

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LOS TRASTORNOS MENTALES COMO ELEMENTO DE LO *UNHEIMLICH* EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE

AMPARO DÁVILA Y ADELA FERNÁNDEZ

Tesis

Para obtener el título de

Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Alejandra Rodríguez Montelongo

Asesor: Dr. Andreas Kurz

Sínodo: Dra. Jazmín G. Tapia Vázquez

Mtra. Rocío Romero Aguirre

ABSTRACT

En la presente investigación se analizan diez cuentos fantásticos de las autoras mexicanas Amparo Dávila y Adela Fernández, examinando de qué manera opera lo *unheimlich* a partir de la aparición de elementos intratextuales que remiten a los trastornos mentales. Así, la presente tesis observa cómo son plasmadas diversas características y fenómenos psicológicos revistiéndose de metáforas y significados en la narrativa fantástica de dichas autoras. Para ello, se hace una revisión de diversas teorías con el propósito de delimitar lo fantástico y lo *unheimlich*, proponiendo que la otredad y lo siniestro han pasado de ser representadas fuera del individuo a ser plasmadas como algo interno al sujeto. Así mismo, se toma en cuenta el proyecto autorial de Amparo Dávila y Adela Fernández y su acercamiento con la literatura de irrealidad y la psicología, para, finalmente, analizar los cuentos: “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha”, “Música concreta”, “El desayuno” y “El último verano” de Amparo Dávila y “Una distinta geometría del sentimiento”, “Reloj de sombra”, “Sapo rojo”, “Ese maldito animal” y “Vago espinazo de la noche” de Adela Fernández.

PALABRAS CLAVE: Literatura fantástica, psicología, siniestro, escritoras mexicanas.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de dos años he escrito este trabajo de tesis, sin embargo en el camino siempre he estado acompañada de personas que me han alentado y me han sabido guiar. A ellos agradezco por su paciencia y apoyo pues esta investigación es un tejido de esas interacciones e influencias.

Agradezco a mi asesor, el doctor Andreas Kurz, por confiar en el proyecto y guiarme a lo largo de estos años con sus lecturas, recomendaciones, observaciones y correcciones. Gracias por toda su dedicación y paciencia, por acercarme a la literatura comparada y ayudarme a ver a mis autoras estudiadas desde otras aristas, buscando las raíces y ríos de los que abrevan.

Gracias a la doctora Jazmín G. Tapia Vázquez por haberme aceptado como oyente en su clase y por siempre incitarnos a cuestionar y reflexionar la teoría. Disfruté mucho aquellas clases y una parte fundamental de la tesis se nutrió de ellas. Gracias también por sus observaciones y recomendaciones.

Gracias a la maestra Rocío Romero Aguirre por su acompañamiento en mi estancia de investigación, por sus explicaciones y los momentos de reflexión que me llevaron a comprender de mejor manera el psicoanálisis y su influencia en la literatura.

Gracias a la doctora Claudia L. Gutiérrez Piña por sus consejos, su escucha, su apoyo, por haberme acercado a nuevos estudios. Gracias por todo el seguimiento a lo largo de estos años y por su labor como coordinadora de la maestría y, sobre todo, por esa calidez y cercanía que nos brindó a pesar de la virtualidad.

Estoy profundamente agradecida con cada uno de los docentes pues me permitieron reflexionar mi tema de estudio desde diferentes perspectivas. Gracias a las doctoras Elsa López Arriaga, Inés Ferrero, Asunción Rangel, Lilia Solórzano, Elba Sánchez y los doctores Anuar Jalife y Felipe Oliver por la pasión con la que transmiten sus conocimientos y por brindar espacios de reflexión. Gracias a la Universidad de Guanajuato que me ha permitido aprender tanto en estos años y enamorarme aún más de mi área de

estudio. Gracias también a mis compañeros y amigos de maestría, Dany, Xavi, Elías, Lili, Vero, Dylan, pues no solo se convirtieron en grandes amigos con los cuales compartir lo que tanto nos apasiona: la literatura, sino que además se convirtieron en una pequeña familia.

Agradezco a mi esposo, Ricardo Iván, por alentarme a seguir adelante día a día, él fue quien escuchó cada capítulo cuando apenas eran bocetos. Gracias por siempre escuchar mis divagaciones y acompañarme en la aventura de buscar y reflexionar la información. Gracias por ser un faro y un hogar donde resguardarme cada que el oleaje se volvía turbio.

Gracias a mi familia, a mi padre, mi madre, mi hermano, mi suegra, mi esposo, pues cada uno de ellos fueron los pilares que me permitieron tener tiempo y energía para dedicarme a la investigación. Gracias porque cada uno de ellos me alentó a seguir lo que me apasionaba incluso cuando yo creía que ya no podía continuar. Esta tesis es fruto de todo ese amor.

Agradezco a Dios por poner en mi camino a tantas personas que aman la literatura y contagian su pasión por ella, por rodearme de tantas personas a las que admiro y que son un apoyo sincero. Gracias porque cada uno dejó una huella en mí y en este trabajo. Esta escritura es un tejido no solo de palabras y reflexiones sino también de influencias y personas. Gracias por ser parte de esta tesis.

“Lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba”

Sigmund Freud

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| CAPÍTULO 1 | 12 |
| LO FANTÁSTICO, UN MECANISMO DE TRANSGRESIÓN | 12 |
| CAPÍTULO 2 | 40 |
| AMPARO DÁVILA Y ADELA FERNÁNDEZ, NARRATIVA DE DOS REALIDADES | 40 |
| CAPÍTULO 3 | 68 |
| LO UNHEIMLICH COMO EFECTO DE LA PRESENCIA DE LOS TRASTORNOS MENTALES EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA | 68 |
| 3.1 “LA QUINTA DE LAS CELOSÍAS” | 82 |
| LO FEMENINO AMENAZANTE | 82 |
| 3.2 “FINAL DE UNA LUCHA” | 105 |
| LA OTREDAD INTERNA | 105 |
| 3.3 “EL ÚLTIMO VERANO” Y “ESE MALDITO ANIMAL” | 126 |
| BESTIALIDADES EN LA MATERNIDAD | 126 |
| 3.4 “EL DESAYUNO” Y “SAPO ROJO” | 149 |
| EL SUEÑO Y EL DELIRIO COMO ESCAPE A LA REPRESIÓN | 149 |
| 3.5 “MÚSICA CONCRETA” | 177 |
| PSICOSIS: LA MELODÍA NOCTURNA | 177 |
| 3.6 VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE | 195 |
| LA SUBVERSIÓN DE LO SUBLIME | 195 |
| 3.7 “UNA DISTINTA GEOMETRÍA DEL SENTIMIENTO” Y “RELOJ DE SOMBRA” | 209 |
| PERVERSIONES E INFANCIAS | 209 |
| CONCLUSIONES | 233 |
| LOS TRASTORNOS MENTALES: LO UNHEIMLICH QUE NOS HABITA | 233 |

INTRODUCCIÓN

En un intento de recuperar el extrañamiento que el mundo científico había desplazado, la literatura fantástica apareció durante el Siglo de las Luces y el siglo XIX como “una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.¹ Desde su inicio, la literatura fantástica, más que ser un género autónomo, se dibujó como un frágil límite entre el género maravilloso y lo extraño, un lapso de vacilación ante lo insólito y lo racional, del cual Todorov señaló siete resoluciones: la superchería, los juegos trucados, el azar, las drogas, el sueño, la ilusión de los sentidos y la locura. El presente proyecto se interesa por el estudio de las últimas dos resoluciones al vincularse con explicaciones propias de la psicología, ciencia que surge a finales del siglo XIX influyendo en la literatura fantástica.

En el caso de México, si bien el cuento fantástico hizo una aparición temprana en el país, la mayoría de los primeros cuentos denominados fantásticos trataba sobre fantasmas. Gracias a la intervención del modernismo a principios del s. XX se unió a lo fantástico el tema de las drogas, la locura, el esoterismo y lo maravilloso.² De tal forma, hacia la mitad del siglo, lo fantástico se convirtió en instrumento estético para poner en duda lo real y lo insólito,³ en una época en que la literatura del centro se nutría con la narrativa de las periferias debido al paso de la economía agrícola a la industrial y al proceso migratorio de la provincia a la ciudad, generando así una convivencia entre la literatura de contenido social y las corrientes vanguardistas con las narrativas de la periferia más unidas al folklore, lo espeluznante y por ende lo fantástico. En este marco, destacan la narrativa fantástica de Amparo Dávila y Adela Fernández, sobre todo sus cuentos: “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha”, “Música concreta”, “El desayuno” y “El último verano” de Amparo Dávila y “Una distinta geometría del sentimiento”, “Reloj de sombra”, “Sapo rojo”, “Ese maldito animal” y “Vago espinazo de la noche” de Adela Fernández al proponer una escritura llena

¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981, p.20.

² Cfr. Ana María Morales, “El cuento fantástico en México” en Pavón, A. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. México: Universidad Veracruzana, 2013.

³ Cfr. Agustín Cadena, “Medio siglo y los sesenta”, *Casa de Tiempo*, México. Recuperado el 3 de marzo del 2020 en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

de matices psicológicos donde lo *unheimlich* (entendido desde su etimología como aquello familiar que se torna extraño y por tanto amenazante) se manifiesta aunado a la presencia de los trastornos mentales.

Según Jentsch, al no poder comprender del todo un fenómeno se da paso a la incertidumbre intelectual, la cual es la principal condición para que se origine el sentimiento de lo *unheimlich* o siniestro.⁴ Es decir, denominamos como espeluznante aquello que es difícil de comprender o que deja de sernos familiar y conocido. Al respecto, destacan las enfermedades mentales como fuente de diversas interpretaciones relacionadas con lo diabólico o divino al convertir a alguien *heimlich*, conocido, familiar en algo desconocido.⁵ De tal forma, en ciertos lugares, el padecimiento de alguna enfermedad mental pasa a ser un tema tabú, elemento ligado a la extrañeza para Todorov, pues crean así una atmósfera de intranquilidad alrededor del padecimiento y el afectado. Susan Sontag,⁶ de la misma manera, señala cómo algunas enfermedades se han revestido de metáforas hasta el grado de romantizarlas al implicar, en la concepción cultural, una condena de muerte y por tanto la unión con lo desconocido. En el caso de las enfermedades mentales, y sobre todo en el caso de la esquizofrenia, su padecimiento no implica una condena de muerte a nivel real sino a nivel simbólico. “Enloquecer” se convierte, dentro del imaginario, en una especie de “escape” o viaje fuera de la realidad, un paseo por la muerte con breves retornos. De ahí que el tema de las enfermedades mentales, aunado a la profundización de su estudio por medio de la psicología, haya inspirado a diversos cuentistas de lo fantástico, como E. T. A. Hoffmann y Maupassant, ayudándoles a crear una atmósfera inquietante en sus cuentos,⁷ aspecto que de igual forma observamos en gran parte de la cuentística de las autoras mexicanas Adela Fernández y Amparo Dávila.

⁴ Cfr. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. 17 (1917-1919), Amorrortu editores, 1979.

⁵ Cfr. Andrew Scull, “Locura y Melancolía” *La locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

⁶ Cfr. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de Lectura, 1977.

⁷ Cfr. Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

De lo anterior surgen las preguntas: ¿Cómo opera lo *unheimlich* a través de la presencia de los trastornos mentales en la narrativa fantástica de Amparo Dávila y Adela Fernández?, ¿qué metáforas y significaciones revisten a los trastornos mentales en su narrativa asociada a lo fantástico? y ¿cuáles son los puntos de convergencia de ambas autoras? Por tanto, esta tesis analiza el tratamiento literario que ambas autoras realizan de lo simbólico en las enfermedades mentales como detonantes de lo *unheimlich* en los cuentos fantásticos, buscando explicar cómo son plasmados los trastornos mentales en la ficción revistiéndose de metáforas y significados, así como determinar la manera en que lo *unheimlich* opera en relación con la representación de los trastornos mentales.

El primer capítulo, “Lo fantástico, un mecanismo de transgresión”, aborda diversas teorías para delimitar la literatura fantástica como un sistema que pone en juego los conceptos de realidad e imaginación presentando un enfrentamiento violento entre dos marcos epistemológicos. Para ello se revisan autores como Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, Roger Bozzeto, Irène Bessière, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Jaime Alazraqui, Flora Botton Burlá, Roger Caillois, Ana María Morales, David Roas, Susana Reisz, Omar Nieto, entre otros.

El segundo capítulo, “Amparo Dávila y Adela Fernández, narrativa de dos realidades”, se enfoca en el proyecto autorial de Amparo Dávila y Adela Fernández, revisando sus estrategias en la conformación de su imagen autorial, su posicionamiento dentro del campo cultural y, sobre todo, su incursión en el campo literario. Así mismo, se analiza el acercamiento de la obra de las autoras a la literatura fantástica estableciendo que, aunque no todos sus cuentos pertenecen a este género, varios de ellos emplean los mecanismos de lo fantástico. De igual forma, se revisan las respuestas metadiscursivas de las autoras a dicha clasificación de su obra.

El tercer capítulo, “Lo *unheimlich* como efecto de la presencia de los trastornos mentales en la narrativa fantástica”, está conformado por siete análisis realizados a los cuentos: “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha”, “Música concreta”, “El desayuno” y “El último verano” de Amparo Dávila, y “Una distinta geometría del sentimiento”, “Reloj

de sombra”, “Sapo rojo”, “Ese maldito animal” y “Vago espinazo de la noche”, de Adela Fernández. En esta serie de análisis se revisan las metáforas y simbolismos detrás de la aparición de elementos relacionados a los trastornos mentales, así como la manera en que lo *unheimlich* se conforma a partir de la aparición de dichos elementos. Para ello, previo al estudio de los cuentos, se realiza un análisis histórico y psicológico sobre la cuestión de lo *unheimlich* tomando sobre todo en consideración la obra “Lo ominoso” de Sigmund Freud y “Lo bello y lo siniestro” de Eugenio Trías.

El cuarto capítulo, “Los trastornos mentales: lo unheimlich que nos habita”, está conformado por las conclusiones generales de la tesis, cerrando así con una recapitulación de las metáforas enmascaradas tras la aparición de los trastornos mentales en los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández.

REFERENCIAS

CADENA, Agustín. "Medio siglo y los sesenta", *Casa de Tiempo*, México. Recuperado el 3 de marzo del 2020 en

<http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

FREUD, Sigmund. "Lo ominoso", *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. 17 (1917-1919), Amorrortu editores, 1979.

MORALES, Ana María. "El cuento fantástico en México" en Pavón, A. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. México: Universidad Veracruzana, 2013.

SCULL, Andrew. "Locura y Melancolía" *La locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de Lectura, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

CAPÍTULO 1

LO FANTÁSTICO, UN MECANISMO DE TRANSGRESIÓN

*Nada hay que contenga más aspectos maravillosos
ni más aspectos fantásticos que la vida real, (...)
el poeta sólo puede captar sus secretas relaciones
como el reflejo borroso de un espejo mal azogado.*

IV El hombre de arena, Hoffmann

1.1 Delimitación de la literatura fantástica

Cuando hablamos de lo fantástico resuenan una multitud de asociaciones y teorías. De ahí que sea necesario delimitar el término y especificar a qué nos referimos cuando usamos dicha palabra. Rosalba Campra señala cómo, incluso entre teóricos como Tzvetan Todorov, Roger Bozzeto, Irène Bessièrre, Ana María Barrenechea y Ana María Morales, se ha discutido su cualidad de género, categoría, subgénero, especie, modalidad, lógica narrativa, estrategia metonímica, si es un tipo de discurso o una retórica de lo indecible.⁸

Lo fantástico, ese hecho inasible, tiene su raíz en el latín *phantasticus* que significa “aquello que se hace visible”.⁹ Pese a no haber consenso en la significación actual del término o una definición que agrupe las diversas concepciones,¹⁰ la mayoría de las definiciones, retomando el significado latino, coincide en subrayar el límite entre lo real y lo no dicho, o lo no visto, que hace patente lo fantástico. Un ejemplo de ello es la observación sobre la poética de lo fantástico que realiza Irène Bessièrre, para quien lo

⁸ Cfr. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla, Iluminaciones renacimiento, 2008, p.7.

⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p. 11.

¹⁰ Cfr. David Roas, “La amenaza de lo Fantástico”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001, p.7.

fantástico registra datos objetivos (magia, religión, filosofía) y los deconstruye como sistema de signos que repentinamente no son aptos para expresar el acontecimiento nuclear de lo fantástico.¹¹ De tal manera, lo fantástico existe “por la evocación y la perversión de las opiniones recibidas relativas a lo real y lo anormal”.¹² Otro ejemplo es la postura de Ana María Barrenechea para quien este fenómeno designaría la literatura “que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales”.¹³ Por lo cual se agruparían en ella las obras que señalan como punto de interés “la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto de forma explícita o implícita”.¹⁴

Así, el fenómeno de lo fantástico hace énfasis en lo sobrenatural, irreal o anormal, la otredad, aquello que no se dice o no se ve en la cultura y permanece oculto a la espera de manifestarse, al acecho, como un ente amenazante. En las primeras teorizaciones se intentó muchas veces organizar y clasificar los temas propios de lo fantástico, señalando largas listas de personajes o situaciones sobrenaturales que podían aparecer en la narrativa, ejemplo de ello son las propuestas de Louis Vax, Dorothy Scarborough, Peter Penzoldt y Roger Caillois, quienes señalan, entre los temas, las figuras de los fantasmas y aparecidos, el vampiro, las brujas y brujería, el lobizón, los juegos de lo visible y lo invisible o la cosa indefinible, el Diablo, sus aliados y los pactos con éste, el espectro animal, las partes separadas del cuerpo humano, la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas que de pronto adquiere independencia, las perturbaciones de la personalidad, las alteraciones de la casualidad, del espacio y del tiempo, la regresión, etc.¹⁵

Como observamos, la lista es sumamente amplia y es fácil recordar algunos cuentos u obras que, aun teniendo alguno de estos elementos, no consideraríamos dentro de lo fantástico. La *Divina Comedia*, por ejemplo, está llena de espíritus y demonios, pero no por

¹¹ Cfr. Irène Bessièrre. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en David Roas. *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001, p.87.

¹² *Ibidem.*, p.88.

¹³ Ana María Barrenechea. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”, *Revista Iberoamericana*. Instituto Di Tella, Buenos Aires, Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre 1972, p. 294.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Cfr. Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2016.

esto la consideramos un poema fantástico; de igual manera, en *El fantasma de Canterville* la presencia del fantasma, lejos de movernos a la inquietud, provoca risa; o los múltiples cuentos de los Hermanos Grimm, donde la presencia de brujas y seres irreales es tomada con naturalidad, estos tres ejemplos rara vez podríamos asociarlos con la literatura fantástica. Por lo tanto, no basta con la aparición de entes sobrenaturales para configurar lo fantástico.

Según Herrero Cecilia, la dificultad del concepto parece residir en que cada texto actualiza el fenómeno a su manera, ya que “lo fantástico parte de la idea de que nuestro mundo es equívoco e inestable y que su percepción no depende únicamente de una perspectiva racional”.¹⁶ En consecuencia, realizar una lista de temas fantásticos no resulta efectivo cuando los marcos de lo racional se encuentran en constante cambio, agregando o quitando elementos según nuestro conocimiento del mundo y, mucho menos, cuando la literatura puede hacer que un hecho normal, como la presencia de “conejos”, se enrarezca en un cuento haciendo que un sujeto los vomite y que esto no sea el elemento extraño, sino su reacción, como sucede en el cuento de Julio Cortázar “Carta a una señorita en París”. Resulta evidente la infructuosidad del esfuerzo por delimitar el fenómeno a partir de la temática. Como hemos visto, “lo importante no es el tema en sí mismo, sino la manera de abordarlo y de enfocarlo desde la imaginación y la sensibilidad de cada escritor en una historia de ficción”.¹⁷

Para que lo fantástico se ponga en marcha, se necesita más que la presencia de un elemento anormal, extraño, sobrenatural o irreal. El mismo Caillois señala que “no son tanto los temas que difieren sino la manera de tratarlos”¹⁸ y Flora Botton puntualiza: “en las modalidades de esa interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde

¹⁶ Juan Herrero Cecilia, “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico ‘romántico’ a lo fantástico ‘posmoderno’”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, España, Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, Núm. 6, 2016, p. 16.

¹⁷ *Ibidem.*, p.22.

¹⁸ Roger Caillois. “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción”, *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, EDHASA, 1970, p.35.

podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico”.¹⁹ Es la relación entre tema y tratamiento, la manera en que se desarrolla una estructura, la que pone de relieve los límites entre lo normal y anormal, un contraste entre dos realidades. Este contraste o transgresión violenta de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano para cuestionarlo, destruirlo o perturbarlo es una característica de lo fantástico en que hay mayor consenso teórico: “La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño”.²⁰

Lo imposible irrumpe en lo cotidiano, Flora Botton Burlá señala que “lo fantástico está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Si no hay imposibles, entonces no es concebible lo fantástico”.²¹ Para que algo aparezca como imposible, primero es necesario delimitar el marco de lo posible, es decir, se necesita de un marco de referencia mimético y reconocible. Por esta razón, el texto fantástico elabora códigos, ya sea de manera implícita o explícita, que coinciden con los códigos socioculturales del lector implícito. Estos códigos no se mantienen estables, difieren según la época y la cultura, según la manera en que la sociedad conciba lo natural y lo sobrenatural.²² Hemos de recordar que “toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte”.²³

De tal forma, un tema como la brujería puede ser tomado de diversas maneras dependiendo del marco cultural en que se aborde. Una persona que viva en una ciudad durante el siglo XXI, rodeada de un entorno científico, rara vez podrá aceptar la magia o la brujería como explicación de un fenómeno; no obstante, para un individuo que ha vivido en un ambiente rural rodeado de explicaciones mágico-religiosas, por el contrario, la hechicería, magia y brujería serán elementos que puedan explicar diversos fenómenos,

¹⁹ Flora Botton Burlá, *Los juegos de lo fantástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p.30.

²⁰ *Ibidem.*, p.43.

²¹ *Ibidem.*, p.37.

²² Cfr. Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. En Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 73

²³ David Roas, “La amenaza de lo Fantástico” ... p.15.

desde ruidos desconocidos hasta alguna enfermedad o muerte. Asimismo, estos cambios de paradigma los observamos con mayor claridad al contrastar épocas o culturas.

