

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



**UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA**

Tesis Doctoral

**AMBIGÜEDAD Y SUBVERSIÓN FANTÁSTICAS EN LA NARRATIVA DE
AMPARO DÁVILA**

Doctoranda: Adriana Álvarez Rivera

Directora: Dra. Francisca Noguero Jiméneez

2016

Tesis Doctoral
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



VNiVERSiDAD
DSALAMANCA

AMBIGÜEDAD Y SUBVERSIÓN FANTÁSTICAS EN LA NARRATIVA DE
AMPARO DÁVILA

Doctoranda: Adriana Álvarez Rivera

Tesis doctoral dirigida por la Doctora Francisca
Noguerol Jiménez, presentada en el Departamento
de Literatura Española e Hispanoamericana
de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La directora de la tesis

Fdo.: Francisca Noguerol Jiménez

La doctoranda

Fdo.: Adriana Álvarez Rivera

El terror, como el tigre, nunca puede ser completamente domesticado, pero al guardarlo en la jaula de la imaginación podemos al menos contemplarlo a nuestro salvo y sublimarlo sin daño a nosotros ni a los nuestros [...]. Los miedos [...] no se crean ni se destruyen, sólo se transforman.

Ignacio Padilla, *El legado de los monstruos*

Suenan las trompetas y los tambores, lo que venimos a presenciar es una ejecución capital, la espada de San Jorge está suspendida en el aire, todos contenemos la respiración, hasta el punto de comprender que el dragón no es sólo el enemigo, lo diverso, lo otro, sino nosotros, es una parte de nosotros mismos que debemos juzgar.

Ítalo Calvino, *La taberna de los destinos cruzados*

La nature authentique des choses, la vérité ne peut nous être révélée
que par la fantaisie, plus réaliste que tous les réalismes.
Eugène Ionesco, "La Démystification par l'humour noir"

Índice

INTRODUCCIÓN	11
AGRADECIMIENTOS	¡Error! Marcador no definido.
CAPÍTULO I. <i>Fantasy meets Gothic</i>	¡Error! Marcador no definido.
I.1. El temblor de lo fantástico en las fronteras de lo inquietante	¡Error! Marcador no definido.
I.1.1. Lo fantástico y el concepto de <i>Unheimlich</i>	¡Error! Marcador no definido.
I.1.2. Teorías sobre lo fantástico	¡Error! Marcador no definido.
I.1.3. El poder subversivo de lo fantástico	¡Error! Marcador no definido.
I.1.4. La perspectiva feminista de lo fantástico	¡Error! Marcador no definido.
I.1.5. Lo fantástico en Latinoamérica: el caso de México	¡Error! Marcador no definido.
I.1.6. Surrealismo, realismo mágico y lo real maravilloso ante lo fantástico	¡Error! Marcador no definido.
I.1.7. Consecuencias de la vanguardia en México	¡Error! Marcador no definido.
I.2. El gótico	¡Error! Marcador no definido.
I.2.1. Las formas del miedo en el horror y el terror	¡Error! Marcador no definido.
I.2.2. Narrativas oscuras y ficción de horror	¡Error! Marcador no definido.
I.2.3. Persistencia de las narrativas oscuras	¡Error! Marcador no definido.
I.2.4. Conceptos de sublime, grotesco y abyecto	¡Error! Marcador no definido.
I.2.5. El monstruo	¡Error! Marcador no definido.
I.2.6. El doble	¡Error! Marcador no definido.
I.2.7. La figura femenina	¡Error! Marcador no definido.
I.2.8. La locura	¡Error! Marcador no definido.
CAPÍTULO II. La realidad interior y exterior de Amparo Dávila	15
II.1. Trayectoria bio-bibliográfica	15
II.2. La poética de Dávila: estado de la cuestión	22
II.3. Contexto literario mexicano: la Generación de Medio Siglo	38
II.3. Contexto literario mexicano	42
II.3.1. La literatura fantástica mexicana	¡Error! Marcador no definido.
II.3.2. La literatura gótica y de terror en México	¡Error! Marcador no definido.
II.3.3. Algunos nombres olvidados	¡Error! Marcador no definido.

II.3.3.1. Francisco Tario	¡Error! Marcador no definido.
II.3.3.2. Inés Arredondo	¡Error! Marcador no definido.
II.3.3.3. Guadalupe Dueñas	¡Error! Marcador no definido.
II.3.3.4. Ana de Gómez Mayorga	¡Error! Marcador no definido.
CAPÍTULO III. Símbolos y tópicos góticos en la narrativa de Amparo Dávila	¡Error!
Marcador no definido.	

III.1. La revelación de los símbolos	¡Error! Marcador no definido.
III.1.1. Los elementos nictomorfos de Gilbert Durand	¡Error! Marcador no definido.
III.1.2. La poética del espacio de Gaston Bachelard	¡Error! Marcador no definido.
III.2. De la oscuridad a la luz: análisis de los cuentos	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1. <i>Tiempo destrozado</i>	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.1. “Fragmento de un diario”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.2. “Un boleto para cualquier parte”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.3. “El huésped”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.4. “La quinta de las celosías”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.5. “La celda”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.6. “Final de una lucha”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.7. “Alta cocina”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.8. “Muerte en el bosque”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.9. “La señorita Julia”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.10. “Tiempo destrozado”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.11. “El espejo”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.1.12. “Moisés y Gaspar”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2. <i>Música concreta</i>	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.1. “Arthur Smith”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.2. “Música concreta”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.3. “El jardín de las tumbas”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.4. “Detrás de la reja”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.5. “El desayuno”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.6. “Matilde Espejo”	¡Error! Marcador no definido.
III.2.2.7. “Tina Reyes”	¡Error! Marcador no definido.

III.2.2.8. “El entierro”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3. <i>Árboles petrificados</i>	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.1. “El patio cuadrado”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.2. “La rueda”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.3. “La noche de las guitarras rotas”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.4. “Garden party”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.5. “Griselda”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.6. “El último verano”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.7. “Óscar”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.8. “La carta”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.9. “Estocolmo 3”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.10. “El pabellón del descanso”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.11. “El abrazo”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.3.12. “Árboles petrificados”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4. <i>Con los ojos abiertos</i>	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4.1. “La casa nueva”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4.2. “El Hotel Chelsea”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4.3. “Estela Peña”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4.4. “Radio Imer Opus 94.5”	;	Error! Marcador no definido.
III.2.4.5. “Con los ojos abiertos”	;	Error! Marcador no definido.
CONCLUSIONES		57
BIBLIOGRAFÍA		65
APÉNDICE I	;	Error! Marcador no definido.
APÉNDICE II	;	Error! Marcador no definido.
APÉNDICE III	;	Error! Marcador no definido.

INTRODUCCIÓN

No sabría si escribo por suerte, por desdicha o por fatalidad. Sólo sé que es una vocación o una predestinación, una forma de pasión.

Amparo Dávila, “El canto de las sirenas”

Mi primer acercamiento a la obra de Amparo Dávila fue excepcional, como lo son las casualidades patafísicas que tanto fascinaban a Cortázar: yo buscaba otros títulos en una librería de viejo de mi pequeña ciudad mexicana cuando, repentinamente, apareció ante mí un ejemplar de *Muerte en el bosque*, la compilación de cuentos de Dávila publicada por la Secretaría de Educación Pública y el Fondo de Cultura Económica en la serie *Lecturas mexicanas*. El nombre resonó dentro de mí y recordé que una amiga me había hablado de la escritora y de lo difícil que resultaba conseguir sus obras, así que compré el volumen con la firme intención de regalárselo... pero la realidad fue otra. Una intuición extraña se apoderó de mi decisión como una rendija que se abre en la pared de lo real y nos invita a dudar de las certezas: el libro, como se imaginará, no pudo despegarse de mis manos hasta que lo hube leído. Era, probablemente, una tarde del año 2004 y la firmeza con la que permaneció en mis manos hasta haber cumplido su deseo me obligó a cargarlo cuando decidí iniciar un doctorado en Salamanca, en el año 2006.

Amparo Dávila vagó por los márgenes del canon literario mexicano durante décadas. Como se verá en el cuerpo del trabajo sus títulos, cuando eran incluidos en antologías o historias de la literatura, apenas eran mencionados y casi nunca analizados críticamente. Si bien es cierto que en 1977 la tesis de Ross Larson recupera a Dávila, en la biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México hasta hace muy pocos años se encontraban únicamente tres trabajos de investigación sobre ella (una tesis de licenciatura de 2002 y dos más de 2004).

La recuperación y relectura de sus cuentos y poemas se debió en gran parte al trabajo de investigadoras pertenecientes al Taller de Teoría y Crítica Literarias “Diana Morán” (entre ellas Ana Rosa Domenella, Laura Cázares, Graciela Martínez, Luzelena Gutiérrez, Luz Elena Zamudio, Maricruz Castro, Nora Pasternac y Regina Cardoso), quienes desde 1984 trabajan la obra de escritoras poco conocidas, tanto mexicanas como

latinoamericanas, casi siempre desde un enfoque de género. En el ámbito de la creación, Cristina Rivera Garza publicó en 2002 una novela titulada *La cresta de Ilión*, cuyo personaje principal es Amparo Dávila. En 2008 el Instituto Nacional de Bellas Artes otorgó un reconocimiento a Dávila y realizó un homenaje a su trayectoria literaria.

Como resultado de este proceso de revalorización, en 2009 el Fondo de Cultura Económica editó la obra narrativa de Dávila en *Cuentos reunidos*. Dos años después, en 2011, la misma editorial publicó los poemas de la autora como *Poesía reunida*. No es casual que el número de tesis leídas en la UNAM sobre el tema se haya incrementado desde estas publicaciones. Además de homenajes en ferias del libro e instituciones académicas, ha recibido reconocimientos como la Medalla de oro de Bellas Artes en 2015, el Premio estatal de las Artes Francisco Goitia (en Zacatecas) en 2013 o la Medalla al mérito literario (en el Encuentro Internacional de escritores “Literatura en el Bravo”) en ese mismo año. Asimismo, en 2015, el INBA, a través del Gobierno del Estado de Zacatecas, instituyó el *Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila*. Así, esta obra ya ha salido del *cuasi* anonimato en el que se encontraba, traspasando las fronteras de la academia para llegar a un público más general.

Las intenciones que guían esta investigación son diversas. Por un lado, parto de la certeza de encontrarme ante una autora con un soberbio dominio del modo fantástico y de la ambigüedad, su estrategia más valorada; por otro, pretendo recuperar una obra inserta en una tradición literaria poco valorada por la crítica literaria durante el siglo XX; finalmente, deseo compartir una experiencia de lectura que permite cuestionar no solo los cánones literarios, sino la organización misma de la realidad.

La justificación de mi trabajo se fundamenta en una serie de preguntas que enuncio a continuación: ¿Por qué pasó desapercibida la obra de Dávila durante tanto tiempo? ¿Cuál es el lugar que le corresponde en el canon literario en español? ¿Existe una tradición de literatura de terror en México? ¿Qué relación guarda la literatura fantástica con la gótica y por qué se suele encasillar a Dávila en la primera? ¿Cómo se percibe la literatura fantástica en Latinoamérica y en México? ¿Por qué la crítica suele menospreciar los textos fantásticos y góticos, asignándoles el marchamo de “literaturas de evasión”? ¿Es Amparo Dávila una escritora feminista, como algunas críticas sugieren? La hipótesis que guiará esta investigación se centra en destacar los elementos góticos en la narrativa de Dávila,

demostrando cómo estos colaboran en la creación de una estructura fantástica perfectamente lograda y que presenta seguidores de gran nivel en la historia de la literatura mexicana.

Para lograr mis objetivos, se analizarán pormenorizadamente, en primer lugar, los conceptos *fantástico* y *gótico*, haciendo especial hincapié en los elementos que unen ambas categorías. Posteriormente avanzaremos en el conocimiento de la poética de la autora asumiendo metodológicamente las teorías psicocríticas, mitocríticas, de género y la narratología para realizar la crítica textual de los cuentos.

Así, el cuerpo del trabajo se encontrará conformado por tres capítulos. El primero de ellos, titulado "*Fantasy meets Gothic*", estará dividido a su vez en dos apartados principales en los cuales se expondrá el marco teórico. El primero abundará en la teoría de lo fantástico, sus ideas y teóricos más representativos. En este sentido, se considera especialmente relevante indagar en el contexto ficcional en el que surge lo fantástico, en la dificultad de su definición, su formalización del encuentro problemático entre dos órdenes de lo real, su relación con lo siniestro y el papel que juega el miedo en sus estructuras. Asimismo, se destacará su capacidad subversiva frente a la etiqueta de "literatura de evasión", su valor como discurso de la alteridad, su relación con la psicología femenina y su desarrollo en los contextos mexicano y latinoamericano (aquí se establecerán analogías y diferencias con otras categorías como surrealismo, realismo mágico y real maravilloso).

El segundo apartado se centrará en la teoría del gótico y su relación con lo fantástico a partir del concepto de lo siniestro. Se analizarán las diferencias entre horror y terror y se comentará brevemente la historia del concepto de *gótico*, sus relaciones con el romanticismo y con la novela sentimental hasta llegar a la cultura gótica contemporánea. Con ello, se pretende destacar cómo el gótico se presenta como una estética que exhibe lo reprimido por una cultura, suponiendo una transgresión ante las narrativas sobre poder que lo acerca a los conceptos de paranoia, barbarie y tabú, hecho que demuestra su potencial político. En esta misma sección se comentarán algunos conceptos de uso común en la crítica del gótico como los de *sublime*, *grotesco* y *abyecto*, con el fin de evitar malinterpretaciones de los mismos, y se rastrearán algunos tópicos de este modo estético, tan relevantes para acometer el análisis de la obra de Dávila como lo son el monstruo, el doble, la mujer y la locura.

El segundo capítulo, titulado “La realidad interior y exterior de Amparo Dávila”, se enfocará en la vida de la escritora en relación con su obra (sus recuerdos de infancia y juventud, sus lecturas, los autores que admira y sus relaciones con escritores como Alfonso Reyes, Julio Cortázar y Juan José Arreola). A partir de entrevistas con la escritora y textos autobiográficos, se comentarán tanto su postura ante la literatura como sus procesos de creación. De la misma manera, se expondrá la recepción que ha obtenido su narrativa en el ámbito académico. Por otra parte, se realizará un recorrido por la historia de la literatura mexicana para señalar los antecedentes y ahondar en el contexto en el que Dávila comienza a escribir y publicar, así como dilucidaremos su pertenencia o no a la Generación del Medio Siglo. Se mostrarán también las líneas que siguen tanto la literatura fantástica como la gótica en México, destacando las relaciones entre la obra de Dávila y la de otros autores en situaciones similares de desconocimiento por parte de la crítica y los lectores, a pesar de su innegable valía, como es el caso de Francisco Tario, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas y Ana de Gómez Mayorga.

En el tercer capítulo, titulado “Símbolos y tópicos góticos en la narrativa de Amparo Dávila”, se analizará la obra narrativa de la autora, que consta de cuatro libros de cuentos (*Tiempo destrozado*, *Música concreta*, *Árboles petrificados* y *Con los ojos abiertos*) a partir principalmente de las ideas de Gilbert Durand y Gaston Bachelard. La justificación para elegir a estos autores se apoya en que han estudiado de forma especialmente pertinente la capacidad alegórica de lo fantástico pero, sobre todo, la transgresión implícita en las imágenes ‘oscuras’ de diferentes autores.

Finalmente, tras la bibliografía crítica aportada –quizás uno de los mayores logros de mi investigación por su exhaustividad y actualidad- se encontrarán las transcripciones de dos entrevistas realizadas por mí a la autora en noviembre de 2009, así como una copia de la reseña escrita por Mario Benedetti sobre *Música concreta*.

Si bien es cierto que ningún trabajo es definitivo, este que presento pretende ser mi acercamiento, tan científico como personal por el entusiasmo que el tema provoca en mí, al sistema de lo fantástico y lo gótico en la obra de una de las escritoras mexicanas que merece mayor atención en nuestros días.

CAPÍTULO II. La realidad interior y exterior de Amparo Dávila

II.1. Trayectoria bio-bibliográfica

A veces voy rumiando dentro de mí una estructura. Pero si no siento la necesidad de sentarme a escribir no lo hago. Entonces, sencillamente, vivo.

Amparo Dávila, “El terror de la contemplación. Entrevista a Amparo Dávila”

María Amparo Dávila Robledo nació el 21 de febrero de 1928¹ en el pueblo minero de Pinos, situado en el estado mexicano de Zacatecas: “Situado en la ladera de una montaña y como rodeado de nubes, desde lejos parece algo irreal, con sus altas torres, las calles empedradas en pronunciado declive y largos y estrechos callejones. Pinos es un viejo y frío pueblo minero de Zacatecas con un pasado de oro y plata y un presente incierto de minas y tiros abandonados”².

El año de su nacimiento está precedido por dos acontecimientos determinantes para la historia de su país, ya que en 1921 había terminado la Revolución Mexicana y en 1926, a partir de la llamada “ley Calles”, se había iniciado la Guerra Cristera, cuya primera y principal etapa terminaría en 1929, con un acuerdo entre el gobierno y la Iglesia que no detendría por completo los enfrentamientos.

Tuvo dos hermanos, Leoncio y Luis Ángel, pero ambos murieron; el primero, primogénito, al nacer, y el segundo, un año menor que ella, a los cuatro años, posiblemente de meningitis. Ella misma mostró una salud delicada que la mantuvo durante largas temporadas dentro de casa, sucesos que la obligaron a enfrentarse con la muerte desde muy pequeña³. En sus palabras: “Detrás de los cristales de las ventanas tampoco había

¹Patricia Rosas Lopátegui: “Entrevista a Amparo Dávila” en <http://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm> [14-04-2009], n./p.

²Amparo Dávila: *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, Pinos, H. Ayuntamiento de Pinos, 2005, p. 1. (Texto leído inicialmente en el ciclo “Los narradores ante el público”, organizado por el INBA en 1965).

³“En Pinos, cuando niña, la enfermedad fue una experiencia límite que confrontó a Amparo Dávila con la amenaza inminente de su propia muerte (después de perder a su compañero de juegos). Esa condición enfermiza, recordada por ella como una ‘sentencia’ o un ‘fatídico destino’, termina cuando en 1954, recién instalada en la ciudad de México, vuelve a tener ‘serias complicaciones de salud’ que le hacen creer ‘que el

esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte: había muerto mi hermanito Luis Ángel y yo era una niña enferma y sola”⁴. Esta pérdida “fue la que me sumió en este mundo tremendo que describo. Mientras él vivió jugábamos como dos niños normales, tranquilos... juegos de niños. Muerto él, quedé yo desolada”⁵.

Esta relación con la muerte también es ampliada por un par de recuerdos de su infancia: el abuelo, que vivía a dos casas de la suya, tenía preparado un ataúd con cuatro cirios, dispuesto para cuando lo necesitara⁶. Por otra parte, le influyó la condición especial del cementerio de Pinos, del que señala:

Cuando no podía salir, desde la ventana me entretenía *mirando pasar la vida o más bien, la muerte*, porque en varias rancherías cercanas a mi pueblo no había cementerio. Entonces llevaban a Pinos a enterrar a sus muertos. Como tampoco tenían funerarias, en lugar de comprar cajas, a veces llevaban a los muertos nada más tirados sobre el piso de una carreta. Iba un cadáver sobre una cobija. Los que eran todavía más humildes, los llevaban atravesados en el lomo de una mula. Para una niña ver eso era impresionante⁷.

Ella misma relaciona las imágenes del pueblo zacatecano con las que describen en sus obras Agustín Yáñez o Juan Rulfo⁸. Las noches frías y los personajes que aparecían en las calles de Pinos se quedaron grabados en su memoria: las prostitutas, los mineros que reñían y se mataban, las mujeres embozadas con el rebozo hasta la nariz, los hombres que “agobiados por el frío, se perdían por las calles oscuras como una procesión de cuervos

final había llegado” (Georgina García Gutiérrez Vélez: “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte*” en Elena Urrutia (coord.): *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, 2006, p. 139).

⁴Amparo Dávila: *Apuntes...op.cit.*, p. 2.

⁵ María Dolores Bolívar: “Los círculos helados de Amparo Dávila” (entrevista realizada en casa de Lidia García Zamora, en la ciudad de Zacatecas, el 23 de mayo de 2001), en <http://mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html> [08-01-2010], n./p.

⁶Carlos Rojas Urrutia: “Entrevista a Amparo Dávila. El terror de la contemplación” en http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5785_0_15_0_M [02-05-2009], n./p.

⁷ *Íbid.* Las cursivas son mías.

⁸ “Pinos [...] es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que uno muere.” (Amparo Dávila: *Apuntes... op.cit.*, p. 1).

negros”⁹. Esos mismos elementos fueron dando estructura a sus terrores infantiles y también conformaron, en su imaginario personal, los personajes y ambientes que años después poblarían sus cuentos:

Yo siempre tenía frío [...] Durante el día muchas veces lloré de frío y por las noches de frío y de miedo... Una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscaba algo a través de la larga noche, crujían las puertas y las ventanas, los muebles, pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos, y un hombre con una pierna de palo que golpeaba sordamente al caminar, entre los aullidos del viento, la música de los fonógrafos y las carcajadas de las prostitutas en el callejón¹⁰.

De hecho, algunas de estas imágenes y recuerdos tuvieron origen en la literatura oral, que influyó asimismo de manera determinante en sus percepciones de la realidad:

La casa había tenido sus leyendas. Tuvo un dueño, Don Antonio Villaseñor, un hombre inmensamente rico y poderoso, casado varias veces, porque se le morían sus mujeres en el parto. Llevaba cinco o seis. Este señor, por alguna enfermedad, perdió una pierna. Como no había prótesis, le pusieron una pierna de palo. La casa estaba llena de fantasmas. Decían que por la noche se oía el taconeo de la pata de palo de Don Antonio y que una de sus mujeres salía con una vela encendida, vestida de blanco¹¹.

En alguna de sus convalecencias, las cuales pasaba siempre en la biblioteca de su padre, tuvo el primer encuentro profundo y personal con una obra literaria: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, con ilustraciones de Gustave Doré. Este libro determinaría dos de los tres grandes ejes temáticos de su narrativa: el amor y la muerte¹². Del mismo modo encontraría en Virgilio al personaje orientador y protector que posteriormente encarnaría Alfonso Reyes en su vida:

⁹ *Íbid.*, p. 3.

¹⁰ *Íbid.*, pp. 3 y 4.

¹¹ María Dolores Bolívar: “Los círculos...”, n./p.

