de la casa, como el del inframundo, está dividido por niveles, pues tenía dos pisos y un sótano, donde habita el personaje de naturaleza ambigua que da título al cuento. Óscar encarna todo el sufrimiento que parece concentrarse en aquella casa, es un agente de la muerte y el dolor; por su comportamiento iracundo y errático los padres de Mónica acaban muriendo. Es la personificación del sufrimiento y el horror asociados al pasado.

[152] *Ibid*., pp. 17-18.
[153] *Idem*.

Al final de la historia, se deja entrever que Óscar es el responsable de un incendio que consume toda la casa, del cual Mónica y sus hermanos consiguen escapar:

> La casa estaba completamente invadida por las llamas que salían por las ventanas, por la puerta, por todos lados. Aún se escuchaban las carcajadas de Óscar cuando los tres, tomados de la mano, empezaron a caminar hacia la salida del pueblo. Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada. (p. 218).

Hay un paralelismo claro con el final de esta historia y el mito órfico, con el tema de *no mirar hacia atrás*, el cual también está presente en la conocida historia bíblica de Lot; como menciona Lidia García Cárdenas: "El desenlace de 'Óscar' se relaciona con el mito de Orfeo y trae a la mente del lector la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuando Jehová destruye las ciudades pecadoras con una lluvia de azufre y fuego".[154] Óscar toma el papel de un dios, Hades o Jehová, e inflige un castigo que es a la vez una liberación o purificación. El papel del fuego es importante en esta pieza, pues es el que permite la destrucción que dará paso a la posibilidad de un nuevo comienzo para la protagonista; le concede una esperanza, incluso en su infierno personal. Desde su análisis del fuego, Bachelard distingue la cualidad purificadora de este elemento, así como sus valores simbólicos. En un sentido teológico, el fuego está presente tanto en el día del juicio final, como en el infierno, el lugar de castigo eterno para las almas. En el caso del cuento que nos ocupa, el fuego tiene un valor más claro como juicio final, como purificador de todo.[155]

[154] L. García Cárdenas, *op. cit.*, p. 92.
[155] Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*. Alianza, Madrid, 1966, pp. 171 y ss.

La quema de la casa representa la destrucción del pasado, así como las cargas y los fantasmas que trae consigo el vivir aferrado a él. García Cárdenas explica al respecto de este final:

> El descenso, las partes bajas de los espacios, se vinculan con la materialidad, la condenación, los instintos. Esto se puede apreciar en "Óscar", relato en que el personaje demente habita en el sótano de la casa de la familia Román y desde allí domina a los demás habitantes de ese domicilio. La analogía entre este sitio y el averno se destaca en el desenlace de la obra: Óscar incendia el sótano y las llamas destruyen el domicilio de los Román; los demás personajes huyen sin volver la vista atrás, tal como lo debió hacer el mítico Orfeo en su intento por salir del mundo de los muertos en compañía de su amada Eurídice.[156]

Tanto Orfeo como la esposa de Lot fallan su prueba; por eso acaban siendo castigados, el primero perdiendo a su amada y la segunda siendo convertida en una estatua de sal. Mónica y sus hermanos, en cambio, afrontan la transformación, aunque surja de forma violenta, dejan atrás todo y tienen la determinación para avanzar hacia una nueva vida, sin mirar hacia el pasado.

Ocupémonos ahora del cuento "Fragmento de un diario [julio y agosto]", perteneciente al cuentario *Tiempo destrozado*. En esta historia, el protagonista, escritor del diario, relata cómo pasa los días buscando convertirse en un artista del dolor, realizando una serie de experimentos de naturaleza desconocida que lo llevan a experimentar sufrimiento en los diferentes grados de una escala ascendente que él mismo inventó. El personaje se encuentra sumamente orgulloso de sus estudios: "Fue un verdadero acierto graduar el dolor, darle categoría y límite, aun cuando hay quienes aseguran que el dolor es interminable y que

[156] L. García Cárdenas, *op. cit.*, pp. 115-116.

nunca se agota". (p. 14). La escala del dolor tiene como equivalente un espacio físico, las escaleras, lugar donde el personaje realiza la mayoría de sus experimentos: "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". (*Idem*).

García Cárdenas identifica dos ejes en los que se organiza el espacio de este cuento, uno horizontal y otro vertical. "En el primero se localiza el departamento del protagonista. En cuanto al segundo, el predominante, se ubica en dos escaleras paralelas: la correspondiente al lugar que elige el narrador personaje para sufrir; y la que atañe al interior del protagonista: escala del dolor que él mismo ha creado y que le permite ascender a una extraña espiritualidad".[157] El eje vertical es el que más nos interesa, pues es el que podemos relacionar directamente con la figura de la catábasis.

Aunque, como se mencionó antes, la reminiscencia al descenso infernal se hace presente en casi todo el corpus narrativo de Amparo Dávila, se presenta de maneras distintas. En el caso del cuento anterior, Mónica desciende a un infierno personal al enfrentarse con su pasado y los demonios que lo habitan, representado por la vieja casa y encarnado por sus habitantes. En el caso de "Fragmento de un diario", el protagonista desciende al infierno del dolor empujado por un extraño masoquismo en el que experimenta un placer psíquico-espiritual al recorrer su escala y dominar el arte del sufrimiento.

Al final de la historia el protagonista fantasea con matar a su vecina –de quien él se había enamorado– empujándola por la escalera, para así librarse del peligro que significa el amor para sus estudios: "Si desapareciera… Su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida… ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte…! ¡Sí! Si mañana leyera en los periódicos:

[157] *Ibid*., p. 79.

"Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera…". (p. 18). Si Orfeo perdió a su amada definitivamente tras su viaje al Hades por el temor de no tenerla consigo, el protagonista de "Fragmento de un diario" parece una especie de Orfeo retorcido, que recorre el infierno y experimenta sus tormentos por placer, y que al final empuja a su Eurídice hacia el abismo, para deleitarse con el sufrimiento que su pérdida le causará por el resto de su vida.

A lo largo de diversos relatos de Amparo Dávila, como los que aquí ejemplificamos, resalta de manera notable el patrón del mito órfico del descenso a los infiernos. Este motivo, que cobra vida desde la importancia otorgada a la *Divina Comedia* en sus escritos autobiográficos, hasta su manifestación simbólica en el viaje de catábasis que emprenden sus personajes, se erige como un elemento recurrente. No obstante, no pretendemos reducir la riqueza de sus cuentos a un único mito; más bien, buscamos sugerir una perspectiva de lectura que reconozca la trascendencia de lo mitológico como uno de los muchos elementos que componen los experimentos alquímicos de esta escritora zacatecana. Ella, en su papel de cronista de los infiernos particulares, ofrece una exploración profunda de la condición humana. Es gracias a esta riqueza de matices que los relatos de Amparo Dávila continúan siendo relevantes, atrayendo cada vez más la atención de la crítica, como se refirió en el primer capítulo.

En el marco de nuestra propuesta de una semántica en la narrativa de Amparo Dávila, hemos identificado dos estructuras simbólicas fundamentales que configuran el universo de significación de su obra: la metáfora persistente del cerco y el esquema del mito personal de catábasis estas dos constantes revelan una escritura coherente; los posicionamos como dos pilares fundamentales del imaginario semántico en los cuentos de la autora. Nuestro análisis partió, en principio, de la psicología de los personajes davilianos, considerando los aportes

de Jacques Lacan y Ronald David Laing. Reconocemos en estos personajes un principio de reclusión en sí mismos, en una búsqueda desesperada de refugio en el ámbito íntimo, frente a una realidad externa que se percibe como amenazante, incomprensible y hostil. Este principio operacional de reclusión en sí mismos, en busca de refugio, nos sugiere la posibilidad de mundos subjetivos abismados en la narrativa de la zacatecana: el mundo subjetivo como un rasgo esquizoide en el cual se busca el sosiego y la protección del ambiente familiar, en contraposición con la realidad externa, la cual se torna ominosa o imposible de sobrellevar. Sin embargo, dichos universos interiores nos revelan una realidad siniestra. Ligamos esta lógica de encierro psíquico y espacial a la imagen simbólica del cerco, desarrollada por García Berrio, cuando se refiere a los diseños espaciales de la poeticidad esquemática del imaginario espacial; el cerco, en su doble acepción de resguardo y asedio, revela un universo narrativo donde el espacio es siempre un lugar amenazante, nunca de sosiego. A lo anterior sumamos la prevalencia de símbolos propios de la diurnidad negativa en el sistema de Gilbert Durand: formas teriomorfas, nictomorfas y catamorfas se entrelazan con insistencia en los relatos de Dávila, generando una atmósfera siniestra que encarna la irrupción de lo ominoso en la cotidianeidad.

Nuestro acercamiento desde la psicocrítica, en particular desde el modelo de Charles Mauron, permite reforzar esta hipótesis semántica mediante la articulación entre obsesiones simbólicas y experiencias biográficas. En este sentido, la constante representación de espacios clausurados y de descensos simbólicos en la obra de la escritora pueden leerse como la transfiguración literaria de una infancia marcada por el aislamiento y la percepción de un mundo lúgubre, elementos que, según los apuntes biográficos de la autora, definieron sus primeros años de vida. La importancia de las lecturas tempranas y del impacto que tuvieron en ella los grabados de Doré sobre la *Divina Comedia*, constituyen claves para reconocer una

reconfiguración persistente del mito-motivo órfico de la catábasis. Este descenso al inframundo, como estructura narrativa y simbólica, reaparece de modo recurrente en sus cuentos, funcionando como una metáfora de la introspección radial; la exploración de los abismos interiores. Así, la semántica imaginaria que aquí proponemos se configura a partir de la conjunción de estructuras míticas, símbolos de clausura y descenso, así como una subjetividad que encuentra en lo fantástico el modo de enunciar lo indecible.

En el capítulo siguiente abordaremos los aspectos de la sintaxis imaginaria en la narrativa de Amparo Dávila y la manera en que ésta se interrelaciona con la semántica imaginaria. Como se ha sugerido, la integración dinámica entre estos dos ejes de la poeticidad constituye el núcleo del sistema expresivo singular de la autora, el cual buscamos delinear mediante este acercamiento poetológico. Entendimos ya la semántica imaginaria como un conjunto de símbolos y motivos reiterados –el cerco, la oscuridad, las manifestaciones de lo ominoso a través de la peligrosidad animal o de presencias invisibles–, la cual sólo encuentra su sentido pleno dentro de la arquitectura textual cuando se articula con una sintaxis imaginaria igualmente reconocible. Ambas dimensiones no funcionan de manera aislada ni como meros recursos técnicos, sino como partes complementarias de una totalidad poética que se traduce en una visión del mundo y una sensibilidad estética específicas.

Capítulo 3.