De ahí la importancia de considerar el horizonte cultural. El discurso fantástico es “un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)”.²⁴ Como Flora Botton Burlá señala: “lo fantástico, además de depender de un tratamiento literario determinado, está culturalmente condicionado. Los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas”.²⁵ Como resultado, el fenómeno fantástico:

Revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.²⁶

Estamos ante una estructura literaria que cuestiona los límites y nuestras concepciones o paradigmas. Lo fantástico nos inquieta sobre nuestras leyes “naturales” o “racionales” al poner un marco de referencia reconocible (lo cotidiano) que se transgrede por lo imposible o inexplicable, subvirtiéndolo de esta forma los esquemas.²⁷ Por ello la importancia de lo real. La literatura fantástica no puede existir sólo con la presencia de lo sobrenatural, irreal o anormal, no podemos señalar la otredad si primero no identificamos lo que nos es conocido y familiar. Se necesita tomar en cuenta los marcos sociológicos, es decir, las formas en que determinada cultura entiende el mundo, los límites de lo natural/sobrenatural, lo normal/anormal, lo trivial/extraño; el modelo de mundo del que parte una cultura y que conforma la representación de la realidad.²⁸

Tal como señala Irène Bessièrre, el relato fantástico hace uso de estos marcos sociológicos “no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación

²⁴ *Ibidem.*, p.20.

²⁵ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p.33.

²⁶ David Roas, *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, 2009, p.38.

²⁷ *Cfr.* Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 17.

de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo 'surreal', cuya concepción varía según las épocas".²⁹ De la misma manera, David Roas coincide y apunta que el realismo y la verosimilitud son una necesidad estructural en todo texto fantástico³⁰ y puntualiza: "Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe".³¹

Sin embargo, cuando hablamos de los marcos culturales o sociológicos no queremos con ello referirnos a que debemos acudir al marco extratextual y revisar si lo ocurrido en el relato sería considerado dentro del marco de lo normal en la sociedad del escritor o para el escritor mismo. Como Barrenechea puntualiza, los sucesos se identifican como normales o anormales "según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explicita".³² Es decir, no es necesario salir del texto para identificar si estamos ante lo fantástico o no, los elementos que nos ayudarán a definir son intratextuales.

Hay una anécdota al respecto que relata Ana María Morales. Rubén Darío, fiel asistente de sesiones espiritistas y creyente de lo sobrenatural, consideraba que la escritura de textos fantásticos estaba ligada a la creencia en lo sobrenatural por parte del escritor, como lo era en su caso; mientras que Edgar Allan Poe permanecía incrédulo sobre sus propias creaciones. Fue una gran sorpresa para Rubén Darío el descubrir la incredulidad de Edgar Allan Poe sobre lo paranormal y sus cuentos. No obstante, pese a que ambos autores hayan tenido percepciones distintas de la realidad, sus textos no dejan o empiezan a ser fantásticos por este elemento, la perspectiva del autor sobre la realidad no determina si una obra es o no fantástica,³³ de la misma manera que no lo determinan las creencias del lector real.³⁴ Lo que sí lo determina es cómo se expresa el marco de realidad dentro de la

²⁹ Irène Bessière. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" ... p.85.

³⁰ Cfr. David Roas, "La amenaza de lo Fantástico"... p.24.

³¹ *Ibidem.*, p.25.

³² Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" ... p. 12.

³³ Cfr. Ana María Morales, "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas", *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, enero-junio de 2000.

³⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.41.

obra y cómo este marco es transgredido: “El elemento fantástico funciona como tal dentro de una estructura, y lo fantástico sólo puede darse en la situación textual”.³⁵

Ya Todorov había acertado al observar el fenómeno desde una perspectiva estructural y no desde el plano temático. Desde su teoría señala como elementos constitutivos de lo fantástico: la irrupción de lo inexplicable en un marco de referencialidad mimético reconocible y la vacilación experimentada por el lector implícito, el personaje o el narrador, al intentar dilucidar si lo que ocurre es debido a una ilusión de los sentidos, la imaginación o si tiene una explicación racional. El factor que vuelve muy reductible la teoría de Todorov es la descripción de lo fantástico como ese instante en que permanece la duda, como si se tratase de un frágil límite evanescente, una cuerda floja que amenaza con romperse si nos decantamos por una explicación. Tal vez, más que la cuerda floja, lo fantástico sea esa caída y la incertidumbre de no saber dónde terminará el vertiginoso descenso, “lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre”.³⁶

Así, es la posibilidad de vacilar lo que permite la existencia de lo fantástico para Todorov, si la vacilación se elimina el género cambia. Como ya mencionábamos, cercado a lo fantástico se encuentra lo maravilloso, por un lado, y por el otro lo extraño. Siendo lo maravilloso aquel universo que sin escándalo o violencia introduce elementos sobrenaturales, es decir, asimila el desorden naturalizándolo por lo que no requiere de explicaciones, sencillamente acepta la existencia y convivencia de lo irreal, por tanto, su marco de referencia no es mimético al nuestro, el mundo que plantea es diferente.

Mientras que lo fantástico necesita de la presencia de la racionalidad, lo maravilloso, de manera similar a la fe, necesita de una creencia sin intervención de la razón, pues, plantea un mundo distinto al que pertenecemos y, por tanto, tiene sus propias leyes. Dentro de lo maravilloso podemos encontrar los terrenos de lo prodigioso, lo exótico, lo feérico, el cuento de hadas, lo milagroso y lo mágico, siendo estas dos últimas clasificaciones las que más se acercan a lo fantástico, ya que en éstas se violentan las leyes naturales entrando en

³⁵ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p.35.

³⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.19.

conflicto con la noción de cotidianeidad. La diferencia con lo fantástico reside en que, en el primer caso, las leyes naturales se ven suspendidas por un sistema de excepción que vuelve posible lo imposible, se amplía momentáneamente la noción de realidad.³⁷ No obstante, como observa Susana Reisz, “el milagro no trastorna la seguridad de nadie”.³⁸ Por su parte, en el segundo caso, lo mágico “alude a la posibilidad de transformar, mediante leyes diferentes, la realidad codificada como mimética en el texto”,³⁹ bordeando con ello lo fantástico. Ana María Morales señala esta frontera como la más problemática por estar relacionada también con lo *Unheimlich*, una inquietud o sensación de extrañeza de la que nos ocuparemos con mayor amplitud en el tercer capítulo.

A pesar de difuminarse los límites en estas dos áreas, en lo maravilloso la excepción a la legalidad remodela y completa el mundo, mientras que en lo fantástico esta excepción es una transgresión amenazante. “Lo fantástico describe desde la negación, en tanto lo maravilloso lo hace desde la afirmación”.⁴⁰ Para Tzvetan Todorov “la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”,⁴¹ lo maravilloso es producto de la cosmovisión previa al Siglo de las Luces, es decir, de las sociedades medievales, y por tanto, no es un género literario en sí, sino una expresión de la forma de ver el mundo, la cual es distinta a la nuestra debido al racionalismo y positivismo que ponen en duda ese sistema de pensamiento.⁴²

En el caso de lo extraño, lo sobrenatural es sólo aparente, se presenta como algo improbable, pero que se puede explicar por las leyes del mundo conocido, ya sea bajo argumentos sobre lo insólito como producto de un truco, ilusión o engaño. Cercano a este

³⁷Cfr. Ana María Morales. “Las fronteras de lo fantástico”, en José Miguel Sardiña. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Casa Centro de Investigaciones Literarias Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007, pp.245-251.

³⁸ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas” en David Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001, p.199.

³⁹ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico” ... p.250.

⁴⁰ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)” en Morales, Ana María y Sardiñas, José Miguel (editores), *Odiseas de lo fantástico*, Trabajos presentados en el III Coloquio de Literatura Fantástica: 2001, septiembre de 2001, México, CLIF, 2004, p. 33.

⁴¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.61.

⁴² Cfr. Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, p.152.

género encontramos la novela de enigma que plantea muchas veces un hecho insólito que al final es explicado de manera lógica, alejándose de los temas de la irrealidad y lo fantástico. De tal forma, en el caso de lo extraño hay tan solo una aparente ruptura de las reglas conocidas, el marco de referencia es reconocible y, en consecuencia, la presencia de lo improbable o extraordinario parece desgarrar las normas de ese mundo, pero esta ruptura se descubre como una falsa alarma, el mundo sigue siendo el conocido, sin elementos que lo transgredan o amenacen.

Mientras lo maravilloso trata de asimilar el desorden admitiendo nuevas leyes de la naturaleza, dándose por admitido sin que provoque escándalo o problema, y lo extraño se presenta como algo improbable pero que deja intactas las leyes de la realidad,⁴³ lo fantástico es una ruptura de los esquemas de realidad,⁴⁴ necesita violar las reglas del mundo presentando un choque violento entre dos realidades.⁴⁵ Como Todorov señala, ante un suceso anormal tenemos dos opciones: o aceptamos que nos encontramos ante una ilusión de los sentidos y por ende las leyes del mundo son las que conocemos (lo extraño), con lo cual aceptaríamos una probabilidad empírica (ley física, drogas, sueño, delirio, ilusión óptica, etcétera); o bien el hecho anormal ha ocurrido realmente, forma parte de la realidad, siendo ésta una realidad distinta a la que conocemos y, por consiguiente, regida por leyes desconocidas para nosotros (lo maravilloso), con lo cual aceptaríamos una probabilidad metaempírica (mitología, teología, ocultismo, etc.).⁴⁶

El cuento fantástico puro sería muy difícil de encontrar, pues se necesitaría que la vacilación se mantenga hasta el final, y, de no hacerlo, el cuento quedaría orientado hacia alguno de los géneros vecinos quedando como fantástico-extraño, si finalmente hay una explicación racional, o fantástico-maravilloso, si se comprueba la existencia de lo sobrenatural. Para Irène Bessièrre, el acontecimiento anormal, imposible, incierto, se presenta como un enigma “constituido por la mezcla de lo conocido y de lo desconocido,

⁴³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴ David Roas, “La amenaza de lo Fantástico” ... p.10.

⁴⁵ *Cfr.* Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”... p.393.

⁴⁶ *Cfr.* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.49.

de lo real y de la irrealidad”,⁴⁷ superposición que por lo general se presenta de manera violenta o agresiva, mientras que para Todorov es la duda entre estas dos opciones lo medular.

La desventaja de la teoría de Todorov es que, al depender de la ambigüedad o vacilación, el género se vuelve inestable al poder cambiar a lo maravilloso o a lo extraño con tan solo una frase que despeje la duda. Como resultado, se torna muy pequeño el *corpus* de textos que logran preservar la incertidumbre hasta el final.⁴⁸ Ana María Barrenechea observa dicha dificultad y plantea lo fantástico bajo dos parámetros, “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste”⁴⁹, y aclara como fundamental “la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov”.⁵⁰ Las obras fantásticas serían entonces aquellas que colocan la violación del orden natural y lógico como centro de interés confrontando dos órdenes dentro del texto de forma implícita o explícita.⁵¹

Dado que la incertidumbre ante lo sobrenatural entraña una transgresión de las normas de lo real, Calderón Bird apunta que “todo texto con vacilación (o incertidumbre) en torno a la existencia de lo sobrenatural pertenece, necesariamente, al género fantástico, pero que no todo texto fantástico recurre a dicha poética”,⁵² coincidiendo así con David Roas, quien señala que la vacilación, por lo tanto, no puede ser aceptada como único rasgo definitorio de lo fantástico.⁵³ De tal manera, la vacilación se presenta como un elemento que puede o no aparecer en el texto y, por ende, no debe ser un elemento limitativo. Lo que sí aparece como una constante de la narrativa fantástica es la irrupción o choque de dos probabilidades, la empírica y la metaempírica tal como lo señalaban Barrenechea e

⁴⁷ Irène Bessière, *El relato fantástico, la poética de lo incierto*. Paris, Larousse, 1974, p.16.

⁴⁸ Cfr. Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”... pp.26-27.

⁴⁹ Ana María Barrenechea. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”... p.392.

⁵⁰ *Ibidem.*, p.393.

⁵¹ Cfr. *Idem.*

⁵² Raúl Calderón Bird, *La narrativa y el teatro fantástico de Elena Garro* (tesis de doctorado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, p.57.

⁵³ Cfr. David Roas, “La amenaza de lo Fantástico”... p. 18.

Irène Bessière. “El proyecto literario fantástico es, pues, antinómico por naturaleza: debe aliar su irrealidad primaria a un realismo secundario”.⁵⁴ Es decir, pone lo anormal, irreal y sobrenatural en contraste con lo conocido, lógico y aquello considerado como lo real. Igualmente, observamos que al compararlo con lo maravilloso, otro aspecto fundamental es el carácter violento y transgresor que aparece en lo fantástico, cosa que no ocurre en lo feérico.

Una de las razones por las cuales la teoría de Todorov se cierra tanto, excluyendo un gran número de obras evidentemente fantásticas, reside en el *corpus* elegido por el investigador para analizar el fenómeno, ya que tuvo en cuenta para su creación tan solo textos producidos en Europa en el siglo XIX, esto le llevó incluso a considerar lo fantástico como un género histórico y augurar su pronta desaparición, sin prever las adaptaciones que se producirían por los cambios de paradigma científicos y sociales y sin tener en cuenta la adopción del fenómeno en otras latitudes. El querer aplicar los modelos teóricos canónicos como válidos para la totalidad de obras fantásticas, incluso de aquellas obras posteriores a dichas teorías, ha sido un error, lo fantástico cambia conforme se modifican las concepciones del mundo, por ello, la rigidez de los postulados de Todorov, si bien pueden aplicarse para ciertas épocas y obras (los textos fantásticos clásicos), no puede aplicarse a la literatura contemporánea, tal como lo indica Ana María Barrenechea, pues ésta construye “géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes”,⁵⁵ las nuevas obras requieren de nuevos constructos teóricos no tan restrictivos.

Frente a las consideraciones de lo fantástico como género evanescente que se resiste a clasificaciones y codificaciones, algunos teóricos, como Louis Vax, han preferido delimitar el territorio de lo fantástico, y otros estudios como el realizado por Omar Nieto, han propuesto abordar el fenómeno como un sistema literario, es decir, “un conjunto de elementos articulados entre sí que operan de una forma estable e identificable de cierta manifestación estética”,⁵⁶ observando en este sistema tres tipos o clasificaciones de lo

⁵⁴ Bessière, Irène, “El relato fantástico, la poética de lo incierto”... p.16.

⁵⁵ Ana María Barrenechea. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”... p.393.

⁵⁶ Lauro Zavala, “Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico” en *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, p. 22.

fantástico: el clásico (más cercano a lo postulado por Todorov), el moderno o neofantástico (fácilmente identificable en la literatura hispanoamericana) y el posmoderno. De manera que, buscando unificar una teoría que explique dicho fenómeno, aborda las reglas de operación y los elementos específicos para dar cuenta del efecto que produce lo fantástico y pone en marcha su mecanismo. Este sistema de lo fantástico, Omar Nieto lo define como “una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla”.⁵⁷

1.2 Lo fantástico como sistema

Omar Nieto formula que el sistema de lo fantástico opera de la siguiente manera: “un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la otredad, de manera que se evidencie con claridad una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes”.⁵⁸ De esta manera, su propuesta no sólo pretende dejar de lado la cuestión temática o tipológica ya antes discutida, sino que además busca descubrir “los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores”.⁵⁹

Esta postura coincide con lo expresado por Irène Bessièrre para quien el relato fantástico no constituye “una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la inversión pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”.⁶⁰ Otro aspecto a resaltar de las observaciones de Bessièrre es su acercamiento con la noción de sistema dentro de lo fantástico, pues al hablar de la poética del relato fantástico explica que ésta supone el registro de datos objetivos y su deconstrucción mediante “un conjunto de sistemas de signos repentinamente no aptos para expresar y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento

⁵⁷ Omar Nieto, *op. cit.*, p.65.

⁵⁸ *Ibidem.*, p.75.

⁵⁹ *Ibidem.*, p.59.

⁶⁰ Bessièrre, Irène, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”... p.84.

situado en el núcleo del drama fantástico”.⁶¹ Así, lo fantástico se modifica según las épocas y sus discursos dominantes.⁶²

También Rosalba Campra se aproxima a la idea del sistema al llamar la atención sobre los mecanismos mediante los cuales el lector empírico o explícito reconoce lo fantástico, es decir, cómo el lector “reconoce en el texto la creación de un universo que contradice su experiencia y, al mismo tiempo, solicita su adhesión”.⁶³ Para Rosalba Campra, lo fantástico se configura como un proceso, es una acción que contrapone dos situaciones o mundos contradictorios,⁶⁴ o como menciona Irène Bessièrre, “la organización, por contraste y por tensión, de los elementos y de las implicaciones heterogéneas que crean el atractivo del relato fantástico y su unidad”,⁶⁵ por ende, dejan de ser útiles tanto la probabilidad empírica (ley física, sueño, delirio, ilusión óptica, etcétera) como la probabilidad metaempírica (mitología, teología, ocultismo, etc.) para explicar lo insólito.

Lo que resalta aquí es esta mirada de lo fantástico como mecanismo, proceso, sistema o acción y no como sustancia, lugar o momento. Verlo como sistema implica que éste desarrolla una estructura con elementos relacionados entre sí que funcionan como un todo que pone en marcha un mecanismo y que tienen como resultado un efecto o acción. Algo que ha llamado la atención de la mayoría de los teóricos es el efecto o sentimiento que provoca lo fantástico. Flora Botton Burlá incluso menciona que el objetivo de esta literatura es justamente la producción de ese efecto determinado en el lector, un sentimiento ambiguo e incómodo cercano a la extrañeza, el miedo, el horror o la angustia, una emoción que no termina de declararse, que no es fuerte ni clara, sino que permanece al acecho de manera indefinida.⁶⁶ Botton no solo considera que el efecto se produce en la mayoría de los textos fantásticos, sino que asegura que si el efecto no se logra “simplemente no es literatura fantástica”.⁶⁷

⁶¹ *Ibidem.*, p.87.

⁶² *Cfr. Idem.*

⁶³ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: Lo fantástico...* p.8.

⁶⁴ *Cfr. Ibidem.*, p.32.

⁶⁵ Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” ... p.84.

⁶⁶ Flora Botton Burlá, *op., cit.*, p.49.

⁶⁷ *Ibidem.*, p.51.

Maticemos un poco esta afirmación. Cuando hablamos de las emociones del lector hemos de recordar que nos referimos al lector implícito el cual lo encontramos como elemento intratextual. Es a este lector al que se toma en cuenta y son sus emociones las que “cumplen un papel determinante dentro del cuento fantástico”.⁶⁸ La estructura del cuento fantástico está diseñada de tal manera para producir esas emociones ambiguas. Como explica Herrero, la reacción de desconcierto, angustia, fascinación, inquietud o terror surge primero “en la mente del personaje (sujeto focalizador) o del narrador personaje al percibir un fenómeno extraño e inexplicable que conlleva una dimensión problemática, porque trastoca los esquemas de la vida ordinaria”.⁶⁹ El efecto se genera mediante la empatía con el personaje, quien tiene conciencia de la extrañeza que lo rodea, en otras ocasiones “no son los hechos mismos los que provocan la sensación de extrañeza en el lector, sino la reacción de los personajes frente a esos hechos”.⁷⁰

Para Bozzeto es necesario establecer aquí una diferencia entre “sentimiento de lo fantástico” (angustia, miedo o inquietud ante fenómenos que nos superan y desconciertan) y el género literario de lo fantástico. Mientras que el “sentimiento de lo fantástico”, desde el origen de la humanidad, ha existido en todas las culturas y en relación con diversos tipos de creencias,⁷¹ el género fantástico, por su parte, es de creación más reciente, debido al contraste de paradigmas en el siglo XVIII al contraponer el pensamiento mágico-religioso y las supersticiones al avance acelerado de la ciencia y el pensamiento positivista. Como menciona Juan Herrero:

La vida real (aparentemente ‘explicable’ para la razón y la ciencia como un fenómeno ‘positivo’) no ha dejado de ser ‘fantástica’ para la sensibilidad y para la imaginación del ser humano cuando este se encuentra inmerso existencialmente en una situación de desconcierto, de fascinación o de angustia ante un fenómeno interior o un ser real que le resulta misterioso, inexplicable o amenazante.⁷²

⁶⁸ *Ibidem.*, p.47.

⁶⁹ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, pp.53-54.

⁷¹ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 20.

⁷² *Ibidem.*, p. 32.

La literatura fantástica pondría en marcha un mecanismo de contrastes para activar el sentimiento de lo fantástico, es por tanto el tratamiento literario de esas emociones. Susana Reisz señala que la irreductibilidad de lo a-normal tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural medianamente institucionalizada vuelve apto para una ficción fantástica a tal suceso. El temor, miedo o inquietud que aparecen en la literatura fantástica vendría a ser consecuencia de tal irreductibilidad. Así, Reisz apunta:

Es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir—aceptar—la coexistencia de lo posible como un imposible, (...) de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada—para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas. (...) Se trata en suma de ese sentimiento de lo 'siniestro' (*das Unheimliche*) que Freud deriva de la impresión de que convicciones primitivamente superadas (...) parecen confirmarse contra nuestras creencias actuales.⁷³

De tal manera, relacionado con el sentimiento de lo fantástico, encontramos lo *Unheimlich*, aquello que debiendo permanecer oculto ha salido a la luz, lo cual surge de lo que implica el acontecimiento o el elemento sobrenatural, en otras palabras, el fenómeno de la transgresión que nos lleva a cuestionarnos la seguridad de nuestro propio mundo. No se trata de un miedo físico, sino de una sensación inquietante cercana a la angustia. En suma, la sensación de lo *Unheimlich* estaría influido por la sugerencia de la vulnerabilidad del lector que parece señalar el texto literario. Así, David Roas explica que lo fantástico genera una impresión terrorífica “ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)”.⁷⁴

Al momento de recurrir al sentimiento de lo fantástico o a los efectos que esta literatura produce, pareciera que retrocedemos a la antigua cuestión de la vacilación y la inconveniencia de clasificar textos a partir de la presencia o ausencia de efectos en el lector implícito. Para Juan Herrero Cecilia, “no se trata de la duda o incertidumbre interpretativa que señalaba Todorov”,⁷⁵ el investigador, siguiendo a Maupassant, señala que lo fantástico

⁷³ Susana Reisz, *op. cit.*, p.197.

⁷⁴ David Roas, *op. cit.*, 30.

⁷⁵ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 31.

es un efecto sensible provocado por “el estilo narrativo que juega con ambigüedad y la incertidumbre del personaje”,⁷⁶ de ahí la importancia de la focalización, los modos de articulación, la construcción de las unidades de significación y las modalizaciones verbales. Este efecto sensible es “producido por la manera de contar la reacción psíquica de un personaje ante un misterioso fenómeno (realmente manifestado o que el personaje cree percibir) que le inquieta o le angustia”,⁷⁷ es cercano a la empatía del lector implícito con el personaje, una especie de sintonía entre la sensibilidad de estas dos instancias que se produce por las marcas textuales.