¹² “Desde que empecé a escribir, para mí hay tres grandes misterios: el amor, la locura y la muerte. El amor no se sabe a qué hora llega y a qué hora se va; es misterioso, no se puede aprisionar, se escapa, no depende de lo que el personaje se proponga. Por eso la imposibilidad del amor es un tema eterno. En cuanto a la locura, hay un hilito muy fino que separa a la cordura de la insania, y se puede cortar de repente. La muerte no sabemos qué es. Los tres son grandes incógnitas” (Mercedes Arizpe, *et al.*: “Entrevista a Amparo Dávila” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, UAM-ITESM, 2009, p. 188).

Y éste, el primer libro que el azar llevó a mis manos, ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mi ya numerosa procesión de espectros, también descubrí el rostro del amor de Paolo y Francesca, los amantes que un negro viento impulsaba sin descanso por toda la eternidad, enlazados estrechamente en el amor que los llevó a la misma muerte, y también encontré a Virgilio, el cual en varias imágenes me ha conducido de la mano a lo largo de mi vida¹³.

Como ella misma dice, en ese libro conoció los demonios y los círculos helados del infierno, que su percepción infantil relacionó con las noches sufridas en su pueblo natal:

Mis noches se convirtieron en uno de esos círculos helados de Dante, entre los fantasmas de la casa que iban y venían y que yo, aún ahora, no sé si los llegué a ver o si los imaginaba... o si era el terror lo que me hacía creer que los veía... si de veras los llegué a ver. Me cubría con las cobijas hasta arriba y me moría de frío. ¡Porque era tan frío Pinos...! Se colaba el viento por las hendiduras de las ventanas, de las puertas, zumbaba¹⁴.

Cuando contaba siete años sus padres, Luis Dávila Guerrero y Lidia Robledo Galván, decidieron trasladarse a la ciudad de San Luis Potosí, donde Amparo cursó primaria y secundaria en colegios de religiosas. Estas la instruyeron en la existencia de un Dios benévolo, cuyo hijo había muerto en la cruz, imágenes que sirvieron de contrapeso a un imaginario antes habitado solamente por demonios y espectros. Sufrió una nueva enfermedad que la mantuvo en casa leyendo poesía mística y, sobre todo, autores españoles: San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz (la excepción mexicana) y Fray Luis de León, cuyas traducciones del *Cantar de los Cantares* y los *Salmos* de Salomón y David la impresionaron profundamente. También en esa época leyó a García Lorca, Alberti, Prados, Manuel y Antonio Machado, Cernuda, Aleixandre y descubrió a escritores que considera, hasta la fecha, importantes en su formación literaria: Hesse, Kafka, D. H. Lawrence y Camus¹⁵. Posteriormente, en la academia inglesa Welcome, donde cursó la secundaria, leyó a Shakespeare, Whitman, Hawthorne, Irving y Longfellow¹⁶. En esta ciudad comenzó a escribir poemas marcados por una cierta intención

¹³Amparo Dávila: *Apuntes... op.cit.*, pp. 5 y 6. También, en estas convalecencias, recuerda haber estado “ojeando (*sic*) y curioseando”, más que leyendo, el *Quijote*, obras de Dumas, Theophile Gautier, Bécquer, Vargas Vila...

¹⁴ María Dolores Bolívar: “Los círculos...”, n./p.

¹⁵ Georgina García: “Amparo Dávila...”, *loc.cit.*, p. 146.

¹⁶Amparo Dávila: *Apuntes...op.cit.*, pp. 7 y 8.

mística¹⁷, que poco a poco fueron adquiriendo un lenguaje más preciso -algunos de ellos fueron publicados en una revista local¹⁸- y que finalmente conformaron tres libros: *Salmos bajo la luna* (1950), *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades* (ambos de 1954).

Este mismo año, con 26 de edad, se mudó a la Ciudad de México con la intención de estudiar Letras en la universidad. No lo consiguió, aunque sí logró dedicarse a la literatura¹⁹. Alfonso Reyes, a quien Dávila había conocido en San Luis Potosí y que luego volvió a ver en Guanajuato²⁰, la contrató como secretaria y la llevó a trabajar en el Colegio de México, asesorándola en sus inicios como escritora hasta el punto de que la misma Dávila lo consideraba su Virgilio personal²¹ no solo dentro de los “círculos literarios”, sino incluso en la vida. De hecho, fue el mismo Reyes quien, en 1958, un año antes de su muerte, a pesar de que el padre de Dávila seguía vivo, la entregó en el altar a Pedro

¹⁷ “Escribí poemitas místicos entre comillas porque qué puede escribir una niña... Digo místicos porque eran a Dios, a Jesús, pero yo no sabía ni qué era poema ni qué era místico. Simplemente escribía lo que me salía. Porque iba a hacer la primera comunión y estaba muy conmovida” (cfr. Apéndice I).

¹⁸ Se trataba de la revista *Estilo*, fundada por Joaquín Antonio Peñalosa (Patricia Rosas Lopátegui: “Entrevista...”, *loc.cit.*, n./p.). A Amparo Dávila no le interesaba publicar sus textos, por lo que comenta que “la fueron empujando” a ello (cfr. Apéndice I).

¹⁹ Afirma Dávila: “No tengo estudios académicos, nunca estuve en la universidad porque a mi familia no le interesaba ese tipo de estudios; sufrí muchísimo por eso. En aquella época no había, en San Luis Potosí, Facultad de Filosofía y Letras; esto que te estoy hablando es por los años cincuenta. Yo quería venirme a México para estudiar. Pues fueron [*sic*] todos los obstáculos del mundo. Mi padre era un hombre muy inteligente, muy culto, pero todavía muy señor mexicano que piensa que la mujer no sirve para nada más que para ser señora de su casa, madre de los hijos cuando se case, tocar el piano y punto”. Javier Báez Zacarías: “A pesar del diluvio (entrevista con Amparo Dávila)” en *Barca de palabras* (2013), XII, 22, p. 5.

²⁰ Para las anécdotas de sus encuentros con Reyes, cfr. Erica Frouman-Smith: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. XVIII, no. 2, noviembre, 1989, Arizona State University, Provo (Utah), pp. 56-57. Asimismo, María Dolores Bolívar: “Los círculos...”, n./p. y Javier Báez Zacarías: “A pesar del diluvio”... *loc.cit.*, p. 7.

²¹ Georgina García: “Amparo...” *op.cit.*, p. 147.

Coronel²². De este matrimonio, que terminó en 1964, nacieron Luisa Jaina y Juana Lorenza (†).

Aunque había publicado algunos cuentos en revistas²³, las colecciones que los agruparon fueron apareciendo en las décadas siguientes: en 1959 *Tiempo destrozado*, en 1961 *Música concreta* y en 1977 *Árboles petrificados*, texto que escribió con una beca concedida por el Centro Mexicano de Escritores y por el cual le fue otorgado el Premio Xavier Villaurrutia. Durante algún tiempo no volvió a publicar, aunque permaneció en el gremio literario: Fue secretaria de la Asociación de Escritores de México, A.C. (donde impartió varias ediciones del taller de cuento), tesorera del Pen Club de México y estuvo a cargo de varios talleres de narrativa en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Finalmente, en 2008, conmemorando sus 80 años de vida, el Fondo de Cultura Económica publicó el volumen *Cuentos reunidos*, que incluye las tres colecciones anteriores más *Con los ojos abiertos*, libro hasta ese momento inédito. Este texto inicialmente habría sido publicado por Luis Mario Schneider en su colección Cuadernos de Malinalco, pero el proyecto no llegó a realizarse por la muerte del editor.

En cuanto a la relación de Dávila con las grandes personalidades del mundo literario, además de su amistad con Reyes, compartió durante años correspondencia con Julio Cortázar²⁴, a quien conoció en París. El argentino la introdujo en la lectura de Edgar Allan Poe, a la que ella se resistía por la colitis nerviosa que la misma le provocaba²⁵. También convivió con Juan Rulfo y Juan José Arreola en el Centro Mexicano de Escritores,

²² Reyes, al enterarse de los terrores nocturnos de Dávila, la llevó al psiquiatra Federico Pascual del Roncal, a quien la escritora considera otro Virgilio que la liberó del miedo a la oscuridad y sus moradores (Amparo Dávila: *Apuntes...op.cit.*, p. 10).

²³ Su primer cuento publicado fue “El huésped” (1956) editado en la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada y dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Para un recuento detallado de sus publicaciones en revistas, cfr. Georgina García: “Amparo...” *op.cit.*, p. 149.

²⁴ Una amiga de ambos, Emma Susana Speratti Piñedo, envió *Tiempo destrozado* a Cortázar y él inició la correspondencia enviando una carta al Fondo de Cultura Económica dirigida a Dávila (Patricia Rosas: “Entrevista...”, n./p. y también Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 61).

²⁵ Carlos Rojas Urrutia: “Entrevista...”, n./p. y también Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 62.

e incluso fue vecina de Arreola en más de una ocasión²⁶. De hecho, Regina Cardoso comenta las similitudes entre Arreola y Dávila: en sus literaturas son semejantes las relaciones de espacio y tiempo que especifican los elementos culturales contenidos y configurados en ellas (por lo que elementos de intertextualidad, interculturalidad y perspectiva histórica coinciden) y comparten temas (la pareja y sus conflictos, la simbología de los animales, la personificación de cosas y animales y viceversa y los rasgos fantásticos o siniestros), aunque afirma que ninguno de los dos pertenece a la generación del Medio Siglo²⁷. Agustín Yáñez, por otra parte, fue quien habló a Arnaldo Orfila (director, en ese momento, del Fondo de Cultura Económica) de *Tiempo destrozado*, por lo que esta prestigiosa editorial publicó su primer libro.

Sobre las posibles influencias de otros escritores en su obra, Dávila comenta: “Leí a Kafka, a Hesse, a Cortázar, a Poe... autores que fueron fundamentales para mi vida. Pero no siento que haya influencias. ¿O sí hay? Es que a veces uno ni cuenta se da. Es como una influencia procesada. Pero hay quienes leen a un autor y no lo digieren ni asimilan”²⁸. Menciona las semejanzas entre los mundos mexicano y kafkiano, así como las coincidencias que Cortázar le sugirió con la obra de Poe a pesar de que su lectura de esta había sido casi nula, hecho que impresionó sobremanera al argentino²⁹.

Los autores que Dávila considera fundamentales en su formación literaria son Hesse, Kafka, Lawrence, Camus, Poe, Cortázar, Borges, Bioy Casares, Quiroga, Arreola, Rulfo y Efrén Hernández, pero admira especialmente la obra de Arreola, Rulfo, Yáñez, Revueltas y Tario³⁰. En cuanto a su relación con algunas escritoras, compartió una amistad

²⁶ Patricia Rosas Lopátegui: Amparo Dávila: maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables)” en *Revista Casa del Tiempo* (Cariátide), no. 14-15, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/index.php, p. 68 [14-04-2009].

²⁷ Cfr. Regina Cardoso Nelky: “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad” en Maricruz Castro et al.: *Escrituras en contraste. Femenino/Masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, México, UAM-I / Aldus, 2004, p. 110. Un poco más adelante, Cardoso señala otras semejanzas: ambos nacen en provincia (lo que se refleja en sus textos), reciben educación tradicional y padecen neurosis de angustia.

²⁸ Carlos Rojas Urrutia: “Entrevista...”, n./p.

²⁹ Cfr. Apéndice II.

³⁰ Cfr. Georgina García Gutiérrez Vélez: “Amparo...” *op.cit.*, pp. 146 y 148 y Carlos Rojas Urrutia: “Entrevista...”, n./p.

muy cercana, así como intereses literarios, con Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas³¹. Conoció a Rosario Castellanos a través de Pedro Coronel y considera a Elena Garro y Josefina Vicens como dos de las grandes escritoras de México. Por mediación de Cortázar, cuando estuvo en París convivió con Edith Aron -a quien se le atribuye inspirar el personaje de La Maga en *Rayuela*- y con Alejandra Pizarnik, con quien mantuvo correspondencia hasta el suicidio de esta. Posteriormente, conoció a Luisa Mercedes Levinson y a su hija, Luisa Valenzuela. María Dolores Bolívar le pregunta por la relación con estas dos escritoras argentinas, pues considera que comparten semejanzas literarias (con Levinson, especialmente). Dávila no contesta a ese respecto, sino que se limita a mencionar el inicio de la relación: “A Luisa Mercedes Levinson la conocí en Ottawa, fuimos a un Congreso, yo no sabía que era ella y me buscó y me dijo: ‘Fíjate Amparo que hace años que te quiero conocer porque nos han juntado en varias antologías y veo que tenemos muchas cosas en común tú y yo’. Después, por Margo Glantz, en casa de Margo, conocí a Luisa Valenzuela, pero tuve más cercanía con la mamá”³².

II.2. La poética de Dávila: estado de la cuestión

No, Amparo no escribe,

Son los gatos los que escriben.

Juan José Arreola, “Entrevista con Amparo Dávila” de Patricia Rosas Lopátegui

El cuento es monstruosamente exigente, y creo que por eso nos fascina a usted y a mí. Nunca tendremos mejor enemigo, amante más implacablemente rebelde.

Julio Cortázar a Amparo Dávila, *Cartas*

La trayectoria literaria de Amparo Dávila ha sido intermitente en el sentido de que, como ella misma ha dicho: “La literatura ha sido una larga y terca pasión amorosa en la cual he sido una amante inconstante, pero no infiel. Inconstante porque dejo de escribir mucho tiempo por circunstancias muy especiales, pero infiel no porque sigo en eso, así como una

³¹ Se hizo amiga especialmente de Arredondo, pero dice sobre la relación con ambas: “Fuimos muy cercanas, nos acercaba la amistad y la literatura, desde luego. Yo las admiraba a ellas, ellas también parece que me admiraban a mí, entonces nos queríamos, nos admirábamos, nos comentábamos cosas” (cfr. Apéndice, II).

³² María Dolores Bolívar: “Los círculos...”, n./p.

larga y terca pasión amorosa”³³. Es decir, no ha sacrificado su vida en favor de la literatura, sino que ha decidido vivir y dejar que, a partir de las vivencias, nuevas imágenes y palabras se vayan relacionando en su interior y creen una nueva realidad, como un proceso natural que culmina en la escritura:

Alguna cosa sensorial, un color, un sonido, un paisaje, algo me trae a la memoria una vivencia mía, lejana, casi olvidada, y eso es la motivación para un cuento. Entonces empiezo a pensar, a estructurar, a darle forma. Claro que parto de una vivencia pero no quiere decir que siga vivencia tras vivencia. Pero después el cuento mismo camina con sus propios pies, se libera de mí y sigue su camino y cuando ya ese cuento lo tengo bastante estructurado, bastante formado dentro de mí, es el momento ya impostergable. Me siento y lo escribo. El cuento se va gestando como un hijo en el vientre hasta el momento de darlo a luz. Cada personaje es como los hijos que uno tiene; cada hijo es diferente, cada hijo tiene su propia vida. Los personajes de mis cuentos también tienen su propia vida. Depende de su propia psicología³⁴.

Aunque muchas veces le afecta la dualidad casi excluyente entre vida y obra³⁵, el proceso creativo de la imaginación no descarta en Dávila una correspondencia con su propia vida, aunque no por eso debe entenderse su literatura como testimonial o ‘traducción’ de la realidad sino, más bien, como el hecho de manifestar aquello que ha surgido de ella misma, pero que se ha vuelto autónomo como consecuencia de la ficción:

Pienso que el escritor debe de [sic] dar las cosas que él conoce no las que imagina. Por eso le decía que creo en la literatura vivencial. Entonces doy las cosas que me han hecho sufrir, gozar, que me han llenado de angustia, de miedo, de esperanza y no podría dar cosas que no conozco. No sería auténtico lo que estoy dando. Un escritor siempre está proyectando parte

³³ Octavio Avendaño Trujillo: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 16 de febrero de 2008, en <http://octavioat.blogspot.com/2008/02/entrevista-con-amparo-dvila.html> [09-05-2009], n./p.

³⁴ Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 60. Por otra parte, a la pregunta de si escribe por placer o por necesidad, contesta: “Yo creo que por las dos razones. Para mí es tan natural escribir como comer, dormir. También me causa placer y a veces dolor, muchas sensaciones. Ha habido cuentos, como ‘El abrazo’, que al escribirlos me aterrorizo; otros me da gusto escribirlos, y otros me hacen padecer. Hay personajes con los que sufro, me dan tristeza.” (Mercedes Arizpe: “Entrevista...” *op.cit.*, p. 189).

³⁵ “Me afecta el no poder escribir cuando tengo otras cosas, otras prioridades como madre que soy de dos hijas. Me afecta el no poder dedicar a la literatura el tiempo que quisiera. Hay tantas cosas en la vida que a veces me dispersan, me atrapan. Eso es lo que me afecta” (Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 60).

de él en alguna forma, consciente o inconscientemente pero proyecta una parte de sí mismo al escribir³⁶.

En otra entrevista reafirma esta idea de ‘autenticidad’ entre autor y obra, unificándola con el proceso creativo:

Parto de una vivencia, algo que me lleva a un pasado, entonces esa vivencia es solamente el punto de partida, pero allí empieza el cuento a estructurarse, lo voy armando dentro de mí, lentamente, no de un golpe, entonces cuando ya está el cuento todo estructurado, como si fuera un esqueleto, es cuando ya empiezo a escribir, pero ya lo tengo, dentro de mí ya está hecho. Y aquella vivencia que fue la que dio origen al cuento se transmuta, queda ese recuerdo vago, pero ya es otra cosa, ya está transmutada³⁷.

En este sentido, su manera de concebir la literatura, que determina el curso de creación y escritura, está subordinada a una necesidad interior que sobrepasa la composición estética puramente formal:

Trato de lograr en mis cuentos 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, es, digamos, sólo la justificación de la escritura. [...] Yo no creo en la literatura hecha sólo a base de la inteligencia o de la pura imaginación. Creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, y lo que hace que perdure en la memoria y en el sentimiento, constituye su fuerza interior y su más exacta belleza³⁸.

³⁶ *Íbid.*, p. 63. En un artículo sobre Dávila, Elena Poniatowska relata: “Recuerdo que una vez en los cincuenta Amparo Dávila me contó que ya no quería manejar porque sentía -como en los cuentos de terror- que su automóvil la llevaba donde él quería, nunca donde ella tenía que ir. A medio camino tenía que obligarlo a regresar a su casa. Me pareció una historia de pavor muy similar a la de sus libros y poesía” (Elena Poniatowska: “El renacimiento de la gran cuentista Amparo Dávila”, *La Jornada*, 20 de marzo de 2016, n./p.).

³⁷ Patricia Rosas: “Entrevista...”, n./p. Respecto a esta “vivencia” como impulsora del cuento, Lopátegui pregunta si sus relatos son autobiográficos, a lo que Dávila responde: “No. Yo pienso que la vivencia es importantísima, que en un momento dado, como soy una gente muy sensorial, algo me produce una sensación, ya sea visual, olfativa, un sabor, un aroma, y me lleva a una vivencia muy lejana y eso hace que surja un cuento. Esa vivencia es el primer chispazo, lo que hace que surja un cuento. Pero me voy desligando a medida que empiezo a escribir, la vivencia se va quedando atrás y el cuento y los personajes van siguiendo su propio camino, separado ya de la vivencia. La vivencia fue el inicio, el catalizador” (Patricia Rosas Lopátegui: “Amparo...” *loc.cit.*, p. 68).

³⁸ Amparo Dávila: “Mi actitud literaria” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar...op.cit.*, p. 193.

La literatura es, entonces, una vocación: se trata de un destino que no solo se ‘recibe’ sino que también se asume, se trabaja -se disfruta, se sufre- y se logra, una característica innata que forma parte de la persona -aunque tiene que desarrollarse- y que permanece en ella, con total independencia de la fama, las publicaciones o el número de lectores³⁹. Es decir, para Dávila la escritura es algo natural -no una disciplina cerrada, estructurada, académica-, que en un inicio tiene que ver más con la emoción, las sensaciones y las inquietudes que se van gestando en su interior -aunque después lo someta todo a autocrítica- que con la intención de crear algo puramente imaginativo. En otro texto añade: “[Escribo] por una necesidad impostergable de expresar algo, algo que ya no se puede retener un instante más, como el nacer o el morir. Y no sabría si escribo por suerte, por desdicha o por fatalidad. Sólo sé que es una vocación o una predestinación, una forma de pasión”⁴⁰. Su desarrollo creativo pasa por momentos de introspección en los que su voz narrativa o poética ‘guarda silencio’, pero ese reposo no significa que el flujo esté interrumpido: “Yo creo que se está asimilando, rumiando, cuando no se escribe. En el caso mío, rumiaba mucho los textos, hasta que llegaba un tiempo de gestación en el que había que sacarlos. Pero yo creo que también vivo mucho...como que tengo un tiempo para vivir y otro para escribir”⁴¹. Y a pesar de su -casi total- indiferencia ante el posible lector, cuando este se hace ‘presente’ y actualiza los cuentos al leerlos, la vocación de la escritura pierde la dureza del trabajo solitario: “Para nadie escribo o quizás para todos, para el que me encuentre o para el que se reconozca en el mundo de mis personajes [...]. Nunca he buscado un lector, pero cuando lo encuentro cobran validez y justificación la lucha con la palabra, la soledad y el sufrimiento que entraña el oficio de escribir.”⁴² Ante el cuestionamiento de utilizar o no una teoría literaria en el proceso de escritura Dávila

³⁹“Sencillamente nací escritora. Y no sé si es una suerte o una desdicha o una fortuna pues así nací. Pero no me ha afectado la vida. Por el contrario, me ha dado satisfacciones, grandes satisfacciones inesperadas como cuando alguien se preocupa por mi obra, así como usted, que me ha dado una gran alegría y siempre me sorprende. Porque pienso que nadie me conoce ni nadie se da cuenta de lo que hago. Eso me sorprende gratamente” (Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc. cit.*, p. 60).

⁴⁰ Amparo Dávila: “El canto de las sirenas”, en Marco Tulio Aguilera Garramuño y Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, p. 451.

⁴¹ María Dolores Bolívar: “Los círculos...”, n./p.

⁴² Amparo Dávila: “El canto...”, *op. cit.*, p. 452.

contesta: “Tal vez para los cuentistas que tienen una formación académica sí, como te digo, en mi caso no tengo formación académica, soy una mujer intuitiva: esto es lo que me guía a mí. La teoría literaria mía es la intuición”⁴³.