La sintaxis de los cuentos davilianos en su dimensión simbólico-imaginaria

3.1 Fundamentos de la sintaxis imaginaria

Antes hemos recorrido la narrativa daviliana reparando en los aspectos que conforman la unidad de su semántica imaginaria; en específico, dos ejes angulares en los cuales se sustenta la carga simbólica en algunos de los cuentos de la autora. Nos referimos a la metáfora reiterada del encierro y a la reconfiguración del mito de catábasis o descenso a los infiernos. Para un análisis poetológico englobante –como lo pretende ser el presente– será menester considerar, además, cómo la distribución del texto narrativo influye o se vincula con el contenido simbólico.

Son dos los ejes en los cuales se fundamenta la representación temporal interior del texto, según explica Alfonso Martín Jiménez. "Uno se constituye en torno a la distancia temporal entre el narrador y los sucesos que narra".[158] Lo cual, como agrega el autor, se representa de forma lingüística, clara y material en el manejo de los tiempos verbales y en los deícticos temporales. Mientras que "El segundo de los ejes se refiere al orden de presentación por parte del narrador de los sucesos que cuenta",[159] lo cual es visible en el orden de las preposiciones elementales. La representación temporal atañe tanto a la estructura macrosintáctica (la del nivel estructural), como en la microestructura (la del nivel estilístico):

> En la estructura macrosintáctica de transformación, el narrador se concretiza al poder representar una sola línea temporal reorganizada el conjunto de líneas temporales de la fábula. Es en este trayecto donde toma forma la organización final del texto que se manifiesta lingüísticamente en la microestructura.[160]

[158] Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Secretaría de Publicaciones / Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 135. [Literatura, 27].
[159] *Idem*.
[160] *Ibid.,* p. 136.

Para dilucidar de manera más precisa los conceptos anteriormente planteados, será pertinente remitirnos a las reflexiones de Luis Carlos Salazar Quintana en torno al papel de la sintaxis en las estructuras-simbólico imaginarias. El autor argumenta que una composición poética bien conseguida se caracteriza por alcanzar un equilibrio armónico entre la construcción de la fábula y su plasmación estilística.[161] Es decir, la dimensión formal del lenguaje, que se inscribe en el plano de la microestructura estilística, y la disposición del texto (vinculada al nivel macroestructural) convergen con un propósito común: materializar la esencia misma de la creación artística. Complementando esta perspectiva, L. C. Salazar Quintana recurre a la idea de Stendhal para robustecer su argumentación. Coincide con él en destacar que el estilo literario es capaz de adquirir su excelencia cuando se emplean, de manera precisa y consciente, todos los recursos disponibles, con el fin de que la emoción o la idea que se pretenda comunicar emerja con toda su intensidad y eficacia expresiva.[162] De este modo el estilo no se reduce a un mero ornamento superficial, sino que se convierte en un vehículo indispensable para potenciar la resonancia emocional e intelectual de la obra.

Salazar Quintana coincide con las reflexiones de Martín Jiménez al destacar que el ser humano asume una actitud antropológica frente al tiempo, concepto que, dentro del ámbito del texto estético, trasciende la dimensión meramente cronológica para adquirir un valor funcional y simbólico. En este contexto, el tiempo no sólo estructura la narrativa, sino que se convierte en el medio por el cual se representa de forma simbólica la experiencia

[161] Luis Carlos Salazar Quintana, "La estructura simbólico-imaginaria de *Otilia Rauda*, de Sergio Galindo", en *La palabra que vino del norte*… Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2017, p. 118. [Estudios de literatura en el norte de México, 1].

[162] *Ibid.* p. 119.

humana del devenir.[163] De manera que, a través de la experiencia estética de un texto literario, el tiempo sirve como eje que posibilita la manifestación de la condición humana, de su carácter mutable y efímero. A través de su tratamiento, el texto no se limita a registrar eventos que configuran una fábula, sino que ofrece una representación profunda sobre la naturaleza del cambio, la continuidad y las rupturas que definen a experiencia de los seres humanos. Es en este cruce entre la temporalidad y el símbolo donde radica la capacidad o el poder evocador del arte literario, capaz de trascender la anécdota para alcanzar lo universal.

Todo lo anterior coincide con el planteamiento inicial de este apartado, donde postulamos que, para llevar a cabo un análisis poetológico integral de la obra de Amparo Dávila, es indispensable la articulación de los aspectos que conforman su semántica imaginaria –examinados en el capítulo anterior–, junto con aquellos correspondientes a la sintaxis imaginaria. Estos últimos, lejos de ser producto del azar o del capricho compositivo, responden a una construcción meticulosa que refleja el dominio magistral de la autora sobre los recursos narrativos y estilísticos disponibles para cumplir el fin que se propone en cada pieza. Salazar Quintana se refiere a la relación de estos dos aspectos: "La semántica y sintaxis imaginaria de la narración aluden en principio a los dos ejes torales de la comprensión lingüística, es decir, el sentido paradigmático y sintagmático en torno de los cuales se genera el significado, valor y distribución de los elementos del discurso".[164]

De acuerdo con Salazar Quintana, la semántica imaginaria, en el ámbito de lo narrativo, se orienta hacia la interpretación de los simbolismos que estructuran los temas descriptivos del relato. Estos símbolos configuran el contenido temático, además de manifestarse en el diseño de la espacialización discursiva, un elemento que adquiere un

[163] *Idem*.
[164] *Ibid*., pp. 119-120.

significado autónomo dentro de la obra.[165] Por otro lado, la sintaxis imaginaria, en su dimensión narrativa, se articula en torno a tres componentes fundamentales para la coherencia y profundidad estética de la obra:

> El primero tiene que ver con la imagen global que surge del modo como está distribuido el contenido de la historia; el segundo corresponde al tipo de enlace de sus secuencias narrativas, y el tercero habla de la forma del relato propiamente dicho, esto es, cómo la narración se ajusta o no al orden vicario en que se dan los acontecimientos, tomando en cuenta no sólo los desfases cronológicos sino el valor funcional que las pausas digresivas y descriptivas cumplen como gestoras de significado en el conjunto de la narración.[166]

Cumplirá, entonces, cada uno de estos aspectos de la sintaxis imaginaria un papel crucial en la configuración de un universo narrativo, demostrando cómo las elecciones estructurales de un autor no sólo sostienen al relato, sino que además potencian su capacidad de evocación y significado. Bajo este marco es que buscamos poner en evidencia la maestría técnica que despliega Amparo Dávila, donde la profundidad de sus cuentos adquiere una nueva dimensión cuando se considera más allá de la fábula y el contenido temático y simbólico; se pone de manifiesto una intencionalidad estética sumamente efectiva, dada la cualidad de la obra en la que se conjugan los elementos semánticos y sintácticos de manera orgánica, viva, lo cual permite que alcancen su propósito último: la armonía o resonancia estética que trasciende lo inmediato, transformándose en una exploración profunda de las complejidades humanas y de los abismos de la mente. Este enfoque integrador subraya la riqueza de su escritura y reafirma la necesidad de abordarla desde una perspectiva plural, que abarque todas sus dimensiones estructurales significativas.

---

[165] *Ibid*., p. 120.
[166] *Idem*.

3.2 El descenso al caos de la noche dionisiaca

La disposición del material narrativo no responde al azar o al capricho cuando la obra alcanza un alto nivel de estimación estética; mantiene cohesión y coherencia con el universo que construye, el desarrollo de sus temas y sus símbolos. Será necesario, por lo anterior, detenernos en algunos de los elementos que hacen parte de la sintaxis imaginaria de los cuentos davilianos. En una primera instancia podemos considerar la manera en que se distribuye el material narrativo, valiéndonos para eso de la dicotomía propuesta por Friedrich Nietzsche entre lo dionisiaco y lo apolíneo. En esta división tenemos dos principios basados en las divinidades griegas en los cuales el filósofo articula una visión de la vida y el arte.[167] Apolo, como dios de la luz y la razón, corresponde al impulso humano de encontrar orden; Dioniso, por otro lado, deidad que encarna el vino y el éxtasis, se asocia a la disolución de las formas establecidas. Según Nietzsche, la interacción entre estas dos fuerzas permite el surgimiento de la tragedia griega, donde la estructura apolínea da pie al impulso visceral de lo dionisiaco.

Desde esta dicotomía, la distribución del material narrativo de un texto puede organizarse en torno a la tensión entre estas dos fuerzas fundamentales. En estos términos, lo apolíneo se manifiesta en la estructura formal del texto, donde hay un claro orden temporal y espacial. Por otro lado, desde lo dionisiaco se manifiestan los aspectos más caóticos y emocionales de una narración, los cuales llevan al lector a experimentar lo irracional; se presentan una ruptura espacial o temporal, una fragmentación del tiempo narrativo que incita

[167] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento* (intr., trad. y ns. Andrés Sánchez Pascual). Alianza, Madrid, 1996, pp. 40 y ss.

ambigüedad e incertidumbre. Ambas categorías funcionan como fuerzas complementarias y opuestas que nos servirán aquí como esquema general para explicar la manera en que se estructura la obra artística, así como la manera en que ésta se relaciona con los simbolismos y significados latentes de la pieza.

Recuperando lo anterior, tenemos, por un lado, el esquema de lo apolíneo: la claridad, el orden, la individuación; por el otro lado, lo dionisiaco se asocia a la pasión, el caos, la embriaguez y la disolución de los límites individuales, para dar paso a la comunión universal –entre los individuos y su universo–. Al trasladar esta dicotomía al aspecto de la sintaxis imaginaria de un texto literario, encontramos que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco pueden verse manifestados en la estructura formal del lenguaje, así como en sus elementos simbólicos. Una sintaxis desde el aspecto de lo apolíneo se presenta organizada, mediante un texto con uso y cuidado de las reglas gramaticales, sentencias claras y coherencia lógica que proporciona cierta guía al lector.

En cuanto a la estructura narrativa en el aspecto dionisiaco, tenemos que podría manifestarse en los juegos de fragmentación temporal o espacial, los saltos abruptos entre escenas o perspectivas, así como la introducción de elementos oníricos surrealistas o viscerales que desdibujan los límites de lo real y lo imaginado. En lugar de tener una linealidad cronológica clara, como la dominante en un esquema apolíneo, se nos presentan narraciones cíclicas o caóticas, centradas más en asociaciones emocionales que en hechos concretos. De manera que la experiencia del lector no se convierte en una sucesión de hechos guiada, como en el otro esquema; se vuelve una experiencia más inmersiva, donde el texto apela a las sensaciones y emociones más que a una lógica racional. Las estructuras dionisiacas abren paso a narrativas que buscan capturar la plenitud de la experiencia humana en su desorden vital.