Ya en su estudio, Todorov hacía notar cómo la mayoría de los textos fantásticos estaban narrados bajo la primera persona, ello debido a que los discursos atribuidos al autor escapan a la prueba de verdad pasando como verdaderas aseveraciones aunque no lo sean, mientras que los discursos atribuidos a los personajes pueden ser por el contrario tomados tanto como verdaderos, como falsos, es decir, el lector implícito tiende a poner en duda lo relatado cuando percibe que es un personaje el que está narrando. Tal como señala Rosalba Campra, cuando encontramos una narración personal, es decir, cuando el narrador dice “yo”, éste “se coloca en el mismo nivel de existencia –de experiencia—de los personajes y del destinatario, es una pseudopersona y en cuanto tal está expuesta al error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad”.⁷⁸

De la misma manera, la narración personal permite un mayor margen de interpretación susceptible al error ya sea por interés, falta de información o tener una visión distorsionada de los hechos narrados. Así, se evidencia una incapacidad del yo narrante para abarcar en su totalidad lo sucedido. Por ello Rosalba Campra apunta que la fragmentación de la información, es decir, los vacíos y las distorsiones, responden “a un criterio de focalización, o más bien de verosimilitud en la focalización: en una propuesta

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en José Miguel Sardiñas, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Centro de investigaciones literarias Fondo editorial Casa de las Américas, 2007, p. 148.

coherente con los límites del yo y sus posibilidades de conocimiento, sólo se enuncian los hechos que ese yo está en condiciones de percibir”.⁷⁹

En las narraciones heterodieéticas o comúnmente llamadas “en tercera persona”, se suele atribuir una mayor objetividad al narrador, sin embargo, Rosalba Campra advierte que la distancia entre el sujeto de la enunciación y el enunciado no implica impersonalidad. A pesar de que la voz narrativa se presente con cierta distancia de los hechos narrados, una lectura atenta puede descubrir calificativos en las descripciones, cambios de tono, subrayados e ironías que implican un juicio sobre los personajes y, por tanto, implican un yo disimulado.⁸⁰ Sin embargo esto no siempre ocurre y por lo general se tiende a asociar la voz impersonal a una mayor fiabilidad.

De tal manera, sobre todo el narrador en primera persona propicia la ambigüedad sobre la veracidad o falsedad de lo narrado.⁸¹ Sin embargo, también la narración en tercera persona puede resultar ambigua y parecer subjetiva si ésta es identificada con la perspectiva de un personaje, en suma, no es tanto la instancia narrativa lo que genera el fenómeno de ambigüedad textual, sino la perspectiva, es decir, la focalización. En función de la percepción Juan Herrero señala dos tipos de fantástico: el *fantástico interior* que se genera cuando la percepción “por el personaje principal o por el narrador-personaje (o un narrador testigo) es plenamente *subjetiva* (motivada por una visión, una alucinación, un sueño, una idealización, etc.)”⁸² y el *fantástico exterior* que ocurre “si los acontecimientos misteriosos constituyen en el universo del texto un fenómeno *objetivo* (aunque sea inexplicable) que puede ser realmente comprobado no solo por el personaje principal sino también por otros personajes”.⁸³

La focalización permite la sintonía entre lector, narrador y personaje, al mismo tiempo que contribuye a cuestionar la naturaleza real, ilusoria o irreal de lo contado dentro de la obra. Por ello, a lo largo del cuento, es importante tener en consideración los

⁷⁹ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: Lo fantástico...* p. 94.

⁸⁰ Cfr. *Ibidem.*, 96-98

⁸¹ Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 89-90.

⁸² Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 22.

⁸³ *Idem.*

elementos textuales que van construyendo la narrativa, igualmente, la estructura nos ayudará a identificar no sólo lo fantástico, sino también en qué tipo de paradigma o modelo fantástico se ubica el texto.

Omar Nieto señala al respecto tres paradigmas de fantástico: fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico posmoderno, estos operan de manera distinta produciendo cada uno su efecto. El primero, el clásico, es la forma inaugural en que se manifiesta el sistema de lo fantástico, es más cercano a lo propuesto por Todorov, Vax y Caillois. En él lo imposible desgarrar el marco referencial mimético. Aquí la otredad se encuentra fuera del hombre, lo que amenaza es lo externo (fantasmas, seres invisibles, vampiros, demonios, bestias, en resumen, figuras externas a nuestra realidad). Lo otro está representado por seres o fuerzas extrañas. Con ello, hay una transgresión a nivel sintáctico, una problematización de contrarios al oponer el orden de lo real y de lo sobrenatural, la vida y la muerte.⁸⁴

El segundo paradigma, el fantástico moderno o neofantástico, representa una ruptura con el modelo clásico. Mantiene una conciencia de las reglas de lo fantástico, pero retoma elementos de lo maravilloso para no hacer evidentes las reglas de construcción. El término “neofantástico” fue postulado por Jaime Alazraki en un intento por estudiar los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, los cuales poseían características que escapaban a la narrativa fantástica tradicional. Alazraki señala que este nuevo tipo de fantástico no busca provocar miedo o terror, sino que propone “cartografiar esa realidad segunda”⁸⁵ como si la realidad conocida fuese una máscara y la narrativa develase aquella oculta.

Para Alazraki, los cuentos neofantásticos son metáforas que intentan expresar lo oculto por la cultura, además, el mecanismo que utiliza esta modalidad narrativa es particular por presentar el elemento fantástico desde el inicio del relato sin una progresión gradual que conlleve a una rajadura final. Omar Nieto señala que en este paradigma lo irreal aparece naturalizado, o por lo menos muchas veces no causa el extrañamiento o

⁸⁴ Cfr. Omar Nieto, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁵ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001, p.276.

preocupación de los protagonistas. Ya Todorov al analizar *La metamorfosis*, señalaba que a diferencia del discurso fantástico que parte de una situación natural para alcanzar lo sobrenatural, esta obra de Kafka parte de un acontecimiento sobrenatural para darle un aire cada vez más natural. Más tarde esta observación la retoma Alazraki y sin hacer uso del término “naturalización” explica que, en *La metamorfosis*, los cuentos de Cortázar y otros textos similares, lo sobrenatural, *lo otro*, aparece de forma trivial y prosaica. En estos relatos lo fantástico puede ocurrir en ambientes cotidianos, su intención no es causar terror como en el fantástico clásico sino “cartografiar” una realidad segunda oculta en nuestra cultura.

Como ejemplo de ello podemos mencionar el cuento “Cartas a una señorita en París” de Julio Cortázar donde el protagonista parece no inmutarse al vomitar conejitos, lo que le preocupa es la frecuencia de dichos vómitos. Lo sobrenatural aparece desde el inicio insertándose en un ambiente cotidiano para dejar descubierta una realidad alterna, una nueva interpretación de la realidad oculta por las convenciones culturales. Si en el fantástico clásico había una sola solución para el relato, en el fantástico moderno las soluciones se multiplican, hay una ramificación de interpretaciones donde ninguna es definitiva.

Omar Nieto señala que, al igual que en el surrealismo, el romanticismo, el expresionismo y lo real maravilloso, ocurre en lo neofantástico una naturalización (trivialización si se prefiere retomar las palabras de Cortázar y Alazaki) de lo improbable desde la mirada del protagonista o del narrador, ello conlleva a la ausencia de sorpresa o vacilación por parte de los personajes. En este aspecto, es necesario no confundir lo neofantástico con lo real maravilloso, término propuesto por Alejo Carpentier, ni con el realismo mágico, normalmente asociado a Gabriel García Márquez. Por un lado, Alejo Carpentier considera lo real maravilloso como patrimonio de América entera, donde la unión de diversas creencias ha dado lugar a nuevas mitologías reales para sus habitantes pero incomprensibles, extrañas y maravillosas para aquellos que son ajenos a dicha cosmovisión.⁸⁶ Por otra parte, en el realismo mágico se plantea la coexistencia de lo real y lo sobrenatural de manera no problemática en un mundo mimético al nuestro, hay una

⁸⁶ Cfr. Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano”, *El reino de este mundo*, 1949.

naturalización de lo extraño pero también una rarificación de lo natural, por ejemplo, en *Cien años de soledad* no escandaliza que una mujer se eleve y se vaya volando, pero un cubo de hielo es visto como algo impresionante.⁸⁷

Es importante tener en cuenta que ni en el real maravilloso ni en el realismo mágico se produce un enfrentamiento problemático entre lo sobrenatural y lo real. Aunque plantean un mundo similar al del lector, hay detalles irreales que no son extraños ni conflictivos para los personajes. Mientras que en el caso de lo neofantástico, aunque algunos personajes puedan presentar una reacción naturalizante ante los eventos insólitos, estos eventos tienden a causar un conflicto en el personaje, conduciéndolo por lo general a su destrucción física o psicológica. Así, aunque lo neofantástico roza sus límites con lo real maravilloso y el realismo mágico y abreva de la tradición del surrealismo, el maravilloso medieval y el romanticismo, la diferencia con estos géneros reside en la autoconciencia. Mientras lo maravilloso surge dentro de una cosmovisión que naturaliza lo extraño, el fantástico moderno es consciente de los distintos órdenes que se contraponen e invierte la naturalización presentando como normal lo abyecto. Esta es su estrategia para ocultar lo extraño hasta revelarlo como una especie de epifanía.

En lo neofantástico se da una inversión de lo semántico pues responde a un cambio de paradigma, es decir, responde a una nueva visión de la realidad. Cortázar, autor representativo de este paradigma, habla de una “realidad ‘maravillosa’”,⁸⁸ de esta manera, aúna dos palabras contrapuestas e invierte lo semántico creando una especie de paradoja. Posteriormente explica: “Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad”.⁸⁹ Esta segunda realidad de la que nos habla Cortázar es profundamente humana, no obstante, ha quedado enmascarada por un mundo prefabricado por la cultura, cultura que aunque nos parezca cotidiana encierra profundas aberraciones.⁹⁰ Esta postura coincide con la de Amparo Dávila quien puntualiza: “La realidad tiene dos caras una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una

⁸⁷ Cfr. David Roas. “La amenaza de lo fantástico”... p.12.

⁸⁸ Jaime Alazraki, *op., cit.*, p.275.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Cfr. *Idem.*

explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica...”⁹¹ De igual manera, Adela Fernández señala que sus cuentos son “un conjunto de ideas, imágenes, experiencias e invenciones que se conjugan en el subconsciente reclamando una forma de realidad”.⁹²

Esta segunda realidad que aparece enmascarada por la cultura se evidencia en los cuentos neofantásticos. En ellos observamos emerger lo siniestro de lo considerado “normal” o “culturalmente aceptado”. Rosemary Jackson señala las diversas variaciones semánticas del “yo” y el “no-yo”, explicando cómo el concepto del mal, generalmente atribuido al *otro*, se transforma con los cambios en los valores culturales y en los temores de una sociedad.⁹³ Según la autora, lo demoniaco (uno de los nombres otorgados a la otredad) ha ido mutando semánticamente hasta internalizarse y producir una “‘otredad’ mucho más cercana”.⁹⁴ El fantástico moderno evidencia, tanto las variaciones semánticas, como la internalización de lo otro, caracterizándose el paradigma “por un cambio radical en la manera de nombrar o interpretar lo demoniaco”.⁹⁵

En los cuentos pertenecientes al fantástico moderno hay una focalización mayor sobre la subjetividad de los personajes a partir de la cual se nos ofrece la visión del mundo narrado, como resultado, “la palabra narrativa puede dejar traslucir el lado oscuro del inconsciente, las obsesiones, las aprehensiones o los miedos que subyacen en el interior y que condicionan o motivan la búsqueda obsesiva del personaje”.⁹⁶ De tal manera, este paradigma aborda un fantástico interior donde la personalidad de los personajes con sus dimensiones psicopatológicas guía hacia la confusión mental o la fijación obsesiva.

Contrario a lo que postulaba Todorov, los avances psicológicos, las teorías psicoanalíticas y el surrealismo, lejos de extinguir y poner punto final a lo fantástico, han

⁹¹ Amparo Dávila en Herrera, Jorge L. (2007) “Entre la Luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila”, *Universo del Búho*, núm. 86, 2007, p.16.

⁹² Cfr. Adela Fernández, *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996, Cuarta de forros.

⁹³ Cfr. Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 49

⁹⁴ *Ibidem.*, p.53.

⁹⁵ *Ibidem.*, p.51.

⁹⁶ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 36.

influido en el surgimiento y evolución del paradigma, llevando al escritor a plantear la otredad no en los entes sobrenaturales, sino en la propia mente de los sujetos. Aunque la finalidad del relato neofantástico no sea causar miedo, una sensación muy cercana despierta en el lector implícito, el relato hace surgir lo siniestro o *Unheimlich* a partir de lo conocido y familiar que se torna extraño, pues, hace emerger lo humano oculto por la cultura. Rosemary Jackson apunta por ello que lo fantástico “es todo lo que no se dice, todo lo que no se puede decir a través de formas realistas”.⁹⁷

Otro aspecto importante del fantástico moderno es que el texto se presenta aquí como alegoría al manejar de forma velada y oculta lo siniestro. Lo extraño se naturaliza y diluye en el texto al igual que las frustraciones, impulsos y oscuros deseos se mantienen ocultos dentro del ser humano. De ahí que la ambigüedad cobre especial importancia en este paradigma, al presentarse como recurso textual que permite reconocer lo fantástico moderno. El elemento insólito se oculta a lo largo del relato “hasta en un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así ‘la irrupción insólita, casi insoportable’ condición *sine qua non* del sistema de lo fantástico”.⁹⁸ Para realizar la naturalización y lograr el efecto de la alegoría, se crea en el texto un referente propio a partir del cual opera la verosimilitud. Los principales teóricos de este fantástico moderno han sido Ana María Barrenechea, Jean-Bellemin Noël, Rosemary Jackson y Jaime Alazraki.

El tercer tipo de fantástico es el posmoderno, metafantástico o las “fantasías metafísicas” como las denomina Bioy Casares mencionando: “aquí lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento”.⁹⁹ Si en el fantástico moderno o neofantástico las teorías psicológicas y psicoanalíticas habían influido en su desarrollo, en el caso del fantástico posmoderno son los paradigmas filosóficos y las teorías científicas de la física del siglo XX las que influyeron en el cambio de paradigma, sobre todo la teoría de la relatividad

⁹⁷ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸ Omar Nieto, *op. cit.*, p. 140.

⁹⁹ Bioy Casares, “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Sudamericana, 2012, p.12.

de Einstein, las investigaciones de las partículas subatómicas por la física cuántica y el principio de incertidumbre de Heisenberg abrieron paso a estas ficciones.¹⁰⁰

El universo del relato ya no muestra un conflicto entre un fenómeno extraño o inexplicable y las normas estables de una realidad basada en el orden racional o natural, sino que el escritor considera que el concepto de realidad es algo inestable, abierto a una multiplicidad de interpretaciones y condicionado por la subjetividad del sujeto preceptor.¹⁰¹

Esta inestabilidad de lo real en la época posmoderna lleva al sujeto a una crisis de identidad lo cual se ve reflejado en personajes desdoblados o movidos por la duplicidad.¹⁰² En este tercer paradigma de lo fantástico la transgresión es lingüística, nos encontramos ante un juego del lenguaje donde éste deja de ser transparente, se relativiza el concepto de verdad y de lo fantástico, proponiendo una especie de escepticismo o reencantamiento de la realidad.¹⁰³ A partir de estos efectos o propuestas, Omar Nieto distingue dos tipos de fantástico posmoderno: el fantástico posmoderno escéptico en el que se suspende el acceso a la verdad, por ejemplo *Ficciones* de Jorge Luis Borges,¹⁰⁴ y el fantástico posmoderno como reencantamiento, el cual hace uso de una hiperconciencia de la tradición literaria y hace simulacros de lo fantástico clásico, “su efecto consiste en una recuperación de la capacidad de asombro de los lectores y los personajes”.¹⁰⁵ Como ejemplo encontramos *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortazar.¹⁰⁶

Algo que debemos tomar en cuenta ante esta clasificación es que se trata de paradigmas y no de etapas históricas, por lo tanto podemos encontrar autores recientes que elaboran cuentos fantásticos clásicos de la misma manera que contemporáneos de Todorov que escribieron cuentos fantásticos modernos. Como señala Lauro Zavala, la ventaja de considerar lo fantástico como sistema es que de esta forma se sugiere “una estrategia para crear un efecto específico y con ello se revela una conciencia o

¹⁰⁰ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 38.

¹⁰² *Cfr. Idem.*

¹⁰³ Omar Nieto, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁴ Lauro Zavala, *op. cit.*, p.18.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p.18.

¹⁰⁶ *Cfr. Idem.*

autoconciencia que permite comprender el fenómeno no como una colección aislada de manifestaciones literarias, sino como un hecho estético que posee una historia y una evolución”,¹⁰⁷ estableciendo paradigmas que permanecen y funcionan a pesar de las etapas históricas.

Para concluir este apartado es necesario recapitular lo que entiendo entonces por fantástico, delimitación que se usará a lo largo de los siguientes capítulos. Lo fantástico, entendido como sistema, posee una estrategia que pone en juego los conceptos de realidad e imaginación. Los marcos epistemológicos de las sociedades con sus paradigmas de conocimiento y de lenguaje alimentan lo fantástico, por tanto, el texto codifica un marco de referencialidad mimética reconocible. A esta normalidad o vida cotidiana se contraponen un acontecimiento que de forma violenta escapa de las leyes establecidas por ese marco de referencialidad.¹⁰⁸ Es decir, este acontecimiento irruptor es codificado como sobrenatural o irreal. En el choque de lo cotidiano y lo sobrenatural se genera una “tensión insoportable”¹⁰⁹ y con ello un efecto de extrañeza.

Este choque genera ambigüedad la cual puede ser formal o estética ya sea en “una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto”.¹¹⁰ Esta ambigüedad (que puede presentarse en el fenómeno fantástico, en sus causas o en el modo de contar) está diseñada para provocar duda y con ello inquietud en el lector implícito. Es el efecto inquietante “una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico”¹¹¹ (dicho efecto, debemos recordar, no se corresponde con una emoción fuerte y declarada). Por su parte, la vacilación sobre la existencia o no existencia de lo sobrenatural no es delimitante de lo fantástico, es un elemento que puede o no aparecer. La esencia de lo fantástico es la transgresión y choque de la probabilidad empírica y metaempírica, es decir del orden de lo real y lo irreal.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem.*, p.23.

¹⁰⁸ Cfr. Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p.57.

¹⁰⁹ Omar Nieto, *op. cit.*, p. 284

¹¹⁰ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p.61.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 60.

En resumen, el sistema de lo fantástico muestra un enfrentamiento entre lo otro y lo mismo, ya sea en el razonamiento (posmoderno) o en los hechos, situando la otredad fuera del individuo (clásico) o dentro de uno mismo (moderno). De tal manera, en el paradigma clásico, lo inadmisibile irrumpe lo real y cotidiano, se invierte la relación en lo moderno o se relativiza en lo posmoderno. Lo fantástico quedaría definido como el choque entre un marco epistemológico considerado como real y la intromisión violenta de su negación, la cual se evidencia de forma lingüística a través de una retórica de lo indecible produciendo una sensación de inquietud. Dependiendo de las estrategias narrativas, este marco epistemológico puede ser fracturado, invertido o relativizado.

En el caso de las autoras Amparo Dávila y Adela Fernández podemos relacionar la mayoría de sus cuentos con el paradigma moderno, más cercano al clásico en el caso de Amparo Dávila (recordemos las casonas antiguas, quintas alejadas y sitios abandonados que abundan en la narrativa de la zacatecana remitiéndonos a la tradición del romanticismo) y más cercano al neofantástico de Alazraki en el caso de Adela Fernández (quien une de forma continua el pensamiento mágico-religioso acercándose a los géneros de lo maravilloso). En ambas autoras destaca que en la mayoría de sus cuentos la otredad no se encuentra fuera de sus personajes ni como algo externo al mundo planteado, sino que surge dentro de los mismos personajes como una amenaza que los lleva a la destrucción física o mental. Lo siniestro y amenazante no viene del exterior, sino de aquello que se supone conocido e íntimo. Ambas autoras tejen su poética de lo indecible de manera distinta para llegar al mismo punto, el cuestionamiento sobre el individuo y su realidad.

En el siguiente capítulo ahondaremos en el proyecto autorial de Amparo Dávila y Adela Fernández, para revisar, no solo cómo incursionaron en el campo literario, sino también algunas estrategias en la conformación de su imagen autorial y en su posicionamiento dentro del campo cultural. Ello, con la finalidad de observar el posible acercamiento con lo fantástico desde la recepción de su obra, así como las respuestas metadiscursivas de las escritoras hacia dicha recepción. De la misma manera, revisaremos algunos datos biográficos de Amparo Dávila y Adela Fernández, así como elementos en común.

REFERENCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?", en Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.
- BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica", *Revista Iberoamericana*. Instituto Di Tella, Buenos Aires, Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre, 1972.
- BARRENECHEA, Ana María. "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. En Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho, 1996.
- BESSIÈRE, Irène, *El relato fantástico, la poética de lo incierto*. Paris, Larousse, 1974.
- BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.
- BOTTON Burlá, Flora. *Los juegos de lo fantástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- CAILLOIS, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción", *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, EDHASA, 1970.
- CALDERÓN Bird, Raúl. *La narrativa y el teatro fantástico de Elena Garro* (tesis de doctorado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla, Iluminaciones renacimiento, 2008.

CAMPRA, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" en José Miguel Sardiñas, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Centro de investigaciones literarias Fondo editorial Casa de las Américas, 2007

CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano", *El reino de este mundo*, 1949.

CASARES, Bioy. "Prólogo", *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Sudamericana, 2012.

FERNÁNDEZ, Adela. *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996.

HERRERO CECILIA, Juan. "Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico 'romántico' a lo fantástico 'posmoderno'", *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, España, Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, Núm. 6, 2016.

HERRERA, Jorge L. (2007) "Entre la Luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila", *Universo del Búho*, núm. 86, 2007.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986.

MORALES, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas", *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, enero-junio de 2000.

MORALES, Ana María, "Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)" en Morales, Ana María y Sardiñas, José Miguel (editores), *Odiseas de lo fantástico*, Trabajos

presentados en el III Coloquio de Literatura Fantástica: 2001, septiembre de 2001, México, CLIF, 2004.

MORALES, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico”, en Sardiña, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Casa Centro de Investigaciones Literarias Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007, pp.245-251.

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

REISZ, Susana. “Las ficciones fantásticas” en Roas, David (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.