Como le había enseñado Alfonso Reyes, Dávila no se integró nunca a ningún grupo literario ni defendió una determinada corriente artística para referirse a su obra: “Él me decía que tuviera cuidado en no caer dentro de un grupo o dentro de una capilla literaria porque eso perjudicaba y limitaba mucho. Que hiciera y escribiera lo que yo quisiera hacer sin límites ni compromisos. Que entre más independiente y más libre fuera tanto mejor para mi obra. Y así he procurado ser”⁴⁴. Aunque, de hecho, se preocupa poco por definir sus textos, tiene que limitarlos entre ciertos parámetros:

Mis cuentos no son necesariamente “fantásticos”. Yo por lo menos no los defino así, ni quiero definirlos siquiera. Practico una línea intermedia entre las dos tendencias predominantes: la realista y la fantástica. Buscando llegar a un vértice en que realidad y fantasía se toquen y se fundan, ya que para mí ni la una ni la otra son absolutos. En toda realidad hay mucho de fantasía y en toda fantasía hay mucho de realidad⁴⁵.

Responde así a la pregunta de si considera que su trabajo se emparenta con alguna tradición literaria: “No sé. A lo mejor tengo parentescos o afinidades temáticas. Creo que con Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo, por el tipo de literatura que hicieron ellas y hago yo, con sus cosas particulares de cada una. No creo que sea igual, pero es el tipo de literatura”⁴⁶.

Dávila considera a Efrén Hernández como el iniciador del cuento fantástico en México y dice que “es muy importante entre gente como yo que sigue esa línea”⁴⁷, lo cual afirma una tendencia heredada, pero no un seguimiento absoluto de esta línea. De hecho, su semejanza es inconsciente, pues afirma que nunca se ha preocupado por encontrar cercanías de sus textos con términos como realismo, surrealismo o literatura fantástica, e incluso considera que escribe sobre la vida como es ‘realmente’:

⁴³ Javier Báez Zacarías: “A pesar del diluvio”... *loc.cit.*, pp. 9-10.

⁴⁴ Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 58.

⁴⁵ Amparo Dávila: “El canto...”, *op.cit.*, p. 452.

⁴⁶ Carlos Rojas Urrutia: “Entrevista...”, n./p.

⁴⁷ Erica Frouman-Smith: “Entrevista...” *loc.cit.*, p. 58.

Pienso que lo que yo trato o más bien lo que hago en la literatura es ir y venir de la realidad a la fantasía, de la fantasía a la realidad como es la vida misma. *El hecho de vivir no obliga a estar dentro de una completa realidad sino yendo y viniendo de la fantasía a la realidad.* La vida tiene tanto de fantasía, o sea, *la realidad tiene tanto de fantasía como la vida misma tiene mucho de fantasía.* Y nunca se me ha ocurrido situarme en alguna de estas corrientes⁴⁸.

Independientemente de su opinión personal, la crítica suele fijar sus cuentos dentro de los límites de lo fantástico. Así lo afirma Christopher Domínguez Michael:

Los cuentos de Amparo Dávila pasan de la crítica del estanco provinciano a la ruptura fantástica sin detenerse en la elaboración de lo real maravilloso. Los suyos son textos primitivos pues pasan de la vida cotidiana al incidente mágico sin detenerse en el espacio de la sociedad. Este proceder deviene en literatura fantástica pero su origen es más remoto que la letra escrita y está en las leyendas y la juglería [...]. Libros como *Tiempo destrozado* y *Música concreta* (ambos de 1959) no se pueden explicar sin la existencia previa del realismo y la apuesta por su disolución. [...]. Se parte de una fachada de realismo y la cadencia generalmente atmosférica de la narración va anulando poco a poco los preceptos de lo real hasta preparar el brote de lo fantástico⁴⁹.

Paula K. Bravo Alatraste estudia ocho escritoras mexicanas que, desde su punto de vista, eligen lo fantástico como tema y como técnica innovadora, con el fin de encontrar una universalidad ideológica. Entre ellas incluye a Dávila⁵⁰, a quien atribuye no solo efectos fantásticos (“Ya sea en escenarios citadinos o provincianos Dávila recrea la cotidianidad, la familiaridad de las acciones y espacios para encaminarnos lentamente a la irrupción de lo fantástico”⁵¹), sino temáticas góticas, elementos del realismo, del absurdo y del surrealismo. Asimismo habla de su gran riqueza simbólica, relacionada con las zonas oscuras de la conducta humana, y el acercamiento a la postura feminista.

⁴⁸ *Íbid.*, p. 63. Las cursivas son mías.

⁴⁹ Christopher Domínguez Michael: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX Tomo I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 1051. Según nuestras referencias, Domínguez se equivoca al afirmar que tanto *Tiempo destrozado* como *Música concreta* son de 1959.

⁵⁰ Las otras siete son: María Elvira Bermúdez, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Raquel Banda Farfán, Julieta Campos y Maruxa Vilalta. Señala así que estas escritoras no son tan conocidas por tres posibles causas: ser mujeres, escribir cuento y literatura fantástica. (Paula Kitzia Bravo Alatraste: “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, en *Tema y variaciones de literatura*, no. 30, 2008, pp. 133-155).

⁵¹ *Íbid.*, p. 143.

Sin embargo, al no estar comprometida con ninguna corriente ideológica o artística, los cuentos de Dávila pueden abordarse desde otras perspectivas. José Miguel Sardiñas, partiendo del concepto de *hésitation* de Todorov, analiza lo extraño: lo que desencadena el conflicto en el personaje puede explicarse por la lógica, aunque no se conozca el origen o el motivo de esa ‘aparición’; es decir, que no existe una vacilación en el lector implícito, sino que la ambigüedad está en el agente que perturba al personaje, sobre todo en su descripción e identidad: “No es una vacilación, textualmente codificada, entre dos sistemas de leyes o dos lógicas narrativas opuestas y excluyentes, sino una ausencia de ciertas marcas en la presentación de un tipo de ejercicio o de cierto personaje”⁵². Tal perspectiva sugiere una estructura apelativa; es decir, se acerca a los cuentos a partir de una teoría de la recepción en la que el texto ‘sugiere’ y, a partir de tales sugerencias, impulsa la participación activa del lector⁵³.

Otro punto de vista es propuesto por Mario Benedetti, quien al reseñar *Música concreta* destaca que todos los cuentos de ese libro se adscriben a uno de los siguientes motivos: el horror, el destino y el horror del destino, y opta por no encuadrar la obra de Dávila dentro de una corriente: “Es tan difícil encasillarlos en el realismo como en la literatura fantástica, ya que temerariamente oscilan entre uno y otra”⁵⁴.

Como ya se mencionó, el telón de fondo para la irrupción de lo fantástico debe ser la ‘realidad’, pues de otra manera no existiría una ruptura del orden lógico y racional en el que el ser humano acostumbra desenvolverse y, por tanto, no tendría lugar el

⁵² José Miguel Sardiñas: “Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila” en José Miguel Sardiñas, *et al.* (eds.): *II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica “Lo fantástico y sus fronteras”*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 229.

⁵³ A la pregunta de si escribe pensando en un lector modelo contesta: “Para nada. (Risas). Para nada, nunca he pensado en el lector. Expreso algo que me parece a mí interesante, que está dentro de mí así como... ¿Cómo podría decirlo...? Dando vueltas dentro de mí, entonces, hasta que ya logro sacarlo afuera y decir lo que quiero decir. Pero si tiene, si va a tener un lector o no, eso me tiene sin cuidado. Porque eso ya no depende de mí. De mí es solo expresar lo que quiero expresar. Lo demás ya no me interesa. Es punto y aparte”. También opina que hay que darle “algo” al lector para que “trabaje” (cfr. Apéndice II).

⁵⁴ Mario Benedetti: “Horror al alcance de todos” en *La Mañana*, Montevideo, 30 de julio de 1965. Suplemento “Al pie de las letras” (fotocopia proporcionada por Amparo Dávila, cfr. Apéndice III).

extrañamiento. Así pues, Dávila justifica su desprendimiento de lo fantástico a partir de un argumento irrefutable, basado en su propio concepto de realidad:

La realidad la vivo con dos caras, una la cara cotidiana, que es todo lo que vivimos diariamente [...] Tiene sentido, tiene lógica, tiene un por qué [*sic*] y tiene explicación a todo. Y la otra cara, que es la cara más secreta, oscura, por supuesto, porque la primera, la cotidiana es como diáfana, y la otra es una cara oscura, más honda, más profunda, en la cual todo es inexplicable. No hay lógica, para empezar, no hay sentido común, no hay explicación a nada, pero sucede. Las cosas suceden, existen. Entonces, yo manejo esas dos caras y generalmente voy de una a otra o me estaciono más en la segunda que en la primera, según... pero es realidad, para mí es realidad. Realidad aparente o realidad verdadera, con explicación o sin explicación, con lógica o sin lógica, pero real⁵⁵.

En este sentido, retomando las palabras de la escritora, podría afirmarse que sus cuentos constituyen una ficción realista, pues trasladan y recrean una experiencia percibida a partir de esa visión de una realidad dual. De hecho, al hablar del ángulo novedoso que aportan sus cuentos, dice Dávila: “Es realista, pero muestra, no la cara común y corriente donde todo tiene explicación, lógica... donde tú encuentras el por qué [*sic*] de las cosas... sino la cara oculta, esa donde no hay lógica, ni explicación posible”⁵⁶.

En su análisis sobre *Tiempo destrozado*, Berencie Romano recuerda esta idea de Dávila de una realidad que contiene a lo fantástico y afirma que: “La convicción de que eso que puede parecer extraordinario no es una casualidad o una excepción sino la otra cara de una misma realidad, culmina en narraciones que en un contexto familiar dejan penetrar el olor de lo siniestro. Ese que se respira, se siente pero no se puede nombrar porque es ajeno a la razón, por lo menos a aquello entendido tradicionalmente como racional”⁵⁷. En estos cuentos, Romano destaca la idea del terror físico e interior y la idea del sufrimiento que supera la comprensión de quienes lo sufren.

⁵⁵ Cfr. Apéndice, II. En la entrevista con María Dolores Bolívar recalca: “Siempre he sentido que transito en una línea intermedia entre fantasía y realidad. Para mí, ni la una ni la otra son absolutas: En la realidad hay tanto de fantasía, como en la fantasía hay de realidad. Siempre he querido ir y venir, de un lado a otro como complementando a cada uno; en el ámbito que llamamos realidad, cualquier cosa es capaz de desatar el mecanismo que desencadena la fantasía y con la fantasía sucede lo mismo”. María Dolores Bolívar: “Los círculos...” *loc.cit.*, n./p.

⁵⁶ María Dolores Bolívar: “Los círculos...” *loc.cit.*, n./p.

⁵⁷ Berencie Romano Hurtado: “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar...op.cit.*, p. 108.

En este sentido, Dávila comprende que la ruptura de lo cotidiano, a través de acontecimientos que pueden llevar a la locura o al dolor extremo, es parte de la realidad, aunque tales hechos sean incomprensibles e inenarrables, de tan intensos:

La indeterminación del padecimiento de los personajes de Dávila es lo que crea sus atmósferas de horror y de imaginación. Los seres de sus narraciones ensueñan y alimentan sus terrores con las figuras que el padecer les ofrece. No fantasean, sino que recrean su dolor en las sombras del pensamiento llevado al límite, aquel que los empuja al cobijo de las demencias. / Por ello, son frecuentes los personajes ‘nocturnos’ en las historias de Dávila; el acecho continuo de sus miedos les impide dormir y los lleva a las más elaboradas refiguraciones de su dolor. Los empuja al silencio, a la mirada interior⁵⁸.

Por otra parte, al analizar un texto autobiográfico de Dávila, Georgina García considera que tal escrito mantiene el carácter ambiguo e insólito de la literatura fantástica. Añade que en la poética de Dávila:

La verosimilitud de un texto radica en lo ‘vivencial’, aunque la vivencia, habría que añadir, sea ficticia, pero creíble porque está narrada como si fuera verdadera (porque así lo cree el narrador). Esto se logra a pesar de las ambigüedades de lo fantástico, porque lo inventado es asumido por el escritor como ‘vivido’, durante el acto de narrar (de la enunciación), aunque se desdoble en narradores y personajes ‘increíbles’ y las historias sean insólitas.

Más adelante subraya que “lo fantástico es un género que no permite lo autobiográfico en sentido estricto, de ahí lo fascinante del fenómeno inverso: los escritos personales de Amparo Dávila, tras pasados por las convenciones de lo fantástico que no son sino las de la narrativa en que la autora sobresale”⁵⁹. En otras palabras, para García literatura y vida en Dávila son dos realidades que se entrelazan, se modifican y se reinventan mutuamente, sin llegar a confundirse.

Alberto Chimal, por su parte, opina que en Dávila, como ella misma ha expresado, las historias provienen de la realidad, aunque esta sea interna, abstracta e íntima y, por tanto, invisible materialmente:

Nunca hay la ruptura violenta de una imagen del mundo para que otra más extraña o caprichosa se revele; lo presuntamente objetivo está en contacto permanente con lo presuntamente subjetivo, y con ello el texto puede librarse de repetir lo que el lector cree saber sobre “lo real”... pero también de suplir lo “real” con una invención –una

⁵⁸ *Íbid.*, pp. 112-113.

⁵⁹ Georgina García: “Amparo...” *op.cit.*, pp. 142 y 143, respectivamente.

“irrealidad”– que se cierre sobre sí misma y se deje leer como una mera distracción, incapaz de afectar las certidumbres que nos permiten una existencia sosegada⁶⁰.

Así, menciona la relación de esta obra con la de Poe, Carson McCullers, Kafka y Camus, pues todos ellos comparten el terror de la conciencia que se enfrenta a algo que la sobrepasa y que no desaparece por el entendimiento, insistiendo en señalar el “lado de la sombra, que nos acompaña siempre, para que estemos alertas”⁶¹.

La obra de Amparo Dávila ha motivado el surgimiento de otro tipo de crítica: la de género, basada no solo en el hecho de que sea una mujer y haya escrito en un momento en el que, socialmente, el sexo femenino era considerado desde una perspectiva de in/competencia(s) en relación al masculino, sino también porque muchos de sus personajes son féminas, cuyas situaciones ficticias representan las reales y cuyas acciones dentro del texto reivindican la imagen y el valor de la mujer por ser ella misma y no estar subordinada a los estereotipos, ideas o percepciones masculinas. De esta línea crítica se derivan, a su vez, los análisis de su escritura relacionados con el cuerpo, la sensibilidad, el erotismo, la sexualidad y, también, la violencia. Laura Cázares aplica este enfoque de investigación a los personajes femeninos que, presentándose inicialmente como cotidianos, se van transformando en inquietantes en los cuentos de Dávila, especialmente aquellas mujeres en las funciones de esposa, madre o amante, y la variante de asesina⁶².

Erica Frouman-Smith se acerca a la literatura de Dávila a partir de dos patrones cuyas representaciones atribuye a la literatura escrita por mujeres, pero que surgen de la situación social de estas en el mundo real y, por tanto, se relacionan más específicamente con la mujer-escritora y su obra: *entrapment* y *escape*, es decir, ‘atrapamiento’ y escape. El primero es la condición para que se dé el segundo y ambos tienen una función liberadora, por la que se canalizan la ira y las frustraciones:

⁶⁰Alberto Chimal: “Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento” en <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/sobre-amparo-davila-la-via-del-oscorecimiento/> (Las historias. Textos, opiniones, descubrimientos: la bitácora y el sitio personal de Alberto Chimal, escritor) [08-01-2010], n./p.

⁶¹ *Íbid.*

⁶² Laura Cázares: “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones” en *Casa del Tiempo*, México, vol.2, 14-15, dic.2008-ene.2009, pp. 75-79.

Over and over, writers such as the Brontë sisters, George Eliot, Jane Austen, and Emily Dickinson channeled rage and frustration into the creation of dramatic female characters who functioned as the authors' doubles. Because of the lack of female role models, their struggle in isolation often felt like illness and madness and thus led to the use of images of entrapment to convey their message⁶³.

Para Frouman-Smith, Dávila comparte la preocupación por el espacio que aquejaba a las escritoras decimonónicas y parte de esta idea para analizar tres cuentos de la zacatecana y concluir que la imagen de una mujer que lucha por ser libre “eventually will work towards altering patriarchal society where women no longer feel entrapped”⁶⁴. Para esta crítica, la obra de Dávila (así como de las escritoras inglesas y norteamericanas) cumple una función social de reivindicación.

León G. Gutiérrez considera la obra de Dávila como femenina, más no feminista⁶⁵: “Muy lejos de la llamada literatura feminista, con la misma maestría construye personajes femeninos y masculinos. Los cuentos de Amparo Dávila están escritos con la precisión del mecanismo de un reloj”⁶⁶. Asimismo, la deslinda del género fantástico para afirmar que más bien utiliza seres fantasmales para reforzar la realidad, y que tales personajes resultan siniestros, a veces monstruosos, pero al mismo tiempo están impregnados de ternura y de detalles cotidianos, todos destinados de antemano.

José Ángel Escarpeta Sánchez⁶⁷, por su parte, analiza cuentos de cuatro narradoras mexicanas, entre ellas Dávila, en los que la acción sucede en una cocina. Sin embargo, su

⁶³ Erica Frouman-Smith: “Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. XVIII, no. 2, noviembre, 1989, Arizona State University, p. 49. “Una tras otra, escritoras como las hermanas Brontë, George Eliot, Jane Austen y Emily Dickinson encauzaron furia y frustración hacia la creación de personajes dramáticos femeninos que funcionaron como sus dobles. Al carecer de modelos con papel femenino, su lucha en aislamiento frecuentemente se sintió como enfermedad o locura, lo que llevó al uso de imágenes de ‘atrapamiento’ para transmitir su mensaje”. La traducción es mía.

⁶⁴ “Eventualmente trabajarán para conseguir cambiar la sociedad patriarcal, donde las mujeres ya no se sientan atrapadas” (*Ibid.*, p. 55). La traducción es mía.

⁶⁵ León G. Gutiérrez: “Las historias ocultas de Amparo Dávila” en *Casa del Tiempo, op.cit.*, pp. 84-85.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁷ José Ángel Escarpeta Sánchez: “Cuatro visiones literarias acerca de la cocina: Dávila, Castellanos, Pacheco y Mastretta” en *Tema y variaciones de literatura. Escritoras mexicanas del Siglo XX*, 12, México, UAM, 1998, pp. 127-141. Analiza “Alta cocina” de Amparo Dávila, “Lección de cocina” de Rosario Castellanos,

propuesta no se hace desde una perspectiva de género, sino que intenta revalorizar el espacio tradicionalmente adjudicado a la mujer (y recientemente connotado negativamente) como un lugar de dominio en el que esta ha sido marginada. La literatura escrita por mujeres, según Escarpeta, no tiene que ver necesariamente con una representación erótica del cuerpo, sino con el cuerpo como “continente”, espacio que les permite vivir experiencias no solo biológicas, sino psicológicas y afectivas que permean la forma de aprehender el mundo. Aun tratándose de la temática de la cocina, los textos que analiza no se centran en el quehacer doméstico, sino que la experiencia femenina “se halla presente en la forma en que cada una de las escritoras describe la cocina, son perspectivas muy diferentes, pero en todas hay el enfrentamiento de dos mundos, ya sea fantástico o cotidiano”⁶⁸.

En relación a los enfoques de género, la escritora tiene una opinión concluyente: “Para mí la literatura es asexual, sin sexo. [...] Es literatura buena o literatura mala; es decir, buena en el sentido de que sea una literatura interesante, que diga algo... y una literatura mala que no trascienda para nada, que no tenga ninguna importancia. Pero no femenina ni feminista”⁶⁹. En la misma entrevista, señala:

Yo respeto lo que dice la crítica porque cada quien puede juzgar de acuerdo a su propio sentir o a su criterio. Entonces si piensan que es feminista, pues allá ellos. (Risas). Y yo no siento que para nada sea feminista porque sencillamente porque haya varios personajes mujeres no quiere decir que sea feminista. Son situaciones que se dan en mujeres pero a lo mejor se pueden dar también en hombres⁷⁰.

Dávila reafirma su interés por la problemática del hombre (como miembro de la humanidad) y reitera su desapego de la teoría de género aplicada a la literatura al responder a la pregunta de si cree en una literatura femenina: “No. Indudablemente que no. Creo en la

“Sopita de fideo” de Cristina Pacheco y “Guiso feminista” de Ángeles Mastretta, primero el narrador, luego cómo se presenta a las mujeres en el texto y por último, el espacio.

⁶⁸ *Íbid.*, pp. 129 y 139.

⁶⁹ Cfr. Apéndice II.

⁷⁰ Cfr. Apéndice II.

literatura. Para mí la literatura es buena o es mala. Y no me importa si la escribió un hombre o una mujer, lo que me importa es la calidad, que sea buena”⁷¹.

Un acercamiento crítico de mayor apertura propone abordar la narrativa de esta autora a partir de los diversos elementos que sobresalen en sus cuentos y que conforman una pluralidad de perspectivas, los cuales podrían agruparse en ‘rasgos de la literatura de la imaginación’ para incluir los aspectos maravillosos, surrealistas, mágicos, extraños, sobrenaturales y góticos⁷², fundamentales a la modernidad, pero al mismo tiempo criticados en varios momentos de la historia como literatura de evasión.

En esta línea de pensamiento, Schneider reseña *Tiempo destrozado*, ubicando los cuentos que lo integran “en el umbral en que los seres y las cosas van abandonando la realidad sin dejar de tener jamás algo de atadura a ella, y sin sumergirse en lo fantástico”⁷³; es decir, Dávila consigue el equilibrio que, según el crítico, debe guiar a los cuentistas y lo hace a través de lo que Schneider llama una “nueva corriente de creación psicológica” que define como “realismo psicológico y no psicología de evasión”⁷⁴, rechazando la idea de que la literatura no realista sea de escape.

Óscar Mata Juárez se basa en otro comentario de Schneider para separar la narrativa de Dávila de cualquier tentativa de clasificación ‘absoluta’:

La crítica ha insistido, quizá demasiado, en que los cuentos de Amparo Dávila vienen directamente del universo de Edgar Allan Poe, de Franz Kafka y de los latinoamericanos Borges, Arreola y Cortázar. No sería mejor ¿antes de hallar influencias hablar de afinidades espirituales? Si otra cosa distingue a la narrativa de Amparo Dávila es su originalidad y su honradez que no proviene por vía intelectual, sino por esa ligadura a una existencia padecida, también imaginada⁷⁵.

⁷¹ Jaime Lorenzo y Severino Salazar: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Tema y variaciones de literatura*, 6, México, UAM, 1996, p. 120.

⁷² Cfr. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: “Introducción” en Regina Cardoso Nelky: *Amparo Dávila. Bordar... op.cit.*, p. 14.

⁷³ Luis Mario Schneider: “Los cuentos de Amparo Dávila” en *Cuadernos del viento*, 4, México, noviembre 1960, p. 51.

⁷⁴ *Ídem.*, p. 51.

⁷⁵ Luis Mario Schneider citado en Óscar Mata Juárez: “La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila)” en *Tema y variaciones de literatura. Escritoras mexicanas del Siglo XX*, 12, México, UAM, 1998, pp. 18-19.