Para inaugurar la revisión sintáctica imaginaria de los cuentos de Amparo Dávila, partiremos de aquel titulado "Tiempo destrozado", perteneciente y homónimo a su primer cuentario. De entrada, el título de la pieza resulta muy sugerente, pues nos hace dudar de qué manera algo abstracto, no concreto o desmaterializado como el tiempo puede destrozarse. Si hablamos del tiempo narrativo, el cuento se encuentra escrito en el pretérito de la primera persona, a manera de un testimonio, con una protagonista que es a la vez narradora. Algo notable a primera vista es la particular distribución del texto, dividido en cuatro párrafos o bloques, donde cada uno contiene un aspecto o una parte del todo del relato, los cuales no siguen ninguna secuencia temporal lógica. En una lectura superficial podrían parecer inconexas las escenas de cada párrafo, pero si nos adentramos a la situación narrativa, a la protagonista y a los símbolos que se repiten, daremos con el fondo de la narración, de manera que podremos entender su vínculo con la idea del título y la misma disposición del cuento.

Como antes referimos, en *El nacimiento de la tragedia* Friedrich Nietzsche propone la duplicidad antitética en el desarrollo del arte entre lo dionisiaco y lo apolíneo, nombres derivados de los dioses artísticos del panteón griego, Apolo y Dioniso, para referirse a la marcada diferencia que se percibe en las artes escultóricas (apolíneas) y las no escultóricas, como la música (dionisiacas), maneras de crear arte que se contraponen, pero que en ocasiones se concilian para el surgimiento de algo nuevo (en esto radica el surgimiento de la tragedia). Para un primer acercamiento a la sintaxis imaginaria daviliana, nos valdremos de esta distinción de fuerzas opuestas. Partiremos por ubicar cuál de las dos es la preponderante en "Tiempo destrozado". Este cuento resulta ser uno de los más particulares salido de la pluma de la autora, por su contenido altamente lírico y onírico, además de los aspectos antes señalados: la disposición en bloques contenedores donde la historia se encuentra fragmentada en episodios apartados en tiempo y espacio. Es justo el onirismo el primer aspecto en el que

nos detendremos: los espacios indefinidos y cambiantes, así como la irregularidad del tiempo son característicos de los sueños, sin embargo, no todos los sueños son de la misma naturaleza. Para dar luz a su distinción entre los instintos artísticos de lo dionisiaco y lo apolíneo, Nietzsche sugiere distinguir también entre el sueño y la embriaguez. Resalta la importancia del mundo onírico para la génesis artística: "La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible del arte mantiene con la realidad del sueño".[168] Del lado de lo apolíneo es que encontramos el sueño asociado a la belleza, la claridad y el orden. Por el otro lado tenemos la embriaguez como esencia de lo dionisiaco, embriaguez que puede darse por influjo de una bebida o sustancia narcótica o bien, por un estado de excitación o intensificación emocional. En este estado surgen la comunión, la alianza entre los seres humanos, pero también sus pulsiones naturales y hostiles. Como en el carnaval bajtiniano, se trasgreden las delimitaciones arbitrarias de la sociedad. La embriaguez puede ser una forma de acercarse o alcanzar la divinidad: "Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él [el ser humano] resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte".[169] El éxtasis dionisiaco simboliza la experiencia trascendental en comunión con lo instintivo. Dentro de sus características encontramos la irracionalidad, el desorden y la emoción exacerbada.

El primer párrafo de "Tiempo destrozado" describe un descenso de la protagonista, el cual no es físico, sino más bien una especie de supresión de la conciencia, narrado a través de figuras e imágenes que insisten en la caída y en la pérdida hacia la nada. Podríamos intuir

[168] *Ibid*., p. 42.
[169] *Ibid*., p. 45.

que se encuentra en tal estado por consumo o aplicación de alguna sustancia o fármaco inhibidor de los sentidos, como la introducción de anestésicos. Los adjetivos usados, incluso desde las primeras líneas, sugieren fragmentación: "Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro". (p. 65). Cabe apuntar que tanto en este primer párrafo como en los siguientes es posible apreciar un estilo más lírico en la prosa de la autora, similar al de su obra poética, donde impera lo onírico a través de la fuerza de las imágenes. Tenemos antítesis, paradojas (figuras de separación): "Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía"; "Todo era instante". (*Idem*); sinestesias (inversión): "Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible. Y todo acompañado de una música oscura y pegajosa". (*Idem*). Dichas figuras revelan un mundo más allá, desvinculado, casi en su totalidad, del mundo concreto; ahogando al tiempo presente, lo cual se condensa en la frase "Nada tenía valor sino el recuerdo". (*Idem*). Ese perder el presente y abandonarse al recuerdo, la falta de noción de una realidad concreta a la cual anclarse, que hace vagar por los entresijos de la memoria y el subconsciente responde a un viaje onírico de embriaguez, pues, por la manera en que se detalla el descenso, se puede pensar en el influjo de alguna sustancia inhibidora de la conciencia o los sentidos. La vulneración del tiempo se da con la supresión del presente, así como cualquier linealidad lógica, lo cual nos revela una estructura dionisiaca.

3.3 Tiempo replegado

Avancemos ahora con los siguientes aspectos que conforman la sintaxis imaginaria narrativa. Alfonso Martín Jiménez explica que, en opiniones de Jean Burgos, "La estructura sintáctico-imaginaria está determinada por la constitución de series de asociaciones de imágenes".[170] Ofrece a continuación las características que presentan una serie de estructuras a las que llamaremos formas del relato. La primera es la de *conquista*, la cual "responde a la actitud de rebelión ante el tiempo cronológico y la degradación que implica".[171] Es una estructura donde predomina la ocupación, la toma del espacio; en términos de los regímenes imaginarios de los que habló Gilbert Durand, podemos asociarlo al régimen diurno. Después pasa al relato de *repliegue*: "Que se caracteriza por su tendencia profunda de rechazo cronológico. No busca la respuesta a la angustia ante la finitud en el dominio del espacio, sino la delimitación de espacios al abrigo del tiempo".[172] Martín Jiménez explica que el esquema que dirige esta forma del relato es el de la aproximación: construir espacios cerrados en los cuales se pueda replegar el tiempo. Por lo anterior, es posible asociar esta forma al régimen nocturno. La tercera y última forma del relato o tipo de sintaxis imaginaria es la de *progreso*, cuya estructura característica es la dinámica. Como expone el autor: "Esta sintaxis trasciende la angustia ante la temporalidad fingiendo someterse al devenir para superarlo mejor, y realiza su búsqueda de eternidad sin separar la conquista del Ser del paso del tiempo".[173] En este tipo de escritura se respeta al orden del tiempo y la cronología. Podemos asociarlo al régimen copulativo.

[170] Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.*, p. 131.
[171] *Idem.*
[172] *Idem.*
[173] *Ibid.*, p. 132.

Martín Jiménez habla de cómo los esquemas espaciales de la sintaxis imaginaria no son algo exclusivo de los textos poéticos, sino que pueden aplicarse también a la narrativa.[174] Una diferencia que se presenta entre ambos géneros es que en la narrativa se pueden aplicar esquemas en relación con su representación temporal, los cuales complementan a los esquemas imaginarios. Expone el autor: "El relato es un medio privilegiado del que el hombre dispone para expresar su vivencia de la temporalidad, y es lógico preguntarse si su volumen fantástico se relaciona sólo con las operaciones de espacialización imaginaria o es capaz de expresar directamente la experiencia temporal".[175] Suma entonces a su propuesta de las estructuras de formas del relato, el concepto de cronotopo: las estructuraciones espacio-temporales concretas que pueden adquirir las modalidades dinámicas que antes explicó, las estructuras de conquista, de repliegue y progreso.

Prosigamos ahora con el cuento "Árboles petrificados", el cual también posee un tratamiento particular del tiempo, en donde se juega con el mismo de tal manera que la realidad concreta y el tiempo presente, el aquí y el ahora en el espacio físico, se ven vulnerados por una especie de ensoñación que se detona por la pasión y la nostalgia. El texto inicia presentándonos la situación de la protagonista-narradora, quien la describe en el tiempo presente de la primera persona. Recostada en la cama, en un ambiente opresivo: "Todo pesa sobre mí, como un aire muerto: las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan". (p. 243). Una vez más, el estado anímico, el mundo subjetivo del personaje, es paralelo al espacio físico cotidiano o más bien, se despliega en un ángulo opuesto. En este caso específico, el mundo concreto se contiene en su habitación, que actúa como una prisión, manteniendo la reiterada metáfora del encierro que se presenta en gran

[174] *Ibid*., p. 134.
[175] *Ibid.,* pp. 134-135.

número de los cuentos de la autora. Sin embargo, será a través del recuerdo, del anhelo, que la protagonista será capaz de escapar, aunque sea momentáneamente, de las barreras que la aprisionan –las barreras psíquicas, al menos–.

Como repasamos antes, el estado de excitación de la embriaguez dionisiaca puede surgir a partir del consumo o aplicación de una sustancia externa que altere los sentidos, pero también aparece como producto de una excesiva intensificación emocional, el cual parece ser el caso en este relato. La realidad de su vida cotidiana y su matrimonio son, como llega a ser recurrente en varios de los cuentos de la autora, una prisión, que se configura sobre todo en el plano psíquico, en el mundo interior. Su marido es un extraño para ella, un personaje ajeno a ese mundo íntimo que sólo comparte en recuerdos con un amor pasado: "Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días solo nuestros, que no le pertenecen". (*Idem*). Su presencia en el espacio concreto, en la habitación, no concuerda con su presencia psíquica, entregada al recuerdo y al anhelo, que se encuentra en "esa noche", otra noche que no es esa. Busca, en el caos de la noche de Dioniso, el cuerpo del otro, que como lo fuera Andrógino, son cuerpos complementarios el uno del otro. El mundo subjetivo, el de la embriaguez, detonada por la pasión, se presenta como algo paradisíaco: se describen frescura y jardines, un sueño plácido; un mundo de placer. El deseo no sólo trasciende el cuerpo, sino que la mente trasciende a través del deseo, fracturando el orden del tiempo concreto, en una experiencia dulce, pero amarga a la vez, como lo es la muerte. Lo más esencial de esta pieza recae en su manejo del tiempo, debido a la incongruencia o falta de concordancia cronológica de los dos niveles en los que se maneja: justamente el de la realidad concreta –transgredida, vulnerada–, con la de la realidad relativa que surge del deseo, del mundo interior desplegado en el primer nivel.

Como ya se expuso antes, uno de los aspectos nucleares que conforman la sintaxis imaginaria propuesta por Martín Jiménez es el de la forma del relato. Encontramos que la pieza en cuestión encaja con lo descrito para la estructura que el autor llama relato de repliegue. Como se refirió antes, esta estructura se caracteriza por un marcado rechazo al orden cronológico, busca la delimitación del tiempo en espacios contenidos.[176] Con lo cual podemos empatarlo con la noche dionisiaca, con la asincronía caótica donde los espacios subjetivos encapsulan el tiempo. Como lo explica el autor, en el esquema del relato de repliegue, la construcción de espacios cerrados es primordial, pues será a través de estos que el tiempo se replegará,[177] lo cual coincide con el régimen nocturno.