ROAS, David. “La amenaza de lo Fantástico” en David Roas (Comp.), *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

ROAS, David. *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2016.

ZAVALA, Lauro. “Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico” en *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

CAPÍTULO 2

AMPARO DÁVILA Y ADELA FERNÁNDEZ, NARRATIVA DE DOS REALIDADES

*A mí no me asusta la mano pachona, ni el diablo mismo,
tanto como las oscuras relaciones humanas.*

Adela Fernández

*No me interesa el sitio geográfico
sino el mundo interior del ser humano,
el hombre grandioso o miserable o pequeño
pero como hombre, como ser humano.*

Amparo Dávila

La realidad tiene dos rostros, uno luminoso y otro oscuro. A veces, al adentrarnos a la literatura encontramos historias que nos llevan en una especie de cuerda floja entre esas dos realidades. Avanzamos y no sabemos en qué momento el vértigo nos arrastrará a alguna de aquellas dos fronteras o si la cuerda se romperá para arrojarnos a la incertidumbre. Leer a Amparo Dávila y a Adela Fernández produce justo esa sensación. Su prosa nos pinta mundos donde lo insólito se escabulle y lo indecible nos mira de frente. Adentrarnos a sus cuentos es mirar a través de un pozo y ver al otro lado nuestro propio rostro deformado, es no saber si aquel que vemos es el verdadero humano y nosotros el reflejo, la sombra. O si cada cuento es una multiplicación de lo humano, una criatura sedienta de espejos en los que reproducirse.

Muchas veces se ha cuestionado si la literatura de Amparo Dávila y Adela Fernández es fantástica, de horror, o si acaso cae en el realismo mágico o lo maravilloso. Ellas mismas no se preocuparon de agrupar sus cuentos en algún género, tal vez prefirieron dejar esa tarea a sus lectores. En lugar de teorizar sobre su obra, cada una, desde su soledad, creó mundos que hoy permanecen y trastocan el nuestro. Amparo Dávila, y Adela Fernández, nacidas en 1928 y 1942, respectivamente, compartieron una misma época en que la

Revolución aún permanecía en el imaginario social, a pesar de tener años de haber sido concluida. Aunque a las autoras no les tocó ver el conflicto bélico, crecieron guiadas por adultos que sí experimentaron en carne propia aquel hecho histórico.

La modernidad del siglo XX estuvo marcada por el enfrentamiento entre lo laico y religioso, el mundo civil frente a lo militar, lo urbano y tecnológico en contraposición a lo rural.¹¹² Ello generó una transición económica de lo agrario a lo industrial provocando un movimiento migratorio interno, donde las familias optaron por dejar los pueblos y municipios y buscar suerte en las capitales de cada estado, pero sobre todo en Ciudad de México, generando con ello el crecimiento de las ciudades y de la clase media.¹¹³ De ahí que la mayoría de los autores surgidos en la segunda mitad del siglo XX estuviesen caracterizados por su diversidad y por su origen provinciano. Wigberto Jiménez Moreno nombró a los nacidos entre 1920 y 1935 como “La Generación de Medio Siglo” en la cual se incluyen a diversos autores, entre ellos Guadalupe Dueñas (1920), Jorge López Páez (1922), Ricardo Garibay (1923), Rosario Castellanos (1925), Emilio Carballido (1925), Sergio Galindo (1926), Inés Arredondo (1928), Carlos Fuentes (1929), Salvador Elizondo (1932), Elena Poniatowska (1932), Juan García Ponce (1932), Sergio Pitol (1933), y por supuesto Amparo Dávila (1928), aunque la autora zacatecana siempre rehuyó las clasificaciones.¹¹⁴

Previo a esta generación, el cuento en México se encontraba aún muy relegado, y fueron los escritores de la segunda mitad del siglo XX quienes se encargaron de recuperar este género y modalidad literaria elevando el prestigio del mismo.¹¹⁵ Igualmente, los integrantes de la Generación mostraron interés por lo fantástico. Con tal efecto retomaron a un autor que ya desde 1920 había generado un texto que sería piedra angular en la tradición literaria mexicana, me refiero a Alfonso Reyes y su cuento “La cena”,¹¹⁶ el cual es

¹¹² Cfr. 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, p.11.

¹¹³ *Ibidem.*, p.24.

¹¹⁴ Cfr. Agustín Cadena, “Medio siglo y los sesenta”, *Casa del Tiempo, revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, Septiembre, 1998, recuperado el 11 de enero del 2021 en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

¹¹⁵ Cfr. *Idem.*

¹¹⁶ Cfr. Daniela Monroy Mendoza, *El silencio daviliano. Filigranas del terror y del horror en los cuentos de Amparo Dávila* (tesis de licenciatura), México, Universidad de Guanajuato, 2020.

retomado por Carlos Fuentes en *Aura*, Amparo Dávila en “La quinta de las celosías” y Guadalupe Dueñas en “Al roce de las sombras”, por mencionar algunos. De este modo, lo fantástico adquirió mayor visibilidad en manos de este grupo, quienes, más que configurarlo como un estilo, lo convirtieron en un efecto o instrumento estético subversivo para cuestionar y acorralar las ideologías de la época.¹¹⁷ Sin duda, las dos principales cultivadoras del género en los años cincuenta fueron Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, caracterizándose la primera por hablar de la problemática femenina a través de los temas de irrealidad.¹¹⁸

Como observamos, Adela Fernández no entra en dicha generación, sin embargo, comparte algunos elementos en común, como su predilección por el cuento; su adhesión a lo fantástico; y su relación con la periferia cultural o la provincia. Si bien es cierto que Adela Fernández, a diferencia de Amparo Dávila, nació en la Ciudad de México, Adela estuvo rodeada y fue criada por personas provenientes del resto de los estados del país, principalmente de los pueblos. Los indígenas y migrantes de la periferia que llegaron a trabajar a la Casa Fortaleza del Indio Fernández, se encargaron de cuidar de la pequeña Adela rodeándola siempre de aquellas narraciones en que lo sobrenatural y el pensamiento mágico-religioso seguía siendo parte de lo real. De tal manera, aunque entre ambas autoras haya catorce años de diferencia, sus vidas son hasta cierto punto paralelísticas. Niñas encerradas en casonas antiguas, niñas solitarias, atentas a encontrar en libros o en la voz de los otros las historias que dieran sentido a la existencia. Mujeres sensibles y atentas a lo humano y sus conflictos.

2.1 Amparo Dávila, infancia de terrores y cementerios

La narrativa de Amparo Dávila es huida y retorno a lo humano. Lo indecible, la indeterminación y el silencio se entretajan a los símbolos e historias que la autora crea,

¹¹⁷ Cfr. Agustín Cadena, *op. cit.*

¹¹⁸ Cfr. Mariana Brito Olvera, “Los gatos de Amparo Dávila. Semblanza biográfica”, *Marcha*, Octubre 2020, <https://www.marcha.org.ar/los-gatos-de-amparo-davila-semblanza-biografica/>

hilvanando realidades que nos llevan a los territorios de lo siniestro. La clasificación de su obra siempre ha sido difícil,¹¹⁹ tanto por sus textos como por el intento de la autora de escapar a toda clasificación. Fiel al consejo de Alfonso Reyes, se rehusó a pertenecer a alguna generación o grupo y en las diversas entrevistas, cuando se le preguntaba su relación con algún género, sobre todo con el fantástico, ella lo negaba.

Hemos de recordar la escasa valoración de lo fantástico durante el siglo XIX e inicios del XX y cómo poco a poco se ha ido quitando el estigma de género de menor importancia. Este desinterés de la crítica y la academia por lo fantástico afectó la difusión de las obras inscritas en dicho género y pudiese ser ésta una de las razones por las que la autora prefirió negar su relación con lo fantástico. Las pocas veces en que aceptó seguir dicha línea lo hizo declarando su predilección por los escritores argentinos y uruguayos y su identificación con ellos “en temática o en esa forma un poco entre fantástica y real”,¹²⁰ también señaló la importancia de Juan José Arreola, Juan Rulfo y Efrén Hernández en esa línea. No obstante, en la mayoría de las entrevistas puntualizó que nunca le interesó situarse de forma cercana al realismo, surrealismo, real maravilloso o lo absurdo, más bien, considera que su literatura es un “ir y venir de la realidad a la fantasía, de la fantasía a la realidad como es la vida misma”.¹²¹

A pesar de que en la actualidad Amparo Dávila goza de reconocimiento en el ámbito literario, esto no siempre fue así. García Gutiérrez señala que tanto este alejamiento de la crítica y de los grupos literarios, como el no haberse convertido en lectora profesional o no haber hecho crítica literaria ni teorizaciones sobre lo escrito por el resto o por ella, puede ser una de las razones por las cuales, durante años, no se le dio el reconocimiento merecido a su obra, a pesar del interés inicial del que esta gozó.¹²² La recuperación y mayor difusión

¹¹⁹ Cfr. Monroy Mendoza, Daniela. *Op. Cit.*

¹²⁰ Amparo Dávila y Erica Frouman Smith, “Entrevista con Amparo Dávila”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 18, No. 2, 1999, pp. 58, recuperado el 19 de enero del 2021 en <https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1>

¹²¹ *Ibidem.*, p.63.

¹²² Georgina García Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte”, IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, en Elena Urrutia, (Coord.), *Op. Cit.*, p.114.

de la obra de Amparo Dávila en realidad comenzó en los años 80, concretándose tal esfuerzo en años recientes.

Uno de los aspectos que favorecieron su permanencia y difusión en las letras mexicanas fue la inclusión de la autora en diversas antologías como: *El cuento mexicano del siglo XX* (1964) dirigida por Emmanuel Carballo en la que participaban también Elena Garro, Emma Dolujanoff, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, Carmen Rosenzweig e Inés Arredondo,¹²³ *Cuentos mexicanos: antología contemporánea del cuento mexicano* (1967), *Cuentos fantásticos mexicanos* (1986), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989), *El hilo del minotauro: cuentistas mexicanas inclasificables* (1999), *Cuento mexicano moderno* (2000), *Cuentos sobre la mesa* (2010), *La tienda de los sueños: 100 años de cuento fantástico mexicano* (2016), *Sólo cuento X* (2018), *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), *A golpe de linterna: a más de 100 años de cuento mexicano, vol.2: Insumisas* (2020), entre otras. Dichas antologías han propiciado la difusión y posicionamiento de la obra de la autora generando un gran número de lectores en el país y fuera de México en años recientes, hoy día es reconocida su literatura como una de las mejores del mundo.¹²⁴ Cada vez más críticos y académicos se han interesado por su trabajo.

Aunque Dávila es mejor conocida y estudiada como narradora, inició publicando en 1950 su poemario *Salmos bajo la luna*, cuyos poemas habían aparecido primero en la revista *Estilo* fundada por Joaquín Antonio Peñalosa, quien la alentó a hacer una selección para publicar a modo de libro.¹²⁵ Años después, en 1954, publicó *Perfil de soledades y Meditaciones a la orilla del sueño*. La autora, entonces residía en San Luis Potosí, pero, en búsqueda de mayores oportunidades para su carrera literaria, se mudó ese mismo año a la Ciudad de México junto a su madre, entonces tenía 26 años. En la ciudad, Alfonso Reyes le abrió las puertas de la Capilla Alfonsina donde Amparo trabajó por año y medio como secretaria. Bajo su consejo, Amparo Dávila volvió a escribir cuentos como en su

¹²³ Sara Poot Herrera, "Primicias feministas y amistades literarias en el México del siglo XX", University of California, Santa Bárbara, en Urrutia, Elena. (Coord.), *Op. Cit.*, p. 69.

¹²⁴ Cfr. García Gutiérrez Vélez, Georgina. *Op. Cit.*, p.136.

¹²⁵ Cfr. Amparo Dávila y Rosas Lopategui, "Entrevista con Amparo Dávila", *Lopategui* recuperado el 19 de enero del 2021 en <http://www.lopatogui.com/AmparoDavilaEntrevista.html>

adolescencia, llegando a publicarlos en el otoño de 1956 en revistas representativas de diversos estados y de la capital.

Su primer cuento publicado fue “El huésped” en el número seis, julio-agosto de 1956 de la *Revista Mexicana de Literatura* fundada y dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, número en el que también participaron Elena Poniatowska, Carlos Valdés, Enriqueta Ochoa, Fausto Vega y Emilio Carballido.¹²⁶ En la misma revista pero en 1957 se publicó “Moisés y Gaspar”,¹²⁷ y en la revista *Estaciones*, de Elías Nandino, el cuento “Garden party del olvido”.¹²⁸ “El espejo”, por su parte, se publicó en *Letras Potosinas*.¹²⁹ Otras revistas en las que también colaboró fueron la *Revista de la Universidad*, *Kátharsis* de Nuevo León, *Revista de Bellas Artes*, entre otras.¹³⁰

Estas publicaciones constantes y sus diversos trabajos relacionados con el mundo literario como secretaria de la Capilla Alfonsina y de la Asociación de Escritores de México A.C., desde 1978 hasta 1982; su trabajo como tesorera del PEN Club de México¹³¹ por tres periodos y su labor como tallerista en la Asociación de Escritores de México A.C., e igualmente en el Departamento de Literatura del INBA¹³², la llevaron a estar presente en el campo literario. A inicios de 1959 Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, bajo la recomendación de Agustín Yáñez, le ofreció publicar una antología de sus cuentos bajo la editorial que dirigía, así se publicó su primer antología de cuentos *Tiempo destrozado* (1959), la cual fue bien recibida por la crítica al romper los esquemas predominantes de la literatura mexicana de la época entorno al realismo y nacionalismo y

¹²⁶ Cfr. Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p.149.

¹²⁷ Cfr. *Ibidem.*, p.24.

¹²⁸ Cfr. Sara Poot Herrera, *op. cit.*

¹²⁹ Cfr. Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p.25.

¹³⁰ Cfr. Jaime Lorenzo y Severino Salazar, “Entrevista con Amparo Dávila”, *Tema y Variaciones*, 6, 1995, p.117 recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>

¹³¹ El PEN Club de México es una sección del PEN Club Internacional, organización de escritores, dramaturgos y editores, fundada en Londres por autores como George Bernard Shaw, Anatole France y Thomas Mann en 1920. En México, se abrió en 1924 bajo la dirección del poeta Genaro Estrada y llegaron a ser miembros Julio Torri, Martín Gómez Palacio, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Luis Quintanilla, Xavier Icaza, Xavier Villaurrutia, Alfonso Cravioto, José Juan Tablada, Manuel Toussaint, Daniel Cosío Villegas, Alfonso Junco y muchos más. Ver “PEN Club de México” en Enciclopedia de la literatura en México <http://www.elem.mx/institucion/datos/289>

¹³² Cfr. Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p.151.

apostar por la incursión en temas de irrealidad poco explorados hasta entonces. Sin embargo, su consolidación en las letras mexicanas se dio hasta 1977 con la obtención del premio Xavier Villaurrutia por su tercera antología de cuentos *Árboles petrificados*, esto atrajo aún más la atención de la crítica. A partir de entonces otros premios se fueron acumulando como la medalla Bellas Artes obtenida en 2015 y el Premio Jorge Ibargüengoitia de Literatura que le otorgó la Universidad de Guanajuato en el 2020, poco antes de su fallecimiento el 18 de abril del mismo año. Otro aspecto que ha contribuido a su consolidación y a la permanencia de su obra son los diversos homenajes y concursos realizados a su nombre.

Un aspecto que destaca en la escritora zacatecana es su imagen autoral inmersa en el misterio y la irrealidad. Tanto en homenajes como en entrevistas, Amparo Dávila llegó a hablar de una infancia cargada de irrealidad mezclando en su biografía elementos que bien podrían pertenecer a lo fantástico. Lo cotidiano y lo sobrenatural se mezclan en su discurso autobiográfico. Por ello, la autora defendió su obra como proveniente de la realidad, una realidad muchas veces oculta o ignorada.

Su infancia la vivió en la casa grande de Pinos, Zacatecas, un pueblo minero asolado por el frío, la ruina y la soledad. Ahí nació el 21 de febrero de 1928 y durante siete años residió en aquella casona habitada por fantasmas y esculturas religiosas. A los cinco años, tras la muerte de su hermano menor, su única distracción eran los libros de la biblioteca de su padre, sobre todo los grabados de Doré de la *Divina Comedia*, y la ventana a través de la cual contemplaba los cortejos fúnebres, pues su casa quedaba camino al cementerio de la cabecera municipal, por lo cual los difuntos de todos los pueblos aledaños pasaban frente a su hogar en ese último recorrido por el mundo de los vivos.

Su padre, Luis Dávila, solía viajar de forma constante por negocios, y su madre, Lidia Robledo, debido a la depresión y al insomnio por la muerte de su hijo menor, no solía estar al pendiente de Amparo Dávila. Este temprano abandono y el frío del pueblo llevaron a Amparo Dávila a ser una niña muy enfermiza. Vivía entre el vacío dejado por su hermano, el enloquecimiento de su madre y la ausencia paterna, cercada por la soledad, inmersa en

un mundo lleno de imágenes y ruidos inquietantes: el féretro que el abuelo guardaba para cuando falleciera, los ojos de la estatua de la Virgen María fijos en la nada, las risas de las prostitutas y las sinfonías en el callejón contiguo, las caravanas mortuorias, los grabados dantescos, la aparición de una joven atravesando la casona y el caminar de una pata de palo de algún antiguo habitante. No es de extrañar que las pesadillas y terrores nocturnos la siguiesen cuando a los siete años se mudó a vivir a San Luis Potosí o cuando en su edad adulta se fue a la Ciudad de México donde Alfonso Reyes le recomendó visitar a un amigo suyo, el psiquiatra Federico Pascual del Roncal, quien la liberó de sus terrores nocturnos y del “pánico a la oscuridad y sus espectrales moradores”.¹³³

Tal vez esta cercanía con el ámbito psicológico, tanto en su asistencia clínica como en su relación con familiares con enfermedades psiquiátricas o “locuras ambulatorias”, como ella las llamaba por tratarse de personas que “aunque no estén encerrados, están locos”,¹³⁴ le llevó no sólo a observar con detenimiento la conducta anormal sino a sensibilizarse y plasmar con maestría la psique humana en sus personajes. De ahí que algunos entrevistadores comenten sobre la paranoia, la locura y “las enfermedades imaginarias”¹³⁵ que protagonizan sus cuentos, preguntándole qué se esconde detrás de esa obsesión temática, a lo cual ella ha respondido: “La locura no me ha sido ajena, la he vivido, la he palpado, desde que nací. (...) Por eso sé que la vida sigue un hilo tan fino, tan sutil, que en cualquier momento se puede romper y llegar la sinrazón”.¹³⁶ A pesar de que la autora aborda el tema con suma naturalidad, llegó a referir la malicia con la cual algunos críticos señalan su tendencia o predilección por la enajenación mental, explicando que la aparición de dichos temas en su literatura no es por pose o moda, sino que aborda dichas problemáticas porque es el clima que le tocó habitar y observar: “Quiero y puedo confesar

¹³³ *Ibidem.*, p.147.

¹³⁴ Amparo Dávila y Vivian Abenshushan, “En el jardín del miedo”, *Avispero*, 2 de noviembre del 2018, recuperado el 10 de enero del 2021 en <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Idem.*

que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí”.¹³⁷

Bajo dichas inquietudes, en 1966, previo a la escritura de *Árboles petrificados*, Amparo Dávila escribió: “Me propongo hacer un libro con una docena de cuentos. Como temática, mi tema fundamental es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación”.¹³⁸ Y es que la autora desarrolla en sus textos tres preocupaciones ante la vida que le son fundamentales: “el amor que llega y se va, cuando uno menos lo espera. La locura que trastorna a la persona como un hilo que se rompe. Y la muerte, que llega un día y siempre nos acompaña”.¹³⁹ En consecuencia, autores como Mario Schneider han señalado: “los cuentos de Amparo Dávila no son sólo literatura, sino una profunda investigación en el campo de la ética del comportamiento humano”.¹⁴⁰

Si bien en Pinos, Zacatecas, desarrolló la sensibilidad especial que le caracteriza y fue marcada por diversas vivencias que posteriormente alimentarían su escritura, es en San Luis Potosí que incursiona en la literatura y de forma específica en la poesía. Ahí, lo luminoso aparece ligado a los cantos bíblicos y es en esa línea que crea y publica “Ocho salmos” en la revista *Estilo* y que más tarde conformarán *Salmos bajo la luna* el cual, debajo del título y el nombre de la autora, declaraba en una leyenda: “Otra joven voz potosina ingresa a la poesía, con estas delicadas canciones bíblicas”.¹⁴¹ Pese a que, tras su llegada a la Ciudad de México, suspende su publicación poética para centrarse en la narrativa, esta última siempre es manejada con un lenguaje pulido y cuidado que nos remite a ese primer registro poético con el que incursionó en el campo literario. Poesía y narrativa se convierten en sus dos herramientas para expresar una realidad dual que oscila entre lo luminoso y conocido y aquello oculto entre sombras que se vuelve innumerable.

¹³⁷ Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, (p. 133). 143

¹³⁸ Sara Poot Herrera, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁹ Jonathan Minila, “Amparo Dávila: la Magia que perdura”, *Milenio*, 18 de abril del 2020, Entrevista realizada en el año 2018, recuperado el 18 de enero del 2021 en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>

¹⁴⁰ Schneider, Luis Mario citado en Cadena, Agustín. “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”, *Tierra adentro*, Número 95, Diciembre de 1998-Enero de 1999, pp.42-44.

¹⁴¹ Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p.135.

Luz y sombras, lo indecible y lo poético, son los dos registros en los que oscila tanto su obra, como su vida. Una vez consolidada, Amparo Dávila, al hablar en entrevistas sobre su infancia, une lo sobrenatural a lo cotidiano. Sus datos autobiográficos están plagados de apariciones, al grado que la autora llegó a admitir no saber si aquellas visiones de la infancia que la atormentaban eran reales o imaginarias. La condición de aquellas visiones poco importa, reales o no, le ayudaron a conformar su universo literario y a generar ese estilo que deambula en los límites. Incluso en la semblanza leída en Bellas Artes durante su homenaje, Amparo Dávila transforma su vida en una suerte de historia fantástica al romper las barreras entre lo vivido y lo recreado. Por ende, Georgina García Gutiérrez observa:

La visión rulfiana, kafkiana, universalmente localista, el modo de traducir las imágenes de su pasado y de ella misma en ese tiempo y ese espacio, descubren a la escritora de narraciones fantásticas, más que a la autora que cuenta simplemente sus memorias o escribe su autobiografía.¹⁴²

Georgina García señala además que, si bien lo fantástico es un género que no admite de manera estricta lo autobiográfico, la autora zacatecana logra crear el fenómeno inverso, lo fantástico y sus convenciones inundan los escritos biográficos de la autora, sus semblanzas. De los datos reales e históricos emerge la atmósfera de lo insólito, el tono de lo siniestro, como si el mundo, nuestro mundo, de pronto se tiñese de esa ambigüedad que habita en sus textos.¹⁴³ Igualmente, Agustín Cadena coincide en esta inversión de lo fantástico y observa cómo en la narrativa daviliana “no es lo insólito lo que invade el territorio de lo real cotidiano, sino que ocurre un fenómeno inverso: habitamos un oscuro mundo desquiciado que a veces –solo a veces—nos sorprende con fugaces momentos de cordura”.¹⁴⁴ Avanzamos en la narrativa daviliana y la voz de la autora resuena como un eco amenazante: “tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad”.¹⁴⁵ Sin embargo, el mundo que contemplamos en su narrativa está repleto de entes

¹⁴² *Ibidem.*, p.141.