Para Mata, los cuentos de esta autora sencillamente revelan el lado oscuro de la vida: el miedo que entró en ella a través de los ojos, de los dibujos de los libros, y que, transformado, se plasma en una “mirada deshabitada”, vacía, en la que “la felicidad es una estrella muy distante, de la cual apenas es dable percibir unos debilísimos destellos”⁷⁶ en casi todos los textos. Mata afirma que los ojos de sus “creaturas, humanas o no” obsesionan a Dávila, al grado que son lo único que describe de sus personajes, concluyendo que fungen como elemento primordial en las narraciones de la zacatecana.

Para José Luis Martínez Suárez, la narrativa de Dávila pertenecería al género fantástico, aunque habría algunos cuentos que excepcionalmente saldrían de esta clasificación. Sobre estos, afirma:

tales relatos exponen una perspectiva patológica de la realidad que orilla a los protagonistas a metaforizar la muerte con el recurso de la huida o a enfrentarla mediante el asesinato o el suicidio. Lo perturbador en estos relatos radica en la sutil irrupción de lo anormal o en el moroso –mas no menos sorpresivo- planteamiento de la transgresión o la falta, cuyo efecto final en el lector es –como en los cuentos propiamente fantásticos- una invitación abierta a la conjetura, a la ambigüedad⁷⁷.

Si bien Martínez no lo expresa en su artículo, es evidente que la ambigüedad que él mismo destaca en los cuentos “perturbadores” (y no fantásticos) de Dávila puede relacionarse, según otros autores, con lo fantástico.

Severino Salazar⁷⁸, apoyándose en la teoría de Fred Botting, destaca que el gótico significa la escritura del exceso y que su elemento constitutivo es la atmósfera, en medio de la cual surge el “personaje byroniano”, que llega a México en la Comala de Rulfo⁷⁹. Salazar analiza algunos cuentos de Dávila y concluye que, según la taxonomía de Botting, pertenecerían al gótico posmoderno, “pues este tipo de literatura pertenece ya a una época en que todas las certezas sólidas se desvanecieron en el aire, y el terror, lo desconocido, la violencia interna y externa andan rampantes por las calles de las ciudades y los pueblos”⁸⁰.

⁷⁶ *Íbid.*, p. 19.

⁷⁷ José Luis Martínez Suárez: “La narrativa de Amparo Dávila” en *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1991, p. 73.

⁷⁸ Severino Salazar: “Tres encuentros con Amparo Dávila”, en *Fuentes humanísticas*, México, vol. 15, no. 27, 2003, pp. 113-117.

⁷⁹ *Íbid.*, p. 114.

⁸⁰ *Íbid.*, p. 116.

Así, el cambio, la pérdida de certidumbres, los horrores y ambigüedades del gótico tradicional cobran nueva vigencia, pero Dávila tampoco se pronuncia en favor de esta clasificación como una forma de trabajo estrictamente planeada. Sobre los elementos visuales del gótico que construyen un espacio concreto y, en su obra, también uno interior, Dávila responde: “Buena, pues como yo nunca me he propuesto crear así más que lo que el cuento va pidiendo porque el cuento mismo, al irlo trabajando, él es el que va guiando hacia qué espacio, hacia qué actitudes, sin que yo diga voy a crear este espacio, entonces es el cuento que va marcando o abriendo espacios”⁸¹.

Salazar, junto con Jaime Lorenzo, analizan *Árboles petrificados*, obra que relacionan con la narrativa gótica de tradición inglesa⁸² y terminan por incluir a Dávila en la generación de escritores como Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan José Gurrola o Huberto Batis, quienes a fines de los cincuenta fueron acusados de extranjerizantes por rechazar los motivos mexicanos y buscar la universalidad⁸³. Definen la narrativa de Dávila de acuerdo con la intencionalidad más que por un elemento propiamente artístico o creativo. Ella misma lo confirma en una entrevista: con los escritores de su generación comparte la época y un determinado sentido de dedicación a la literatura; no rechaza lo mexicano, pero le preocupa la problemática del ser humano en general⁸⁴.

Desde un punto de vista completamente distinto, pero que nos parece fundamental, Laura López destaca la mención de animales reales o imaginarios en los cuentos de Dávila y cómo la carga simbólica que ostentan los emparenta con los bestiarios⁸⁵. La “galería

⁸¹ Cfr. Apéndice I.

⁸² Christopher Domínguez Michael dice que Dávila “rechaza la utopía natural penetrándola, la suya es una salida numinosa del realismo hacia el terror pánico” que se muestra tímidamente, pero con hondura. (*Antología...op.cit.*, p. 1051).

⁸³ Jaime Lorenzo y Severino Salazar: “La narrativa de Amparo Dávila” en *Tema y variaciones de literatura*, 6, México, UAM, 1996, pp. 49-64.

⁸⁴ Jaime Lorenzo y Severino Salazar: “Entrevista...” *loc.cit.*, p.121.

⁸⁵ “la vertiente más rica, derivada en buena medida de las mitologías, es la dimensión arquetípica o simbólica que asumen los animales cuando intervienen en el universo literario, pues en ella descansa su potencial de interpretaciones, según cada lector y, diríamos, cada época y cada lugar”. Laura López Morales: “Para

zoológica” en estas narraciones estaría compuesta por seres que al representar los fantasmas y angustias de sus protagonistas, quedan despojados de su naturaleza real. Así, los personajes librarían “una dolorosa lucha con esos animales en un impulso desesperado por restablecer el equilibrio roto por su irrupción, o más aún, el verdadero enfrentamiento es el que opone la pulsión de vida a la pulsión de muerte”⁸⁶.

El objetivo de López sería descubrir una coherencia interna en este universo animal, por lo que clasificaría a estos seres no según su especie, sino su función en torno a los personajes: animales cuya identidad no causa dudas a los personajes ni al lector y animales o seres que son proyecciones imaginarias⁸⁷.

Estos animales representarían las pulsiones que mueven al ser humano, pero también sus impulsos negativos, “esa cara oscura e inconfesable de todo individuo, la bestia que es preciso exorcizar para no sucumbir a la locura o a la muerte. Todo sucede como si los animales cumplieran la ingrata misión de encarnar la faz siniestra de esos seres humanos, como si fueran una suerte de ‘dobles’ encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada quien”⁸⁸.

Tales presencias animales traducirían la porción de animalidad que nos define como especie y que surge ocasionalmente desde el inconsciente individual o colectivo. La sociedad, por otra parte, impondría reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre animalidad y espiritualidad, tenderían a reprimir la primera, de ahí que la mayoría de los personajes de Dávila, “después de librar una dolorosa batalla contra su propia *bestia*, no sobrevivan al mortal enfrentamiento”⁸⁹.

exorcizar a la bestia” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar...op.cit.*, p. 154.

⁸⁶ *Íbid.*, pp. 154-155.

⁸⁷ En la primera clasificación estarían los pájaros de “Muerte en el bosque”, los gatos de “Matilde”, los zopilotes de “El patio cuadrado”, los caracoles en “Alta cocina” y Moisés y Gaspar en el cuento homónimo, aunque en este último no hay certidumbre sobre su naturaleza. En la segunda, las ratas de “La señorita Julia”, las ratas, ratones y moscas de “La celda”, el sapo en “Música concreta”, los peces, caballos, mariposas y borrego en “Tiempo destrozado” y los seres de cristal, caballitos, palomas, venados, conejos, búhos y gatos en “El desayuno”. Cfr. *Íbid.*, pp. 156-159.

⁸⁸ *Íbid.*, p. 160.

⁸⁹ *Íbid.*, p. 165.

II.3. Contexto literario mexicano: la Generación de Medio Siglo

Creo que los libros de historia se parecen a las fotografías de los viajeros, es decir: de un paisaje cada quien puede sacar su propia fotografía, con resultado diferente. Para cada lugar hay un número infinito de puntos de vista; no pretendo que el mío sea el único, ni pretendo que sea el mejor.

Jean Meyer, *La Cristiada*

Es preciso aludir ahora al contexto cultural e histórico que ha servido de marco a algunos críticos para ubicar a Dávila en un período específico de la historia de la literatura mexicana: la “Generación de Medio Siglo”⁹⁰, concepto creado para agrupar a los escritores nacidos a fines de los años ‘20, que publicaron en la década de los ‘50. Wigberto Jiménez Moreno utilizó este apelativo para referirse a los intelectuales nacidos entre 1929 y 1935, todos con formación universitaria y cosmopolita, que fueron los primeros en percibir los efectos positivos y negativos de la Revolución, por lo que inician una línea crítica contra el sistema⁹¹. Por su parte, Lolita Bosch considera que lo que une a los escritores de esta Generación son tres elementos: la figura de Alfonso Reyes, la herencia de los Contemporáneos y el estímulo crítico de Octavio Paz⁹².

El inicio del siglo XX en México no es cronológico: El nuevo siglo llegó en 1910, con el comienzo de la Revolución, movimiento armado que se originó como oposición a la presidencia de Porfirio Díaz, quien había gobernado desde 1876 excepto de 1880 a 1884 (período en que gobernó Manuel González, después del cual, Díaz modificó la constitución para poder reelegirse libremente). Francisco I. Madero, fundador del partido Antirreeleccionista, proclama el Plan de San Luis Potosí para denunciar el fraude electoral cometido por Díaz en 1910, desconoce los poderes establecidos y en 1911 asume el mando del país como presidente gracias, en parte, al apoyo brindado por Pascual Orozco y Francisco Villa en el norte y, posteriormente, por Emiliano Zapata en el sur. Sin embargo, muy pronto comienzan las fracturas en el grupo revolucionario, pues algunos de sus líderes

⁹⁰ Cfr. Georgina García: “Amparo...” *op.cit.*, p. 147.

⁹¹ Yolanda Meyenberg y Antonio Mejía: *Pensadores mexicanos del siglo XX*, México, UNAM, 1994, p. 202. Cabe recordar que Dávila no tuvo una formación académica.

⁹² Lolita Bosch: *Hecho en México*, México, Mondadori, 2007, p. 376.

interpretan que, al ganar el poder, las demandas agrarias, la reorganización económica o los cambios sociales por los que habían luchado -cada uno tenía sus propios motivos, aunque estuvieran unidos por la idea común de derrocar a Díaz-, tenían que satisfacerse de inmediato. Madero estaba convencido de que ya no era necesario mantener el poder por medio de las armas, sino a través de las leyes, pero antes de que pueda ponerlo en práctica es asesinado en febrero de 1913⁹³. Con Venustiano Carranza como presidente continúan las tensiones y enfrentamientos no solo entre el gobierno y sus contrincantes políticos, sino especialmente en el interior de la facción revolucionaria. A la par de las pugnas políticas,

La revolución social se ponía en marcha lentamente, tanto, que lo considerado como la conquista suprema del movimiento, la no reelección, daría pie a nuevos conflictos. ¿Cómo podrían cumplirse en el breve lapso de cuatro años de gobierno las grandes tareas de transformación social que eran obligación del Estado? La convicción de Carranza de lo acertado de sus principios de gobierno lo llevaron a considerar la posibilidad de prolongarlo a través de un personero. / Pero el mismo principio constitucional que, para Carranza, era el estorbo a la continuidad de su obra, resultaba el único medio seguro de frenar a corto plazo los anhelos de dirección política de los nuevos líderes y de sus grupos, deseosos, a su vez, de imponer sus propias modalidades a las tareas de gobernar⁹⁴.

En 1921 el país aparenta haber conseguido un estado de paz y se inicia una época de reconstrucción nacional, en la que la Reforma agraria resulta decisiva. Pero poco dura la estabilidad alcanzada. En 1926, durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, la Iglesia católica, que había iniciado una sindicalización cristiana de las masas⁹⁵, suspende el culto

⁹³ Eduardo Blanquel atribuye a Madero un “celo democrático” que le impidió ver que se necesitaba un gobierno unilateral para consolidar la victoria. Además, como presidente, regularizó la situación de inversionistas extranjeros para evitar que siguieran evadiendo impuestos. El descontento de las facciones revolucionarias, aunado al de los representantes del capital extranjero y al vencido ejército porfiriano, provocaron su muerte (Eduardo Blanquel: “La Revolución Mexicana” en Daniel Cosío Villegas: *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 141-142).

⁹⁴ *Íbid.*, p. 145.

⁹⁵ Jean Meyer explica los antecedentes de estos movimientos de acción cívica y social que surgen en la Iglesia entre 1859 y 1910 siguiendo las enseñanzas de León XIII y comenta cómo la actitud conciliadora de Díaz, así como los intentos de Madero por suprimir las leyes anticlericales y motivar a los católicos a lanzarse a la política no fueron continuados por Carranza, en cuyo gobierno resurge la militancia jacobina. Es tan fuerte el conflicto religioso, que llega a superar los temas agrario y obrero: “La Constitución de 1917 daba al Estado el derecho de administrar la ‘profesión’ clerical. La Iglesia se encontró en una situación jurídica que tenía antes

público en respuesta a una reforma al código penal en la que el gobierno establece una legislación que equipara las infracciones en materia de cultos con los delitos de derecho común⁹⁶. El gobierno callista, además, clausura los templos y detiene a sacerdotes y dirigentes laicos mientras que, por su parte, los católicos se congregan para realizar campañas de agitación, boicots económicos y acciones no violentas de protesta. Cinco meses después y a pesar de los intentos del ex presidente Álvaro Obregón por conciliar los diferentes bandos, estalla nuevamente una lucha armada en la que se enfrentan, por parte del gobierno, un ejército bien organizado y aprovisionado y, por parte de la población civil, un colectivo inicialmente sin armamento, sin caudillo y sin experiencia ni estrategia militares. A pesar de esto los cristeros, llamados así por su grito de guerra “¡viva Cristo Rey!”, ganan y mantienen posiciones a lo largo de tres años, demostrando una capacidad de defensa tal que dirigentes de ambos ejércitos dudan que la contienda llegue a término. Efectivamente, la solución no se da en el campo de batalla, sino entre el gobierno y la Iglesia, con el Vaticano y el gobierno de Estados Unidos como intermediarios⁹⁷. Desde la perspectiva de Meyer:

de la independencia, con la sola diferencia de que el Estado era agresivamente antirreligioso. La pasión de los constituyentes llena los debates de Querétaro; todos los diputados toman la palabra sobre este tema y son interminables, en tanto que el problema agrario o la cuestión obrera son tratados rápidamente” (Jean Meyer: *La revolución mexicana 1910-1940*, México, Editorial Jus, 1999, p. 161).

⁹⁶ “A principios de 1926 el gobierno estableció, bajo el pretexto de la reforma al código penal, una legislación que equiparaba las infracciones en materia de cultos con los delitos de derecho común. La Iglesia respondió con la huelga de cultos públicos, a partir del 31 de julio de 1926” (*Ibid.*, p. 163).

⁹⁷ Meyer concluye: “La cristiada fue un movimiento de reacción contra lo que se ha convenido en llamar la Revolución Mexicana, una revolución que retomó la empresa modernizadora del Porfiriato, resucitando la cuestión de las relaciones de la Iglesia y del Estado. El pueblo se movilizó en 1926-1929 [...] sobre la base de la autodefensa; frente a un anticlericalismo radical, sumario, brutal, tomó las armas para defender su fe. A este respecto, hay que subrayar que el movimiento cristero [...] tuvo un estilo muy particular. Para comenzar, no hubo caudillo. El caso límite fue el de Gorostieta [...]. Por otra parte, estaba ausente el pretendido gusto mexicano (que es americano) por la violencia pura y por la revolución en tanto oportunidad de vivir peligrosamente, pero mejor. La clientela de este movimiento es diferente: gente sin experiencia de la guerra que ni siquiera participó en la revolución, a no ser bajo la forma de los grupos de autodefensa, o bien antiguos villistas y zapatistas que regresaban al combate con otro espíritu muy diferente [...]. En este sentido la cristiada fue pues doblemente contrarrevolucionaria, contra la ‘revolución’ que triunfó con Carranza y Calles, y contra la revolución en el sentido técnico y sociológico del término: pelea, trifulca, bola. El ejército de los

La política de Calles, y la del gobierno en general, trató de integrar a la Iglesia dentro del Estado. Los católicos, tradicionalmente separados de la política, representaban un peligro en la medida en que eran dinámicos y emprendedores. El ataque contra la Iglesia está a la medida de su influencia social [...]. Los tres años de la cristiada separan el periodo en el que las clases medias en ascenso tenían dificultad en afirmar su dominio, del periodo en el que éstas consolidan vigorosamente su poder. Es sintomático que el día siguiente de los arreglos, en agosto de 1929, el gobierno se vuelve contra su izquierda y combate con una violencia extrema a las organizaciones de izquierda, rompiendo con los comunistas y con la Unión Soviética. Como lo observaba el año previo un senador norteamericano: México era el único país en el mundo que estaba en guerra al mismo tiempo con los soviéticos y con el Vaticano⁹⁸.

Esa es la realidad política y social en la que nacen los integrantes de la Generación de Medio Siglo: son niños y jóvenes que crecen mientras el país intenta consolidar los ideales del movimiento revolucionario y experimenta, desde diferentes perspectivas, las posibilidades reales de efectuar cambios con el poder recientemente adquirido. En la década de los '50, período en el que estos escritores comienzan a publicar, el país se ha transformado rápidamente: el presidente Lázaro Cárdenas, desde un enfoque socialista, dirige sus acciones en favor de los grupos populares, obreros y campesinos, rescata los ferrocarriles de manos extranjeras, lleva a cabo la expropiación petrolera y recibe a los exiliados de la Guerra Civil Española. Durante la presidencia de Miguel Alemán, con la Guerra Fría como telón de fondo, la economía crece gracias al desarrollo industrial impulsado por el gobierno, a tal grado que se llega a considerar ese sexenio como el inicio de la modernidad en México. Así, los escritores del Medio Siglo nacen en un país insurrecto, sumido en los enfrentamientos revolucionarios, pero inician sus carreras literarias -en cuanto a primeras publicaciones importantes- en una nación próspera, en una época de relativo desarrollo y confianza en el gobierno y en el futuro, aunque en la etapa intermedia, muchos intelectuales y políticos han empezado a demostrar su desencanto de la

cristeros no era un instrumento de dominio como el ejército de la revolución, porque el pueblo se encará en él. Estaba integrado hasta por mujeres y niños, movilizados en el aprovisionamiento, los contactos y la información, y condujo su combate bajo todos los frentes: producción, educación, moralización, salud, religión". *Íbid.*, pp. 184-185.

⁹⁸ *Íbid.*, p. 179.

Revolución. Esta Generación, pues, adquiere una perspectiva plural y abierta de la realidad mexicana.

De este modo, envuelta en un contexto donde el interés se aleja de lo rural y social para acercarse a lo ciudadano e individual -es decir, a lo que parecía significar el progreso-, esta Generación se caracterizó por participar de una sensibilidad colectiva frente al arte, una forma diferente de percibir el mundo y de recrearlo⁹⁹: en la Ciudad de México se percibe un aire de novedad, de lo que es muestra la apertura y creación de espacios para la cultura, la discusión y el saber -en parte gracias a la comunidad de artistas e intelectuales exiliados que habían llegado durante el gobierno cardenista-, que provocan la conformación de un grupo cosmopolita, con preocupaciones ajenas al nacionalismo y enfocadas en la universalidad del arte y las vanguardias¹⁰⁰. De hecho, hubo dos eventos en torno a los cuales se reunió este grupo y que le dieron cohesión: la fundación en 1951 del Centro Mexicano de Escritores -que, con un apoyo inicial de la Fundación Rockefeller, fue el primer organismo en proporcionar becas a los escritores en México- y la creación de la ya mencionada *Revista Mexicana de Literatura* en 1955 por iniciativa de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo¹⁰¹.

II.3. Contexto literario mexicano

⁹⁹ Christopher Domínguez considera que autores como Elena Garro, Rosario Castellanos, Zepeda, Galindo y López Páez contribuyeron a crear una nueva dimensión en la literatura, a partir de la cual, el realismo deja de ser una transcripción de la realidad, para volverse una manera artística de interpretar lo real. En el transcurso de este cambio paulatino menciona a Dávila y determina que tal transformación en la literatura culmina con Francisco Tario. *Antología...op.cit.*, p. 1051.

¹⁰⁰ Para un panorama cultural y político más amplio y un acercamiento a los postulados de esta Generación, cfr. Armando Pereira y Claudia Albarrán: *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, México, UNAM, 2006, especialmente pp. 13 y ss. y 112 y ss., Armando Pereira: *La Generación de Medio Siglo*, México, UNAM, 1997, *passim* y Emmanuel Carballo (selec. y pról.): *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 12-23.

¹⁰¹ Sobre la historia, importancia, estructura y alcances de la *Revista*, así como la relación con la Generación de Medio Siglo, cfr. Ricardo Pozas Horcasitas: "La *Revista Mexicana de Literatura*: la ruptura en las letras (1955-1965)" en *Fractal*, no. 47, 2007, consultado en <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal47RicardoPozas.html> [28-04-2009].

No hay puertos seguros, los mapas literarios se forman por piezas siempre cambiantes.

Alejandro Toledo, *El hilo del minotauro*

En la opinión de Luis Leal, el mérito de haber escrito el primer cuento mexicano pertenece, igual que en el género de la novela, a José Joaquín Fernández de Lizardi que escribió “Viaje a la Isla de Ricamea” a principios del siglo XIX, en medio de una cultura de gacetas y diarios en los que se usaban anécdotas y “cuentecillos” para rellenar los espacios que no ocupaban las noticias. Sin embargo, Lizardi no influye en los románticos de mediados del siglo, quienes imitan a los costumbristas españoles. Solo cuando Ignacio Manuel Altamirano aconseja a los jóvenes abandonar los modelos europeos en beneficio de una narrativa nacional comienzan a escribirse los primeros cuentos que inician una tradición en México: por una parte, José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio escriben “relatos que son interesantes, tienen unidad, desarrollan una sola anécdota, subordinan lo costumbrista a lo anecdótico y están escritos en un estilo en el que se refleja la conciencia nacional”¹⁰², pero por otro lado, los modernistas continúan mirando hacia Europa: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Luis G. Urbina, cuyo “interés se centra en los elementos formales, que con frecuencia participan de lo poético”¹⁰³. Es decir, por un lado se fomenta una conciencia nacional y por el otro, una conciencia poética: “El escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema”¹⁰⁴.