Antes, con Gilbert Durand, emparentamos los cuentos de la autora zacatecana, mayormente, dentro de la polaridad negativa del régimen diurno, donde el ser humano debe enfrentar la peligrosidad de las manifestaciones del tiempo que son antesala de la muerte: los símbolos nictomorfos, teriomorfos y catamorfos. Sin embargo, esta identificación con la diurnidad negativa se da en ciertos elementos simbólicos, detallados en el capítulo anterior, que se encuentran dispersos a lo largo de la narración, manifiestos o latentes, siempre acechantes, pero si la abordamos en términos más generales o englobantes, la prosa daviliana, sobre todo en los momentos de mayor exaltación poética –y, por lo mismo, esto es más perceptible en la obra lírica de la autora– se vincula íntimamente con las propuestas sobre la nocturnidad, en específico con la configuración de espacios de reposo –o aparente reposo– que se da en los cuentos, lo cual coincide también con la manera de aparente refugio con la que se manifiesta el cerco. Todo se encamina a un mismo fin, que es la construcción de una atmósfera envolvente, o encapsulante: el refugio que se convierte en prisión, o la prisión que

[176] *Ibid*., p. 131.
[177] *Idem*.

se presenta como refugio. Los dos cuentos que hemos considerado en esta parte del análisis, "Tiempo destrozado" y "Árboles petrificados" son, justamente, los que más se acercan a las construcciones poéticas que la autora lleva a cabo en la vertiente lírica de su producción, y eso explica por qué son un ejemplo claro de la configuración del esquema del relato de repliegue.

3.4 Aspectos narratológicos

Acerquémonos a continuación a los aspectos de la narratología que será necesario considerar para nuestro análisis poetológico. Para tal fin nos valdremos de las bases de la teoría narratológica que sentó Gérard Genette, en su obra *Figuras III*.[178] Su propuesta organiza los elementos fundamentales del relato en torno a tres categorías principales: tiempo narrativo (dividido en orden, duración y frecuenca), modo y voz. Cada una de estas dimensiones ofrece un enfoque específico que permite desentrañar la arquitectura interna de la narración, evidenciando las decisiones estéticas que tendrán impacto, como hemos venido diciendo, en la recepción del texto.

El tiempo, en la teoría de Genette, no está limitado únicamente a la cronología lineal de acontecimientos, sino que examina las relaciones complejas entre el tiempo de la historia (o la secuencia de eventos que suceden en el mundo ficcional) y el tiempo del relato (la manera en que a través del texto son presentados esos eventos al lector). Dentro de esta categoría es que el autor identifica tres aspectos clave: orden, duración y frecuencia. El orden[179] hace referencia a las discrepancias o alineaciones entre el orden cronológico de los

[178] Gérard Genette, *Figuras III* (trad. Carlos Manzano). Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.
[179] *Ibid*., p. 89 y ss.

acontecimientos y su disposición en el relato. Como dice Genette, el tiempo es una dualidad. Aquí se explican las diacronías, es decir, la narración de eventos en su secuencia cronológica natural; las sincronías, o la simultaneidad de eventos dentro del relato, sucesos que ocurren al mismo tiempo, aunque en diferentes espacios narrativos; y las anacronías, donde se engloba a las discrepancias entre el orden de los sucesos de la historia y el orden en que se narran. Es justamente dentro de las anacronías que surgen los fenómenos de la analepsis (conocidas popularmente como *flashbacks* o retrospección) y la prolepsis (*flashfowards* o anticipaciones), las cuales permiten que el narrador manipule la secuencia temporal para crear intriga, revelar información de manera gradual o alterar la percepción del lector sobre los eventos narrados.

En el capítulo dedicado a la duración,[180] Genette explora las relaciones de la velocidad narrativa, es decir, cómo el tiempo de los acontecimientos narrados se compara con el tiempo dedicado a describirlos en el texto. El autor distingue entre sumarios (resúmenes extensos de eventos), escenas (representación detallada en tiempo real), pausas descriptivas y elipsis, técnicas mediante las cuales se modula el ritmo narrativo. Para finalizar con los aspectos del tiempo, el teórico habla de la frecuencia:[181] elemento donde se abordan las repeticiones o singularidades en la narración de acontecimientos. Puede tratarse de hecho que se narran una sola vez (con frecuencia singulativa); relatados múltiples veces desde distintas perspectivas (frecuencia repetitiva) o eventos que suceden repetidamente, pero que se cuentan una sola vez (frecuencia iterativa). En este último caso destaca como un único enunciado es capaz de abarcar varias instancias temporales, enriqueciendo la densidad del relato.

[180] *Ibid*., p. 144 y ss.
[181] *Ibid*., p. 172 y ss.

Pasemos ahora a la segunda categoría de la que se ocupa el autor, el modo narrativo. En términos genettianos, el modo se centra en el nivel de focalización del relato y la relación entre lo que se narra y lo que se percibe. Distingue tres tipos principales de focalización: la focalización cero, la focalización interna y la focalización externa. La primera se caracteriza por la presencia de un narrador omnisciente que tiene acceso ilimitado a los pensamientos, emociones y hechos del universo narrativo; la focalización interna es la más subjetiva, pues se limita a la perspectiva de uno o más personajes; finalmente, la focalización externa se centra en lo observable, sin posibilidad de conocer los pensamientos o emociones de los personajes, lo que le otorga cierto grado de objetividad.

Por último, Genette se ocupa de la voz narrativa,[182] en donde distingue entre los diversos tipos de narradores. Primero los distingue de acuerdo con su presencia o ausencia dentro de los acontecimientos que conforman su historia. Los narradores heterodiegéticos están fuera de la historia, mientras que los homodiegéticos forman parte de los acontecimientos que se narran. En este apartado también se ofrece una clasificación que considera las relaciones temporales entre la narración y la historia. Para lo anterior, se proponen las categorías de narración ulterior, simultánea y anterior; es decir, la que sucede posterior a los eventos narrados, donde se narra al mismo tiempo y donde se anticipan los hechos, respectivamente.

El autor también señala cómo los estilos narrativos pueden influir en la percepción de verosimilitud en el texto, y en el efecto que causa su recepción. La teoría narratológica de Genette nos ayuda a descomponer el relato en estos aspectos, de manera que nos es posible analizar el texto desde una perspectiva integral, donde podemos empatarlos con otros

[182] *Ibid*., p. 270 y ss.

aspectos del análisis imaginario-simbólico de la sintaxis, lo cual nos revela las estrategias en que un autor es capaz de construir narrativas que no son sólo coherentes, sino profundamente evocadoras y estéticas, donde cada elección de su estructura contribuye al fin último de la obra artística. Un texto con este equilibrio llega a ser poseedor de cargas simbólicas y emocionales tales que trascienden la dimensión de la narración, convirtiéndose en obras capaces de resonar en el lector tanto intelectual como emocionalmente.

A continuación, nos detendremos en el análisis de "Tiempo destrozado", a fin de profundizar en la manera en que los aspectos narratológicos contribuyen a consolidar una experiencia estética en donde lo simbólico y lo formal se hallan entrelazados. Este relato resulta ejemplar para ilustrar cómo la sintaxis adopta una forma caótica, la cual vinculamos con las estructuras dionisiacas, en cuanto se sustenta en la transgresión del orden natural, la ambigüedad, y la ruptura de la linealidad temporal y el descentramiento de la conciencia narrativa. Tales características no responden a una arbitrariedad formal, sino que obedecen a una intención precisa: la desintegración interna del personaje y la irrupción de lo ominoso, no sólo en la fábula, sino también en el mismo tejido del discurso. La narración se construye entonces como un espejo de la psique fracturada y el tiempo –como se sugiere en el título– se torna un espacio roto, inestable, en el que la lógica se ve sustituida por una percepción subjetiva alterada. De este modo, las elecciones estructurales intensifican las cargas simbólicas, orientando la experiencia del lector hacia una recepción inquietante.

3.5 Paraíso perdido: estructura de caída

En este apartado retomaremos el cuento "Tiempo destrozado" para ejemplificar cómo la sintaxis puede conjugarse con los elementos semánticos para configurar una estructura identificable que se sustenta en ambas dimensiones simbólico-imaginarias. Como ya se refirió, la sintaxis espacial de esta pieza se presenta en momentos separados, episodios distribuidos en cuatro párrafos. No hay una secuencia lógica, ni orden aparente: nos encontramos ante recuerdos o sueños entremezclados, como en el espectro de lo dionisiaco, lo cual admite la superposición de mundos y realidades relativas, algo característico del género fantástico, pero que en este caso no sólo vulnera la realidad concreta o cotidiana, sino que la desvanece casi por completo. Lo que tenemos es un recorrido por el subconsciente, que es el resultado de la supresión de la conciencia que se dibuja en el primer párrafo. Evangelista Ávila escribe cómo: "Este primer párrafo nos da tablas para soportar la idea de que la narradora protagonista se encuentra en un estado etéreo, evanescente, donde su estadio se torna pasajero. El paso a otra vida donde lo material se esfuma".[183] Luego establece un paralelismo de las descripciones que aparecen en este inicio del relato y las que hace Dante para narrar su llegada al limbo. En ambos casos se habla de un descenso por un lugar oscuro, desconcertador donde los sentidos se confunden. Es bien conocido que el *Infierno* de Alighieri está dividido en cantos, mientras que, en cuanto al espacio, el Infierno descrito se segmenta en círculos. Estas marcadas divisiones, tanto del espacio como de la disposición textual podrían vincularse del mismo modo con el cuento que nos compete, donde cada

[183] Iram Isaí Evangelista Ávila, "Elementos fantásticos y simbólicos en 'Tiempo destrozado' y 'El espejo' de Amparo Dávila". *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*. 14 (2021), p. 130.

párrafo equivale a un canto, pero también, a uno de los círculos infernales, donde la protagonista revive recuerdos tortuosos ligados a la infancia.

El segundo párrafo contrasta con el primero, ya que presenta un espacio idílico, natural, lleno de plantas y colores. La protagonista se presenta ahora como una niña pequeña, quien recorre en compañía de sus padres este lugar al que se refiere como la Huerta Vieja, nombre que también contrasta con la manera en que se describe, siendo un lugar casi paradisiaco: "Había muchas flores y olor a fruta madura. Llegamos hasta el centro de la huerta, allí donde estaba el estanque con pececitos de colores". (p. 65).

Si se intuyó antes un paralelismo dantesco, en esta parte del texto se presenta, más nítida, una alusión bíblica, como lo menciona Evangelista Ávila: "La protagonista nos detalla el accidente sufrido por desear una manzana roja que se encuentra en el fondo de un estanque, este suceso nos sugiere una filiación intertextual con el Génesis, la expulsión de Eva del paraíso y la posterior consecuencia de la caída que es el recibimiento de la muerte terrenal".[184] Recordemos junto con Gilbert Durand, como los símbolos catamorfos –aquellos que involucran la dinámica de la caída– parten de las memorias del infante y de su miedo a tropezar, así como al impacto consecuente,[185] pero también se vincula al terror arquetípico de la caída metafísica, el cual ha estado presente en la psique humana desde tiempos antiguos y ha quedado registrado en historias de diversas mitologías y cosmovisiones. En la tradición judeocristiana tenemos al ángel caído, expulsado del paraíso tras rebelarse en contra de Dios, así como la expulsión del paraíso de Adán y Eva, tras desobedecer la ley divina al probar el fruto prohibido, representado comúnmente en el imaginario popular como una manzana, tal

[184] *Idem*.