¹⁴³ *Ibidem.*, p.143.

¹⁴⁴ Agustín Cadena, “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”... pp. 43-44. Nótese aquí, la similitud con la visión de mundo reinante en el paradigma de lo neofantástico, los textos de Dávila son descritos de tal manera que nos recuerda la idea de Cortázar sobre el enmascaramiento de la realidad.

¹⁴⁵ Jorge L. Herrera, “Entre la Luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila”, *Universo del Búho*, núm. 86, 2007, pp. 14-17.

perturbadores, presencias que trastocan lo cotidiano, individuos al borde del colapso, personajes que son huida. Y no obstante, su autora insiste y nos advierte: “yo manejo otra cara de la realidad... voy y vengo entre esas dos caras”.¹⁴⁶

La realidad tiene dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... Simplemente ocurren. En mi vida y en mi obra voy y vengo de una cara a la otra, pero eso no significa que escriba literatura fantástica.¹⁴⁷

La descripción que hace la autora sobre su propia escritura nos remite de inmediato a la conformación de lo fantástico moderno, ese fenómeno en que chocan dos paradigmas o representaciones de realidad, estas dos caras, la externa luminosa y la interna siniestra chocan y se contraponen de forma violenta en la narrativa, en cambio, Dávila insiste en no llamarla literatura fantástica. Puntualiza que también esa cara oscura, opaca y desconocida puede ser cotidiana. Tal pareciera que para Dávila nuestro mundo tangible está habitado también por lo siniestro, no es de sorprender si tomamos en cuenta el clima que rodeó sus primeros años de vida y cómo, durante mucho tiempo, los terrores nocturnos y la convivencia con las enfermedades mentales eran parte de su vida cotidiana.

Las condiciones que propician lo fantástico o la aproximación a las fronteras de lo fantástico de la realidad representada, son logradas por Amparo Dávila gracias a que pinta a sus personajes en el momento de una fractura personal, o capta el mundo en el tiempo en que se rompe el orden establecido. Esta situación le permite sondear la caída de barreras entre la realidad y la otra realidad, entre la razón y la locura; también le posibilita implantar la dislocación temporal, que pueda presentarse lo intangible o que suceda lo insólito.¹⁴⁸

¹⁴⁶ María Dolores Bolívar, “Los círculos helados de Amparo Dávila”, *María Dolores Bolívar*, 2006, recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://mariadoloresbolivar.com/los-ciacuterculos-helados-de-amparo-daacutevila.html>

¹⁴⁷ Jorge L. Herrera, *op. cit.*, p.16.

¹⁴⁸ Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p.152.

Por ello, Dávila insiste en que es “el hombre interiormente”¹⁴⁹ su tema de escritura. Tema que también fue abordado por la literatura fantástica moderna, pues, recordemos, los fantasmas comienzan a habitar la mente del ser humano, en lugar de situarse fuera de éste. Así, hay un cambio en la concepción de lo fantástico, cambio al que la autora zacatecana perteneció tal vez sin saber y sin intentarlo. Para ella ese otro mundo lleno de incertidumbres era real, más no habitaba fuera del hombre sino dentro de él, oculto en lo cotidiano, ¿son acaso las enfermedades mentales esos monstruos modernos?, la autora evita nombrar o ceñirse a clasificación alguna. Las palabras abrazan lo indecible y rodean esos silencios y huecos permitiendo al lector poner ahí sus propios temores.

Lo fantástico—materia a simple vista central en sus tres libros de cuentos— se convierte en un instrumento estético cuyo objetivo es poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico deja de ser, así, un conjunto de recursos destinados a producir ese efecto del que hablaba Edgar Allan Poe y se convierte en un estado permanente de percepción del mundo.¹⁵⁰

Puede ser que Amparo Dávila se distanciara del género a través de las entrevistas y discursos, debido al estigma que llegaron a cargar los relatos de irrealidad o bien, a una particular concepción de lo real por parte de la autora. Dicho distanciamiento es sano hasta cierto punto pues, aún hoy, cuando los discursos de irrealidad han cobrado nuevamente interés y seriedad ante la crítica y la academia, es necesario no encasillar toda la obra de Amparo Dávila en la literatura fantástica, pues no toda pertenece a dicho género y asumir esto es sesgar y hacer a un lado otros aspectos de igual relevancia.

Así mismo, es necesario recordar que la concepción del autor sobre la realidad no determina o niega la pertenencia de un texto al género fantástico. Por lo cual, su adhesión a lo fantástico hay que buscarla en los textos mismos y sus elementos. Además, es importante tomar en cuenta lo siguiente, las veces en que Amparo Dávila aceptó la clasificación de lo fantástico fue al mencionar su identificación con los autores argentinos, autores que más tarde serían identificados con el neofantástico y lo fantástico posmoderno,

¹⁴⁹ Amparo Davila y Erica Frouman Smith. *op. cit.*, p.60.

¹⁵⁰ Agustín Cadena. “El tiempo destrozado de Amparo Dávila” ... p.43.

paradigmas que serían estudiados hasta 1980 a partir de las propuestas de Alazraki.¹⁵¹ Es prudente preguntarnos hasta qué punto la narrativa de la autora zacatecana sigue también los mecanismos implementados en el fantástico moderno y que se distancian del fantástico clásico.

Cabe destacar que, pese a que la autora no se identifica con los textos fantásticos, sí ejecuta muchos de los mecanismos de este sistema. Algunos autores, como Y. L. M. Mediana Haro y Agustín Cadena,¹⁵² han destacado los rasgos modernos en la narrativa daviliana, señalando la inclusión de una segunda historia implícita, “la asincronía de los hechos de la historia y la presentación de estos hechos en el discurso”, como sus rasgos más destacados que la acercan a lo fantástico moderno o neofantástico. La literatura de Amparo Dávila aún conserva cierto aire que remite al relato gótico debido a la descripción de los espacios en que se desarrollan las narraciones, sin embargo, la amenaza no reside fuera de los personajes como en el fantástico clásico, sino dentro de estos, los escenarios son tan solo un espejo o extensión de la psique de los personajes. Amparo Dávila voltea de tal forma hacia lo humano y avanza en los límites de la irrealidad, desciende por los círculos encefálicos hacia los abismos de lo indecible, sus personajes avanzan en la cuerda floja de la cordura que amenaza con dejarlos caer en ese otro lado desconocido y siniestro.

2.2 Adela Fernández, entre cautiverios y duermevelas

Asociada a lo siniestro, la estética sobrenatural, lo maravilloso, los juegos fantásticos y el realismo mágico, Adela Fernández despliega la hibridez en sus cuentos, uniendo con humor y cinismo temas como la marginación, el dolor, la locura y la muerte. Lo sobrenatural atraviesa muchos de sus cuentos. Figuras como el demonio, el doble, los fantasmas y la brujería son comunes sobre todo en *Duermevelas*, no obstante, la mayoría de las veces

¹⁵¹ En los años de 1960-1980 (años en los que Amparo Dávila publicó sus primeros tres libros), el paradigma reinante, estudiado y conocido era el del fantástico clásico, (en el cual, recordemos, la otredad asecha en lo externo y lo imposible irrumpe produciendo sorpresa gracias a la presencia de lo posible como marco epistémico). Es hasta 1980 que Alazraki publicó su teoría sobre lo neofantástico.

¹⁵² Cfr. Agustín Cadena. “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”... p.44

estos elementos no causan tanto horror como la soledad y el desprecio que experimentan sus personajes: niños, mujeres, locos o individuos revestidos de otredad. En sus obras no es lo sobrenatural sino lo humano lo que adquiere tintes siniestros, tal vez por ello ha sido llamada por algunos como “la narradora de los horrores de la cotidianidad”.¹⁵³

Adela Fernández, pese a haber sido reconocida por autores como Edmundo Valadez, Félix Luis Viera, Elsa Cross, Gabriel García Márquez, Sonia Rivera Valdés, Federico Patán, entre otros, ha permanecido bajo un velo de rareza y cierta clandestinidad, en gran medida por la escasa difusión que ha tenido su obra y por el opacamiento que experimentó ante la figura de su padre el cineasta Emilio “El Indio” Fernández. Aunque la escritora haya negado sentirse a la sombra de su padre, en la mayoría de las entrevistas que se le realizaron, la atención tendía a centrarse más en su relación con su padre y el resto de los personajes famosos con los que convivió como Diego Rivera, Columba Domínguez, Dolores del Río y María Félix, que en su producción literaria. Ella misma llegó a reconocer tener muy abandonada su carrera de escritora por la dedicación que le exigía el mantenimiento y cuidado de la Casa Fortaleza de “El Indio” Fernández.¹⁵⁴

Por otro lado, las elecciones editoriales de la autora también afectaron a su difusión, pues prevalecieron las ediciones caseras y de corto tiraje por lo general financiadas por la misma autora. Las editoriales elegidas por Adela Fernández eran poco conocidas o llegaron a desaparecer pasados unos años. Un ejemplo de esto es el libro de *Vago espinazo de la noche* el cual fue publicado en la editorial “La Correa Feminista” en 1996, dos años antes de que la editorial desapareciera. De tal manera, “la reunión dispersa y azarosa de los cuentos de Adela Fernández en tirajes reducidos y pequeñas editoriales nacionales y extranjeras le dio cierto destino de escritora difícil de hallar, enigma de sí misma”.¹⁵⁵ En una entrevista,

¹⁵³ Karen Villeda, “La jaula de Adela Fernández”, *Letras Libres*, 18 de febrero del 2020, recuperado el 17 de enero del 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-jaula-adela-fernandez>

¹⁵⁴ Cfr. Adela Fernández y Emanuel Mendoza, “Entrevista Adela Fernández hija de Emilio ‘El Indio’ Fernández”, 7/24 *La verdad en tiempo real*, enero del 2013, min 5:45. Recuperada el 17 de enero del 2021 en <https://www.youtube.com/watch?v=uEAlnYMTHX0>

¹⁵⁵ Adán Medellín, “El deseado retorno de Adela Fernández”, *Neotraba*. Ciudad Tula, Tamaulipas, 23 de agosto de 2020. Recuperado el 17 de enero del 2021 en <http://neotraba.com/el-deseado-retorno-de-adela-fernandez/>

Kayani Revueltas señala el “olvido injusto” que pesa sobre la autora y lo atribuye a que Adela misma “le restaba importancia a la tarea de buscar un editor, ya que se ocupaba más en ser una gran investigadora de la cultura”.¹⁵⁶

En los últimos años, quienes se han acercado a su obra coinciden en la necesidad de subsanar la poca atención de la crítica literaria mexicana a la obra de Adela Fernández, la cual consiste en once publicaciones, entre ellas *El perro o el hábito por la rosa* (1975), su primer libro, el cual contaba con ilustraciones de Marysole Wörner Baz y fue considerado por la crítica como una obra híbrida por contener poemas, cuentos, teatro efímero e incluso ejercicios de puntuación.¹⁵⁷ Sobre ésta, su primera obra, la autora destaca que fue Edmundo Valadez quien la animó primero a publicar en la revista que dirigía, *El cuento*, y posteriormente la incitó a publicar una antología. Como mencionábamos antes, Adela Fernández por lo general realizó publicaciones en editoriales poco reconocidas y, en el caso de su primer libro, decidió publicarlo en una imprenta para tesis que tenía una amiga suya, Consuelo Moreno.

Más tarde, al querer hacer la reedición de su libro, Moreno ya había fundado la Editorial Katún con un consejo editorial el cual recomendó excluir algunos textos de la primera publicación, dejando tan sólo “Agosto mes de los ojos”, “La jaula de la tía Enedina”, “Los vegetantes” y “Una distinta geometría del sentimiento”. Al quedar tan pocos cuentos, Adela escribió otros trece, dando origen a su obra *Duermevelas* en 1986, esta vez con un tiraje de mil ejemplares. Federico Patán celebró esta obra dentro de la crítica literaria mencionando: “Adela Fernández trabaja la literatura en la línea de Cortázar, aunque dándole sabor propio. Ello le sirve para revelarnos varias constantes del mundo, según lo entiende o interpreta”,¹⁵⁸ y agrega “como toda literatura fantástica de valía, los cuentos de

¹⁵⁶ Paula Carrizosa, “Hay que hacer viral la obra y la figura de Adela Fernández, llama Kayani Revueltas” *La jornada de oriente*, 25 de octubre del 2016. Recuperado el 16 de enero del 2021 en <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/viral-la-obra-la-figura-adela-fernandez-llama-kayani-revueltas/>

¹⁵⁷ Karen Villeda, *op. cit.*

¹⁵⁸ Federico Patán, “De la crueldad como tema”, *Sábado*, México, 12 de junio de 1986, citado en Carmona González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. (Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana), México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018, p.26.

Adela Fernández aprovechan la herramienta de lo insólito para enfrentarnos a ciertos estratos de nuestra conducta, sea social o venga del inconsciente, revelan facetas del ser humano dignas de explorar”.¹⁵⁹ De igual forma, en *El cuento, Revista de Imaginación*, a modo de semblanza de la autora, se explica:

A través de sus personajes obsesivos y maniáticos, Adela Fernández penetra en el ámbito del subconsciente. Hábitos, atmósferas y creencias abordan las fuerzas del miedo, y más impresionante que los misterios que nos sobrepasan, surge en el ser humano el pavor de sí mismo. Incursionando en lo ilusorio, mediante el humor negro, en lenguaje satírico o cáustico, los lectores son conducidos a la crueldad y a lo inesperado.¹⁶⁰

Ocho años después, tras las escasas pero positivas críticas literarias a *Duermevelas*, la autora estaba lista para publicar su tercera antología *Vago espinazo de la noche*, pero para entonces la editorial Katún ya había desaparecido, por lo cual estuvo dos años buscando una editorial hasta que se creó La Correa Feminista y en 1996 publicó con esta nueva editorial su tercera obra con un tiraje de quinientos ejemplares.

Si bien, *Duermevelas* se caracteriza por seguir una línea más marcada de lo fantástico y el realismo maravilloso, al contener narraciones con personajes inmersos en el pensamiento mágico y las supersticiones, en *Vago espinazo de la noche* la presencia de lo fantástico disminuye prevaleciendo la crudeza y el horror de una narrativa más mimética y apegada a nuestra realidad. Manuel Capetillo destaca cómo a través de esta nueva antología Adela:

Ha dado voz a la voz de nuestra muerte: a la voz del poder que ejercemos y del que somos víctimas: a la voz de la miseria que se pone en alto a fin de proyectar el acabamiento de la ruina humana: a la voz de protesta contra esa muerte que se anticipa al nacimiento de cada uno de nosotros. (...), los 18 textos son también estampas inyectadas de religiosidad primitiva,

¹⁵⁹ Federico Patán. *Uno más Uno*, citado en Fernández, Adela. “La crítica aclama los cuentos de Adela Fernández”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York, Editorial Campana. 2009, sin pag.

¹⁶⁰ Edmundo Valadés, “Cuentalia”, *El cuento. Revista de Imaginación*. No. 113, Tomo XIX – Año XXVII, Enero-Marzo 1990, p. XXIX Recuperado en http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org/FPZ303183CUlr/php/split_document.php?subfolder=&doc=E2R113.pdf#page=31

devocionales y en el orden de las rogativas que jamás serán escuchadas en esta vida.¹⁶¹

Félix Luis Viera, por su parte, coincide y observa en esta nueva antología cuentos “en contra de la aberración, de lo injusto tanto en lo social como en lo individual psicológico”.¹⁶² Algo que se destaca tanto en *Vago Espinazo de la noche* como en *Duermevelas*, es el estilo anecdótico de la autora, sin digresiones y con un lenguaje claro y directo, estructuras “ceñidas a lo indispensable”.¹⁶³ De tal manera, “la búsqueda de Adela Fernández no está en las estructuras ni en los giros sintácticos, está simplemente en los recovecos de las almas poseídas por la frustración, la soledad, lo demoniaco, lo incestuoso, en el vacío del pasado y el futuro”.¹⁶⁴

En 2009 sus dos últimas antologías fueron reunidas en un solo tomo por Editorial Campana: *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Este tomo incluye también un adelanto de otro libro que la autora estaba planeando, *El miedo y sus aliados*, el cual trataría “sobre la conducta humana, sus complicaciones, sus pantanosos delirios y hundimientos”.¹⁶⁵ Además, en el prólogo, la autora afirma tener casi terminada otra antología, *Magismo*, la cual también llegó a mencionar en entrevistas como un libro inspirado en el pensamiento mágico indígena, más de corte fantástico que antropológico. No obstante, ambas obras, *Magismo* y *El miedo y sus aliados*, parecen no haberse publicado nunca. Lo mismo ocurre con su novela *Voz de Acanto*.¹⁶⁶ Su última obra de ficción publicada

¹⁶¹ Manuel Capetillo, “Presencia oscura del poder ausente”. *Novedades*. México, 9 de junio de 1996. citado en Isabel Crisalys Carmona González, *op. cit.*, p.19.

¹⁶² Félix Luis Viera, citado en Adela Fernández, “La crítica aclama los cuentos de Adela Fernández” *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* sin pag.

¹⁶³ Federico Patán, *Uno más Uno*, citado en Adela Fernández, “La crítica aclama los cuentos de Adela Fernández” *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* sin pag.

¹⁶⁴ Ricardo Díazmuñoz, *Unomasuno*, citado en Carmona González, Isabel Crisalys. *Op. Cit.* p.19-20.

¹⁶⁵ Adela Fernández, “Truncadora y tornadiza” *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p.343. Cabe la posibilidad de que la no existencia de esta obra “El miedo y sus aliados” se trate de un juego de la autora ya que el cuento que Adela Fernández ofrece a modo de adelanto se titula “Truncadora y tornadiza” y trata sobre Oswaldia, una mujer que va prometiendo grandes proyectos que luego deja abandonados hasta que su esposo idea una estrategia para ayudarla, no obstante, esta estrategia termina convirtiéndose en una especie de venganza aterradora. De tal suerte, la incompletud de la obra “El miedo y sus aliados” viene a reforzar el tema de su único cuento.

¹⁶⁶ Aunque de esta obra sí hay registro, la investigadora Isabel Crisalys Carmona afirma tener un ejemplar del manuscrito gracias a una charla en 2018 con los actuales dueños de los derechos de autor, Laura Cerna y

es *Híbrido* (2011) la cual une poesía, teatro y narrativa con toques surrealistas. El 17 de marzo del 2022 Editorial Laberinto junto con la Universidad Autónoma de Aguascalientes reeditó la obra *Vago espinazo de la noche*. En la presentación editorial Agustín Monsreal señaló que la cuentística de Adela “te sumerge en un infierno, (...) es una lectura para quien sabe leer, para quien le interesa conocer a fondo los aspectos no comunes, o al menos los no visibles de la condición humana”.¹⁶⁷ De igual modo, recalcó la importancia de darle a Adela Fernández un lugar dentro de las cuentistas mexicanas al lado de Elena Garro, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Beatriz Espejo y Rosario Castellanos.¹⁶⁸

Con respecto a sus obras de no ficción se encuentran las biografías *Henry Deauloney, un pintor impresionista* (1983) y *Emilio Fernández, vida y mito* (1986); los ensayos *Las drogas ¿paraíso o infierno?* (1973), *Las drogas, ¿viaje sin retorno?* (1975), *Fenomenología del suicidio. ¿Es usted un suicida en potencia?* (1976), *Los mayas* (1981) y *Dioses prehispánicos de México* (1983), *Diccionario ritual de voces Nahuas* (1985); y los recetarios *Sabrosuras de la muerte: comida para las ánimas* (2005) y *La tradicional cocina mexicana y sus mejores recetas* (1985). Adela Fernández también es autora y directora de los filmes *Claroscuro* y *Cotidiano surrealismo*, y se han puesto en escena algunas de sus obras como *El sepulturero*, *Sin Sol... ¿hacia dónde miran los girasoles?*, *Feliz a quemarropa*, *Ciborea madre de Judas*, *Alzaduras*, *La tercera soledad* y *La prodigiosa*.¹⁶⁹ Además trabajó para el Instituto Nacional Indigenista en la producción de materiales filmográficos y fue colaboradora en *Sucesos*, *Claudia*, *Deslinde* y *El Nacional*.¹⁷⁰ Algunos de sus cuentos han sido antologados en *Con los tiernos infantes terribles* (1988), *Cuentos mexicanos inolvidables* (1993), *El hilo del minotauro: cuentistas mexicanos inclasificables* (1999), *Cuento mexicano moderno I* (2000), *Cuentos sobre la mesa* (2010) y *A golpe de linterna. Tomo II: Insumisas: Más de 100 años de*

Emilio Quetzalcóatl, hijo de Adela Fernández, y señala que probablemente la novela se publique en la editorial Porrúa en unos años.

¹⁶⁷ “Vago espinazo de la noche, obra única de una cuentista fundamental”, *Gaceta Universitaria*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, No. 150, Marzo-Abril, 2022, p.49.

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁹ Cfr. INBA, “Fernández, Adela (1942-2013)”, *Literatura INBA*, publicado el 5 de enero del 2011, recuperado el 24 de noviembre del 2020 en <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/3778-fernandez-adela.html>

¹⁷⁰ Cfr. Magali Velasco Vargas, *El cuento: Casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p.103.

cuento mexicano (2020). En gran medida es la inclusión de Adela Fernández en estas antologías la que ha permitido acercarla a sus lectores, rescatar su obra y revalorar su calidad literaria.