¹⁰² Luis Leal: “El nuevo cuento mexicano” en Enrique Pupo-Walker: *El cuento...op.cit.*, p. 281.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰⁴ Enrique Pupo-Walker: “Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano” en Enrique Pupo-Walker: *El cuento...op.cit.*, p. 12. Una revaloración más reciente del modernismo dice que tal movimiento “no es una escuela -pues no tiene reglas ni cánones fijos- sino una época regeneradora. Y, en esta era de ‘desbasamiento’ y ‘re-basamiento’ (para sustantivar dos neologismos verbales de Martí) de la cultura universal, la renovación literaria de Hispanoamérica se manifiesta primero en la prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera quienes, entre 1875 y 1882, cultivaban distintas pero novadoras maneras expresivas: Nájera, una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasismo [*sic*], impresionismo y expresionismo, y Martí, una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de

En paralelo, aparece una corriente realista encabezada por Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado, Federico Gamboa y Ángel del Campo, Micrós, como sintetizador, según Leal:

El caso de Ángel del Campo, “Micrós”, es único, ya que trata de sintetizar las dos corrientes, la modernista y la realista; lo que no debe hacernos creer que “Micrós” es un autor imitativo. Todo lo contrario: sus cuentos son originales, personalísimos. En ellos crea un microcosmos en el que se mueven seres sumamente humanos, seres preocupados por las actividades diarias del drama que es la vida de la clase media en una gran ciudad, por los pequeños incidentes que dan forma a la existencia; sus personajes son seres transidos de dolor, de soledad, de angustia¹⁰⁵.

De hecho, Blanca Treviño analiza la columna periodística de Micrós en *El Universal* titulada “Kinetoscopio” y considera que al ser este aparato sinónimo de “verdad”, Micrós introduce en sus crónicas -subgénero esencialmente realista- una visión cinética que muestra el caos de la vida moderna y su fragmentación, como la única manera de interpretar la realidad y entenderla: “Micrós desapruueba la idea de que el fin único del realismo sea la elección de temas pornográficos y de bajas pasiones. Para él, los escritores realistas son ‘los exploradores del alma humana, los fisiologistas del corazón’”¹⁰⁶ -idea muy relacionada con el ya mencionado concepto de “realidad” del que habla Dávila-. Aunque dicho movimiento surge en contraposición al romanticismo, no se escapa de su influencia¹⁰⁷ y estos escritores terminan por subordinar “los valores estéticos a los éticos y pedagógicos”¹⁰⁸, en un intento por combinar el entretenimiento con la docencia a través de

estructuras de raíz hispánica” (Saúl Sosnowski: *Lectura crítica de la Literatura Americana: La formación de las culturas nacionales*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 241).

¹⁰⁵ Luis Leal: “El nuevo...” *op.cit.*, p. 282.

¹⁰⁶ Blanca E. Treviño García (est. preliminar, compilación y notas): *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*, México, UNAM, 2004, p. 61. Se aleja, en este sentido, de la tendencia a describir físicamente la realidad y es quizá por eso que Leal lo incluye con reservas en la corriente realista-naturalista.

¹⁰⁷ “Nuestro realismo admite a menudo ensoñaciones y escapatorias de la imaginación o de la sensibilidad; se puede afirmar que amodorra la voluntad de los novelistas, brota su trasfondo romántico. Romántico es asimismo su culto por la antítesis, que se observa en la conducta de los personajes: buenos y malos, todos ellos de una pieza; en su físico, sobre todo en el de las heroínas y sus desgarbadas réplicas; en el estilo” (Emmanuel Carballo: “Las cumbres del realismo” en *Ensayos selectos*, México, UNAM, 2004, pp. 63-64).

¹⁰⁸ *Íbid.*, p. 73.

una literatura más cercana a la realidad material del país. Como un extremo de esta corriente y compartiendo el trabajo de escritores como Gamboa y Micrós, se desprende el naturalismo en donde “La novela es [...] un laboratorio y el novelista, un experimentador dedicado únicamente a su ciencia”¹⁰⁹ y se experimenta con el tratamiento de hechos vulgares, prosaicos, y el lenguaje coloquial como una técnica de mayor verosimilitud: “El siglo XIX muere con la herida emponzoñada que divide a la literatura entre la ocupada en el examen social (realismo, naturalismo) y la que prefiere, se dice, la intimidad estética (simbolismo, modernismo hispanoamericano)”¹¹⁰.

El inicio del siglo XX en la historia de la literatura mexicana está marcado por el trabajo intelectual y creativo del Ateneo de la Juventud integrado por Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Martín Luis Guzmán quienes a partir de 1909 intentan reavivar el interés por lo mexicano y lo hispanoamericano desde un enfoque humanista inspirado en el *Ariel* de José Enrique Rodó, en contraposición a las ideas positivistas del siglo anterior¹¹¹. Reyes define los rasgos característicos de su generación:

La pasión literaria se templaba en el cultivo de Grecia, redescubría a España -nunca antes considerada con más amor ni conocimiento-; descubría a Inglaterra, se asomaba a Alemania, sin alejarse de la siempre amable y amada Francia. Se quería volver un poco a las lenguas clásicas y un mucho al castellano; se buscaban las tradiciones formativas, constructivas de nuestra civilización y de nuestro ser nacional. Rota la fortaleza del positivismo, las legiones de la filosofía -precedidas por la caballería ligera del llamado antiintelectualismo- avanzaban resueltamente¹¹².

Para Domínguez Michael, el cuento “La cena” del propio Reyes funciona como una depuración “que separa a la narrativa del esquema realista lo mismo que de la fantasía

¹⁰⁹ Emmanuel Carballo: “El experimento naturalista”, en *Ensayos...op.cit.*, p. 80.

¹¹⁰ Christopher Domínguez Michael: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, I*, México, FCE, 1996, p. 521.

¹¹¹ “Combatientes contra el positivismo -con Antonio Caso al frente-, lo rechazaban sólo parcialmente, en la medida de su petrificación burocrática en el inmovilismo científico [...]. En 1910 el Ateneo de la Juventud ha sido fundado para presenciar el derrumbe de la sociedad cuyo mando espiritual le correspondía”. *Ibid.*, p. 524.

¹¹² Alfonso Reyes: *Pasado inmediato*, citado por Christopher Domínguez Michael: *Antología...op.cit.*, pp. 524-525.

modernista”¹¹³, lo que, como ser verá, determina la tradición fantástica en México, de la que Dávila forma parte.

Contemporáneo al Ateneo, aparece el grupo de colonialistas encabezado por Artemio de Valle-Arizpe: Genaro Estrada, Manuel Horta, Julio Jiménez Rueda, Jorge de Godoy, Ermilo Abreu Gómez y Francisco Monterde. El colonialismo como evasión de la realidad fue, para Domínguez Michael, un

Viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad [pues] postulan, sin saberlo, la primordialidad del texto y la sinrazón de la Historia. La suya es otra estética del artificio, que a diferencia del modernismo no busca la revolución de la lengua sino una restauración que por ultramontana resultó radical, juguetona y hasta popular. Modernos por contrariedad, los colonialistas operan –sin fluidez y con un humor conventual, ciertamente- sobre los restos de una tradición: la picaresca española, nostalgias del Buscn¹¹⁴.

En 1915, los llamados Siete Sabios -Antonio Castro Leal, Alberto Vásquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morn y Jesús Moreno Baca- continúan la labor del Ateneo a través de la sociedad difusora de cultura que intentan crear entre los estudiantes universitarios. Apenas unos años después, en la década de los veinte, aparece un grupo de poetas que se hacen llamar Nuevo Ateneo de la Juventud, aunque finalmente son conocidos como los Contemporáneos. Entre ellos se encuentran Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Gilberto Owen, y su intención es revolucionar la estética y buscar la universalidad. Coetneo a este movimiento, Manuel Maples Arce, influido por las vanguardias (especialmente ultrasimo, futurismo y creacionismo) y comprometido con su difusión en México, publica el primer manifiesto estridentista, en una búsqueda por renovar la literatura, sobre todo la poesía, apelando a la necesidad de una visión cosmopolita que permitiera la experimentación y las rupturas formales. Ambos colectivos comparten la misma búsqueda: crear una nueva literatura mexicana, no obstante, sus concepciones estticas -y, por tanto, sus trabajos creativos- son radicalmente diferentes. El enfrentamiento brota a raíz de la polémica sobre la literatura nacional (si debe atenerse o no a lo ‘mexicano’ -especialmente a los temas revolucionarios-: nacionalistas *versus*

¹¹³ Christopher Domínguez Michael: *Antología...op.cit.*, p. 527.

¹¹⁴ *Íbid.*, p. 539.

cosmopolitas) de la que resulta la creación del concepto estridentista de “literatura viril”, así como la canonización de *Los de abajo* de Mariano Azuela como “novela ejemplar de la virilidad del momento”¹¹⁵.

Los estridentistas Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo estrechamente ligados a la política y a la publicación de colaboraciones -muchas de ideología social- en la revista *Horizonte*, militan en los propósitos de la revolución, extendiendo sus intereses hacia ámbitos extraliterarios, pero al mismo tiempo encumbrando el sentimiento como eje de su estética¹¹⁶. Su pretensión es convertirse en hombres universales y promover una síntesis cultural rechazando el pasado, sobre todo el inmediato, y buscando embellecer -y comprender- el mundo real a través de sensibilidad e imaginación. Según Luis Mario Schneider, de esta idea proviene la moral dual del grupo:

Por un lado jugaban -seriamente hablando- con el orden imaginativo, y por otro, deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. La contradicción, que

¹¹⁵ Robert McKee Irwin: “La literatura viril y su afeminamiento: uso de retórica intergenérica”, en Rafael Pérez-Taylor (ed.): *IV Coloquio Paul Kirckhoff. Las expresiones del poder: homenaje al Doctor Claudio Esteva Fabregat*, México, UNAM, 2005, p. 263. El autor aborda esta polémica como un ejemplo de la facilidad con la que se utiliza el género para determinar ideologías en un pueblo o fomentar ciertas percepciones sociales, lo que, en el caso de los estridentistas incluye un menosprecio de lo femenino. Analiza dos artículos de 1924 (“El afeminamiento de la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda y la contestación de Francisco Monterde, “Existe una literatura mexicana viril”) y dice: “la literatura viril queda sin definición. Se puede inferir que tiene algo que ver con los temas revolucionarios o socialistas, tal vez con el realismo o el ‘indianismo’ [...], pero cuando entra en juego el vocabulario de género, de hecho, el tema divaga con frecuencia de la literatura misma al escritor [...]. Se forja un vínculo no precisamente lógico y nunca sustentado teóricamente entre los atavíos personales de los escritores y las cualidades de lo que escriben.” Y más adelante agrega que “La literatura mexicana, para ellos [estridentistas], tiene en alguna manera que reflejar o imitar todo aspecto masculino. La literatura necesita testosterona, vellos, pene y una tendencia a la violencia.” (*Ibid.*, pp. 267 y 268).

¹¹⁶ Dice Luis Mario Schneider que en cuanto el movimiento adopta la ideología revolucionaria, adquiere solidez y organización, separándose de la vanguardia internacional y añade “es fácil advertir que se trata más bien de un grupo con una definida mentalidad de clase media liberal; además, siendo vanguardistas, toda defensa -o creencia- en un cambio de estructura de la sociedad, la intentaron más por un congénito espíritu de rebeldía o subversión que por una íntima y clara concepción social o por una adhesión razonada a los principios y métodos marxistas” (Luis Mario Schneider: *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999. p. XXXVIII).

por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos, en la sátira y en cierto escepticismo. Los estridentistas escriben no sólo para combatir, sino también para ridiculizar. El arte pasa a ser la principal acción de la vida humana, y se cree en él, no sólo como anhelo de libertad en el proceso creativo, sino, además, como único sistema libertario de la raza humana, ya que así se puede romper con las normas y los prejuicios morales y los dogmas¹¹⁷.

Los Contemporáneos, por su parte, también buscan la universalidad y se abren igualmente a la influencia de las tendencias posmodernistas y las vanguardias europeas y latinoamericanas, sin embargo no participan políticamente ni se vinculan con algún proyecto cultural o ideológico, sino que adoptan una actitud más personal ante la realidad, hecho que condiciona el tipo de crítica -no literaria, sino social- que los rodea, por la que durante mucho tiempo son vistos como detractores de la patria y son acusados de elitistas, afeminados y extranjerizantes por incluir literatura extranjera en la revista *Contemporáneos*, por manejar un tono más íntimo, más reservado, y por abocarse más a descubrir y expresar la profundidad del ser, que su realidad social¹¹⁸. No rechazan el pasado, sino que intentan equilibrarlo con la modernidad, ubicando la inteligencia como el tema principal de la obra poética, para lo que se fundamentan en ideas de Paul Valéry, André Gide, el surrealismo, la generación española del '98 o Luigi Pirandello. En opinión de Blanca Domínguez Sosa, los Contemporáneos

Excluidos de la mexicanidad, se revelaron contra el entorno hostil acentuando aún más sus diferencias, hasta que las circunstancias los condujeron a un progresivo y hosco silencio. Un silencio que, al tiempo que marcaba el fin del grupo como tal, inauguraba la etapa de mayor solvencia productiva de cada uno de ellos y que supuso la consagración de lo que probablemente ha sido la generación de poetas más influyente de la poesía mexicana y una referencia obligada de la poesía castellana del siglo XX¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. XXXIX.

¹¹⁸ Si el estridentismo era visto como el epígono del arte soviético, símbolo del compromiso social y político, por tanto, revolucionario, el alejamiento de esta actitud casi equivalía a una traición a la patria. Muestra de ello es el mural que Diego Rivera pintó en la Secretaría de Educación, en el que los Contemporáneos aparecen como traidores. (Blanca E. Treviño: *Kinetoscopio...op.cit.* p. 19).

¹¹⁹ Blanca Estela Domínguez Sosa: "Prólogo" en *Contemporáneos. Obra Poética*, Barcelona, DVD, 2001, p. 21. Domínguez divide al grupo en dos, pues desde su punto de vista, los mayores -Ortiz de Montellano, González Rojo, Pellicer y Torres Bodet- conservan la fe en ciertos aspectos del proyecto vasconcelista, por lo que mantienen un tono más positivo, casi heroico, en sus obras, mientras que los más jóvenes -Gorostiza,

La narrativa de la revolución brota en medio de una cultura predominantemente nacionalista en el sentido de que al concluir el conflicto armado, México es redescubierto por los mismos mexicanos: se intenta crear la imagen de un país que incluya todas las realidades que lo conforman y se pretende fomentar, con esto, un sentimiento de pertenencia basado en diversos elementos de identidad o, en otras palabras, se busca la unidad como pueblo para construir una nación en la que exista cierto orden y pueda, entonces, realizarse el proyecto revolucionario. Por tanto, la novela que representa esta intención de ‘nacionalizar’ las percepciones de los mexicanos (del país y de ellos mismos) tiende a un realismo externo, en el que importa el reflejo ‘fiel’ de los hechos y en el que se ensalzan los valores de lo indígena, menospreciando como literatura escapista aquella narrativa que no cumpliera tal objetivo (las novelas neocolonialistas¹²⁰ o las ‘puras’)¹²¹. A esta actitud de búsqueda y creación de la “novela de la Revolución”, Marta Portal la llama “autognosis”, pues se refiere a la captación del ser mexicano, por el mexicano mismo que intenta encontrar su lugar en la Historia. Sin embargo, poco a poco se introduce la ambigüedad en esta percepción unilateral, pues se advierten las decepciones y desencantos de la revolución por lo que se abren las perspectivas para considerar puntos intermedios: los

Villaurrutia, Cuesta, Owen y Novo- son más escépticos, introspectivos y pesimistas y buscan “la universalidad de la literatura para sumarse a un proyecto más ambicioso: la cultura del mundo, a través de una existencia y una sensibilidad personales”. *Íbid.*, p. 27. Recientemente se realizó una interesante exposición sobre Los Contemporáneos en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México. Se puede consultar el catálogo en el que, además de las imágenes de la exposición (carteles, ediciones facsimilares de revistas, entre otros objetos), se incluyen textos de Luis Mario Schneider, Adolfo Castañón, Guillermo Sheridan o Vicente Quirarte, entre otros (*Los Contemporáneos y su tiempo*, México, INBA/Secretaría de Cultura, 2016).

¹²⁰ José Luis Martínez define en 1949 las novelas colonialistas de Francisco Monterde, Alfonso Cravioto, Artemio de Valle Arizpe, Genaro Estrada o Julio Jiménez Rueda como “un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución”, aunque considera que esa no es la causa determinante, pues el colonialismo mexicano pudo haberse relacionado con movimientos semejantes y contemporáneos en España y Argentina. José Luis Martínez: *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*, México, CONACULTA, 1990, p. 32.

¹²¹ Los antecedentes de esta novelística podrían remitir hasta la picaresca de Fernández de Lizardi, pero más cercanos resultan Heriberto Frías retratando una represión campesina, Altamirano y su novela costumbrista, Rabasa y López Portillo y Rojas en la vida de las haciendas y el naturalismo de Gamboa y Delgado describiendo la pequeña burguesía mexicana. Adalbert Dessau: *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1972, pp. 11-15.

caudillos no siempre fueron héroes, lo colonial no solo dejó experiencias negativas y no todo lo indígena debe ser admirable. Desde estos replanteamientos se escribe “la otra novela de la Revolución Mexicana”¹²² que ya no es representada por Azuela, sino por Agustín Yáñez y que se caracteriza no por una descripción minuciosa de hechos y personajes, sino por una proyección de tales situaciones sobre un desarrollo superior -una realidad posible y mejor- que no se concreta en las novelas. A esta actitud Portal la llama “heterognosis”, pues la reflexión ahora se centra en el mexicano como relación; es decir, deja de ser una crítica personal y se vuelve una de clase, más general, en la que el ser mexicano se entiende a partir de los otros¹²³. Pero ya desde 1949, José Luis Martínez considera que en las “novelas de la Revolución” “No es extraño encontrar [...] el desencanto, la requisitoria y tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución. Sería pues erróneo llamarlas literatura revolucionaria”¹²⁴. El estudioso diferencia claramente entre una temática y una forma revolucionarias y afirma que el mayor acierto de la primera, es decir, de la “novela de la Revolución”, es haber contribuido para crear un “estilo del pueblo”: “el principio de un movimiento más vasto, de literatura nacionalista y liberal, que se ramifica luego en [...] literatura de contenido social, popularismo, indigenismo y literatura de inspiración provinciana”¹²⁵. Adalbert Dessau, siguiendo la línea de Martínez, pero matizando más la diferencia, menciona que ambos tipos de novela coexisten, pero una es propiamente una “novela de la Revolución Mexicana” en la que se cuentan los hechos y se describe la fase armada, mientras que en la otra, la “novela revolucionaria”, se analizan diferentes puntos y problemas relacionados con el seguimiento del conflicto revolucionario, aunque finalmente considera a ambas como “novela de la Revolución”¹²⁶.

¹²² Marta Portal: *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1977, p. 17.

¹²³ Afirma que se sigue un proceso muy claro para la invención de creencias que llevan a la sacralización, es decir, a la creación de mitos y ritos: para ella, la rebelión revolucionaria se convirtió en tradición revolucionaria, que finalmente se volvió demagogia y estos nuevos escritores escriben para librarse -aunque no lo logren- de ese proceso engañoso. *Íbid.*, p. 20.

¹²⁴ José Luis Martínez: *Literatura mexicana...op.cit.*, p. 53.

¹²⁵ *Íbid.*, p. 54.

¹²⁶ Adalbert Dessau: *La novela...op.cit.*, pp. 16-19. También cfr. Lanin A. Gyurko: “Twentieth-Century Fiction” en David William Foster: *Mexican literature: a history*, Austin, University of Texas Press, 1996, pp.

Como derivaciones de esta tendencia muy influida por el tratamiento documental de los temas, aparecen las narrativas indigenista y cristera. La primera protesta contra la situación del indio minusvalorado por la sociedad mexicana, temática que recibe diversas aproximaciones entre las que destacan la relacionada con sus mitos, leyendas y religiones y la que acentúa la perspectiva social y política de sus modos de vida¹²⁷. La segunda, casi siempre escrita por los protagonistas reales, intenta plasmar el conflicto y la persecución religiosa de 1926, por lo que ha sido valorada más como testimonio que como ficción literaria. Empero, Ángel Arias Urrutia, observando que tal juicio pueda estar determinado por la intención gubernamental y eclesiástica de olvidar esos acontecimientos, intenta reivindicar las “novelas cristeras” desde el punto de vista del narrador, el tratamiento de los temas, las relaciones historia-ficción, el análisis de la evolución de modelos narrativos, así como la interacción entre los valores literarios, ideológicos y las visiones históricas¹²⁸. Desde esta misma perspectiva, Adolfo Castañón¹²⁹ examina la forma de hacer crítica literaria alrededor de la etapa revolucionaria y su relación determinante con la idea de México como país; es decir, su vínculo con las estructuras de poder. Califica la narrativa cristera como el “lado condenado de la Revolución” pues se trata de una novela cuyos valores, ante los ojos del aparato crítico, son reaccionarios, por lo que recomienda leer *Rescoldo* y *La sed junto al Río* de Antonio Estrada o *Pensativa* de Jesús Goytortúa Santos “porque allí vemos surgir una mexicanidad, quizá por primera vez antiestatal” que presenta nuevas ‘lecturas’ de un país casi desconocido y añade que estas obras “ilustran cómo en

243-303. En este capítulo, el autor analiza a varios narradores mexicanos del siglo XX, enfocándose en los temas de mexicanidad, deteniéndose especialmente en la obra de Carlos Fuentes y en el concepto de “novela totalizadora” que rastrea en la obra de este escritor, pero siempre relacionando el análisis con la búsqueda de identidad nacional.

¹²⁷ Para Concha Meléndez: “la prosa indianista es una prosa que idealiza a los personajes, una prosa discursiva, retórica, moralmente justa pero estéticamente ineficaz y muchas veces nula. La prosa narrativa indigenista es la que trata de crear una distancia entre el escritor y la materia sobre la que se escribe, el indio. Contempla a éste como un ser de carne y hueso, con virtudes y defectos, apetencias e inhibiciones”. En esta época, más indianismo que indigenismo. Emmanuel Carballo: *Narrativa...op.cit.*, p. 16.

¹²⁸ Cfr. Ángel Arias Urrutia: *Cruzados de novela: las novelas de la guerra cristera*, Pamplona, EUNSA, 2002.

¹²⁹ Adolfo Castañón “Los instrumentos de la legalidad: la crítica en México” en *Arbitrario de la literatura mexicana*, México, Lectorum, 2003, pp. 68-73.

México la literatura es estatal o no es ni existe”¹³⁰. Esto es, la crítica en ese país ha tenido un papel de legitimación de la historia, pues la literatura con temas revolucionarios, así como la de temas indigenistas y la de temas cristeros representan por separado -aunque también pueden mezclarse- a diferentes grupos sociales y, sin embargo, durante mucho tiempo solamente se reconoció como literatura nacional -como textos representativos de toda una nación- a la primera¹³¹.