[185] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (trad., Mauro Armiño). Taurus, Madrid, 1981, pp. 104-105.

y como la que aparece en el cuento daviliano, donde la pequeña sufre una caída angustiosa dentro del estanque luego de intentar tomar una manzana roja y redonda. De esta manera lo expresa el padre, antes del accidente, ante el deseo de su hija: "Las manzanas son un enigma, niña". (p. 66). Lo son, así como un símbolo frecuente de la tentación. Podemos establecer también una relación entre la narrativa simbólica de este cuento con el tema central de la epopeya de John Milton, *El paraíso perdido*.

La expulsión de un paraíso terrenal parece ser el asunto central en esta pieza, y el paraíso lo asociamos al recuerdo idílico de la infancia, mientras que la pérdida de la inocencia encaja con la privación de ese paraíso. En el cuento, de manera recurrente, se pintan imágenes gratas, casi edénicas, relacionadas con los recuerdos infantiles o la vitalidad, pero se interrumpen de forma intempestiva por elementos asociados a la violencia y la muerte, que enturbian el sueño paradisiaco y, se puede decir así, lo contaminan. En la ya referida escena del estanque, una vez que la pequeña sale de ahí, después de casi ahogarse, busca con desesperación a sus padres y no los encuentra, entonces nota sangre, al fondo del agua:

> Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua… comencé a llorar desesperada… se habían ido… tenía miedo y frío… los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa… estaba oscureciendo… tenía miedo y frío… mi papá… mi mamá… miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre… (*Idem*).

El agua de un estanque lleno, en un principio, de peces de colores, el cual inspiraba pureza y vivacidad, se ve ahora enturbiado por sangre, vestigio de la muerte ocurrida con violencia. Esto, por supuesto, después de experimentar una situación que por poco resulta fatal, al casi morir ahogada en el estanque. Todo lo narrado hasta ahora hace pensar en un

recuerdo de la infancia, por lo menos en cómo se manifiestan las memorias asociadas a ésta, donde las cosas alegres o cualidades como la belleza de un lugar o un paisaje se recuerdan especialmente, con mayor color y vivacidad quizá de los que en realidad poseía. Pero, del mismo modo, irrumpe el espectro pesadillesco de la dimensión onírica –el mismo que aquí vinculamos con la embriaguez a la que se refirió Nietzsche–, donde todo se presenta con rostro ominoso. El marcado contraste entre lo que parece un recuerdo idealizado y la abrupta pesadilla y presencia –o latencia– de la muerte, nos permite continuar con la lectura en la que identificamos como asunto primordial de la pieza la expulsión del paraíso, en este caso, el de la fantasía idílica del recuerdo de infancia.

En el segundo párrafo o bloque en el que se divide el texto, como ya referimos, no tenemos ninguna continuación lógica ni temporal con lo anterior. El caos dionisiaco nos lleva de un sueño a otro. Ahora tenemos a una mujer, adivinamos que es el mismo personaje, la niña del párrafo anterior. Está comprando telas a un árabe, mismas que se describen como bellas, coloridas y delicadas, pero hay una en particular, una tela con dibujos donde volvemos al asunto del cuento:

> Entonces tengo ésta. Fíjese que dibujos… caballos, flores, mariposas… y se salen de la tela… mírelos cómo se van… se van… se van… después regresan… los caballos vuelven sólo en recuerdo, las mariposas muertas, las flores disecadas… todo se acaba y descompone, querida señora… (*Idem*).

La tela que el árabe ofrece a la mujer materializa en el espacio onírico el *memento mori*, como el mismo comerciante advierte, "todo se acaba y se descompone", pero la manera en que se ilustra esta advertencia explícita es a través de la antítesis, una vez más, el contraste revela el fondo. Para que se presente la muerte, primero tiene que aparecer la vida que desgaja

en ella. Animales y flores de campo cobran vida para inmediatamente después mostrar la fugacidad de la misma. La pérdida del paraíso no es sólo la pérdida de la infancia, sino también el escape de la vida y la juventud. La mujer se niega a adquirir una tela con tales atributos: "¡No siga, por Dios santo! Yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio, esa tela es horrible, me hace daño, llévesela, llévesela…". (*Idem*). Se niega a la idea de la muerte, se aferra a lo imperecedero, pero la vida misma es efímera y transitoria, aunque no se desee que lo sea. Cuando el vendedor ofrece una fina seda como pétalo, la mujer, encantada, pide que le corte tres metros, a lo que el mercante responde, alarmado:

> Pero… ¿qué es lo que estoy oyendo?, ¿cortar esa tela?, ¿hacerla pedazos? ¡Qué crimen más horrendo! No puede ser, no… su sangre corriendo a ríos, llenando mi tienda, manchándolo todo, todo, subiendo hasta mi garganta, ahogándome, no, no, ¡qué crimen asesinar esta tela!, asesinarla fríamente, sólo porque es bella, porque es tierna e indefensa, ¡qué infamia, qué maldad, qué ser más despreciable es usted, deleznable y vil y todo por un capricho! ¡Ah, qué crueldad, qué crueldad…! (p. 67).

El vendedor reclama a la mujer por querer cortar aquella tela tan especial, como si con ese corte la tela se desangrase y muriese, evocando explícitamente una vez más al líquido vital, en cantidades exacerbadas; tal hiperbólica relación alude, una vez más, a ahogarse, esta vez en los ríos de sangre que inundarán todo si se corta la seda. Resulta de interés que el mercader dé al telar los adjetivos "tierna e indefensa", lo cual contribuye a nuestra lectura en la que reconocemos como núcleo temático del cuento la corrupción de la inocencia, la pérdida de la infancia; sumamos ahora el miedo de perder la juventud, el temor de su fugacidad. En esencia, la constante confrontación entre la vida y la muerte: los efectos devastadores del

tiempo que consume todo. Lo anterior lo sustentamos en las acusaciones del árabe hacia la mujer, por querer, por mero capricho o vanidad, destruir algo bello. La amenaza con un asfixiante escenario de pesadilla, donde todo a su alrededor se vuelve en su contra:

> Pero le costará bien cara su maldad, la pagará con creces, y no podrá ni arrepentirse porque no le darán tiempo; mire, mire hacia todos lados, en los casilleros, en las mesas, sólo hay telas vacías, huecas, abandonadas; todos se han salido, todos vienen hacia acá, hacia usted, y se van cercando, cada vez más, más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así… (p. 68).

Entonces la escena se interrumpe de forma abrupta y pasamos a otra cosa, de forma similar a como ocurre con los sueños, cuando algo nos sobresalta y despertamos repentinamente. Sin embargo, nos encontramos en este texto en el especto de lo dionisiaco, donde no hay orden lógico y, por lo tanto, no hay realidad a la cual despertar, por lo cual, el impacto y el sobresalto de verse acorralada y asfixiada por el mundo que la rodea, la lleva a otra etapa en este viaje en descenso por su psique.

Reverbera en el siguiente párrafo –o la próxima etapa del sueño de embriaguez, o siguiente círculo del infierno de los recuerdos y del mundo interno– la noción de la pérdida abrupta de la inocencia, reflejada en la protagonista, quien vuelve a aparecer como una niña. Ahora, antes de construir un recuerdo feliz o idílico, irrumpe de inmediato la imagen poderosa de la sangre, su olor y textura desagradan y aterran a la niña que lo experimenta –o a la adulta que revive el sueño-recuerdo–. Surge de ella un llanto incontenible al verse cubierta del rojo líquido. Su madre la limpia y nos enteramos de que la sangre es de un borrego al que acaban de matar.

La revelación de que la sangre pertenece a un animal recientemente asesinado ofrece una visión desgarradora del proceso de la vida y la muerte en entornos rurales. Resalta la incomprensión de la niña ante la violencia de la realidad que la rodea. Este momento, aunque específico, puede resonar con muchas personas crecidas en un entorno rural, donde el ciclo de la vida y la muerte se convierte en algo cotidiano. Los infantes a menudo establecen lazos emocionales con los animales que sus familias crían, lo que lleva a un sufrimiento profundo y trauma emocional cuando estos son asesinados para el consumo de sus cuerpos.

Sin embargo, más allá de lo identificable de la experiencia traumática antes narrada con una realidad, hay un potente simbolismo en juego. La imagen de la sangre del cordero, manchando el vestido de la niña, evoca un fuerte contraste entre la pureza de la infancia y las realidades oscuras de la carne, de la experiencia y de la existencia, los cuales no se limitan a la violencia física, sino que también abarcan el sufrimiento emocional y la ya mencionada pérdida de la inocencia. Evangelista Ávila identifica en el símbolo del borrego "una analogía con la figura pura y pueril de la niña",[186] y al sacrificio del mismo con la pérdida de la pulcritud y la niñez. A la niña cubierta por la sangre maloliente del cordero la interpreta "como el tránsito de la infancia a una edad adulta donde se pierde inocencia e ingenuidad por factores de la propia madurez",[187] y al baño que le da su madre, y al cambio de su vestido por otro, como el iniciar de una nueva etapa de su vida, lo cual hace sentido si se piensa en el simbolismo de la sangre asociada a la transición a la adultez femenina, con la llegada de la primera menstruación. Aunque esto último puede que no sea más que una asociación vaga, quizá producto de la casualidad, encaja, no obstante, con el núcleo temático que proponemos en la pieza.

[186] I. Evangelista Ávila, art. cit., p. 131.
[187] *Idem*.

Además, tenemos todo un trasfondo religioso que no es accidental. La figura del cordero tiene profundas connotaciones dentro de la tradición cristiana, donde simboliza tanto la pureza como el sacrificio. En este contexto el cordero se asocia no sólo al inocente que requiere guía, sino también al objeto de sacrificio, que evoca el martirio y la muerte de Cristo. Esta dualidad entre la inocencia y la violencia, entre la vida y la muerte, crea una atmósfera inquietante que permea la narrativa, donde se nos introduce a un mundo que parece estar definido por el sufrimiento consecuente de la fragilidad de la inocencia.