Además de los textos señalados, a lo largo de su vida, Adela Fernández trabajó en diversas colaboraciones sobre textos e investigaciones de historia y antropología guiada por un vivo interés por el pensamiento mágico de los pueblos originarios de México. Este interés se ve reflejado en su escritura, sobre todo en *Duermevelas*, donde el pensamiento mágico se encuentra presente en los personajes, llevando a varios críticos a señalar su literatura a veces como “realismo mágico”¹⁷¹ y otras como “literatura fantástica”.¹⁷² Más adelante analizaremos con detenimiento *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche* para delimitar en ambos su cercanía con lo fantástico, lo real maravilloso e incluso con el relato oral. Cabe destacar que la ambigüedad sobre su pertenencia a algún género es un aspecto que comparte con Amparo Dávila. Una coincidencia más entre ambas autoras es la infancia solitaria que experimentaron y que más tarde reconfiguraron en su narrativa.

Adela Fernández y Fernández nació en la Ciudad de México el 6 de diciembre de 1942, creció asistiendo a los rodajes de películas que dirigía su padre, Emilio “El Indio” Fernández, durante la Época de Oro del cine mexicano. Su madre Gladys Lucila Fernández Iduate, una joven cubana, duró poco tiempo casada con el cineasta, habían contraído matrimonio tras conocerse en Cuba, cuando ella tenía 15 y él 37. “El Indio” Fernández había matado en una disputa al técnico Juan Grandjean durante la filmación de la película *Con los dorados de Villa*, por lo cual, para escapar de la justicia, se refugió en La Habana y durante sus paseos por El Malecón conoció a la joven Gladys Lucila con quien se casó de inmediato. Como el asunto del asesinato del técnico quedó pronto en el olvido, “El Indio” Fernández y su esposa se mudaron a la Ciudad de México donde nació su hija Adela Fernández y Fernández, no obstante, el matrimonio duró pocos años. Ante la ruptura, “El Indio” no permitió que Gladys se llevase a su hija, por lo cual, la niña creció bajo el cuidado del padre.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p.20

¹⁷² Federico Patán y Luis Everaert Dubernard, en Adela Fernández, “La crítica aclama los cuentos de Adela Fernández” *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* sin pág.

Esta ausencia de la figura materna parece haber impactado a Adela Fernández, quien en sus dos obras principales, *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche*, destaca la figura de la madre o del niño abandonado. Por supuesto, la presente investigación no ahondará en este aspecto de la narrativa de Adela Fernández, no obstante, es necesario apuntar su importancia para futuras investigaciones.

Adela Fernández describe su infancia como “puro pánico” por la presión de cumplir las expectativas de su padre, quien llevaba a las grandes figuras de la época para que ella las tomara de modelo y las superara.¹⁷³ De igual forma, de pequeña, Adela era llevada a algunos rodajes, pero, conforme fue creciendo, su padre se volvió más celoso negándole salir de casa, de ahí que fuera conocida como “la niña cautiva de Coyoacán”. De tal forma, cuando “El Indio Fernández” se marchaba a rodar películas, Adela permanecía encerrada en la Casa Fortaleza bajo el cuidado de los trabajadores, en su mayoría indígenas o personas venidas de diversos pueblos quienes gustaban de reunirse a la luz de velas o de una fogata para contarse historias, mitos y leyendas que Adela disfrutaba escuchar. Son estos momentos de soledad y fantasías los que ella más disfrutaba y a los que le atribuye su interés por la escritura. Los relatos y las duermevelas que la asaltaban de niña, llenaron su mente de castigos divinos, magia e inclemencias de la naturaleza, elementos que más tarde se reflejarían en sus cuentos.¹⁷⁴ De esta manera, nació la escritura en Adela Fernández, en la soledad de un cautiverio donde el escape sólo se podía dar mediante la ficción.

Adela señala que el inicio de su escritura se originó en tres eventos durante su infancia, el primero al intentar contestar por “piedad” las cartas de amor que le enviaban a su padre y que él jamás respondía, para ello se acercaba a la poesía a “plagiar” versos para las novias del padre; el segundo, por las leyendas que le contaban a la luz del fuego, tanto sus nanas como los trabajadores de la Casa Fortaleza; y tercero, por influencia de Juan Rulfo

¹⁷³ Adela Fernández y Emanuel Mendoza, “Entrevista Adela Fernández hija de Emilio ‘El Indio’ Fernández” 7/24 *La verdad en tiempo real*, en enero del 2013, min 5:45. Recuperada el 17 de enero del 2021 en <https://www.youtube.com/watch?v=uEAlnYMTHX0>

¹⁷⁴ Cfr. KarenVilleda, *op. cit.*,

y José Revueltas quienes eran amigos cercanos de su padre.¹⁷⁵ Además, gracias a un amigo y a Emilia Aguilera, quien pasaba a máquina los guiones de “El Indio” Fernández, Adela comenzó a leer obras de existencialismo y psicoanálisis como Sartre, Sagan, Simone de Beauvoir y Albert Camus, aunque debía de hacerlo a escondidas forrando esos libros con fotos de Zapata y de la revolución para que su padre no descubriera lo que leía.

A los once años, con la llegada de la adolescencia, los celos de su padre aumentaron, convirtiendo la relación en algo insoportable y, tras escapar de casa a los 15 o 16 años, Adela Fernández se refugió con Chavela Vargas y los artistas y escritores surrealistas, sobre todo con Leonora Carrington, Remedios Varo, Marysole Wörner Baz, José Horna, Gustavo Alatríste y Salvador Elizondo, con quienes realizaba juegos literarios surrealistas, cadáveres exquisitos, escritura automática e interpretaciones de los sueños.¹⁷⁶ Gracias a su relación con los surrealistas comenzó a escribir bajo pseudónimo en la revista *Snob* de Gustavo Alatríste. También comenzó a dirigir pequeñas obras tituladas “Cuentos breves escenificados” y “Teatro efímero”.

Durante el periodo de 1961 a 1963 Adela Fernández vivió en Nueva York donde convivió con los *beatniks* y recibió el apodo de “Beat Neck” por parte de la poeta Eunice Odio, ya que a la cuentista mexicana, lejos de asociársele al *sputnik* y los viajes espaciales, se le podía comparar con un golpe directo al cuello, con una desnucada. Fue en esta época, durante los años 60 y 70 que su escritura se centró en los temas de la pobreza, la injusticia, la desolación y el sufrimiento humano, como es el caso de los cuentos “La jaula de la tía Enedina”, “Stacho” y “El montón”, cuentos que por su crudeza permanecen imborrables en el lector. Algunos de esos relatos fueron incluidos más tarde en sus antologías *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche*. Fue a su regreso a México que, bajo la insistencia y motivación de Edmundo Valadés comenzó a publicar sus antologías.

¹⁷⁵ La máquina de escribir de Juan Rulfo se encuentra actualmente en la Casa Fortaleza de “El Indio” Fernández, pues el escritor se la empeñó al cineasta.

¹⁷⁶ Cfr. Alejandro Ipiña, “Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima”, *FronteraD: Revista digital*. 05 de diciembre del 2013. Recuperado el 9 de enero del 2021 en <https://www.fronterad.com/adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/>

Casi en el anonimato, sin haber ganado reconocimientos literarios¹⁷⁷ ni becas y con escasa atención de la crítica a su obra, el 18 de agosto de 2013 falleció en la Ciudad de México a los 70 años. Su familia ha buscado desde entonces que Adela Fernández y su obra como antropóloga, historiadora, indigenista, escritora y cineasta sea difundida. Como hemos visto, debido a su procedencia familiar, Adela Fernández se ha convertido muchas veces en un personaje secundario de su propia historia, quedando en el silencio su obra literaria. Esta dificultad para encontrar sus textos le han conferido una imagen llena de misterio y situada en los límites, tanto por el lugar que ocupó en el campo literario como por las temáticas de su narrativa.

Con respecto al campo literario, tomemos en cuenta que Adela Fernández comenzó a publicar su narrativa, relacionada con los temas de irrealidad, en la década de los setenta y ochenta, cuando estas temáticas habían vuelto a perder interés en el público. Por un lado, en la década de los setenta surgió la escritura alrededor de la matanza estudiantil del 68, la novela histórica o historia novelada y la novela política, destacando figuras como José Revueltas o Fernando del Paso;¹⁷⁸ por otra parte, la década de los ochenta se caracterizó por el llamado boom femenino, prevaleciendo las literaturas del yo y destacando Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, quienes posicionaron sus obras como *best-sellers*, ello provocó un cambio en los valores simbólicos y económicos, ya que el mercado comenzó a ser un elemento determinante en el campo cultural.¹⁷⁹ Esta prevalencia del valor económico pudo haber cerrado aún más las oportunidades de destacar a autores autopublicados o pertenecientes a pequeñas editoriales, como es el caso de Adela Fernández; por otro lado, observamos que la autora no se ciñe a las temáticas principales de ambas décadas, y sólo uno de sus cuentos, “Taciturno”, de su tercera antología *Vago Espinazo de la noche*, aborda

¹⁷⁷ En algunos sitios de internet como la revista Tierra Adentro y el INBAL se ha mencionado a Adela Fernández como ganadora en 1986 del Premio Sor Juana Inés de la Cruz a la Excelencia del Trabajo Literario de Mujeres de la Lengua Española por su guion “La Prodigiosa” sin embargo dicho premio comenzó a otorgarse en 1993 y se encarga de premiar novelas, género poco visitado por la autora por lo cual puede tratarse de un dato apócrifo a menos que se trate no del premio otorgado por la Feria Internacional de Libro de Guadalajara sino de otro premio con el mismo nombre.

¹⁷⁸ Cfr. Aralia López González, “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (Dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)”, *Revista Iberoamericana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Vol. LIX, Núm. 164-165, Julio-Diciembre. 1993, pp.659-685.

¹⁷⁹ Cfr. *Ídem*.

el tema de la matanza de Tlatelolco, tema importante para la década de 1970, sin embargo, dicha antología se publica muchos años después en 1996, década en que la literatura mexicana se centraba en el realismo crítico y el realismo mimético,¹⁸⁰ y aunque *Vago Espinazo de la noche* realiza una crítica mordaz a la sociedad, muchos de sus cuentos siguen mezclando temas de irrealidad o destacando por el pensamiento mágico-religioso de sus personajes, acercando así los textos a la literatura de irrealidad.

Otro aspecto a tomar en cuenta es que, aun dentro de lo fantástico, la obra de Adela Fernández se encuentra en los márgenes al unir de forma constante elementos que nos remiten a lo maravilloso o al cuento folklórico u oral. Tanto en su estilo llano y directo, como por sus personajes inmersos en marcos de realidad más cercanos a lo maravilloso, el prodigio, el carnaval y lo mágico-religioso, resulta difícil considerar la literatura de Adela Fernández como narrativa adscrita al fantástico clásico o puro. Se trata en todos los sentidos de una narrativa liminar. El demonio, el doble, los fantasmas, la brujería son comunes sobre todo en *Duermevelas*, no obstante, la mayoría de las veces, estos elementos no causan tanto horror como la soledad y el desprecio que experimentan sus personajes: niños, mujeres, locos o individuos revestidos de otredad, individuos marginados por su locura, género, color de piel o edad. Como resultado, en sus obras lo humano se vuelve siniestro y la cotidianidad revela sus horrores.

Adela Fernández se sitúa en lo liminar tanto en el género como en temas, personajes, elecciones editoriales y círculos literarios. Configura su identidad artística a partir de ello, el proyecto autoral que va construyendo apuesta por una estética de lo marginal, da voz a sujetos ignorados por la sociedad como los niños, los enfermos, las madres, los huérfanos, el suicida, la prostituta, el desadaptado, el segregado por su origen o color de piel. Y no solo ello, elige hacerlo desde los límites de un género muchas veces considerado como literatura no seria: lo fantástico.

¹⁸⁰ Cfr. Beatriz Rodas Rivera, "Breve Panorama de la Literatura Mexicana: 1950-1990". *AVANCES* 24, *Coordinación de Investigación*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto de Ciencias sociales y Administración, No. 24. Noviembre, 2001, pp.1-19.

Ahí, en los lindes de lo mimético y lo irreal, Fernández convoca lo carnavalesco, las sombras de lo social, lo psicológico y la magia. Regresa a la sencillez del discurso oral, a la brevedad, para hundir raíces en el indigenismo y el pensamiento mágico-religioso, justo en una época en que la modernidad, lo político y los temas del yo prevalecen en la literatura. El proyecto autoral que Adela Fernández propone es la estética carnavalesca, donde los habitantes de lo marginal recobran su voz a las sombras de la magia y lo onírico, es una estética plagada de opacidades y duermevelas. Surge bajo los destellos del fuego primigenio en que los antiguos pueblos, alrededor de él, contaban las primeras historias del mundo. Sus cuentos apuestan por las sombras.

REFERENCIAS

- BOLÍVAR, María Dolores. “Los círculos helados de Amparo Dávila”, *María Dolores Bolívar*, 2006, recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://mariadoloresbolivar.com/los-ciacuterculos-helados-de-amparo-daacutevila.html>
- BRITO OLVERA, Mariana. “Los gatos de Amparo Dávila. Semblanza biográfica”, *Marcha*, Octubre 2020, <https://www.marcha.org.ar/los-gatos-de-amparo-davila-semblanza-biografica/>
- CADENA, Agustín. “Medio siglo y los sesenta”, *Casa del Tiempo, revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, Septiembre, 1998, recuperado el 11 de enero del 2021 en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>
- CADENA, Agustín. “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”, *Tierra adentro*, Número 95, Diciembre de 1998-Enero de 1999.
- CARMONA González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2018.
- CARRIZOSA, Paula. “Hay que hacer viral la obra y la figura de Adela Fernández, llama Kayani Revueltas” *La jornada de oriente*, 25 de octubre del 2016. Recuperado el 16 de enero del 2021 en <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/viral-la-obra-la-figura-adela-fernandez-llama-kayani-revueltas/>
- DÁVILA, Amparo y ABENSHUSHAN, Vivian. “En el jardín del miedo”, *Avispero*, 2 de noviembre del 2018, recuperado el 10 de enero del 2021 en <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

DÁVILA, Amparo y Frouman Smith, Erica. "Entrevista con Amparo Dávila", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 18, No. 2, 1999, pp. 56-63, recuperado el 19 de enero del 2021 en <https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1>

DÁVILA, Amparo y Lopategui, Rosas, "Entrevista con Amparo Dávila", *Lopategui* recuperado el 19 de enero del 2021 en <http://www.lopatogui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm>

ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO <http://www.elem.mx/institucion/datos/289>

FERNÁNDEZ, Adela. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York, Editorial Campana, 2009.

FERNÁNDEZ, Adela y Mendoza, Emanuel. "Entrevista Adela Fernández hija de Emilio 'El Indio' Fernández", *7/24 La verdad en tiempo real*, enero del 2013. Recuperada el 17 de enero del 2021 en <https://www.youtube.com/watch?v=uEAIInYMTX0>

GARCÍA Gutiérrez Vélez, Georgina. "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte", IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, en Urrutia, Elena (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.

HERRERA, Jorge L., "Entre la Luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila", *Universo del Búho*, núm. 86, 2007, pp.14-17.

INBA, "Fernández, Adela (1942-2013)", *Literatura INBA*, publicado el 5 de enero del 2011, recuperado el 24 de noviembre del 2020 en <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/3778-fernandez-adela.html>

IPIÑA, Alejandro. "Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima", *FronteraD: Revista digital*. 05 de diciembre del 2013. Recuperado el 9 de enero del 2021 en <https://www.fronterad.com/adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/>

LORENZO, Jaime y SALAZAR, Severino. "Entrevista con Amparo Dávila", *Tema y Variaciones*, 6, 1995, p.117 recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>

LÓPEZ González, Aralia. "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (Dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)", *Revista Iberoamericana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Vol. LIX, Núm. 164-165, Julio-Diciembre. 1993, pp.659-685.

MEDELLÍN, Adán. "El deseado retorno de Adela Fernández", *Neotraba*. Ciudad Tula, Tamaulipas, 23 de agosto de 2020. Recuperado el 17 de enero del 2021 en <http://neotraba.com/el-deseado-retorno-de-adela-fernandez/>

MINILA, Jonathan. "Amparo Dávila: la Magia que perdura", *Milenio*, 18 de abril del 2020, Entrevista realizada en el año 2018, recuperado el 18 de enero del 2021 en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>

MONROY Mendoza, Daniela. *El silencio daviliano. Filigranas del terror y del horror en los cuentos de Amparo Dávila* (tesis de licenciatura), México, Universidad de Guanajuato, 2020.

POOT Herrera, Sara. "Primicias feministas y amistades literarias en el México del siglo XX", University of California, Santa Bárbara, en Urrutia, Elena. (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.

RODAS Rivera, Beatriz. "Breve Panorama de la Literatura Mexicana: 1950-1990". *AVANCES 24, Coordinación de Investigación*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto de Ciencias sociales y Administración, No. 24. Noviembre, 2001, pp.1-19.

URRUTIA, Elena. (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.

"Vago espinazo de la noche, obra única de una cuentista fundamental", *Gaceta Universitaria*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, No. 150, Marzo-Abril, 2022.

VALADÉS, Edmundo. "Cuentalia", *El cuento. Revista de Imaginación*. No. 113, Tomo XIX – Año XXVII, Enero-Marzo 1990, p. XXIX Recuperado en http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org/FPZ303183CUir/php/split_documento.php?subfolder=&doc=E2R113.pdf#page=31

VELASCO Vargas, Magali. *El cuento: Casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

VILLEDA, Karen. "La jaula de Adela Fernández", *Letras Libres*, 18 de febrero del 2020, recuperado el 17 de enero del 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-jaula-adela-fernandez>

CAPÍTULO 3

LO *UNHEIMLICH* COMO EFECTO DE LA PRESENCIA DE LOS TRASTORNOS MENTALES EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA

*Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas
son anteriores a las letras.*
Adolfo Bioy Casares.

El miedo, esa emoción responsable en muchas ocasiones de nuestra sobrevivencia, ha estado acompañando al ser humano desde los tiempos primigenios, gracias a ella se han creado deidades, explicaciones de mundo, armas, murallas, e incluso las más diversas ficciones. Si bien el miedo es una emoción innata, los objetos y situaciones que lo provocan pueden llegar a ser culturales o aprendidas. Cada sociedad posee sus amenazas particulares, sus explicaciones de mundo y sus vacíos de conocimiento que se tornan en incertidumbres. Estos temores colectivos, propios de cada sociedad, engendran ciertas narrativas como los mitos, la novela gótica, el género de terror, la ciencia ficción y por supuesto, la literatura fantástica. En el caso de esta última recordemos que surge en un momento específico de la historia, en el siglo XVIII, y a partir de entonces se ha venido transformando con el cambio de los paradigmas,¹⁸¹ evidenciando bajo metáforas los temores reprimidos de una cultura.

¹⁸¹ Thomas S. Kuhn, en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*, explica que a pesar de que las ciencias han sido consideradas como una serie de saberes acumulados a partir de descubrimientos e invenciones, estos conocimientos van cambiando y sustituyéndose de tal forma que los conocimientos considerados como verdaderos y científicos en una época, pueden ser vistos como mitos o fruto de la idiosincrasia humana en otra. Así “los mitos se pueden producir con los mismos tipos de métodos [que las ciencias] y pueden ser sostenidas por los mismos tipos de razones que hoy conducen al conocimiento científico” (T. S. Kuhn, 1971, 26). En consecuencia, “la ciencia ha dado cabida a cuerpos de creencias completamente incompatibles con las sostenidas hoy en día” (T. S. Kuhn, 1971, 26). Kuhn explica el porqué

En el presente capítulo nos centraremos en el desarrollo histórico y psicológico de la literatura fantástica y cómo, a partir de los cambios de paradigma que implicó el auge de la psicología, las narrativas del fantástico moderno dieron un giro para dejar de representar la otredad fuera del individuo para situarla dentro del mismo, evidenciando lo extraño e incomprensible dentro de lo que se supone debe de sernos familiar y conocido. Siendo Amparo Dávila y Adela Fernández escritoras que con suma habilidad plasman lo humano y la psique, así como lo siniestro dentro de ello, se analizarán sus cuentos en este apartado buscando aquellas metáforas que nos hablan de esa segunda realidad que nuestra cultura intenta ignorar.

La raíz psicológica e histórica de lo fantástico

Cuando se señala el inicio de la literatura fantástica normalmente se suele ubicar su auge y nacimiento en el siglo XIX, sin embargo, si pensamos lo fantástico no como algo estático sino como algo en movimiento, podemos rastrear el origen de sus causas mucho más atrás. Pensemos en una piedra que, habiendo chocado contra una superficie acuosa produce ondas concéntricas que se mueven de forma expansiva hasta tocar la orilla. Considero que dichas ondas iniciaron en el barroco, cuando el hombre comenzó a perderse en la oleada del infinito. En esta época el ser humano pasó a ser una sombra, “una partícula zambullida en el torbellino de cuerpos, una ‘pluma que piensa’”.¹⁸² El sujeto perdió su ubicación

de esto y señala que la ciencia toma como base el supuesto de que la comunidad científica conoce el mundo, en consecuencia, la comunidad defiende dicha suposición eliminando novedades fundamentales incompatibles con el conocimiento acumulado, cuando estos conocimientos subversivos o anomalías son tan numerosas y vencen los esfuerzos de los investigadores que intentan ajustarlas a las expectativas profesionales, la comunidad científica tiene que ceder y comenzar investigaciones extraordinarias para comprender la anomalía y modificar, por ende, la visión de mundo establecida previamente por la ciencia. A este proceso de cambio o “episodios destructores de-la-tradición” Thomas S. Kuhn lo denomina como *Revoluciones científicas* y a las visiones de mundo establecidas por la comunidad científica las llama *paradigmas*. Los conocimientos aportados por Copérnico, Lavoisier, Newton, Einstein, Darwin y Freud son ejemplo de este proceso, “todas ellas exigieron el rechazo por parte de la comunidad de una teoría científica en su día reverenciada en favor de otra incompatible con ella” (T. S. Kuhn, 1971, 31), produjeron un desplazamiento de los problemas estudiados y “transformaron la imaginación científica de una manera que en última instancia debemos describir como una transformación del mundo” (T. S. Kuhn, 1971, 26). Cfr. Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

¹⁸² Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Debolsillo, 2006, p.157.

privilegiada de centro del universo. Con la invención del microscopio en 1590 y del telescopio en 1609 el hombre barroco quedó entre dos infinitos, de ahí que para existir se aferrase a su capacidad de ser un yo que piensa. *Cogito ergo sum*, plantearía Descartes ordenando el ser en función a su capacidad para razonar y comprender. Por tanto, Eugenio Trías subraya la cualidad racionalista del barroco y cómo ello supuso la llegada de una filosofía que escindía entre la razón y la sinrazón, la locura y lo racional. Con la Ilustración aquella fragmentación de la realidad se hizo aún mayor y, años después, la modernidad terminó por fracturar incluso la individualidad del sujeto.