Ahora bien, retomando la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo, la obra narrativa de los Contemporáneos coincide en el tiempo con estas novelas también llamadas criollistas o de la tierra, lo que acentúa la crítica de que este grupo dejaba de lado las preocupaciones y reflexiones sobre la identidad; sin embargo, Rosa García, apoyándose en Ivan Schulman, afirma que ha sido un error realizar tal separación tajante entre narrativa vanguardista y regionalista, pues aunque hay discrepancias entre ellas, existen afinidades y diversos puntos de contacto¹³². Para los Contemporáneos se trataba de “poner la literatura mexicana en sincronía con la (r)evolución artística que se estaba viviendo en Occidente, de conseguir para México, no ya la moda de la vanguardia, sino el estadio histórico de la modernidad”¹³³, lo que sí desembocó, aunque no explícitamente, en cuestionamientos sobre la identidad nacional con una premisa particular: asumieron la realidad de los vínculos innegables con España y Europa y a partir de eso comenzaron la reflexión, mientras que otros grupos -entre ellos, los estridentistas- intentaban todavía (re)definirse en relación -y

¹³⁰ *Íbid.*, pp. 71 y 72, respectivamente.

¹³¹ “Las tareas de la crítica, cuya vocación es la legitimación, pueden ser resumidas así: poner al día un pasado que, aunque se presente vivo, sólo puede ser concebido, enfrentado y renovado por el Estado en la medida que es decodificación, interpretación. Las tareas de la crítica: poner al día nuestros prejuicios. No destruir esos prejuicios sino sustituirlos por los prejuicios a la moda [...]. La tarea: buscar el modo de modernizar, no de remediar, sino de mediar la ‘barbarie nacional’ (no en la realidad, por supuesto, sino en el mundo de las ideas y las interpretaciones). Pero el hecho de que esa modernización y puesta al día de México se lleve a efecto primero en el ámbito de las interpretaciones no quiere decir que éstas permanezcan allí, clausuradas en su propio reino. De hecho se podría llegar a concluir, sin demasiada violencia, que el proyecto de crítica literaria de hoy es el Plan de Gobierno de mañana”. *Íbid.*, pp. 72-73.

¹³² Rosa García Gutiérrez: *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, U. de Huelva, Huelva, 1999, pp. 14-15.

¹³³ *Íbid.*, p. 16.

muchas veces en oposición- al viejo continente y la península hispánica¹³⁴. García defiende la validez de estas novelas y las reivindica ante la crítica:

Fueron novelas verdaderamente revolucionarias porque renovaron el panorama literario, abriendo caminos que años más tarde han sido transitados por otros novelistas mexicanos. Fueron verdaderamente mexicanas porque en ellas la reflexión sobre la mexicanidad estuvo presente [...]. Y fueron fieles a su tradición no sólo porque consiguieron alcanzar el estadio de modernidad que sus autores creyeron legítimo por su herencia hispánica, sino, además, porque entraron en diálogo con la literatura universal constituyendo la pequeña aportación mexicana a un debate sobre la crisis de la novela que era objeto de reflexión en todo el mundo occidental¹³⁵.

Una década después, de 1935 a 1938, en el panorama literario mexicano aparece una revista, *Taller*, en torno a la cual se reúne una nueva generación de escritores que heredan la modernidad de los Contemporáneos, pero que rechazan su esteticismo y no se mantienen al margen de la política como estos, sino que se preocupan por analizar la

¹³⁴ García considera que “la narrativa de los Contemporáneos es, más que un ejercicio estrictamente literario, una alternativa, no ya a la Novela de la Revolución como manifestación extemporánea del mimetismo decimonónico que la narración ‘moderna’ de los Contemporáneos pretendía (r)evolucionar, sino a los conceptos de identidad y tradición literaria y cultural que ese ciclo narrativo, junto con otras manifestaciones literarias y artísticas, quiso reflejar” 19, esto conforme a la manera en la que ellos entendían la mexicanidad. “con los franceses (Proust, Gide, Girardoux, Ramón Fernández), los españoles (Ortega y Gasset y los novelistas de ‘Nova novorum’) y los ingleses (Joyce, Eliot, Virginia Woolf), los mexicanos contribuyeron a crear un género nuevo acorde a los tiempos modernos”. *Íbid.*, p. 23.

¹³⁵ Continúa: “con los franceses (Proust, Gide, Girardoux, Ramón Fernández), los españoles (Ortega y Gasset y los novelistas de ‘Nova novorum’) y los ingleses (Joyce, Eliot, Virginia Woolf), los mexicanos contribuyeron a crear un género nuevo acorde a los tiempos modernos” (Rosa García: *Contemporáneos...op.cit.* p. 23). También cfr. Adolfo Castañón: “Contemporáneos: ¿homenaje o vasallaje?” en *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Lectorum, 2003, pp. 86-93. Castañón critica la actitud convenenciera del Estado que en un inicio despreció a estos escritores porque sus ideas del arte se oponían al servicio de la literatura en la consolidación de un proyecto de nación, pero que posteriormente los ‘expropió’ para declararlos parte de la literatura nacional, con lo cual neutralizó la supuesta radicalidad del grupo y terminó con las polémicas. Para este crítico, los Contemporáneos -para quienes una de las exigencias en la escritura es ser fieles a sí mismos- promueven un concepto de cultura más amplio en el que practican “una política del espíritu ordenada por la búsqueda de una excelencia estética, es decir espiritual y vital, desvelada por la necesidad de discernir formas limpias y técnicamente honestas en todas las manifestaciones de la cultura” (*Íbid.*, p. 91).

realidad posrevolucionaria, siendo especialmente cercanos a las perspectivas de izquierda. En cuanto a la poesía, les interesa más como experiencia vital que como mero ejercicio expresivo, pues la consideran como una forma de comunión -de ahí la importancia que le dan al lenguaje-, equiparándola en este sentido con el amor:

Todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos. Y en todos ellos los elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales, sin que sea posible separarlos sino tras una purificación o interpretación posterior¹³⁶.

Entre estos escritores se encuentran Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán y Vicente Magdaleno. También aparece la generación de *Tierra Nueva* que intenta equilibrar la tradición y la modernidad, entre el entusiasmo de la juventud y el rigor necesario para una formación literaria¹³⁷. Algunos años después, durante la década de los '40, otros escritores como José Revueltas, Carlos Fuentes o incluso Agustín Yáñez y Juan Rulfo comparten esta preocupación por las consecuencias de la ideología revolucionaria, pero en sus obras lo social solo es el planteamiento para examinar los asuntos psicológicos de sus personajes¹³⁸.

Así se presenta la tradición literaria para los escritores de la Generación de Medio Siglo, quienes, en medio de ese debate, pero al mismo tiempo con la distancia suficiente para analizarlo con otra perspectiva, optan por la línea universalista y por la cultura cosmopolita, aunque algunos todavía cuestionan los presupuestos de la revolución o

¹³⁶ Octavio Paz: "La revelación poética" en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 184.

¹³⁷ José Luis Martínez: *Literatura...op.cit.*, p. 88.

¹³⁸ Dice Luis Leal: "En sus cuentos, Revueltas combina varios elementos ya presentes en las obras de sus precursores. El material es semejante al que utilizaban los narradores de la Revolución; en el estilo se nota la influencia de los *contemporáneos*, de Hernández y de otros escritores de la misma escuela. Pero añade una nota nueva, una nota que ha de informar la nueva narrativa hispanoamericana: la técnica se deriva del norteamericano William Faulkner. El resultado fue una obra de contenido social de gran intensidad dramática que ofrece, a la vez, una estructura y un punto de vista novedosos, razones más que suficientes para que podamos considerar el libro *Dios en la tierra* ya como representante de un nuevo cuento mexicano, un cuento que ha de cuajar en tres escritores que representan la siguiente generación: Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes" (Luis Leal: "El nuevo..." *loc.cit.*, p. 285).

denuncian las propuestas incumplidas del gobierno, pero todos mantienen una actitud de apertura ante lo universal y una concepción de la literatura sin fronteras o nacionalidades:

Esa búsqueda estética y cosmopolita que los reunió como grupo, si bien los escinde de un cierto sector de la literatura mexicana (precisamente de aquel que acentuaba lo ‘social’, lo ‘político’, lo ‘nacional’, lo ‘comprometido’), al mismo tiempo los liga con generaciones anteriores que participaban también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de *Taller y Tierra Nueva*, creando así lo que podríamos llamar una ‘continuidad en la diferencia’¹³⁹.

De hecho, la *Revista Mexicana de Literatura* surge en contraposición al nacionalismo representado por Antonio Castro Leal:

La labor desarrollada por la *Revista Mexicana de Literatura* en el ámbito de la cultura mexicana es sólo comparable con la desarrollada por revistas como *Taller y Contemporáneos*. Su propósito fue el de abrir sus páginas a manifestaciones literarias tanto nacionales como extranjeras, con el objeto de contrarrestar la tendencia nacionalista que todavía subsistía con fuerza en la cultura mexicana. El propio título de la revista resulta entonces significativo, en la medida que establece una clara oposición con la *Revista de Literatura Mexicana* (1940) de Antonio Castro Leal, cuyos propósitos fueron siempre eminentemente nacionalistas¹⁴⁰.

Igualmente, Pozas Horcasitas declara que:

Un año antes de creada la *Revista*, en 1954 el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura inicia su publicación oficial, una revista con la que se ratifica la tradición literaria nacionalista: *Las Letras Patrias*, cuyo director fue Andrés Henestrosa (Oaxaca, 1906); esta revista gubernamental fue paralela a la *Revista Mexicana de Literatura* y polemizó con ella¹⁴¹.

Por otra parte, la *Revista* también constituyó un espacio abierto para la producción, discusión y difusión de la literatura escrita por mujeres, algunas de las cuales también participaron activamente en el consejo editorial:

La *Revista* será en su tiempo el primer espacio importante abierto a las mujeres, tanto en su condición de miembros del consejo editorial –Rosario Castellanos, Emma Sperati, Isabel Fraire– como de colaboradoras. Muchas de las más importantes escritoras mexicanas iniciaron su carrera en esta revista. Ahí concurren lo mismo las dos Elenas: la Poniatowska

¹³⁹ Armando Pereira y Claudia Albarrán: *Narradores mexicanos... op.cit.* p. 121.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴¹ Ricardo Pozas Horcasitas: “La *Revista Mexicana...*” *loc. cit.*, n./p.

y Garro, que Rosario Castellanos, Guadalupe Amor –muy en la práctica de la liberación femenina–, Enriqueta Ochoa, Isabel Fraire, Inés Arredondo, Margit Frenk Alatorre y la pintora surrealista Leonora Carrington¹⁴².

Aunque la Generación del Medio Siglo no es tan consistente estéticamente como otras, pues lo que los reúne son motivos más bien extraliterarios, su ‘unidad’ se rompe a partir de la revolución cubana y el movimiento del ‘68 en México. Jorge Volpi considera que, efectivamente, la Generación de Medio Siglo da forma -y en otro sentido, es formada por- al debate intelectual que se promueve durante ese año:

Es necesario reconocer que la actividad intelectual más importante del momento corrió por cuenta, sobre todo, de dos de estas generaciones: la de 1929, muchos de cuyos miembros, en plena madurez, ocupaban importantes cargos en la administración pública y controlaban diversos medios de comunicación, y la de Medio Siglo, cuyos integrantes entonces tenían entre treinta y cuarenta años y su principal campo de acción se encontraba en la academia o en la prensa. De alguna manera, el centro del drama intelectual que se vivió en 1968 se estableció entre miembros de estas dos generaciones; la contienda ideológica fue mucho menos importante para los más viejos y los más jóvenes, por más que los primeros continuasen opinando sobre los acontecimientos recientes y que los últimos fuesen quienes *vivieron* sus consecuencias. De este modo, mientras algunos miembros de la generación de 1929, como Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno y Antonio Carrillo Flores se desempeñaban como ministros del presidente Díaz Ordaz y participaron, de modo directo, en la política emprendida por éste para reprimir al movimiento estudiantil, por su parte, muchos de los miembros de la generación de Medio Siglo, como Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea o Juan García Ponce, apoyaron al movimiento, convirtiéndolo en una causa propia al estudiarlo y proporcionarle una mayor cohesión ideológica¹⁴³.

La Generación del Medio Siglo “marca el final del predominio de dos corrientes literarias que se impusieron a partir de la tercera década del siglo XX en México. Estas

¹⁴² Y continúa Pozas: “Los textos femeninos ayudaron a abrir el horizonte cultural de las lectoras y lectores mexicanos, en un tiempo en el que la lucha por los derechos de las mujeres emergía como lo nuevo en el mundo. Ahí estuvieron la argentina Emma Susana Speratti, las españolas María Zambrano y Rosa Chacel, la inglesa Hilary Corke, o la cubana Fina García Marruz. En total 42 mujeres con 75 colaboraciones” (*Ibid.*, n./p.).

¹⁴³ Jorge Volpi: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968...*, México, Era, 2006, p. 48-49. Cursivas en el original.

corrientes se integraron con los escritores de la literatura de la Revolución Mexicana y lo mejor de la vanguardia representada por el grupo de Contemporáneos”¹⁴⁴.

Así pues, en cuanto a la obra de Dávila en este contexto, Luis Mario Schneider continúa defendiéndola como una narrativa independiente, al mismo tiempo mexicana y universal, que, junto a toda una generación, busca las respuestas a las interrogantes de la realidad -interior y exterior- a través de una producción literaria que se aleja de lo establecido por el canon gubernamental:

Amparo Dávila demuestra positivamente cómo es posible realizar literatura mexicana sin perder contacto con problemas y caracteres universales. No se trata de cosmopolitismo, pero sí de empezar a terminar, de una vez por todas, con esta conversación entre sordos que padece toda la literatura hispanoamericana por falta de un sacudimiento de lo pueblerino y de una supresión del nacionalismo petulante¹⁴⁵.

CONCLUSIONES

Todos somos mister Hyde. Todos hemos tenido que elegir el sendero de lo oscuro o, sin intervención nuestra, dar libertad a la parte siniestra -o diferente- que vive dentro de nosotros.

Vicente Quirarte, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*

El desconocimiento en el que ha se ha encontrado sumida la obra de Dávila durante décadas se debe a factores diversos. Por una parte, su personalidad: ella misma se considera una mujer tímida que ve la creación como un acontecimiento íntimo, de tal manera que en muchas de sus entrevistas ha comentado cómo otros -el Padre Peñalosa, Alfonso Reyes- casi la obligaron a publicar sus poemas y cuentos. A esta timidez se añade la cuestión de género: ser una mujer en su generación y estar rodeada de escritores ya canonizados como el propio Reyes, Juan José Arreola o Juan Rulfo no favoreció en nada su popularidad. Finalmente, el hecho de escribir literatura de imaginación constituyó el factor decisivo para que su obra fuera marginada, en un momento en que las políticas del gobierno tendían a

¹⁴⁴ Ricardo Pozas Horcasitas: “La Revista Mexicana...” *loc.cit.*, n./p.

¹⁴⁵ Luis Mario Schneider: “Los cuentos de...”, *loc.cit.*, p. 52.

apoyar a todo aquel autor cuya obra enalteciese la historia y los éxitos de la recién finalizada Revolución (además de que, en general, la literatura de la imaginación era considerada como divertimento o “baja literatura”).

Las dificultades para realizar este trabajo han venido dadas, sobre todo, por la ausencia de documentos críticos que me permitiesen reconstruir la valoración inicial de las obras de Dávila. Al estudiar la narrativa completa de la autora hemos pretendido cubrir un hueco existente en los trabajos académicos sobre la autora mexicana (lo que supone, asimismo, una invitación para generar más lectores de narrativa fantástica y, de manera indirecta, negar la cualidad evasiva que se le atribuye). Si bien es cierto que recientemente se han publicado tesis de licenciatura y maestría sobre ella, en la mayoría de ellas se trabajan uno o varios cuentos y, en pocas, un libro completo. Es por esta razón que, como se anticipó en la introducción, en este trabajo hemos abordado todo el *corpus* de cuentos de esta escritora, analizando la obra desde los parámetros de la estética de recepción y la sociocrítica, pero atendiendo asimismo y sobre todo a las razones de su pervivencia en cuanto objeto estético.

La valoración crítica de su obra ha requerido una aproximación teórica fundamentada en las tradiciones fantástica y gótica, así como en las perspectivas mitocríticas, simbolistas y psicocríticas. De acuerdo a las posturas teóricas comentadas en el primer capítulo, se ha hecho evidente que el acontecimiento fantástico genera un debate interminable sobre su definición, descubriéndose asimismo como un modo subversivo de narrar que se aleja del cliché por el que es visto como mera literatura de evasión.

En este trabajo se ha demostrado que lo fantástico depende de una técnica narrativa realista para presentar un mundo similar al del lector, por el que el pacto de ficción es aceptado. De esta manera, la ruptura de la realidad y la irrupción de lo otro trasgreden los parámetros racionales, provocando cuestionamientos sobre la organización del mundo y las convenciones que lo rigen. En este sentido, se ha comprobado que el discurso fantástico es también un discurso de la alteridad.

Se mostró un estado de la cuestión sobre la polémica entre lo indispensable o prescindible del miedo como efecto de lo fantástico, generada a partir de una idea de Todorov. Más allá de dar la razón a una u otra postura, consideramos que lo fantástico suele generar una reacción inquietante (a veces acompañada de miedo) en el lector y en ocasiones

en algún personaje; sin embargo, para leerse como parte de un sistema narrativo, dicho efecto debe estar textualmente justificado a través de lo que Rosalba Campra llama “indicios fantásticos”; esto es, mediante los silencios y las omisiones que el mismo texto propone. La inquietud (siempre subordinada al pacto de ficción entre lector y obra) vendría al percibir una grieta inexplicable en la realidad que el lector (re)conoce. La mayor parte de los cuentos de Amparo Dávila funcionan de esta manera y por esta razón la crítica suele incluirla en el casillero de lo fantástico. Desde nuestro punto de vista, concluimos que Dávila utiliza lo fantástico como un sistema, pero se adhiere a las narrativas góticas en el uso de símbolos y tópicos y en la generación de lo inquietante a través de ciertos elementos espaciales.

Con respecto a los recursos retóricos, en los cuentos de Dávila prevalece el uso de un vocabulario sencillo y cotidiano así como una sintaxis simple, aunque existen excepciones como “La carta”, “El abrazo” o “Árboles petrificados”, textos cuyo lenguaje se distingue por un mayor uso de recursos poéticos.

En cuanto a la técnica narrativa, Dávila prefiere la descripción realista de espacios, personajes y situaciones, muchas de las veces a través de un narrador omnisciente focalizado en el o la protagonista (como ocurre en el interesante juego de perspectivas enfrentadas de Sergio y Marcela presente en “Música concreta” o por la contemplación de la propia muerte, base de “El entierro”). En otras ocasiones se presenta una primera persona que testimonia los acontecimientos, pero de cuya objetividad también es posible dudar porque la percepción se presenta alterada ya sea por cuestiones psicológicas (como el personaje de ideas masoquistas en “Fragmento de un diario”), abuso de alcohol (como en “Garden party”), alguna obsesión (como la sobrina de Paulina en “Detrás de la reja”) o incluso la incertidumbre de no saber desde dónde se narra y en qué estado se encuentra el narrador (es el caso de la protagonista de “La carta”).

Asimismo, se mostraron las diferentes estrategias de organización del relato que Dávila propone, especialmente las centradas en un manejo libre del tiempo: el uso de analepsis (“Moisés y Gaspar”, “Alta cocina” o “La quinta de las celosías”), prolepsis (“La noche de las guitarras rotas” o “Un boleto para cualquier parte”), inversión de tiempos (“El jardín de las tumbas”), secuencias marcadamente cronológicas (“Fragmento de un diario”), repetición del tiempo o tiempo circular (“La rueda”), tiempo fragmentado y onírico (“El

patio cuadrado”, “Tiempo destrozado” o “Árboles petrificados”) y el tiempo detenido (“El desayuno”). En este sentido, la preocupación de Dávila por el tiempo se manifiesta no solo en las estrategias narrativas, sino que remite también a la angustia ante el paso del tiempo que ya señalaban Fabre y Durand.

Al atender otra de las preguntas formuladas en la hipótesis inicial de esta investigación que planteaba la función subversiva de lo fantástico, se comprobó que, al ser un discurso de la transgresión y hablar de lo prohibido, lo imposible o lo irracional, este se vuelve también una manifestación de la contracultura porque ataca el orden establecido por lo real, lo legal y lo permitido; es decir, lo fantástico cumple una función niveladora en la cultura, negando, sin duda, el carácter escapista que se le achaca. Si bien es cierto que toda ficción obliga al lector a imaginar otra realidad, en lo fantástico este encuentro con el otro ocurre de manera radical ya que, como se comentó, la irrupción sobrenatural coincide con el entorno cotidiano del lector, lo que genera una ruptura especialmente evidente. La alteridad, entonces, aparece como otra forma de lo real, como afirma Jackson, quien prefiere hablar, en vez de poética de lo fantástico, de política de lo fantástico y coincide con Barrenechea cuando la argentina destaca el sentido social y revolucionario de este modo literario. Así, Dávila, al provocar una percepción ambigua de la realidad, genera incertidumbre en el lector, por lo que este se ve obligado a cuestionarse a sí mismo y a su entorno para intentar explicar la alteridad o la grieta de lo real, como se hace explícito en cuentos como “El espejo”, “La celda” o “La casa nueva”. Así, lo fantástico genera una ampliación del concepto de lo real.

Se demostró también que esta subversión se corresponde temáticamente con los presupuestos de las narrativas ficcionales cuyo sentido social es reivindicar a la mujer. Es el caso del cuento de “El huésped”, donde la protagonista y su empleada vencen al ser que las amenaza, u otros relatos que muestran personajes afectados por las convenciones sociales impuestas por el patriarcado o el machismo, como es el caso de Julia en “La señorita Julia”, la vendedora en “La noche de las guitarras rotas” o Tina Reyes en el cuento homónimo.