Si mantenemos la lectura del paraíso arrebatado por el *hibris*, la siguiente etapa de la narración también se nos antoja alegórica a la expulsión bíblica de Adán y Eva en el Génesis. La proverbial manzana, el fruto del árbol prohibido, se asocia a la tentación y al deseo, pero también simboliza el conocimiento prohibido, y por supuesto, el anhelo por conseguirlo. La librería donde aparece la protagonista en el siguiente nivel parece reflejar esa necesidad de saber y obtener más, pues los clientes toman cuantos libros pueden sin pagar al taciturno dependiente, quien sólo suspira al verlos salir y los anota en un gran libro. Esto mueve a la protagonista a desear llevarse los libros que pueda también, a no quedarse atrás, sin embargo, la situación no resulta favorable, pues es incapaz de cargar todos los libros que pretende llevarse:

> Me llevaría muchos, igual que los demás. Ya había logrado reunir un gran altero, pero cuando quise cargar con ellos, me di cuenta de que no podía con tantos. Los brazos me dolían terriblemente con tanto peso y los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban escurriendo de entre mis brazos. (p. 68).

Una vez más la imagen de la caída se manifiesta: el querer tomar más de lo que puede manejar hace que los libros caigan de forma estrepitosa de entre sus manos, como en la vida

el ansia de abarcar todo el conocimiento hace que en ocasiones sea poco el que podamos retener o manejar de forma efectiva. Tras el fracaso de la protagonista por querer acceder al conocimiento prohibido o indebido (pues los clientes parecían estar robando o tomando sin permiso los volúmenes), viene el castigo, de la misma manera en cómo les llegara a los personajes primigenios bíblicos luego de probar el fruto del árbol del conocimiento prohibido del bien y el mal. La librería se convierte en un lugar aprisionante que recuerda al personaje su mortalidad; la pone en un estado donde se siente aterrada, atrapada y en donde debe confrontar, en soledad, imágenes que evocan a la muerte:

> Toda la gente se había ido y ya no quedaban libros, se los habían llevado todos. Sentí mucho miedo y fui hacia la puerta de salida. Ya no estaba. Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas. Ni una sola. Sólo muros con libreros vacíos, como ataúdes verticales. (pp. 68-69).

La conciencia de la mortalidad es importante, sobre todo al notar cómo los libreros vacíos, siguiendo con la lectura propuesta anteriormente, representan un conocimiento nulo, la pérdida de todo recuerdo, como en las aguas del Leteo. La protagonista no muere en realidad, pero experimenta la muerte de forma simbólica. La aparición súbita del *memento mori* al confrontar al personaje –y, por tanto, al lector– frente a frente con el voraz Cronos, con la consecuencia del tiempo irreversible que es el final de la vida, ocasiona que ese choque sacuda al personaje en su andar onírico, como en una pesadilla, y la lleve al siguiente nivel. Tal confrontación con la linealidad del tiempo que todo lo consume se manifiesta a pesar de la subjetividad del transcurso lógico-temporal de la narración, la cual se rige por la estructura de la noche dionisiaca y coincide con la forma del relato de repliegue, donde se encapsula el tiempo en distintas etapas o espacios relativos.

Todo lo anterior se manifiesta una vez más en el último párrafo del cuento, o el último de los niveles en el descenso dantesco que proponemos, donde una vez más, la inocencia será arrebatada con la toma de conciencia de la mortalidad a través de símbolos catamorfos muy claros. En ese caso, el agua ennegrecida que mata al pececito azul con el que la protagonista viaja en tren. De nuevo se presenta una situación en apariencia cotidiana y agradable, como un viaje en ferrocarril, donde la compañía del pez augura esperanza, como si se tratase del viaje de la vida en una búsqueda por mejorar. Sin embargo, la presencia de un hombre obeso que expulsa grandes bocanadas de humo de su puro enturbia no sólo el aire, sino la realidad misma:

> Comencé a marearme y a no ver y oler más que humo, humo espeso que se me filtraba por todos lados con un olor insoportable. Empezó a contraérseme el estómago y corrí hasta el tocador. Estaba cerrado con candado. Desesperada quise abrir una ventanilla. Las habían remachado. No pude soportar más tiempo. Vomité dentro de la pecera una basca negra y espesa. Ya no podía verse al pececito azul; presentí que había muerto. (p. 69).

Este primer atisbo de la muerte recuerda a los anteriores, en cuanto a la contaminación de algo agradable por la fatalidad. No parece arbitrario que sea un hombre desagradable quien enturbie y asquee con sus bocanadas de humo la atmósfera de ese espacio cerrado, y ocasione el vómito que matará al pez, al símbolo de pureza que lleva la protagonista. Una vez más resuena el tema de la pérdida de la inocencia, o del desencanto al toparse con los aspectos crudos de la realidad. Pero en esta ocasión, luego de cubrir la pecera con un pañuelo floreado, aceptando, aparentemente, el destino fatal del animalito, la protagonista tendrá que encarar la personificación misma del temor del curso del tiempo inexorable: se encuentra con una mujer de edad avanzada que es ella misma, mientras buscaba otro sitio dónde sentarse:

> En el último carro encontré uno [un sitio] frente a una mujer que vestía elegantemente. La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja. Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro. No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen. Sentí frío y terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella marchita mujer llena de joyas y de pieles. Y yo no quería ser ella. Ella era ya vieja y se iba a morir mañana, tal vez hoy mismo. (*Idem*).

En esta aparición, el miedo a envejecer y a morir, a la realidad de la carne, se hace más explícito. El hecho de que el reflejo de ella misma no aparezca en el espejo empata con la pérdida de la memoria y la identidad que atisbábamos en la desaparición de los libros de los anaqueles en el párrafo anterior del cuento. Evangelista Ávila propone que el cambio de vagón, en específico al último, sugiere la etapa final del recorrido de la vida: "El tránsito por la vida comienza a llegar a su fin, el miedo a la última estación de la vida y la negación del fin del camino se hacen presentes. El tiempo, con el aviso de su presencia constante, toma la ventaja y somete a la víctima".[188] La vejez vista como la antesala de los enigmas que engloba la muerte, la supresión absoluta de la conciencia, el no ser. El transcurso del tiempo mismo parece acechar cual depredador a la protagonista manifestándose en un avatar del propio cuerpo de ella envejecido. Después de todo, según el mismo personaje, esa versión anciana podría morir en cualquier momento, y esa incertidumbre es a la que se niega de forma vehemente.

Ya en las últimas líneas del relato es cuando la vulnerabilidad del tiempo se convierte no sólo en una estructura o en un medio por el cual fluye la narración y se repliega en ciertos espacios, sino que afecta de forma directa la protagonista, pues se ve a sí misma con

[188] *Ibid*., p. 132.

diferentes edades, y experimenta un tormento indescriptible al ser y no ser al mismo tiempo, al encontrarse, ahora ella, fragmentada por el tiempo. Siguiendo a Evangelista Ávila:

> Al mirarse en sus estadios –anciana, adulta, niña–, el personaje colapsa y huye al único lugar donde estará sin el tiempo mismo; quizá exista la tormenta, quizá se libere. Se trata de desafiar la marcha del tiempo. El tiempo es el horror de la protagonista, su adversario está en todos lados. Queda la pregunta, ¿en esta otra vida podremos destrozarlo?[189]

El personaje ve a una mujer obesa que lleva en brazos a un niño pequeño, y en esa mujer también se reconoce a ella misma, aunque no quisiera serlo, pero no tiene posibilidad de escapar; una vez más se encuentra en el cerco: "También era yo aquella otra. Ya no podía salir, ni escapar, me habían cercado". (p. 70). Como una manifestación mórbida del Cronos devorador de su propia estirpe, la mujer gorda, con el afán de callar al pequeño le introduce un paño morado en la boca (color asociado en algunas culturas a los ritos funerarios), hasta casi ahogarla.

> El niño comenzó a llorar con gran desconsuelo, como si algo le doliera. La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más… (*Idem*).

La protagonista es a la vez la madre y el infante y experimenta el ahogamiento ella misma, dando un sentido urobórico al transcurso del tiempo, donde éste lo engulle todo, incluso a sí mismo. El secreto tras la muerte se revela como un tiempo cíclico donde habrá de revivir la infancia una vez más, como una agonía. El cuento termina súbitamente, y no

[189] *Idem.*

sabemos si la protagonista despertó o acabó por sucumbir ante el llamado insistente de la muerte: del tiempo insaciable y resquebrajado que acabará con todo.

3.6 Silencios y elusiones en la sintaxis daviliana

Como hemos observado hasta ahora, la estructura general de los cuentos de Amparo Dávila suele arraigarse en el orden de lo dionisiaco, marcados por el caos y la irracionalidad, aunque se instalen en un paradigma de realidad reconocible, éste no funciona más que como una mera fachada, pues detrás de este fondo los textos transgreden los límites de la realidad. La forma del relato predominante suele ser la de repliegue, donde se construyen espacios cerrados que encapsulan el tiempo. En los cuentos de la autora se vulnera tanto tiempo como realidad; suelen construir una atmósfera de encierro progresivo que sucede en paralelo en el nivel espacial como en el psíquico. Las situaciones y atmósferas se vuelven cada vez más asfixiantes para sus personajes, lo cual transmite en el lector la sensación de opresión e incertidumbre. El repliegue en los cuentos davilianos opera no sólo como una estructura formal, sino como un mecanismo simbólico mediante el cual el lector también pasa a verse sometido en una atmósfera de inquietud y desasosiego. Además, muchos de sus relatos poseen una estructura de caída y pérdida que asociamos con la expulsión del paraíso, la añoranza de la pureza de la infancia, que contrasta con el acecho continuo de la muerte.

Todo lo anterior es posible en gran parte por el uso de su sintaxis, la cual refuerza la tensión y la incertidumbre mediante el uso de omisiones, pausas abruptas y fragmentación. La sintaxis, en Amparo Dávila, deja de ser un mero dispositivo de la expresión, moldeando la atmósfera de los relatos y potenciando su carga simbólica. Las pausas, elisiones y

estructuras fragmentadas no se quedan en el ámbito del ritmo narrativo, sino que instauran también el espacio de extrañamiento y ambigüedad tan característicos en su poética del miedo y la alucinación. En suma, la sintaxis daviliana no es un mero artificio técnico, sino una estrategia esencial que amplifica la sensación de extrañamiento y otorga una capa de densidad simbólica mayor a la experiencia del lenguaje en su narrativa.

Un muy claro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el cuento que comentamos previamente, "Tiempo destrozado", el cual está conformado por diversos episodios discontinuos donde cada uno se torna alarmante y peligroso para la protagonista, llegado un punto donde la ilusión idílica se ve resquebrajada por la irrupción abrupta de elementos de violencia y muerte. Así sucede en el primer apartado donde –como antes detallamos– la protagonista se ve a sí misma como una pequeña y casi sufre de ahogamiento en el estanque, por querer tomar unas manzanas rojas:

> Busqué adentro del estanque. Cuando llegué al fondo sólo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y, llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y a mamá. Yo no podía verlos, giraban rodeados de agua, de agua que los arrastraba y los ocultaba a mi vista, alejándolos cada vez más… sentí un terrible ardor en la garganta… papá, mamá… papá, mamá… yo tenía la culpa… mi papá y mi mamá… Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua… comencé a llorar desesperada… se habían ido… tenía miedo y frío… los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa… estaba oscureciendo… tenía miedo y frío… mi papá… mi mamá… miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre… (p. 66).