El siglo XVIII fue una época propicia para la gestación de lo fantástico, la Ilustración había cambiado radicalmente la relación de los hombres con lo sobrenatural,¹⁸³ y el pensamiento positivista comenzó a relegar a la superstición y a la religión para centrar la realidad solo en aquello limitado a la lógica y lo comprobable. La ciencia se volvió la única autorizada para explicar la realidad, no obstante, pronto comenzó a hacerse notar su incapacidad para abordarlo todo. Diversos fenómenos aún escapaban del razonamiento creando zonas de incertidumbre para el ser humano. Aquello que la religión se encargaba de explicar con verosimilitud, otorgando cierto grado de coherencia al mundo, quedó sin explicación alguna volviendo al universo un lugar aún más hostil y desconocido.¹⁸⁴

David Roas señala que fue justo ese exacerbado culto a la razón lo que abrió las puertas de aquella sensación cercana al miedo, la angustia y la inquietud que más tarde sería analizada bajo el término de lo ominoso, lo *Unheimlich*.¹⁸⁵ Aquella emoción asociada a lo siniestro encontró su escape en la literatura fantástica, primero a través de la novela gótica, posteriormente con el romanticismo y al final en los diversos paradigmas de lo fantástico, los cuales poco a poco se han alejado de los escenarios góticos o propios del romanticismo como los castillos, cementerios y lugares abandonados, para introducir el elemento sobrenatural en ambientes más similares al marco de realidad del lector actual: las oficinas, las calles y la ciudad.

¹⁸³ Cfr. David Roas, "La amenaza de lo Fantástico", *Teorías de lo Fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001.

¹⁸⁴ Cfr. *Idem*.

¹⁸⁵ Cfr. *Idem*.

De hecho, estos cambios no solo propiciaron el surgimiento de un nuevo sistema literario, sino que también implicaron un cambio en la perspectiva de la estética. Eugenio Trías explica cómo el arte pasa de representar lo bello y lo sublime a interesarse también por lo siniestro. Si en la antigua Grecia lo bello quedaba definido por su cualidad de finitud y perfección, con la influencia del catolicismo, lo infinito comenzó a ser valorado de manera positiva al asociarse lo absoluto con lo divino. Por consiguiente, durante la edad media, si bien lo absoluto podía llegar a ser amenazante, se tenía a la religión y la magia para, a través de ellas, hacer frente a lo divino y conseguir su favor y protección.¹⁸⁶ La comunidad y las creencias religiosas permitían al hombre no sentirse desamparado o perdido ante lo infinito. De tal forma, la idea de lo absoluto se introduce en la cultura bajo las reflexiones teológicas y las nuevas categorías científicas que se formulan a partir de lo infinito.¹⁸⁷ Bajo influencia de estas posturas filosóficas, el arte y la estética comienzan a plasmar dicho aspecto en el barroco, como una forma de escapar a ese vacío o infinitud, y más tarde, en el romanticismo, a través de las concepciones kantianas sobre lo sublime.

Este concepto de lo sublime surge en la antigüedad con el filósofo griego Pseudo-Longino reformulándose hasta nuestros días. Así, para Kant, lo sublime va más allá de lo bello percibido como algo limitativo. Eugenio Trías explica en cinco fases el surgimiento de la sensación de lo sublime: la primera etapa consistiría en la contemplación de lo absoluto, puede ser algo informe, indefinido, ilimitado, algo que por sus dimensiones o su poder nos haga sentir vulnerables. Esa sensación de temor o angustia ante el objeto contemplado sería la segunda fase y la tercera, la conciencia de nuestra insignificancia ante el objeto contemplado, la cuarta etapa sería el paso de una reacción de dolor a una sensación de placer por el hecho de saberse poseedor de tal conocimiento, surge una idea de alcanzar una superioridad moral y por último, el hombre, mediante esa racionalización o idea, vuelve a conectar con lo infinito, “toca” lo absoluto, lo informe, lo que antes le sobrepasaba

¹⁸⁶ Erich Fromm, *El miedo a la Libertad*, Barcelona: Paidós, 1985.

¹⁸⁷ Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.148.

causándole espanto. Es ahí, mediante la idea racional-moral de infinitud y la reconexión con ese absoluto, que se produce el sentimiento de lo sublime.¹⁸⁸

El hombre medieval y sus precedentes hacían frente a lo absoluto mediante la magia y la religión, recordemos que ambas no son más que intentos de controlar la naturaleza y lo divino ganando su favor. Mediante los rituales y la oración el hombre podía conectar con aquello que en un primer momento parecía amenazante, podía enfrentar ese horror cósmico del que nos habla H.P. Lovecraft, sin embargo, la Ilustración dejó al ser humano sin escudos ante ese absoluto, y no solo ello, ese espacio infinito, antes habitado por Dios, se fue quedando vacío. Erich Fromm, analizando el mismo proceso histórico, pero desde la psicología, llega al mismo punto que Eugenio Trías.

Fromm desmenuza en su libro *El miedo a la libertad* cómo el humano, amparado de las ideas religiosas y míticas, pero sobre todo, amparado de una comunidad, podía hacer frente a las deidades. En cierta medida, antes de la Ilustración el hombre seguía percibiéndose como un ente en comunión con el todo. Sin embargo, en su búsqueda de libertad, el hombre mediante el protestantismo se separa de la dirección de los sacerdotes, es ahora el individuo quien puede analizar la Biblia, pero también, quien debe enfrentar solo a Dios.¹⁸⁹ Más tarde, cuando la figura de Dios desaparece, el sujeto debe colocar en ese lugar vacío algo más o enfrentarse a la vacuidad y el sinsentido. Como resultado, en la modernidad el hombre ya no puede completar las cinco etapas explicadas por Eugenio Trías, no hay manera de reconectar con lo absoluto y llegar a lo sublime, el ser humano se ve obligado a permanecer en el temor y la angustia, pero también en la conciencia de su pequeñez e insignificancia ante lo desconocido.

Algo importante a tomar en cuenta es el objeto que despierta el sentimiento de lo sublime, Eugenio Trías señala que se trata de un objeto capaz de destruir al sujeto que lo aprehende si se aproxima demasiado a éste, ejemplo de ello son los ciclones, tormentas y huracanes.¹⁹⁰ Lo fundamental es que el objeto en cuestión debe constituir una amenaza

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem.*, pp.38-41.

¹⁸⁹ Cfr. Erich Fromm, *Op., cit.*,

¹⁹⁰ Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.39.

angustiosa para el sujeto. No obstante, en las etapas descritas, para que pueda darse el goce estético, el objeto debe ser contemplado a distancia.¹⁹¹ Al respecto, Eugenio Trías señala que en el arte “lo siniestro es condición y límite de lo bello. (...) Es condición (sin su referencia el efecto estético no se produce; sin su referencia la obra de arte carece de vitalidad). Pero es también su límite: la patencia y exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético”.¹⁹² De ahí que se necesite contemplar lo absoluto o infinito, lo amenazante, bajo un velo, ya sea el velo de la distancia física o el velo de la belleza y la metáfora.

En la literatura fantástica ocurre un proceso similar al explicado por Eugenio Trías, el personaje se ve enfrentado a una criatura amenazante que, no obstante, es definida bajo una poética de lo indecible, tanto lector como personaje hacen frente a un ser muchas veces “informe, indefinido, caótico”, algo que escapa de la comprensión y del lenguaje. Por lo general, los personajes experimentan sentimientos angustiosos similares al temor y al dolor, una especie de crisis que en muchas ocasiones los lleva a la destrucción física o mental. Pienso en los personajes de Amparo Dávila (específicamente en las protagonistas de “El último verano”, “La señorita Julia”, “La celda”, “Muerte en el bosque”, “Tina Reyes”, “El pabellón del descanso”) que justo en la crisis mental logran acceder a una tregua contra el dolor y la angustia, es ahí donde los personajes experimentan un breve goce o éxtasis para después autodestruirse.

Solo en la locura los personajes davilianos consiguen pasar de la segunda etapa y superar el horror, lo siniestro. No obstante, las consecuencias siempre son adversas, autodestructivas para los personajes. Por ello, considero que los personajes en la narrativa fantástica permanecen en las tres primeras etapas del proceso de lo sublime señalado por Eugenio Trías y, al igual que el hombre moderno, quedan estancados sin la posibilidad de llegar a lo sublime, a la reconexión con lo infinito y, en consecuencia, a la comprensión y unión mental-moral con lo amenazante. El personaje queda estancado y la única salida es la autodestrucción ya sea física o mental. Sin embargo, para el lector sí hay la posibilidad de

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.19.

concluir las cinco etapas gracias a la lejanía necesaria, y existente en este caso, que se requiere para contemplar el objeto amenazante sin correr el riesgo de ser destruido por éste. El lector, aunque permanece fuera del texto, logra establecer redes empáticas con los personajes gracias a sus neuronas espejo. De tal modo, en la literatura fantástica el lector sí tiene esa distancia y, por lo tanto, puede tener un goce estético, mientras que el personaje solo puede escapar mediante la locura.

Así, lo fantástico surge como consecuencia de la fragmentación de la realidad entre lo lógico y capaz de ser delimitado por el lenguaje y los pensamientos mágicos religiosos que abordaban lo absoluto fuera de los límites de lo racional. Pero lo fantástico no solo permanece como consecuencia sino que también es una alternativa para enfrentar la fragmentación. El arte, la creación humana, según Erich Fromm, así como las interacciones, son la vía del ser humano para conjuntar la libertad y la comunión con el resto.¹⁹³ Igualmente, Eugenio Trías concuerda, “sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión”.¹⁹⁴ Exiliada la religión y las creencias míticas, la literatura fantástica actúa como una manera segura de acercarnos al horror sobrenatural en una sociedad que se niega a contemplarlo dentro de sus esquemas de realidad.

Lo siniestro del universo toma al relato fantástico como su guarida, bajo el velo del lenguaje los temores reprimidos de la cultura contemplan al lector. Detrás de la belleza y lo sublime lo amenazante se asoma, el vacío o el infinito se adivina. Es así que, tras la conceptualización kantiana de lo sublime, aparece el concepto de lo *Unheimlich* estudiado sobre todo por Sigmund Freud pero que ya antes había sido definido por Schelling como “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”.¹⁹⁵ Freud, en su conocido estudio de “Lo siniestro”, analiza el concepto desde su etimología y concluye dos cosas, en primer lugar que lo *Unheimlich* sería lo íntimo-hogareño, lo familiar

¹⁹³ Cfr. Erich Fromm, *Op., cit.*,

¹⁹⁴ Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.81. Aunque en la cita Eugenio Trías no menciona de forma directa a Schopenhauer se puede apreciar en las palabras de Trías la influencia del filósofo alemán.

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p.45.

que siendo reprimido termina por regresar de la represión¹⁹⁶ y en segundo lugar que la mayoría, si no es que todas las represiones, son de corte sexual como el complejo de castración y la fantasía del seno materno.¹⁹⁷

Al igual que David Roas, considero limitativo reducir lo siniestro a los traumas de índole sexual, existen numerosos cuentos fantásticos en los que una interpretación de esta clase resultaría forzada o simplista.¹⁹⁸ Incluso el cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, que Freud analiza para justificar su postura sobre lo siniestro, puede ser interpretado desde otras aristas sin tener que recurrir a los traumas sexuales para comprender su elemento *unheimlich*.¹⁹⁹ Por lo tanto, del estudio freudiano retomaremos el análisis etimológico pero no así la conclusión limitativa sobre lo sexual.

Sigmund Freud señala que la palabra *unheimlich* está conformada por el vocablo *heimlich* (que significa íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico) y el prefijo de negación *un*.²⁰⁰ Por lo cual en un primer momento podríamos considerar que con dicho término nos referimos a lo que no nos es conocido o familiar, no obstante el vocablo alemán *heimlich* tiene otra serie de acepciones que complican el término. *Heimlich* es lo que pertenece a la casa, a la familia, lo que evoca bienestar, pero también puede hacer referencia a lo secreto, lo oculto, aquello que se desea disimular para que no sea advertido por los otros.²⁰¹

En el caso de *unheimlich* esta palabra termina por convertirse no en un antónimo de la primera acepción y un sinónimo de la segunda, sino en una síntesis de ambos significados. En otras palabras, *unheimlich* vendría a ser aquello que siendo familiar y conocido, termina por volverse extraño al revelar algo secreto, inquietante; “algo que al revelarse, se muestra

¹⁹⁶ Cfr. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. 17 (1917-1919), Amorrortu editores, 1979, p.245.

¹⁹⁷ Cfr. *Ibidem.*, p.248.

¹⁹⁸ Cfr. David Roas, *Op., cit.*, p.31.

¹⁹⁹ En el análisis de “La quinta de las celosías”, al tener dicho cuento influencia del cuento “El hombre de arena”, se analiza de forma breve un aspecto del texto de E. T. A. Hoffmann proponiendo otra interpretación y explicación alejada de la propuesta por Sigmund Freud pero en consonancia aun así con lo *unheimlich*.

²⁰⁰ Sigmund Freud, *Op., cit.*, p.220.

²⁰¹ Cfr. Sigmund Freud, *Op., cit.*, pp.222-225.

en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible”;²⁰² lo familiar-entrañable que ha experimentado una represión y retorna desde ella.²⁰³ Aunque se ha intentado traducir la palabra *unheimlich* al español con términos como lo ominoso o lo siniestro, ambas traducciones son insuficientes,²⁰⁴ no logran encerrar en sí mismas la dualidad que el término evoca, de ahí que en el presente trabajo se prefiera el término alemán a alguno de los vocablos usados en las traducciones al español.

Freud reconoce que lo *Unheimlich* en la literatura posee manifestaciones mucho más diversas que en el caso de lo *Unheimlich* vivencial.²⁰⁵ En gran medida esto se debe a los recursos retóricos y al lenguaje de lo indecible que es capaz de convocar espacios de indeterminación que la mente del lector llena contribuyendo al efecto. De igual manera, debemos de tomar en cuenta que cada cultura reprime determinados aspectos convirtiéndolos en una preocupación latente pero silenciada. La literatura fantástica, por su condición transgresora, convoca dichas preocupaciones y temores reprimidos. De igual forma, para Calderón Bird, lo *Unheimlich* surge de la transgresión que nos lleva a cuestionarnos la seguridad de nuestro propio mundo.²⁰⁶ De ahí la observación de Eugenio Trías “lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro”.²⁰⁷

Lo *Unheimlich*, lo “siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia”,²⁰⁸ a través de la literatura fantástica revela lo oculto en la cultura, tal vez, esto ocurra sobre todo en el fantástico moderno ya que su intención es cartografiar esa segunda realidad.²⁰⁹ Para Alazraki “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración

²⁰² Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.45.

²⁰³ *Cfr.* Sigmund Freud, *Op., cit.*, p. 245.

²⁰⁴ Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.44.

²⁰⁵ *Cfr.* Sigmund Freud, *Op., cit.*, p. 250.

²⁰⁶ *Cfr.* David Roas, *Op., cit.*, p.30.

²⁰⁷ Eugenio Trías, *Op., cit.*, p.48.

²⁰⁸ *Ibidem.*, p.52.

²⁰⁹ *Cfr.* Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p.276.

neofantástica”.²¹⁰ Este paradigma de lo fantástico surge en una época en la que la psicología, el psicoanálisis y la psiquiatría han revelado la otredad dentro del propio ser humano, y en consecuencia, sus escritores como Cortázar, ya no creen en un mundo sólido y definido, sino en una segunda realidad profundamente humana que ha quedado oculta o enmascarada por una cultura prefabricada y cotidiana.

Habría que considerar hasta qué punto esa segunda realidad que ha quedado velada u oculta vendría a conformar lo *Unheimlich*. Lejos del temor de Todorov sobre la extinción de lo fantástico a causa del psicoanálisis, este sistema literario se ha adaptado y ha tomado fuerza a partir de las nuevas teorías y concepciones de mundo gracias a su cualidad transgresora y a la habilidad de sus escritores para plasmar las inquietudes reprimidas en la cultura.

Con los primeros postulados freudianos, el creciente interés por la psicología a partir de 1885 evidenció que lo desconocido no solo se encontraba fuera del hombre, sino también dentro de él. Sigmund Freud solía atribuir los comportamientos humanos a pulsiones de vida o de muerte, aseverando que detrás de cada sueño, lapsus linguae, manifestación del habla o comportamiento se encontraban aquellos instintos que solo un experto podía analizar, así, desde la fundación de esta corriente de pensamiento, el humano común dejó de tener poder sobre sus propios actos, pues éstos encubrían deseos inconscientes, podían ser la manifestación de un *ello* o un *super yo* desconocidos y por tanto, amenazantes.

Algo similar propició el conductismo imperante de 1913 a 1950, esta corriente psicológica terminó por comparar la mente humana con una caja negra de la cual nada se podía saber, por tanto, al solo ser visible la conducta, únicamente este aspecto era posible conocer y estudiar. Pese a los intentos de la psicología, fueron rodeándose de incertidumbre la mente y la conciencia. Tanto el psicoanálisis como el conductismo fragmentaban lo humano. “Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que

²¹⁰*Idem.*

muchos temían enfrentarse”.²¹¹ La literatura fantástica hizo eco de aquellos nuevos temores.

De tal forma, a lo largo de las diversas épocas observamos una fragmentación cada vez mayor de lo humano. De ser uno con el universo es reducido a su colectividad y de ello a su individualidad, posteriormente a su razonar y por último incluso su razonar se devala dividido en instancias incognoscibles. Lo otro, lo atemorizante, lo que amenaza, el infinito fue apropiándose de sitios cada vez más cercanos al individuo hasta instalarse en la mente humana. En consecuencia, a partir de los cambios de paradigma que implicó el auge de la psicología, las narrativas del fantástico moderno dieron un giro, dejaron de representar la otredad fuera del individuo para situarla dentro del mismo, evidenciando lo extraño e incomprensible dentro de lo que se supone debe de sernos familiar y conocido.

Rosemary Jackson señala cómo lo fantástico muestra la relación cada vez más problemática entre el mundo fenomenológico y el sujeto, ya no hay interpretaciones definitivas “todo se vuelve equívoco, borroso, ‘doble’, fuera de foco. En el centro de esta confusión está la relación problemática entre el yo y el otro, el ‘yo’ y el ‘no yo’, el ‘no-yo’, el ‘yo’ y el ‘tú’”.²¹² El concepto del mal, antes atribuido al otro, a la otredad, comienza a difuminarse en esa confusión entre el “yo” y el “no yo”. Jackson señala que “lo ‘otro’ expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa – como el mal, lo demoniaco o lo bárbaro–, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo ‘oculto’ de la cultura”.²¹³ Si antes se tendía a atribuir la otredad y por tanto “la maldad”, “lo demoniaco”, fuera de lo similar, la cultura y el sujeto, con este cambio de paradigma de la psicología, la aparición del inconsciente y el interés en las enfermedades mentales, la otredad y por tanto también “lo demoniaco” pasa de ser algo externo al sujeto para situarse dentro de él. Lo desconocido ya no es solo el universo, lo externo a la cultura, sino también el sujeto mismo, la psique humana. Lo demoniaco pasa a ser una

²¹¹ David Roas, *Op., cit.*, p.23.

²¹² Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986. p.47

²¹³ Jackson, Rosie. “Lo ‘oculto’ de la cultura” en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p. 144

manifestación del inconsciente, “el texto se estructura alrededor de un diálogo entre el yo y el yo como otro, articulando así la relación entre el sujeto y la cultura”.²¹⁴

De tal manera, el fantástico moderno cambia la relación con el otro y lo demoniaco, Rosemary Jackson señala dos tipos de mitos en el fantástico moderno: los relatos en los que lo amenazante es un ser exterior al sujeto y el yo se ve atacado por este ser corriendo el peligro de formar parte de ese otro; y los relatos en que lo amenazante se encuentra dentro del yo, el peligro emana del mismo individuo “por un conocimiento o racionalización excesivos, o por la mala aplicación de la voluntad humana”.²¹⁵ Ejemplo de este segundo caso es el cuento de Amparo Dávila “La señorita Julia” donde lo amenazante, las ratas, no son criaturas externas al sujeto sino que evidencian una confrontación interna de la protagonista, siendo así su mente su propia perdición.

Por lo general, cuando la locura o las enfermedades mentales aparecen en la narrativa fantástica, se suele considerar que el efecto fantástico se rompe debido a que los trastornos mentales e ilusiones de los sentidos pasan a ser tomados como explicaciones. Sin embargo, considero que, al aparecer, de forma velada, rasgos de las enfermedades mentales, lejos de destruir el efecto fantástico, éste se potencializa, lo mental pasa de ser una explicación de lo sobrenatural a ser el conflicto, lo amenazante, lo *Unheimlich*, eso que nos acompaña y que siéndonos familiar se evidencia como algo desconocido, oculto, secreto y por tanto, siniestro.

Por otro lado, la llamada “locura” permite que se abra la puerta de lo fantástico mediante el lenguaje. El sistema de lo fantástico y la locura hacen uso de un lenguaje de lo indecible. Uno de los síntomas de la psicosis es justamente el lenguaje desorganizado y éste plasmado en la narrativa puede llegar a sugerir una poética de lo indecible. Pensemos en el cuento “Ese maldito animal” de Adela Fernández donde la descripción de una acumulación de partes de animales termina por configurar a una humana como una especie de quimera, o en el cuento “El último verano” de Amparo Dávila donde la narrativa focalizada en el

²¹⁴ *Ibidem.*, p.52.

²¹⁵ *Ibidem.*, p.55.

personaje en estado de crisis sugiere la llegada de ciertas criaturas que se arrastran, pero, debido a los silencios y la desorganización en el lenguaje de la protagonista, no podemos adivinar si efectivamente son gusanos o si se trata de algo más, algo informe y abyecto.

Es en este punto histórico y en este tipo de narrativa que encontramos las obras de Amparo Dávila y Adela Fernández, ambas introducen la locura de manera velada, sin afirmar de manera explícita la presencia de ésta, pero aun así se puede entrever bajo el velo de los silencios o la hiperbolización e ironía. Ambas escritoras reflejan en su narrativa eso familiar que se vuelve extraño y amenazante, lo interno del ser humano que acecha. Tal vez, el efecto que producen sus obras es producto de una sutil sugerencia de que nosotros, los lectores, al igual que los personajes, también portamos otredades desconocidas dentro de nuestros pozos craneales.

Tomemos en cuenta que si bien el auge de la psicología en Europa se dio a finales del siglo XIX e inicios del XX, su auge en México se dio en tres etapas: primero de 1895 a 1913 con la llegada de la psicología y después de 1913 a 1950 con la llegada de la psiquiatría, el psicoanálisis y la migración de psicoanalistas argentinos al país dándole difusión el Fondo de Cultura Económica con una colección de psicología y psicoanálisis en 1956 y con la institucionalización del psicoanálisis en 1957, la tercera ola llegó a México en 1974. No obstante, si la primera y la segunda etapa habían estado influidas por el psicoanálisis y las corrientes europeas, esta tercera etapa poseía influencia norteamericana, sobre todo conductista.