En relación a la idea anterior, resulta necesario incidir en una cuestión fundamental. Si bien es cierto que no negamos la validez de estos acercamientos teóricos, nuestra postura se acerca más a la opinión de Dávila cuando afirma que su literatura no es feminista, sino que a ella le interesa la complejidad del ser humano y que si la gran mayoría de sus

personajes son femeninos se debe a que es el mundo que ella mejor conoce. En este sentido, apoyamos y nos adherimos a esta idea a través de la mención de algunos personajes masculinos cuya existencia está regida por destinos inexorables, seres que los obligan a la sumisión o convenciones sociales tan rígidas como las que aquejan a los personajes femeninos. Son casos como el narrador del “Fragmento de un diario”, atormentado por la soledad; el protagonista de “Un boleto para cualquier parte”, aterrado, entre otros factores, por ser responsable de su madre y por las convenciones sociales que rodean al matrimonio; Gabriel Valle, a merced de los caprichos de Jana y atormentado de nuevo por las convenciones matrimoniales en “La quinta de las celosías”; el protagonista de “El espejo” quien como una especie de doble de su madre comparte con ella el destino irremediable y atemorizante de la realidad especular; de manera similar, Sergio se hace eco de la angustia de Marcela en “Música concreta” (aunque en este caso, al final es él quien consigue liberar a su amiga porque, a diferencia del personaje de “El espejo”, no acepta la realidad que se le ha impuesto); los hermanos Kraus, atormentados por la soledad y el destino irremediable de vivir al servicio de Moisés y Gaspar en el cuento homónimo; el hombre de “Muerte en el bosque”, quien huye hacia su final, acechado por los objetos, el ruido y las palabras y obligado por las convenciones a dar sustento económico a su familia; Marcos, el protagonista de “El jardín de las tumbas”, que experimenta un profundo terror a la soledad y es presa de la angustia por esta misma razón; o finalmente, el Rogelio de “Garden party”, cuya razón se quiebra y termina suicidándose.

Tanto el miedo como lo siniestro nos permitieron relacionar los conceptos de fantástico y gótico. Lo siniestro, tal como lo definió Freud, es aquello que, siendo familiar, de pronto aparece como extraño y genera espanto. El miedo, como emoción primitiva y animal, provoca ya sea una reacción inmediata o una parálisis: en este sentido, puede liberarnos de algún peligro o dejarnos a merced del mismo. Nosotros destacamos su capacidad liberadora y revitalizante en el tipo de textos que hemos trabajado: ciertas narrativas ficcionales sirven para interpretar o enfrentar los miedos reales y para, al mismo tiempo, cuestionar determinadas estructuras sociales. Así, las historias de horror, terror o miedo constituyen novedosas descripciones de la realidad y, en general, como comenta Bruhm, invitan a lo reprimido por una cultura a volver. A pesar de lo comentado, gran parte de la crítica opina que las historias de terror son de baja calidad literaria, seguramente por

el abuso que ciertas narrativas, tanto escritas como gráficas, hacen de elementos grotescos y abyectos. Además, la literatura gótica, desde sus inicios, fue menospreciada por considerarse “literatura de mujeres” (escrita por mujeres y para mujeres). En todo caso, como ya se expresó en el cuerpo del trabajo, estas posturas tienen una contraparte en la crítica que encumbra la literatura de terror como un género digno de toda la atención, como lo demuestran los cuentos analizados en este trabajo.

La persistencia, pues, de las narrativas “oscuras” se debe a su capacidad para hablar de los tabúes, para mostrar las grietas de las estructuras y convenciones sociales y, en este sentido, no solo denuncian, sino que también cumplen una función de sublimación compensatoria, pues satisfacen los deseos ocultos de una sociedad a través de la fantasía. Además, el gótico, históricamente, está relacionado con las fantasías de poder y dominación, así como con la paranoia y lo bárbaro. Ya afirma Punter que el gótico es otro modo de contar la historia oficial.

Así, la obra de Dávila es para nosotros el punto donde convergen el sistema narrativo de lo fantástico y los tópicos del gótico en un *corpus* cuya capacidad de subversión es innegable. En este sentido, concluimos que el tratamiento que hace Dávila del monstruo resulta atractivo y sugestivo, ya que genera un tipo de “identidad otra” ambigua, más relacionada con lo que de abyecto, grotesco y siniestro puede desprender el propio ser humano que con el daño que podría ocasionar un ser físicamente deforme. Ambos tipos de monstruosidad se sugieren, contrapuestos, en “La quinta de las celosías” mediante los personajes de Jana y Walter.

Con respecto al tema del doble, la propuesta de la mexicana es plural: por una parte, en “Final de una lucha” aparece de manera literal otro Durán, quien encarna la figura tradicional del *Doppelgänger*, entendida como un ser exactamente igual al otro, pero cuya historia representa, en este caso, una realidad alternativa a la del original. Otros personajes también manifiestan un tipo de duplicidad (como son los casos de Paulina y su sobrina en “Detrás de la reja”, Sergio y Marcela en “Música concreta”, los hermanos Kraus en “Moisés y Gaspar” o madre e hijo en “El espejo”) o un encuentro con sus dobles, en medio de una narración de estilo onírico (la mujer que se enfrenta a sí misma en diferentes etapas de su vida en “Tiempo destrozado”).

En cuanto a la figura femenina, Dávila se centra sobre todo en la presentación de mujeres sumisas y ‘domesticadas’ por las estructuras patriarcales; sin embargo, describe también protagonistas relacionadas con la imagen de la mujer como monstruo, otredad, bruja y símbolo de carnalidad, sensualidad y vanidad (imagen en la que destaca, sobre todo y en contraposición a la maternidad y la fertilidad, su capacidad de matar y destruir, casi siempre en función de una pasión amorosa). Algunas de estas mujeres son Jana, la trastornada embalsamadora, en “La quinta de las celosías”; la supuesta asesina de gatos y maridos Matilde Espejo en el cuento homónimo; la atemorizante Griselda en el relato del mismo título; la mujer que espera al amante muerto en “El abrazo”, o las narradoras de “La carta” y “Árboles petrificados”. Pero destaca especialmente entre ellas la protagonista de “El último verano” ya que expresa con gran rotundidad la imagen de una mujer dividida entre las dos perspectivas clásicas: por un lado, la sujeta a lo que se espera convencionalmente de ella (específicamente por la sociedad y la religión) cuya imagen es la sumisa y maternal, y por otro, la que se rige por lo que realmente desea (en este caso, no tener al hijo), carnal y malévolas (imagen que, como ya se comentó en el análisis de dicho cuento, prevalece). También vale la pena destacar algunos personajes incidentales que se adhieren a esta imagen última como son Lilia en “Final de una lucha” (Lilia, guapa, vanidosa y materialista, se contrapone a Flora, la esposa tierna, sumisa y silenciosa del primer Durán) o la madre y la cocinera, mujeres despiadadas e insensibles, en “Alta cocina”.

En relación a esta percepción de la femineidad se hace relevante el t3pico de la locura, plenamente trabajado en los cuentos analizados. Dávila plantea una serie de personajes cuya cordura se pone en entredicho y aprovecha esta cualidad para generar una ambigüedad textual que el lector recibe como una invitación a dudar de su propia sensatez, ya que en repetidas ocasiones el personaje pierde el juicio a partir de un hecho por completo cotidiano. Así ocurre con los protagonistas de “Un boleto para cualquier parte”, “La señorita Julia”, “Arthur Smith”, “La celda”, “Estela Peña” o “Radio Imer Opus 94.5”. En estos textos, lo fantástico se expresa mediante las estrategias narrativas y mucho menos a través de un desgarramiento en la realidad.

Además de las teorías sobre fantástico y g3tico, decidimos utilizar las ideas de Gilbert Durand para analizar las constelaciones de símbolos que remiten a la oscuridad

utilizada por los escritores góticos. Es el caso del agua negra del crítico francés, que se relaciona con la sangre menstrual y al hacerlo se vuelve tabú (además, ya afirmó Calvino que en los símbolos habita la literatura fantástica). Las ideas de Gaston Bachelard constituyeron asimismo una importante herramienta para analizar la transformación de los espacios vitales en amenazantes. En este sentido, comprobamos cómo para Durand las imágenes funcionan como epifanías de la angustia humana ante la temporalidad y cómo Bachelard estudia los espacios destacando su relación con el tiempo. Como se demostró en el análisis, en Dávila se invierten los espacios de reposo que estudia Bachelard hasta convertirse en ámbitos atemorizantes y, como también se expuso previamente, la mayor parte de los textos tratan tanto el tema del tiempo como el del espacio con evidente angustia.

Los ámbitos cerrados aparecen con frecuencia en el *corpus* analizado, cobrando especial importancia las habitaciones, ya sean de una casa, un departamento, un hospital, un convento o una cárcel. El sistema de reglas y el orden de la realidad que proponen los cuentos se fractura a través de las excepciones a dicho sistema y dicho orden y es a través de esas irregularidades donde se manifiesta la angustia ante la constricción del espacio y la discontinuidad del tiempo.

La recámara, como señala Cirlot, es símbolo de individualidad y pensamiento personal y, por lo tanto, el lugar más íntimo del ser humano. Asimismo los ojos, como comenta Dávila, son la imagen de la muerte¹⁴⁶. En este sentido, “Con los ojos abiertos”, el cuento que cierra el último libro de Dávila, representa para nosotros la experiencia de lectura de estos relatos: el narrador, focalizado en la protagonista, se encarga de eliminar todas las posibilidades ‘racionales’ para explicar lo que le ocurre cuando esta se acuesta por las noches. Así, el lector, al igual que el personaje, intuye la otra realidad e intenta explicarla. Sin embargo, la última línea es devastadora: “pero Mariana había decidido enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos, se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos” (p. 296). Toda la narrativa de Dávila y la experiencia de lectura se expresan en ese final: nos enfrentamos como lectores al abismo de la incertidumbre pero nos vemos obligados, como en los mejores textos fantásticos y góticos, a abrir los ojos para

¹⁴⁶ Cfr. Apéndice II.

enfrentarnos con el vértigo del vacío y con ‘el otro’ para quien, quizá, nosotros somos el monstruo.

Concluimos que lo fantástico y lo gótico, y con ellos la narrativa de Dávila, cuestionan la realidad a un nivel distinto de otras disciplinas (la política, historia o sociología, por ejemplo). Para nosotros, esto ocurre porque el cuestionamiento material de los hechos ficcionales conduce al ejercicio racional de la duda. Los cuentos de Dávila no son transgresores por sus temáticas ni tampoco subvierten, como las vanguardias o el absurdo, a través de las rupturas formales y de la lógica interna que presentan: violan las consignas porque confrontan al lector con la incertidumbre, obligándolo a realizar hipótesis para encontrar ‘respuestas’ en el texto, pero también forzándolo a asumir que el mundo, tal como lo conocemos, revela rendijas tras las que se oculta, como afirma Dávila en sus entrevistas, otra realidad, oscura, misteriosa, honda e inexplicable ante la cual solo resta actuar como Mariana, la protagonista del último cuento: clavar las uñas en las palmas de las manos y abrir los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Amparo Dávila

Salmos bajo la Luna, San Luis Potosí, El Troquel / H. Ayuntamiento de Pinos 2004-2007. Incluye: *Salmos bajo la Luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) y *El cuerpo y la noche* (1965-2007).

Tiempo destrozado, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

Música concreta, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. El FCE reeditó este libro en 1964 y es la edición que menos difícilmente se consigue.

Apuntes para un ensayo autobiográfico, Pinos, H. Ayuntamiento de Pinos, 2005. Texto leído inicialmente en el ciclo “Los narradores ante el público”, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1965.

Árboles petrificados, México, Joaquín Mortiz, 1977. Premio Xavier Villaurrutia.

Muerte en el bosque (compilación de textos), México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.

“El canto de las sirenas”, en Marco Tulio Aguilera Garramuño y Fernando Burgos: *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004.

“Mi actitud literaria” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009. Palabras pronunciadas en el homenaje que recibió Dávila en la UAM el 6 de agosto de 2008.

Cuentos reunidos, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2009 (también se consultó en esta tesis la edición del 2011). En este volumen se incluyen los cuentos de *Con los ojos abiertos*, hasta ese momento inéditos, a excepción de “Con los ojos abiertos” en *Barca de palabras* (Zacatecas), 9, primer semestre, pp. 20-28.

Poesía reunida, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Estudios sobre Amparo Dávila

BECERRA, Luzma: “Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 139-151.

BENEDETTI, Mario: “Horror al alcance de todos” en *La Mañana*, Montevideo, 30 de julio de 1965. Suplemento “Al pie de las letras”.

BRAVO ALATRISTE, Paula Kitzia: “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, en *Tema y variaciones de literatura*, no. 30, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp.133-155.

CARDOSO NELKY, Regina: “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad” en Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (eds.): *Escrituras en contraste*.

Femenino/Masculino en la literatura mexicana del siglo XX, México, Universidad Autónoma Metropolitana-I / Aldus, 2004, pp. 109-130.

-----: “Juego de identidades en ‘Final de una lucha’” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 63-74.

CARDOSO NELKY, Regina y Laura CÁZARES: “Introducción” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 11-21.

CASTRO RICALDE, Maricruz: “De solterías, soledades y aislamientos” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 121-136.

CÁZARES, Laura: “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones” en *Casa del Tiempo*, México, vol.2, 14-15, dic. 2008-ene. 2009, pp.75-79.

-----: “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 169-179.

CHIMAL, Alberto: “Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento” en <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/sobre-amparo-davila-la-via-del-oscurecimiento/> (Las historias. Textos, opiniones, descubrimientos: la bitácora y el sitio personal de Alberto Chimal, escritor) [08-01-2010].

COULON, Ana Luisa: “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 91-103.

DOMENELLA, Ana Rosa: “El banquete ominoso: ‘Alta cocina’ de Amparo Dávila” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México,

Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 77-88.

ESCARPETA SÁNCHEZ, José Ángel: “Cuatro visiones literarias acerca de la cocina: Dávila, Castellanos, Pacheco y Mastretta” en *Tema y variaciones de literatura. Escritoras mexicanas del Siglo XX*, 12, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, pp.127-141.

FROUMAN-SMITH, Erica: “Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. XVIII, no. 2, noviembre, 1989, Arizona State University, pp. 49-55.

GARCÍA CÁRDENAS, Lidia: “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” en Ociel Flores Flores y Gloria Ignacia Vergara Mendoza: *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2010, pp. 149-199.

GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina: “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte*” en Elena Urrutia (coord.): *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, 2006, pp. 129-162.

GUTIÉRREZ, León G.: “Las historias ocultas de Amparo Dávila” en *Casa del Tiempo*, México, vol.2, 14-15, dic.2008-ene.2009, pp. 84-85.

LÓPEZ MORALES, Laura: “Para exorcizar a la bestia” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 153-166.

LORENZO, Jaime y Severino SALAZAR: “La narrativa de Amparo Dávila” en *Tema y variaciones de literatura*, 6, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 49-64.

MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis: “La narrativa de Amparo Dávila” en *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 65-77.

MATA JUÁREZ, Óscar: “La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila)” en *Tema y variaciones de literatura. Escritoras mexicanas del Siglo XX*, 12, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, pp. 13-23.

PITOL, Maricarmen: “Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil” en Nora Pasternac, *et al.*: *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, Colegio de México, 1996, pp. 285-297.

ROMANO HURTADO, Berenice: “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 107-118.

SALAZAR, Severino: “Tres encuentros con Amparo Dávila”, en *Fuentes humanísticas*, México, vol. 15, no. 27, 2003, pp.113-117.

SARDIÑAS, José Miguel: “Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila” en José Miguel Sardiñas, *et al.* (eds.): *II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica “Lo fantástico y sus fronteras”*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 223-232.

SCHNEIDER, Luis Mario: “Los cuentos de Amparo Dávila” en *Cuadernos del viento*, 4, México, noviembre 1960, p. 51-52.

TAPIA ARIZMENDI, Margarita: “El sentido del dolor en ‘Fragmento de un diario’” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 53-62.

Entrevistas

ARIZPE, Mercedes, *et al.*: “Entrevista a Amparo Dávila” en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.): *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2009, pp. 183-189.

AVENDAÑO TRUJILLO, Octavio: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 16 de febrero de 2008, en <http://octavioat.blogspot.com/2008/02/entrevista-con-amparo-dvila.html> [09-05-2009].

BÁEZ ZACARÍAS, Javier: “A pesar del diluvio (entrevista con Amparo Dávila)” en *Barca de palabras* (2013), XII, 22, pp. 4-11. Este número fue dedicado por entero a la obra de

Dávila. Incluye dos poemas inéditos, comentarios sobre su obra narrativa y poética, el cuento “La señorita Julia”, así como las cartas que Cortázar envió a la autora.

BOLÍVAR, María Dolores: “Los círculos helados de Amparo Dávila” (entrevista realizada en casa de Lidia García Zamora, en la ciudad de Zacatecas, el 23 de mayo de 2001), en <http://mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html> [08-01-2010].

FROUMAN-SMITH, Erica: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. XVIII, no. 2, noviembre, 1989, Arizona State University, Provo (Utah), pp. 56-63.

LORENZO, Jaime y Severino SALAZAR: “Entrevista con Amparo Dávila” en *Tema y variaciones de literatura*, 6, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 115-126.

PONIATOWSKA, Elena: “El renacimiento de la gran cuentista Amparo Dávila”, *La Jornada*, 20 de marzo de 2016. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/20/cultura/a04a1cul> [30-04-2016].

ROJAS URRUTIA, Carlos: “Entrevista a Amparo Dávila. El terror de la contemplación” en http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5785_0_15_0_M [02-05-2009].

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia: “Entrevista a Amparo Dávila” en <http://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm> [14-04-2009].

-----: “Amparo Dávila: maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables)” en *Revista Casa del Tiempo* (Cariátide), no. 14-15, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/index.php, pp. 67-70 [14-04-2009]).

Teoría y crítica literarias

ADDISON, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de 'The Spectator'*, Madrid, Visor, 1991.

ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

-----: “¿Qué es lo neofantástico” en *Mester*, XIX, 2, 1990, pp. 21-33.

Consultado

en:

http://www.archive.org/stream/mesterv19no2univ/mesterv19no2univ_djvu.txt [12-03-2014].

ANCUTA, Katarzyna: *Where Angels Fear to Hover. Between the Gothic Disease and the Meataphysics of Horror*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

BARRENECHEA, Ana María: “Ensayo de una una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” en *Revista Iberoamericana*, 80, julio-septiembre 1972, University of Pittsburg, vol. 38, pp. 391-403.

-----“La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” en Saúl Sosnowski: *Lectura crítica de la Literatura Americana: inventarios, invenciones y revisiones*, Tomo I, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 30-39.

BARRIOS, José Luis: *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

BAUMAN, Zygmunt: *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007.

BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BESSIÈRE, Irene: “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.

BILLIANI, Francesca: “Introduction. Can Subalterns Speak? The Female Fantastic in the Twentieth Century” en *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Plainsboro, Associated University Presses, 2007, pp. 25-31.

BORGES, Jorge Luis: “Coloquio con Borges” en Jorge Luis Borges *et al.*: *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1985, pp. 13-36.

BOTTING, Fred: *Gothic*, London/New York, Routledge, 1996.

BOZZETTO, Roger: “Le monstre, obscur objet d’une fascination” en *Le fantastique dans tous ses états*, Presses de l’Université de Provence, 2001, pp. 111-119. Consultado en <http://noosphere.org/icarus/articles/Article.asp?numsection=12&numarticle=393> [31-07-2014].

-----: “¿Un discurso de lo fantástico?” en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, 2001, Arco/Libros, pp. 223-242.

BRAVO, Víctor: *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

BRUHM, Steven: *Gothic bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

BURKE, Edmund: *On the Sublime and Beautiful*, New York, P. F. Collier & Son, 1909. También se puede consultar en línea en: <http://www.bartleby.com/24/2/>.

CAILLOIS, Roger: *Imágenes, Imágenes... Los poderes de la imaginación*, Barcelona, EDHASA, 1970.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

CALVINO, Italo: “La literatura fantástica y las letras italianas” en Jorge Luis Borges *et al.*: *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 37-56.

CAMPRA, Rosalba: “Il fantastico: una isotopia della trasgressione” en *Strumenti critici* (1981), XV, 45, pp. 199-231. Traducción española en Rosalba Campa: “Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión” en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 153-192.

-----: “Los silencios del texto en la literatura fantástica” en Enriqueta Morillas Ventura: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Ediciones Siruela, 1991, pp. 49-73.

-----: “Un espacio para los fantasmas” en David Roas: *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera* (2002), 218-219, pp. 30-34.

-----: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

CANTATORE, Nane: "The Mark of the Monster: Limits of Knowledge and Edge of the Human in Dialogue with the Unheard-Of" en *The Role of the Monster: Myths and Metaphores of Enduring Evil*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2009.

CARROLL, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, London/New York, Routledge, 1990.

CAVALLARO, Dani: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London/New York, Continuum, 2002.

CREED, Barbara: "Horror and the Monstrous-feminine: an Imaginary Abjection" en Barbara Creed: "Horror and the Monstrous-feminine: an Imaginary Abjection" en *Screen* (1986), 27, 1, pp. 44-71. Consultado en screen.oxfordjournals.org [10-07-2014].

CORTÁZAR, Julio: "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica" en Jaime Alazraki (ed.): *Julio Cortázar: La isla final*, Barcelona, Ultramar, 1989, pp. 59-82.

-----: "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" en Julio Cortázar: *Obra crítica / 3*, ed. de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 77-87.

-----: "Algunos aspectos del cuento" en Julio Cortázar: *Obra crítica / 2*, ed. de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 365-385.

CHIMAL, Alberto: "Lo fantástico en México: la vida en el margen", originalmente publicado en el suplemento El Ángel, en el diario mexicano *Reforma* (fecha desconocida). Consultado en el *blog* personal del escritor: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/alberto-chimal/literatura-fantastica-mexicana/> [08-01-2009].

DIEGO, Rosa de: "Estética de la perversión decadente" en Rosa de Diego y Lydia Vázquez: *De lo grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, 1996, pp. 137-145.

DUNCAN, Cynthia: "Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana" en *Texto crítico*, 42-43, 1990, pp. 53-64.

-----: *Unraveling the Real. The Fantastic in Spanish-American Ficciones*, Philadelphia, Temple University Press, 2010.

ELGIN, Suzette Haden: "The feminist pragmatics of applied fantasy" en Brett Cooke, ed.: *The Fantastic Other. An interface of perspectives*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 111-120.

FABRE, Jean: "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature" en *La littérature fantastique* (Cahiers de l'Hermetisme, Colloque de Cerisy), Paris, Albin Michel, 1991, pp. 44-55.

-----: *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

FERNÁNDEZ, Teodosio: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica" en Enriqueta Morillas Ventura: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Ediciones Siruela, 1991, pp. 37-47.

FONDANECHÉ, Daniel: "Le monstre, c'est l'autre?" en *Monstres et Monstruosités*, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 1987, pp. 59-70.

FOSTER, Hal: "El artificio de la abyección" en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 157-174.

FOUCAULT, Michel: *Los anormales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

FREUD, Sigmund: "Lo siniestro" en E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, pp. 9-35.

GAMER, Michael: *Romanticism and the Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century literary imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1979, p.10.