La estructura de descenso se hace notar al nivel sintáctico si observamos cómo, a partir de que la situación, en principio cercana a un recuerdo agradable se convierte en una angustiosa pesadilla, la escritura también se va pausando y suspendiendo, por referirlo de

alguna forma, se acelera y las construcciones sintácticas son cada vez menos convencionales, cediendo a la repetición y por supuesto, al uso de los puntos suspensivos para unir frases inconexas que reflejan el estado de angustia en el que se encuentra la protagonista. Lo reiterativo de esa parte se puede deber también a la intensidad de la emoción que atraviesa un personaje que en esa parte de la historia es una niña, por lo cual el texto cae en redundancias propias de la manera de expresarse de un infante.

El evidente uso que da la autora a los puntos suspensivos, un rasgo estilístico muy distintivo en su prosa, así como su insistencia en esta forma marcada de puntuación, sobre todo en la pieza que estamos comentando, trascienden al ámbito de la normativa ortográfica o del mero orden sintáctico. Más que una simple pausa gramatical, los puntos suspensivos adquieren una dimensión simbólica, una carga expresiva que enriquece el significado del texto. Esta elección no es arbitraria: responde a una construcción estilística deliberada que atañe a la sintaxis imaginaria. Los signos se convierten en una herramienta de significación, la cual aporta ambigüedad y propicia una sensación de suspensión e indeterminación que dialoga con el tono del cuento.

Recordemos que en "Tiempo destrozado" la sucesión textual se da a través de episodios discontinuos, en los que parece tratarse de un descenso por lo más recóndito de la psique. Lo anterior se relaciona con el manejo de la puntuación de la autora: cuando el viaje onírico-dionisiaco se torna más caótico, la sintaxis también lo hace, reflejando el libre fluir de la consciencia. Algo similar lo observamos en el final del cuento "La celda", cuando la protagonista, sumida en la oscuridad y la locura, habla en primera persona de su situación presente, donde la sintaxis también refleja una inestabilidad caótica, además de cierto tono de infantilización del personaje, todo lo anterior en un bloque de texto en cursivas que resalta

el cambio con respecto al resto del texto, y antes de su inserción, se aclara que el tiempo se ha replegado:

> Ahora el tiempo también se ha detenido… *¡Qué cuarto tan frío y oscuro!, tan oscuro que el día se junta con la noche; ya no sé cuándo empiezan ni cuándo terminan los días; quiero llorar de frío, mis huesos están helados y me duelen; siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espiando a los ratones que caen irremediablemente en mis manos; el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones; huele a humedad y a ratones putrefactos, pero no me importa, que los entierren otros, yo no tengo tiempo, este castillo es oscuro y frío como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo… ¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche*. (p. 43).

El uso de los suspensivos en la prosa de la autora no siempre responde a este fluir libre y en primera persona de la consciencia caótica o trastornada; sugerimos que en la mayoría de los casos los silencios davilianos crean ambigüedad o sugieren una situación más allá de lo que se dice. Ejemplos de lo anterior los vemos en cuentos como "El huesped" y "Música concreta", donde los puntos suspensivos parecen sugerir –pero callando, a la vez– acerca de los problemas que atraviesan los matrimonios que aparecen en cada cuento. En el primero de estos cuentos, hay dos ejemplos muy claros del uso de los suspensivos para establecer ambigüedad y sospecha. Refiriéndose a la puerta de su habitación, la protagonista dice: "Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado…" (p. 21). Deja entonces al lector la tarea de conjeturar las posibilidades de lo que habría pensado el marido de la protagonista, pero todo indica que se trata de algo negativo, pues todo el relato versa sobre lo deteriorado de esa relación y el ambiente hostil de la casa. Por su parte, la mujer también presenta sospechas sobre su marido: "Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo

entretenían…" (*Idem*). Un caso similar lo encontramos en "Música concreta", aunque más sutil, pues el protagonista, Sergio, duda sobre el tiempo que lleva fuera su mujer, Velia, quien se encuentra vacacionando: "Ya podría haber regresado, quince días son más que suficientes para tostarse y lucirse en la playa…". (p. 98). Una vez más, será el lector el encargado de esos espacios de indeterminación.

En el corpus narrativo de Amparo Dávila se evidencia un paralelismo sintáctico que se materializa a través del uso deliberado de puntos suspensivos. Este recurso no solo introduce una pausa estilística, sino que establece espacios de indeterminación en el discurso, invitando al lector a completar los vacíos semánticos mediante su propia interpretación. En este sentido, la omisión intencionada de información se erige como un medio comunicativo en el que el silencio adquiere una carga expresiva, articulándose como una forma de sugerir lo inefable sin necesidad de enunciarlo explícitamente.

En el corpus narrativo de la autora se evidencia un paralelismo con este aspecto de la sintaxis. El recurso del uso deliberado de los puntos suspensivos, más allá de introducir una pausa estilística, establece espacios de indeterminación en el discurso, los cuales invitan al lector a completar los vacíos mediante sus propias conjeturas. La omisión intencionada de información se convierte en un medio comunicativo en el que el silencio adquiere una carga expresiva y semántica; el silencio, en sí mismo, se articula como una forma de decir y significar algo. A nivel semántico, la estrategia de la suspensión u omisión se conjuga con la aparición recurrente de lo inefable: aquello que, a pesar de manifestarse, se resiste a una definición o descripción totalizadora, aunque se encuentre muchas veces adjetivado. En la narrativa daviliana, lo inefable se personifica a menudo mediante entidades enigmáticas, de naturaleza misteriosa, por ejemplo, en personajes como Óscar, Moisés y Gaspar, o en el ejemplo más conocido, la criatura antagónica en "El huésped": estos seres encarnan lo

enigmático e indescriptible, pues como lectores sólo tendremos atisbos de su verdadera apariencia y naturaleza, teniendo que llenar el vacío con interpretaciones y conjeturas, como sucede con los silencios al nivel sintáctico. Entendemos, con este paralelismo, que la autora eleva su sintaxis al nivel simbólico-imaginario, apostando por la ambigüedad y la polisemia, con lo cual desafía las limitaciones convencionales del lenguaje y propicia una experiencia literaria que trasciende lo explícito para adentrarse en los terrenos de lo sublime y altamente sugestivo.

Volviendo a "Tiempo destrozado", en esta pieza la autora despliega una manipulación consciente y muy evidente del tiempo, modo y voz, aspectos fundamentales en la teoría narratológica de Gérard Genette. La estructura del cuento presenta una disposición anacrónica que fragmenta el orden de los acontecimientos, estableciendo una tensión irreconciliable entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Tal dislocación se ve plasmada en la alternancia entre escenas detalladas, pausas descriptivas y resúmenes que constantemente aceleran o ralentizan el flujo narrativo para reflejar el caos, teniendo cada episodio del cuento su punto climático, es decir, el más angustioso y caótico, marcado por la aceleración con el uso de los puntos suspensivos y las sentencias cortas características que antes señalamos, que reflejan el caos interno de la protagonista. Además, el modo narrativo se enriquece mediante una focalización que oscila entre una perspectiva externa y una interna, lo cual permite al lector asomarse a la subjetividad perturbada del personaje, a su psique. La voz narrativa intradiegética también funciona con este fin, y nos refuerza la sensación de inestabilidad.

El cuento desafía la linealidad tradicional, encapsulando la ruptura del tiempo vital que le da título; tanto en su nivel semántico como en el de la sintaxis imaginaria evoca la desintegración, el destrozo del tiempo interior del ser humano. Las formas verbales

empleadas enfatizan la atemporalidad y la repetición de eventos, lo cual contribuye a generar una sensación de ciclo perfecto, de tiempo urobórico. El uso recurrente de tiempos verbales como el pretérito imperfecto y el presente atemporal sugiere acciones y estados que se prolongan indefinidamente, lo cual crea una atmósfera donde el tiempo parece estancado o recurrente. Lo anterior resuena con nuestra lectura donde consideramos la pérdida del paraíso como motivo central de la pieza: el añorar un pasado puro que se enturbia, lo que genera una sensación de encarcelamiento. La protagonista se ve como niña, y después como adulta, se ve como la madre que carga al bebé y se ve como el mismo infante; no hay un paradigma de realidad claro o confiable, ni una temporalidad fija; las emociones de la protagonista parecen repetirse sin cesar, atrapándola en un bucle temporal que refleja el deterioro y la desesperanza: el temor a la muerte, al transcurso del tiempo que todo lo consume. En este cuento Dávila consigue entrelazar la forma y el contenido, ofreciendo una visión del tiempo como una fuerza ineludible, que consume y desintegra. Todo lo anterior se vincula con las lecturas que desarrollamos en el capítulo dedicado a la semántica imaginaria, a la diurnidad negativa y los símbolos catamorfos omnipresentes en la obra de la zacatecana, así como la metáfora recurrente del cerco y a las estructuras de catábasis, que imperan en la narrativa de la autora.

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo nos propusimos trazar un recorrido analítico orientado a desentrañar las capas de densidad simbólica y estructural que conforman la narrativa de Amparo Dávila, atendiendo particularmente los elementos que conforman su poética. Debido a la pluralidad de sentidos que suscita la obra de la zacatecana, pretendimos un estudio englobante, lejos de una exhaustividad que resultaría inabarcable; el enfoque adoptado pretende, no obstante, ofrecer una lectura panorámica que nos permitiera vislumbrar algunos de los ejes simbólico-imaginarios en los que se fundamenta la narrativa daviliana.

Declaramos entonces que la riqueza y ambigüedad características de la textualidad de la escritora –marcadas por silencios, suspensión y transgresión a los límites del tiempo y la realidad– abren un abanico inagotable de rutas interpretativas que exceden, como es natural, los márgenes de esta investigación. Sin embargo, tal y como se anota en el título de la investigación, su objetivo ha sido el de aventurarse en una primera aproximación a la obra de la autora desde la perspectiva de la poetología narrativa. En este sentido, el presente trabajo ha de entenderse como un ejercicio inaugural y exploratorio que busca sentar las premisas de un análisis integral en la obra daviliana. Por lo tanto, su aspiración última será la de abrir la posibilidad del surgimiento de indagaciones más profundas.

El primer capítulo de esta investigación se abocó al estudio panorámico de la crítica en torno a la obra narrativa de Amparo Dávila. Con ese fin, proponemos una clasificación en tres etapas que permite comprender la evolución de los acercamientos críticos: identificamos una primera etapa reseñística, a la cual denominamos *comento-crítica*, centrada en los comentarios y reseñas inmediatas a la publicación de los textos; a una segunda etapa la llamamos *crítica académica*, o de largo aliento, caracterizada por investigaciones de mayor profundidad que comienzan a desarrollar los núcleos temáticos más recurrentes –como lo fantástico–, aunque por lo general abordados de forma aislada; por último, una tercera, la de

la *meta-crítica*, que versa sobre la crítica misma y sus formas de aproximarse a la obra daviliana. Nuestra división no debe entenderse como una sucesión cronológica rígida, pues se presta a una coexistencia de enfoques, los cuales han permitido observar cómo el corpus narrativo de la zacatecana ha suscitado lecturas de creciente complejidad.