GONZÁLEZ MORENO, Beatriz: *Lo sublime, lo gótico y lo romántico, la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

GRAÑA, María: "Escribir desde el umbral: lo perturbante en tres relatos femeninos" en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 21, ene-jun 2000, pp. 295-320.

GRIXTI, Joseph: *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, London/NY, Routledge, 1989.

HEILAND, Donna: *Gothic and Gender. An introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2014.

HONORES, Elton: *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*, Lima, Agalma, 2014.

HUET, Marie Hélène: *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

HUGO, Víctor: *Cromwell*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#I_2 [30-07-14].

JACKSON, Rosemary: "Introduction" en Jessica Amanda Salmonson: *What did Miss Darrington see?: An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*, New York, City University of New York, 1989, pp. xv-xxxv.

-----: *Fantasy: The literature of subversion*, Nueva York, Routledge, 2003.

JIMÉNEZ CORRETIJER, Zoé: *El fantástico femenino en España y América*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2001.

KANT, Immanuel: *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*, Madrid, Calpe, 1919. Consultado a través de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-bello-y-lo-sublime-ensayo-de-estetica-y-moral--0/> [17-02-2014].

KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, A. Machado Libros, 2010.

KÖNIG, Irmtrud: *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1984.

KRISTEVA, Julia: *Julia Kristeva Interviews*, New York, Columbia University Press, 1996.

-----: *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1998.

LARSON, Ross: *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Temple, Center for Latin American Studies Arizona State University, 1977.

LEE, Judith: "Freed from certainty: toward a feminist theory of the fantastic" en Brett Cooke, ed. en *The Fantastic Other. An interface of perspectives*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 257-276.

LÓPEZ MARTÍN, Lola: "Prólogo" en *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006, pp. XI-XXXIII.

-----: *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 2009. Consultada en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3174> [15-01-2015].

- LOVECRAFT, Howard Phillips: *El horror sobrenatural en literatura y otros escritos*, Madrid, EDAF, 2002.
- MacANDREW, Elizabeth: *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979.
- MANDUJANO JACOBO, Pilar: “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano en el siglo XIX”, en Belém Clark de Lara: *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 273-286.
- MARTIN, Ernest: *Histoire des monstres. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, París, C. Reinwald et Cie. Libraires-Éditeurs, 1880. Consultado en <https://archive.org/stream/histoiredesmons02martgoog#page/n11/mode/2up> [31-07-2014].
- MARTÍN, Sara: *Monstruos al final del milenio*, Madrid, Imágica Ediciones, 2002.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa: *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*, New York, Peter Lang, 2002.
- MILLER, Karl: *Doubles. Studies in literary history*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- MOERS, Ellen: “Female Gothic” en *Literary Women*, 1976, pp. 91-110. Consultado en: http://www4.ncsu.edu/~leila/documents/MoersEllen_FemaleGothic_.pdf [21-06-2014].
- MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998.
- MOLLOY, Silvia: “Historia y fantasmagoría” en Enriqueta Morillas Ventura: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 105-112.
- MONTERROSO, Augusto: “La literatura fantástica en México” en *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 67-87.
- MORALES, Ana María: “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas” en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 21, ene-jun, 2000, pp. 23-36.
- : “Las fronteras de lo fantástico” en *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, 2, 2000, pp. 47-61.
- : “El cuento fantástico en México: la segunda mitad del siglo XX” en *AlterTexto*, vol. 2, no. 3, 2004, Universidad Iberoamericana, pp. 67-79.

-----: “De lo fantástico en México” en *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la Noche Ediciones / Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2008, pp. vii-xiii.

-----: “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico” en Magdalena Chocano (ed.): *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 161-171.

MORILLAS, Enriqueta: “El relato fantástico y el fin de siglo” en Jaume Pont, ed.: *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Milenio, 1997, pp. 31-40.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto: “Prólogo” en *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Madrid, Salto de página, 2009, pp. 5-20.

NAVA HERNÁNDEZ, Marisol: “Creando el embrujo (el cuento fantástico mexicano de los cincuenta: temas y discurso)” en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, Conferencias y comunicaciones del 1er. Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción, del 6 al 9 de mayo de 2008, pp. 266-280.

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

ORDIZ VÁZQUEZ, F. Javier: “Incursiones en el reino de lo insólito, lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”, en José Carlos González Boixo (ed.): *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009., pp. 123-142.

PADILLA, Ignacio: *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*, México, Taurus, 2013.

PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores: “Introducción” en Dolores Phillips-López, ed.: *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2003, pp. 9-47.

PUNTER, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions*, London, Longman, 1996.

-----: "Terror" en Marie Mulvey-Roberts (ed.): *The Handbook to Gothic Literature*, London, MacMillan, 1998, pp. 235-240.

QUIRARTE, Vicente: *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005.

RADCLIFFE, Ann: "On the Supernatural in Poetry" en *New Monthly Magazine*, vol. 16, no. I, 1826, pp. 145-152. Consultado en: http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf [20-04-2013].

RANK, Otto: *El doble*, Buenos Aires, Orión, 1976.

REISZ, Susana: "En compañía de dinosaurios" en David Roas: *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, núm. 218-219, 2002, pp. 46-50.

-----: "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales" en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.

ROAS, David: "La amenaza de lo fantástico" en David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.

-----: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000. Consultada en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4902/TDRD04de8.pdf;sequence=4> [08-10-2014].

-----: "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico" en *Semiosis*, II, 3, 2006, pp. 95-116.

-----: "Poe y lo grotesco moderno" en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 2009, pp. 13-27. Consultado en http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-orgnl.pdf [17-02-2014].

-----: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos" en Donald A. Yates, ed.: *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburg, Michigan State University y Latin American Studies Center, 1975, pp. 25-37.

- ROUDINESCO, Élisabeth: “Lo sublime y lo abyecto” en *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 17-48.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis: “Cien años de literatura fantástica” en Enriqueta Morillas Ventura: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Ediciones Siruela, Madrid, 1991, pp. 17-25.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas: *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, Sevilla, ArCiBel, 2009.
- SARDIÑAS, José Miguel: “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Breve recuento” en *Semiosis* (2006), II, 3, pp. 77-93.
- SILVA-CÁCERES, Raúl: *El Árbol de las Figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago, LOM, 1997.
- SMITH, Andrew y Diana WALLACE: “The Female Gothic. Then and Now” en *Gothic Studies*, 6, 1, University of Manchester, 2004, pp. 1-7.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* / trad. y pról. Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Conferencia” en Jorge Luis Borges, *et al.*: *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 117-130.
- TRÍAS, Eugenio: “Lo bello y lo siniestro” en *Revista de Occidente* (1981), 4, pp. 5-25.
- UNIVERSIDAD MENÉNDEZ Y PELAYO: “Preliminar” en Jorge Luis Borges *et al.*: *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1985, pp. 9-11.
- VELASCO VARGAS, Magali: *El cuento: la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.
- ZAVALA, Lauro: “Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico” en Omar Nieto: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, pp. 13-20.
- “Introducción” en Omar Nieto: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, pp. 21-24.

Fuentes secundarias

ABBOT, Elizabeth: “Finding Golem”, consultado en http://trace.tennessee.edu/utk_interstp3/3/ [26-08-2014].

ALBARRÁN, Claudia: “Las señales de Inés Arredondo” en Armando Pereira y Claudia Albarrán: *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp.159-180.

AMARA, Luigi: “Tario, el fundador excéntrico” en *Sombras sueltas*, México, DGE, 2006, pp.111-116.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Arlington, American Psychiatric Association, 2013. Así como la página oficial: <http://www.dsm5.org/Pages/Default.aspx> [03-10-2015].

ARIAS URRUTIA, Ángel: *Cruzados de novela: las novelas de la guerra cristera*, Pamplona, EUNSA, 2002.

ARTAUD, Antonin: *Los tarahumara*, Barcelona, Tusquets, 1998.

ARREDONDO, Inés: *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

ASHFIELD, Andrew y Peter de BOLLA: *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ÁVILA STORER, Jorge: “Los bestiarios medievales y el *Bestiario* de Julio Cortázar” en *Parteaguas*, 9, 3, 2007, pp. 14-17.

BACHELARD, Gaston: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

-----: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.

-----: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

BARAJAS-GARRIDO, Gerardo: “De la maravilla-ficción de fantasía al surrealismo fantástico: una nueva genealogía ilustrada en la narrativa mexicana, 1900-1999”, tesis doctoral presentada en University of Ottawa, 2011, pp. 340. Consultada en http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/20266/Barajas-Garrido_Gerardo_2011_thesis.pdf?sequence=1 [19-07-2012].

BATAILLE, Georges: *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, Londres/Nueva York, Verso, 1994.

-----: *Historia del ojo*, México, Ediciones Coyoacán, 1995.

BEKOFF, Mark: *The emotional lives of animals*, Novato, New World Library, 2007.

-----: página personal en: <http://marcbekoff.com/> [15-12-2015]. Así como la página de la asociación Ethologists for the Ethical Treatment of Animals, de la que es cofundador junto a Jane Goodall: <http://www.ethologicaethics.org/> [15-12-2015].

BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.

BETTELHEIM, Bruno y Daniel KARLIN: *Hacia una nueva comprensión de la locura*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.

BLANQUEL, Eduardo: “La Revolución Mexicana” en Daniel Cosío Villegas: *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 137-156.

BOSCH, Lolita: *Hecho en México*, México, Mondadori, 2007.

BRETON, André: “Souvenir du Mexique” en *Minotaure. Revue artistique et littéraire* (1939), tercera serie, 12-13, pp. 29-52.

CALVINO, Ítalo: *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid, Siruela, 2013.

CAMPBELL, Joseph: *Las máscaras de Dios: mitología oriental*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

-----: *Las máscaras de Dios: mitología primitiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

-----: *Los mitos en el tiempo*, Barcelona, Emecé Editores, 2002.

CARBALLO, Emmanuel (selec. y pról.): *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

-----: “El experimento naturalista”, en *Ensayos selectos*, México, Universidad Autónoma de México, 2004, pp. 79-87.

-----: “Las cumbres del realismo” en *Ensayos selectos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 63-79.

CARRERA, Mauricio y Betina KEIZMAN: “Mario González Suárez: Llevar a los lectores al terror” en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México, Lectorum, 2001, pp. 185-204.

CASTAÑÓN, Adolfo: “Contemporáneos: ¿homenaje o vasallaje?” en *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Lectorum, 2003, pp. 86-93.

-----: “Los instrumentos de la legalidad: la crítica en México” en *Arbitrario de la literatura mexicana*, México, Lectorum, 2003, pp.68-73.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo: “Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en Luis Alberto Navarro, *et. al.: Ni cuento que los aguante (La ficción en México)* / Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p.217-240.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

CHIMAL, Alberto: *Viajes celestes. Cuentos fantásticos del siglo XIX*, México, Lectorum, 2006.

CHIPP, Herschel B.: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968.

CHUMACERO, Alí: “Imagen de Efrén Hernández” en Efrén Hernández: *Material de lectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 5-8).

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2008.

COLLÈGE DE ‘PATAPHYSIQUE, sitio oficial: <http://www.college-de-pataphysique.org/college/lapataphysique.html> [18-04-2016].

COMPÈRE, Daniel: “Les monstres nouveaux” en *Romantisme*, 13, 41, 1983, pp. 91-99, consultado en www.persee.fr [27-08-2014].

CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino: *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, Madrid, Pliegos, 2011.

DESSAU, Adalbert: *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX Tomo I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

DOMÍNGUEZ SOSA, Blanca Estela: “Prólogo” en *Contemporáneos. Obra Poética*, Barcelona, DVD, 2001, pp. 13-28.

DUEÑAS, Guadalupe: *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

-----: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2007.

DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard: *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.

ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968.

-----: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1987.

FISHER, Ben: *The Pataphysician's Library*, disponible en: http://dss-edit.com/eternity/Fisher_Pataphysicians-Library.pdf [18-04-2016].

FLORES, Ángel: "Magical Realism in Spanish American Fiction" en *Hispania*, 38, 1955, pp. 187-192.

FONTANA, David: *The Secret Language of Symbols: a visual key to symbols and their meanings*, San Francisco, Chronicle books, 1994.

FRENZEL, Elisabeth: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

FUENTES, Carlos: *Aura*, México, Era, 2008.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa: *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

-----: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

GÓMEZ MAYORGA, Ana de: *Nostalgia de lo recóndito*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

GONZALBO AIZPURU, Pilar: "Introducción" en Pilar Gonzalbo Aizpuru *et al.*: *Una historia de los usos del miedo*, México, Universidad Iberoamericana / Colegio de México, 2009, pp. 9-18.

GONZÁLEZ LUNA, Ana María: "La escritura como expresión del proceso de iniciación en Inés Arredondo: un ejemplo de narrativa mexicana contemporánea" en Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (coords.): *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 218-231.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio: “Escalera al cielo / Lo trágico cotidiano” en suplemento El Ángel del periódico *Reforma*, 3 de febrero de 2008. En <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx> [25-01-2010].

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena: “Francisco Tario, ese desconocido” en Luis Alberto Navarro: *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)* / Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp.41-53.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: “La literatura hispanoamericana de fin de siglo” en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 495-506.

GUTIÉRREZ OTERO, Miriam y Olga Livier BUSTOS ROMERO: “Prólogo” en Miriam Gutiérrez y Olga Bustos (coords.): *Perspectivas socioculturales de la violencia sexual en México y otros países*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010, pp. 9-18.

GYURKO, Lanin A.: “Twentieth-Century Fiction” en David William Foster: *Mexican literature: a history*, Austin, University of Texas Press, 1996, pp. 243-303.

HAHN, Óscar: “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano” en Antonio Risco *et al.*: *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998, pp.169-180.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

HERNÁNDEZ, Laura: “Los demonios íntimos de Inés Arredondo” en Priscilla Gac-Artigas (ed.): *Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, Vol. 1., New Jersey, Ediciones Nuevo Espacio, 2002, pp. 95-103.

HIPKINS, Danielle: *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic. The Creation of Literary Space*, London, Legenda, 2007.

HODGKINSON, Tim: "An interview with Pierre Schaeffer – pioneer of Musique Concrète" en *ReR Quarterly magazine* (1987), 2, 1 consultada en <http://www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf> [15-10-2015].

IBARLUCÍA, Ricardo: *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA: “Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares”, 2003. Para consulta: http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/encuestas/hogares/especiales/en_direh/ [12-03-2016].

IONESCO, Eugène: “La Démystification par l'humour noir”, en *L'Avant-Scène* (1959), pp. 5-6.

JUNG, Carl G.: “Acercamiento al inconsciente” en: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984, pp. 15-102.

LANGOWSKI, Gerald J.: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.

LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand PONTALIS: *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996.

LEAL, Luis: “El nuevo cuento mexicano” en Enrique Pupo-Walker (pról.): *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 280-295.

-----: *Breve historia del cuento mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

LLARENA, Alicia: “Claves para una discusión: El ‘Realismo mágico’ y ‘Lo real maravilloso’” en *INTI*, 43-44, 1996, pp. 21-44.

-----: “Lo Real Maravilloso Americano: una propuesta de integración” en *Espejo de Paciencia. Revista de Arte y Literatura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 1, 1996, pp. 20-30.

-----: *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Gaithersburg, Hispamérica y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

-----: “Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 261, 1997, pp. 107-117.

Los Contemporáneos y su tiempo, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Cultura, 2016. Catálogo de la exposición realizada en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio: *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2000.

- MARDONES, José María: *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Síntesis, 2000.
- MARTÍNEZ, José Luis: “Dos notas sobre Francisco Tario” en *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pp. 232-237.
- MATAMORO, Blas: *El amor en la literatura. De Eva a Colette*, Madrid, Fórcola, 2014.
- MAUPASSANT, Guy de: *El Horla*, México, Colofón [Edición especial para Librerías Gandhi], 2012.
- MAY, Rollo: *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1998.
- McKEE IRWIN, Robert: “La literatura viril y su afeminamiento: uso de retórica intergenérica”, en Rafael Pérez-Taylor (ed.): *IV Coloquio Paul Kirchoff. Las expresiones del poder: homenaje al Doctor Claudio Esteva Fabregat*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 263-272.
- MEJÍA VILLARREAL, Isaí: *El cuento de horror fantástico visto por seis narradores mexicanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015 (consultado en el sitio virtual del Indixe de Tesis Digitales en <http://www.remeri.org.mx/tesis/INDIXE-TEISIS.jsp?id=zaloamati.azc.uam.mx:11191/2656> [25-04-2016]).
- MESA GANCEDO, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- MEYENBERG, Yolanda y Antonio MEJÍA: *Pensadores mexicanos del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- MEYER, Jean: *La revolución mexicana 1910-1940*, México, Editorial Jus, 1999.
- MEYRINK, Gustav: *El Golem*, Barcelona, Edicomunicación, 1998.
- MONGES, Graciela: “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas” en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco (compiladoras): *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, pp.197-211.
- PACHECO, José Emilio: *El principio del placer*, México, Era, 2008.
- PADILLA, Ignacio: *Las fauces del abismo*, México, Océano, 2014.

PANIAGUA GUERRERO, Reyna: "Introducción" a Ana de Gómez Mayorga: *Nostalgia de lo recóndito*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. VII-XIV.

PATÁN, Federico: "Inés Arredondo" en *Los nuevos territorios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp.44-46.

-----:"Inés Arredondo: los territorios subvertidos" en *El espejo y la nada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp.119-136.

-----"Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)" en *Cuento y figura (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 121-134.

PAZ, Octavio: "El surrealismo" en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1990, pp. 136-151.

-----: "La revelación poética" en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pp. 155-230.

-----: "Estrella de tres puntas: el surrealismo" en *Obras completas ii. Excursiones/Incuriones. Fundación y disidencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, pp. 171-187.

-----: "El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges" en *Obras completas ii. Excursiones/Incuriones. Fundación y disidencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, pp. 936-950.

PEREIRA, Armando: *La Generación de Medio Siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

PEREIRA, Armando y Claudia ALBARRÁN: *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

PÉREZ OSEGUERA, María de Lourdes: "La violencia de género en México y Centroamérica" en Miriam Gutiérrez y Olga Bustos (coords.): *Perspectivas socioculturales de la violencia sexual en México y otros países*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010, pp. 165-181.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1988.

PONGE, Robert: "El surrealismo y las Américas" en Yolanda Westphalen comp.: *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, Lima, Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Centro Cultural de España, 2005, pp. 365-388.

PORTAIL DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE : "Musique concrète", en: http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Musique_concrète [15-10-2015].

PORTAL, Marta: *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1977.

POZAS HORCASITAS, Ricardo: "La *Revista Mexicana de Literatura*: la ruptura en las letras (1955-1965)" en *Fractal*, no. 47, 2007, en <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal47RicardoPozas.html> [28-04-2009].

PUPO-WALKER, Enrique: "Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano" en Enrique Pupo-Walker (pról.): *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 9-22.

RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos: "De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana" en http://www-rohan.sdsu.edu/~jcramire/De_lo_misterioso.htm [09-10-2016].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, consultado en <http://dle.rae.es/?id=5xAxQKq> [10-01-2016].

REEVE, Richard: "Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo" en Enrique Pupo-Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 249-263.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

SAMPERIO, Guillermo: "Tario: el corrosivo eterno" en *El club de los independientes*, México, Lectorum, 2005, pp. 124-126.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales* disponible en: http://monoskop.org/images/1/1e/Schaeffer_Pierre_Tratado_de_los_objetos_musicales.pdf [20-10-2015].

-----: Conferencias y transcripciones disponibles en <http://www.inagrm.com/categories/pierre-schaeffer> [15-10-2015].

SCHAEFFER, Pierre y HENRY, Pierre: "Symphonie pour un Homme Seul" disponible para escuchar completa en: <https://vimeo.com/34209212> [15-10-2015].

SCHAFFLER, Federico: *Teknochtitlan*, Ciudad Victoria, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes y Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, texto completo consultado en http://bibliotecavirtual.itca.gob.mx/wp-content/files_mf/1453829618libroteknochtitlanCOMPLETO.pdf [05-05-2016].

SCHNEIDER, Luis Mario: *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978.

-----: *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

SCHULMAN, Ivan A.: “Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto” en Ivan A. Schulman ed.: *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 11-38.

SCHWARTZ, Jorge: “Surrealismo” en Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 414-423.

SHAW, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1983.

SHELLEY, Mary: *Frankenstein*, México, Éxodo, 2004.

SISTEMA NACIONAL DE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES, página oficial en: <http://vidasinviolencia.inmujeres.gob.mx/vidasinviolencia/?q=comisiones> [25-05-2016].

SMALL, Helen: *Love's madness: Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800-1865*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

SNOWDEN, Julie S. *et al.*: “Frontotemporal dementia” en *The British Journal of Psychiatry* (2000) 180, 2, pp. 140-143. Consultado en <http://bjp.rcpsych.org/content/180/2/140> [03-10-2015].

SOSNOWSKI, Saúl: *Lectura crítica de la Literatura Americana: La formación de las culturas nacionales*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996.

STRINDBERG, August: “Miss Julie” en *Miss Julie and Other Plays*, Boni and Liveright, New York, consultado en <https://archive.org/stream/missjulieotherpl00striiala#page/n5/mode/2up> [08-12-2015].

TARIO, Francisco: *Cuentos completos. Tomo I*, México, Lectorum, 2006.

-----: *Cuentos completos. Tomo II*, México, Lectorum, 2008.

TISSOT, René: *Función simbólica y psicopatología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

TOLEDO, Alejandro (selec. y pról.): *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

TREVIÑO GARCÍA, Blanca E. (est. prelim., compilac. y notas): *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel: “La ciencia ficción mexicana: *Manual de supervivencia*” en *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2000. Además, cfr. <http://www.ciencia-ficcion.com.mx>

VARIOS AUTORES: “Monsters and the Monstrous”, volúmenes del proyecto *At the Interface*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, en <http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/evil/monsters-and-the-monstrous/project-archives/> [04-07-2014].

VITE VILLAMAR, Carlos Esteban: *Lo hermoso es horrible, lo horrible es hermoso. Literatura fantástica de horror en México*, México, UNAM, 2005 (consultado en el sitio virtual del Indixe de Tesis Digitales en <http://www.remeri.org.mx/tesis/INDIXE-TEISIS.jsp?id=oai:tesis.dgbiblio.unam.mx:000347006> [25-04-2016]).

VOLEK, Emil: “La escritura de la modernidad” en Emil Volek: *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 9-18.

VOLPI, Jorge: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968...*, México, Era, 2006.

WOLFSON, Lisa: “Beyond the limits” en *TRANS-*, 12, 2011, consultado en <http://trans.revues.org/486> [26-08-2014].

XIRAU, Ramón: “Crisis del realismo” en César Fernández Moreno (coord. e introd.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1996, pp. 185-203.

YURKIEVICH, Saúl: *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.