En el segundo capítulo se plantó una hermeneútica de la obra de Amparo Dávila a partir de la identificación de una semántica imaginaria estructurada en torno a dos núcleos simbólicos persistentes: el cerco y la catábasis. Estas figuras resultan fundamentales en el universo narrativo de la autora, donde el encierro, que ocurre tanto en los niveles físicos como psíquicos, y el descenso a los abismos interiores, crean una experiencia estética enraizada en lo ominoso. La psicología de los personajes, analizada desde los postulados de Jacques Lacan y Ronald David Laing, así como la psicocrítica de Charles Mauron, reveló una constante reclusión en espacios íntimos, los cuales, lejos de ofrecer consuelo, se manifiestan como ámbitos hostiles, marcados por la ambigüedad del cerco como resguardo y amenaza. A esta lógica de encierro sumamos una imaginería que remite a la diurnidad negativa a la que se refirió Gilbert Durand, en la cual proliferan los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos, los cuales refuerzan la atmósfera siniestra. También se reconoció la recurrencia de un descenso simbólico donde se reconfigura el mito órfico, vinculado biográficamente a la infancia de la autora, a sus primeras lecturas y al impacto que tuvieron para ella los grabados de Doré en un volumen de la *Divina Comedia*. El capítulo propuso, en suma, una semántica imaginaria integrada por símbolos de clausura, oscuridad y descenso, la cual encuentra pleno sentido cuando se conjuga con la sintaxis.

Tras haber indagado en los pilares simbólicos que sostienen la semántica imaginaria de la narrativa de Dávila, nuestro tercer capítulo se abocó al análisis de la sintaxis imaginaria, entendida no en su acepción puramente gramatical, sino como organización significativa del

discurso, en cuanto a que las estructuras formales potencian y encauzan la densidad simbólica del universo narrativo de la escritora. La investigación se desplazó hacia la distribución del material narrativo, la forma del relato, la disposición del tiempo y los silencios en la prosa de la autora como rasgos estilísticos que contribuyen a la atmósfera de extrañamiento y ambigüedad, de manera que la unidad estilística se revela en la confluencia entre lo que se dice y el cómo se dice, en una poética de la contención y del abismo. Nuestro análisis reveló que en la narrativa de la autora opera una vulneración de la noción convencional de realidad, propiciando una inestabilidad que remite a la embriaguez onírica. En esta suspensión del presente y en la disolución de la linealidad causal se manifiesta una inscripción al especto dionisiaco en la dicotomía de Nietzsche. También ubicamos los cuentos de Dávila dentro de la clasificación de relato de repliegue, en los términos de Alfonso Martín Jiménez, debido a su atmósfera encapsulante y a la superposición de mundos subjetivos. Además, identificamos que en muchos de los relatos se vislumbra una estructura de caída y pérdida que asociamos con la expulsión del paraíso, la añoranza de la pureza de la infancia y al contraste que se genera esta idealización melancólica con la constante amenaza latente de la muerte.

Ahora bien, el complejo sistema de significación que ubicamos en la obra narrativa de la autora no se sostiene sólo en el plano temático, pues, como hemos insistido, su verdadera realización se da cuando se empata con un manejo sintáctico eficaz. En la obra de Amparo Dávila la sintaxis trasciende de ser un medio de expresión para convertirse en una herramienta de la construcción atmosférica: las omisiones estratégicas, las pausas abruptas, la fragmentación del discurso, así como los silencios y vacíos reproducen formalmente la inestabilidad, el extrañamiento y la ansiedad que imperan en el universo narrativo de la zacatecana. En esta operación sintáctica –una poética del miedo– recae una de las claves fundamentales del estilo de la autora: la sintaxis daviliana no sólo forma el espacio textual,

sino que participa en la generación de una experiencia estética, donde todo, incluso el lenguaje mismo, se convierte en un vehículo de la ambigüedad y el extrañamiento.

A luz de los elementos anteriores es que podemos explicarnos la notable vigencia de la obra de Amparo Dávila, tanto en el ámbito académico y especializado, como en el del público lector. La revitalización del interés por la autora responde, sugerimos, no sólo a la singularidad estética de su escritura, sino también a la manera en que la obra interpela a sus lectores; el efecto que consigue se debe a la conjunción de las claves formales y simbólicas que aquí hemos desarrollado. El resultado de todo lo anterior es una narrativa donde impera la disolución de los límites de lo real y lo imaginario, una poética de lo ominoso y lo ambiguo que nos hace confrontar y reconocer el trauma, la soledad y el miedo como pulsiones medulares de la existencia, de la experiencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Amparo Dávila

DÁVILA, Amparo, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. H. Ayuntamiento de Pinos, Zacatecas, 2005, 15 pp.

_____, *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2009, 298 pp.

Obras citadas

Libros

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (trad., Mauro Armiño). Taurus, Madrid, 1981, 453 pp.

FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", en *Obras completas. Tomo III* (tr. Luis López-Ballesteros y de Torres). Biblioteca nueva, Madrid, 2007, pp. 2483-2505.

GARCÍA BERRIO, Antonio, y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra, Madrid, 2004, 389 pp. [Crítica y estudios literarios].

GENETTE, Gérard, *Figuras III* (trad. Carlos Manzano). Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.

GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. UACJ, Ciudad Juárez, 2017, 164 pp.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, p. 495 pp.

LACAN, Jaques, "El estadio del espejo como formador de la fuente del Yo (*je*), tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I* (trad. Tomás Segovia). Siglo XXI, México, 19ª ed., 1997, 509 pp.

LAING, Ronald D., *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad* (trad. Francisco González Aramburo). FCE, México, 8ª ri., 2006, 213 pp.

LOVECRAFT, H. P., "El horror sobrenatural en la literatura", en *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Edaf, Madrid, 2002, pp. 125-233.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Secretaría de Publicaciones / Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, 227 pp. [Literatura, 27].

MAURON, Charles, "La psicocrítica y su método", en Hans Sörensen, Pierre Guirard, *et al*., *Tres enfoques de la literatura* (trad., Marcelo Pérez Riva). Carlos Pérez, Buenos Aires, 1969, 80 pp. [Texto y contexto].

MURRY, J. Middleton, *El estilo literario* (trad. Jorge Hernández Campos). FCE, México/Buenos Aires, 3ª ed., 1966, 150 pp. [Breviarios, 46].

NIETO, Omar, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D. F., 2015, 301 pp.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento* (intr., trad. y ns. Andrés Sánchez Pascual). Alianza, Madrid, 1996, 278 pp.

OVIDIO, *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Cátedra. Madrid, 1997, 832 pp. [Letras Universales, 228].

POE, Edgar Allan, *Filosofía de la composición*, en *Ensayos completos I* (trad. Antonio Rivero Taravillo). Páginas de Espuma, Madrid, 2018, pp. 15-30.

ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011, 186 pp.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, *La estructura simbólico-imaginaria del* Quijote. *Sistema expresivo y valor poético*. Visor/UACJ, Madrid, 2015, 231 pp.

SHINODA BOLE, Jean, *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Kairós, 15ª ed., Buenos Aires, 2008, 414 pp.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 8ª ed., 2001, 192 pp.

Capítulos de libro

ESCALANTE, Evodio, "El arte narrativo de Amparo Dávila", en Amparo Dávila, *Árboles Petrificados. Edición conmemorativa* (coord. Jonathan Minila). Secretaría de Cultura/Nitro Press, Ciudad de México, 2016, pp. 141-149.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al*, "Presentación", en *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, pp. 11-14.

MONROY MENDOZA, Daniela, "Bibliografía crítica de Amparo Dávila", en Gutiérrez Piña, Claudia L, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, pp. 467-475.

SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, "La estructura simbólico-imaginaria de *Otilia Rauda*, de Sergio Galindo", en *La palabra que vino del norte*… Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2017, pp. 117-128. [Estudios de literatura en el norte de México, 1].

SARDIÑAS FERNÁNDEZ, José Miguel, "Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror", en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez *et al* (coord.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Universidad de Guanajuato/Colofón, Ciudad de México, 2019, pp. 74-98.

TODOROV, Tzvetan, "Definición de lo fantástico", en *Introducción a la literatura fantástica*. Premiá, México, 2ª ed., 1981, pp. 18-30.

Tesis

CENDEJAS CORZO, Luis Federico, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila* (dir. Alejandro G. Ortiz Bullé-Goyri). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2016, 104 pp. [Tesis de maestría].

ESCUTIA BARRIOS, Diana Catalina, *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de* Tiempo destrozado (dir. Yliana Rodríguez González). El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, 181 pp. [Tesis de maestría].

GARCÍA CÁRDENAS, Lidia, *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila* (dir. Reyna Barrera López). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, 123 pp. [Tesis de maestría].

GONZÁLEZ PÉREZ, Victoria Irene, *En búsqueda de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila* (dir. Evodio Escalante Betancourt). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2014, 244 pp. [Tesis de doctorado].

MEDINA HARO, Yolanda Luz María, Tiempo destrozado *de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía* (dir. Gloria María Prado Garduño). Universidad Iberoamericana, México, 2009, 283 pp. [Tesis de maestría].

PINAL LARA, Norma Lucía, *La soledad y la soltería como detonantes en la evasión de la realidad en doce cuentos de Amparo Dávila* (dir. Victoria Irene González Pérez). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2016, 172 pp. [Tesis de maestría].

VAQUERA HERRERA, Esmeralda, *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía* (dir. Victoria Irene González Pérez). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2018, 155 pp. [Tesis de maestría].

Artículos de revista

CORTÁZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 255 (marzo, 1971), pp. 403-416.

LUNA CHÁVEZ, Marisol, "Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 1, 24 (2022), pp. 237-264.

LUNA CHÁVEZ, Marisol y Víctor Díaz Arciniega, "La rutina doméstica como figuración siniestra en la obra de Amparo Dávila". *Sincronía*, 74, 22 (julio-diciembre, 2018), pp. 205-233.

VILLATA JIMÉNEZ, David, "¿Lucidez o fantasía neurótica? Gustave Doré como ilustrador de la *Divina Comedia*: el caso del bosque de los suicidas". *Dante e l'arte*, 4 (2017), pp. 187-212.

Medios electrónicos

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, "En busca de Amparo Dávila". *La Razón* (10 de marzo, 2018), supl. El Cultural, ed. México [En línea]: https://www.razon.com.mx/el-cultural/2018/03/10/en-busca-de-amparo-davila/ [Consulta: 4 de agosto, 2023]

Folletín

INBAL, "Amparo Dávila, pionera del cuento fantástico". *Boletín*, 445 (18 de abril, 2020), sec. Literatura, Ciudad de México, 3 pp.