Independientemente de si Amparo Dávila y Adela Fernández tuvieron o no contacto directo con esta ciencia y corriente de pensamiento, es importante tomar en cuenta el ambiente e interés creciente de la sociedad en estas ramas, pues más allá de los intereses individuales de ciertos sujetos nos habla de una preocupación e interés colectivo. Además, hablando en específico de nuestras autoras, como ya habíamos mencionado en el primer capítulo, ambas tenían intereses en el comportamiento humano, y buscaban mediante su literatura reflejar los blancoscuros del individuo.

REFERENCIAS

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

FREUD Sigmund, “Lo ominoso”, *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. 17 (1917-1919), Amorrortu editores, 1979, p.245.

FROMM, Erich. *El miedo a la Libertad*, Barcelona: Paidós, 1985.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986

JACKSON, Rosie. “Lo ‘oculto’ de la cultura”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

ROAS, David. “La amenaza de lo Fantástico”, *Teorías de lo Fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2006.

3.1 “LA QUINTA DE LAS CELOSÍAS”

LO FEMENINO AMENAZANTE

*She took me to her Elfin grot,
And there she wept and sighed full sore,
And there I shut her wild eyes
With kisses four.
And there she lulled me asleep,
And there I dreamed –Ah! Woe betide!—
The latest dream I ever dreamt
On the cold hill side.
La Belle Dame sans Merci: A Ballad
John Keats*

La escritora zacatecana Amparo Dávila, autora de *Tiempo Destrozado* (1959), *Música Concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008) se ha caracterizado por su narrativa en los límites de lo fantástico, lo insólito y el terror. Cada cuento es una puerta al abismo, un recorrido dantesco por círculos encefálicos donde habita lo innombrable. Hay un frágil límite que se advierte en sus libros: las amenazas reales pero intangibles, los trastornos psicológicos que minan al individuo desde adentro, bajo el velo lingüístico, adquieren dimensiones fantásticas. Tal es el caso de “La quinta de las celosías”, cuento perteneciente a su primer libro de narrativa *Tiempo Destrozado*.

El cuento narra la historia de Gabriel Valle y Jana. El protagonista recibe una carta de la joven citándolo en su quinta a las ocho, por lo que éste, entusiasmado, se dirige hacia allá mientras piensa en planes de boda y dilucida dónde deberían de vivir en adelante; sin embargo, al llegar a la casa de Jana, toda conversación se vuelve imposible. La joven le habla de sus padres fallecidos, de recuerdos, de su vida; mientras que él sólo desea hablar de los

dos y empezar a pronunciar el diálogo que había estudiado palabra por palabra. La actitud de Jana, el sonido de unos pasos que jamás terminan de entrar a la sala aunados a un respirar violento, el ambiente encerrado y los primeros sorbos de un té terminan por causarle un fuerte mareo a Gabriel, quien, al ver a Jana salir hacia el patio, la sigue hasta una puerta al final del jardín, pero al traspasar la puerta ve a la joven entre dos féretros, entonces los pasos y la respiración lo alcanzan y entre una lluvia de golpes y carcajadas alcanza a escuchar a Jana decir “Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos”.²¹⁶

El cuento termina con esta última frase y, al igual que la mayoría de las narraciones de Amparo Dávila, permanece lleno de vacíos los cuales no permiten disipar la sensación de intranquilidad que ha venido creciendo a lo largo de los párrafos. De forma indudable se ha producido una sensación de lo siniestro. Antes de pasar a abordar este tema, es necesario observar un par de aspectos que destacan en el cuento. Insertos en la narrativa encontramos sobre todo tres alusiones explícitas a otros autores: dos citas de T. S. Eliot y el nombre de un personaje, el doctor Hoffman, que en el relato parece ser la única persona cercana a Jana, una especie de mentor o tutor tras la muerte de los padres de la joven.

Así mismo, encontramos otras intertextualidades implícitas como la similitud que presenta con el cuento “La cena” de Alfonso Reyes por tratarse ambos de una narración que se desencadena a partir de que los protagonistas reciben una esquela con una invitación al anochecer, en el caso de Dávila la cita es a las ocho y quien invita es Jana, una joven que pronto adquiere carácter siniestro; en el caso de Reyes la cita se plantea para las nueve siendo dos damas también de carácter siniestro las que invitan al protagonista. De igual forma, el elemento del jardín y la importancia del té se mantienen en ambos relatos. Por otro lado, se puede notar una relación entre el cuento de Amparo Dávila y el poema “La bella dama sin piedad” de John Keats. Para el presente trabajo nos centraremos sobre todo en las alusiones explícitas, pero es importante tener en cuenta la tradición literaria de la que abrevia la autora: el romanticismo por un lado y por otro lo fantástico.

²¹⁶ Amparo Dávila. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p.38.

En cuanto a las alusiones explícitas, es decir, las dos citas de T.S. Eliot, pertenecen a dos poemas distintos: “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” y “Los hombres huecos”. La primera está colocada al inicio del cuento y va recogiendo en orden algunos versos del poema, se introduce en la narración gracias a la focalización interna fija centrada en Gabriel Valle quien recuerda a “Eliot”. Resalta la familiaridad con que el poeta es introducido, pues a primera vista parecería que “Eliot” es alguien cercano al protagonista y no la figura del poeta inglés, cuando observamos el registro poético es cuando nos damos cuenta de que recita los versos de “El canto de amor de J. Alfred Prufrock”, poema de T. S. Eliot.²¹⁷

A él le había gustado siempre caminar por la ciudad al atardecer, o a la media noche; caminaba hasta cansarse, después se metía en algún bar y se emborrachaba suavemente; entonces recordaba a Eliot... “vayamos pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eternizado sobre una mesa; vayamos a través de ciertas calles semidesiertas... (a veces nadie lo oía, pero a él no le importaba) la niebla amarilla que frota su hocico sobre las vidrieras lamió los rincones del atardecer... (otras veces venían los músicos negros y se sentaban a escucharlo, sin lograr entender nada, o improvisaban alguna música de fondo para acompañarlo) ¡y la tarde, la noche, duerme tan apacible! Alisada por largos dedos, dormida, fatigada... (el cantinero le obsequiaba copas) ¡no!, no soy el príncipe Hamlet ni nací para serlo; soy un señor cortesano, uno que servirá para llenar una pausa, iniciar una escena o dos... (‘¿Quién es ese tipo que recita tantos versos?’ preguntaban a veces los parroquianos), nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y cafés hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos...” entonces se iba con la luz del día muy blanca y muy hiriente a ahogarse en el sueño.²¹⁸

Como observamos, el personaje da la impresión de recitar todo el poema, no obstante, en la narrativa se elide gran parte de los versos. La elección de este poema resulta significativa al igual que las partes mencionadas y elididas en el texto de Dávila. Tras revisar la versión completa de “El canto de amor de J. Alfred Prufrock”, resalta que éste tiene a su vez como epígrafe una cita de *La divina comedia*, libro predilecto de la escritora zacatecana y a quien

²¹⁷ La traducción que Amparo Dávila plasma es la de Rodolfo Usigli, la cual apareció por primera vez en la revista Taller, número X, en marzo-abril de 1940.

²¹⁸ Amparo Dávila, *Op., cit.*, pp. 29-30

la autora afirmaba deberle su primer interés por la literatura. Tal vez fue esta conexión la primera que impresionó a la autora zacatecana al acercarse a la poesía de T.S. Eliot.

El epígrafe de “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” corresponde al vigésimo séptimo canto de *La divina comedia*, donde Dante se encuentra a Guido de Montefeltro, un alma condenada en el octavo círculo por intentar conseguir la absolución antes de cometer un crimen. John Berryman en su análisis titulado “El dilema de Prufrock” señala la importancia del epígrafe pues, la voz poética, Prufrock, se dirige a un encuentro amoroso para pedir matrimonio,²¹⁹ no obstante, el miedo al rechazo lo hace vacilar al creer saber ya la respuesta y lo que ocurrirá, asemejándose así a Guido de Montefeltro en el vigésimo séptimo canto de *La divina comedia*, ambos quieren actuar hasta saber que no serán condenados y es justo ese rechazo al riesgo y ese actuar engañoso lo que los condena, a uno en el infierno y al otro en su desesperación.

En el cuento de Amparo Dávila observamos cómo el personaje se dirige al igual que Prufrock a un encuentro amoroso al atardecer. Piensa proponerle por fin a Jana que se casen, pero esta decisión la ha tomado hasta que se siente seguro de no ser rechazado, pues la joven lo ha invitado a acudir a su casa después de haberle negado en otras ocasiones el acceso a ésta. Resalta que tanto en el cuento de Amparo Dávila como en el poema, la voz narrativa y poética inician planteando un cuadro que de forma abrupta se destruye. En el caso del cuento observamos a Gabriel dirigirse con alegría a su encuentro amoroso, ni la lluvia, ni el pesimismo de una fortuita charla en el tranvía logran minar su ánimo, sin embargo al llegar a la quinta la situación toma otro rumbo, se rompe la expectación y el júbilo se torna en incomodidad. Por otro lado, los tres primeros versos junto con el título del poema realizan el mismo efecto, al tratarse de un “canto de amor” e iniciar con una invitación de paseo crepuscular, se genera una expectación que se rompe con el tercer verso en el que la figura del paciente eternizado lleva a la voz poética a la angustia.

Vayamos pues, tú y yo,
cuando la tarde se haya tendido contra el cielo

²¹⁹ Cfr. John Berryman en T.S. Eliot, *La Canción de amor de J. Alfred Prufrock*, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015.

como un paciente eternizado sobre una mesa;
vayámonos a través de ciertas calles semidesiertas,
(...)
calles que se siguen como una *discusión* tediosa
de intención insidiosa
para llevarte a una *cuestión* abrumadora...
Oh, no preguntes “¿Qué es?”
Vayámonos a hacer nuestra visita.²²⁰

Pese a que el título del poema nos lleva a augurar un canto amoroso, tal como señala Prieto Martínez, “en el poema no hay canción que cantar ni amor posible”.²²¹ Tras la ruptura de la expectativa provocada por el título, la red semántica nos lleva al plano de la indecisión. La voz poética refiere un compromiso que impregna a las calles y cuanto le rodea en ese tono de incertidumbre. Así, el poema está construido con imágenes fragmentarias que nos remiten por un lado a la confusión mental y por otro a la calle, el atardecer y las reuniones alrededor del té. Estas tres imágenes aparecen por lo general contaminados por un estado mental oscilante entre la realidad y el sueño/delirio.

Es importante tomar en cuenta que Amparo Dávila cita la versión de Rodolfo Usigli en el cual el tercer verso “Like a patient etherised upon a table” lo traduce: “como un paciente eternizado sobre una mesa;” no obstante en el original la palabra etherised hace referencia a la anestesia con éter, así Hernán Bravo señala al respecto sobre el poema de T. S. Eliot: “La caída de la noche, que en la poesía romántica anunciaba el arribo del sueño y sus quimeras, es comparada aquí con la postración de un paciente. Del sueño a la anestesia, del dormitorio al hospital y, en última instancia, del gran teatro del mundo inconsciente al anfiteatro anatómico”.²²²

²²⁰ T.S. Eliot, La Canción de amor de J. Alfred Prufrock, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015, p.55.

²²¹ Antonio Prieto Martínez, “Prufrock: Entre la realidad y el sueño”, Revista de Enseñanza e Investigación Educativa. Vol. 1, 1985, p.32.

²²² 8

Así, el poema no solo nos habla de una oscilación entre la realidad y el sueño/delirio, sino que además, este último está inducido por la anestesia, y esa anestesia a su vez, permanece a lo largo del poema bajo las imágenes de fragmentación mental e incertidumbre. Versos más adelante lo olfativo vuelve a aparecer, la voz poética, abrumada por un dilema que no termina de formular, se cuestiona “¿Es el perfume de un vestido/ lo que así me hace divagar? /Brazos que yacen sobre una mesa o sujetan un chal”.²²³ De esta forma, ya no es el éter el causante de la confusión mental sino el perfume femenino, y éste a su vez se equipara así con la anestesia que lo hace yacer sobre la plancha. Transformandose, por tanto, el perfume y el vestido, elementos de lo femenino, en lo amenazante, lo que le hace temer y divagar.

Esta connotación amenazante de la que se tiñe la figura femenina la observamos tanto en el poema “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” como en el cuento. Poco a poco la mujer va adquiriendo una connotación negativa al tener ella el poder de decidir sobre el destino del enamorado. En el caso de los versos citados en el cuento, resalta el final en que aparece la figura de la sirena justo antes de la muerte: “nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y café hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos...”.²²⁴ Por otro lado en los versos omitidos dentro del cuento de Amparo Dávila, se insiste en esta figura amenazante por medio de la alusión a San Juan el Bautista en los versos:

Pero aunque he llorado y ayunado, llorado y orado,
aunque he visto mi cabeza (ya levemente calva)
traída en una charola,
no soy profeta—y esto no importa mucho;
he visto parpadear el momento de mi grandeza
y he visto al eterno lacayo recibir mi abrigo y
sonreír estúpidamente,
y en suma, tuve miedo.²²⁵

²²³ *Ibidem.*, p.58

²²⁴ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p. 30.

²²⁵ T.S. Eliot, La Canción de amor de J. Alfred Prufrock, p.59.

A lo largo de los versos, Prufrock parece atrapado entre cucharillas de té, pasteles, helados, la mermelada, las tazas y porcelana, la loza fina, las charlas sobre tú y yo, entre el perfume de un vestido, en el eco de las mujeres que deambulan por el cuarto. Ese ambiente de salón y el crepúsculo que se ha tornado oscuridad son todo cuanto rodean a Prufrock. La muerte se revela en asociaciones con el envejecer, “(Y dirán: ‘¡Cómo está perdiendo pelo!’)”,²²⁶ “(Y dirán; ‘Esos brazos y piernas, ¡qué delgados!’);²²⁷ “Envejezco... Envejezco”,²²⁸ con esa preocupación por el tiempo “habrá tiempo, habrá tiempo”,²²⁹ “habrá tiempo para asesinar y para crear”,²³⁰ “tiempo para ti y tiempo para mí; /y tiempo aún *para* ciento indecisiones/ y *para* cien visiones y revisiones”;²³¹ en el cambio del atardecer a la oscuridad inmersa en una neblina bestial, y sobre todo, en las figuras femeninas asociadas a la sirena, a Salomé y Herodías, a la anestesia y el perfume que hace divagar.

En “La quinta de las Celosías”, de igual forma, el protagonista se ve atrapado en el tiempo del té. Entre el sonido de la mesa de servicio que un posible lacayo arrastra, las cucharillas de azúcar y la noche que cae, Jana va cambiando ante la perspectiva del personaje. Pasa de ser la amada a un ente extraño, alguien amenazante. Desde el inicio sabemos sobre la personalidad de la joven gracias a los recuerdos de Gabriel y por comentarios de los amigos de éste. Sabemos que Jana vive sola en la quinta desde la muerte de los padres, que se ha rehusado a ser acompañada por Gabriel hasta la casa y la vez que llegó a acceder lo hizo con desgana, negándole al joven el acceso a la quinta a pesar de la lluvia. Y aunque Gabriel se sintió humillado, prefirió interpretarlo como un mal entendido.

De igual forma, el rechazo de contacto físico que le ha mostrado la joven él lo interpreta como timidez y delicadeza. Gracias a algunos diálogos, sabemos que a Miguel, amigo del protagonista, Jana siempre le ha parecido “una muchacha hosca, huraña y hasta agresiva”.²³² La advertencia sobre la verdadera naturaleza de Jana existe, no obstante,

²²⁶ *Ibidem.*, p.57

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibidem.*, p.61.

²²⁹ *Ibidem.*, p.56.

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² Amparo Dávila, *Op., cit.*, p. 31.

Gabriel justifica dichas actitudes con la muerte de los padres de la joven y señala que su aparente hosquedad es un “mecanismo de defensa, una barrera inconsciente para protegerse de cualquier cosa que les pueda hacer daño nuevamente”.²³³ Sin embargo, cuando Gabriel por fin accede a la quinta empieza a observar a su amada de manera perturbadora.

En la casa, Jana le muestra los objetos significativos para ella, el cuadro de sus padres, el piano que tocaba su madre... La conversación siempre la gira hacia el pasado, mientras Gabriel se desespera por no saber cómo iniciar su diálogo preparado en la mente a pesar de que durante el trayecto a la quinta, al igual que Prufrock “ha hecho cien visiones y revisiones”,²³⁴ y ahora, ante la joven, parece debatirse inútilmente “¿Y cómo podría empezar?”,²³⁵ sin lograr guiar la conversación hacia esa plática del tú y yo. Es Jana quien guía y domina la plática interrumpida tan solo por una respiración y unos pasos al otro lado de la puerta que de forma constante la hacen callar y endurecer el gesto. “Nunca había visto Gabriel aquella expresión tan dura, tan fría, tan distinta de la que él amaba, de la que él guardaba dentro de sí...”²³⁶ Es a partir de ahí que la perspectiva sobre la amada cambia. A pesar de las observaciones de su amigo, de los desaires de Jana, de la distancia física que ésta ha mantenido, es la primera vez que Gabriel se percata de la personalidad de la joven.

Resalta que justo este cambio se produzca dentro de la quinta, es decir, en el espacio íntimo de la joven y que este efecto aumente conforme la distancia entre ambos disminuye, de tal forma, en el momento en que contempla de cerca sus ojos, estos le parecen amenazantes y le recuerdan otro verso de T.S. Eliot “‘Ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño’, estos ojos no podría él guardarlos para su soledad”.²³⁷ El poema al que pertenece el verso es “Los hombres huecos”²³⁸ en la traducción de León Felipe. Este

²³³ *Ibidem.*, p.32.

²³⁴ T.S. Eliot, La Canción de amor de J. Alfred Prufrock, p.56

²³⁵ *Ibidem.*, p. 58

²³⁶ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p.35.

²³⁷ *Ibidem.*, p.36.

²³⁸ La traducción de León Felipe apareció por primera vez en la revista Contemporáneos, número 33, en febrero de 1931. En éste mismo número Alfonso Reyes colaboró con el texto “Discurso por Virgilio” y con la sección Cuaderno de Lecturas. Estos hechos son relevantes pues recordemos que de 1956 a 1958 Amparo Dávila fue secretaria de Alfonso Reyes, teniendo así cercanía con su biblioteca donde probablemente accedió

poema también ha sido asociado con *La divina comedia*, específicamente con el tercer canto, donde aparece la condena de los hombres que nunca tomaron partido por nada, pues la voz poética se centra en “Los que han cruzado con los ojos fijos hasta el otro reino de la muerte” y continúa con los versos que más podemos asociar al tercer canto de *La divina comedia*: “—si nos recuerdan—no nos recuerdan como almas violentas perdidas/ nos recuerdan como hombres huecos, como hombres embutidos de aserrín/”.²³⁹ De esta manera termina la primera parte del poema.

Los versos que aparecen en el cuento de Amparo Dávila corresponden a los primeros de la segunda parte de “Hombres huecos” y cuya estrofa completa dice “Ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño/ en el reino del sueño de la muerte/ No se ven estos ojos:/ Mirad, los ojos son /la luz del sol en una columna rota”.²⁴⁰ Así, el poema está enmarcado por esta asociación del otro mundo, de la muerte, pero también del sueño. Lo cual nos regresa una vez más a Jana. Esta joven que “siempre huele a formol y a balsoformo”,²⁴¹ cuyo trabajo está relacionado con los cadáveres al trabajar junto con el doctor Hoffman en el anfiteatro y el hospital, y que su mayor aspiración es ser una magnífica embalsamadora.

En un punto de la conversación, Jana toca una campanilla y grita pidiendo té, momentos después se escucha el ruido de una mesa de té siendo arrastrada y Jana se precipita a salir por esta, entonces Gabriel recuerda la primera vez que la vio en el hospital, ella conducía una camilla con un cadáver a mitad de preparación. Más adelante observamos que tras tomar Gabriel la bebida ofrecida por Jana, éste comienza a marearse y a sentir que

a esta traducción, además hemos de recordar que previo a su acercamiento a Alfonso Reyes, Amparo Dávila tenía mayor interés por la poesía, siendo Reyes quien la incitó a centrarse más en su trabajo como narradora. De hecho, la mayor parte de la poesía de Dávila fue escrita previa a su trabajo como secretaria, en 1950 ya había publicado *Salmos bajo la luna*, en 1954, *Perfil de soledades*, en 1954, *Meditaciones a la orilla del sueño*, volviendo a publicar poesía hasta el 2007 en su poemario *El cuerpo y la noche* el cual recoge poemas escritos de 1965 a 2007. Así observamos que de 1955 a 1965 la autora deja de publicar poesía para centrarse en la narrativa, tiempo en que destacan sus dos primeros libros *Tiempo destrozado* donde aparece “La quinta de las celosías” (1959) y *Música concreta* (1961).

²³⁹ T.S. Eliot, Trad. León Felipe, “Hombres Huecos”, *Contemporáneos*, número 33, febrero, 1931 en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Contemporáneos VIII-IX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, p. 132.

²⁴⁰ *Idem*

²⁴¹ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p.32.

en cualquier momento perderá la conciencia. Así, Jana es la conductora a la muerte, la que prepara los cuerpos, la que se encarga de administrar ese destino. Las sustancias que maneja, el formol y el blasoforno están asociadas a la muerte y la anestesia. La primera sustancia, si bien no provoca el sueño, puede llegar a ser mortal en caso de consumo; mientras que la segunda es un compuesto de cloroformo, éter, cloruro de etilo y gomenol, todos ellos anestésicos quirúrgicos.²⁴²

La anestesia, al provocar una especie de sueño forzoso, termina por revestirse de ciertos temores asociados a la muerte. En un estudio sobre la relación entre la anestesia y la ansiedad se encontró que una de cada tres personas sometidas a un procedimiento quirúrgico presentaba temores a morir a causa de la anestesia, y que incluso cuando los pacientes no afirman sentir angustia, ésta se manifiesta de forma somática evidenciando la represión. Por otra parte el 78% de los pacientes mostraban temor a permanecer despiertos durante la cirugía a pesar de la anestesia. Dichos temores surgen pues, desde la perspectiva del paciente, “el anesthesiólogo es quien controla su vida entre los límites de la conciencia y la muerte”.²⁴³ La misma preocupación la encontramos reflejada en el folklore, específicamente en la figura de Sandman, el cual es el encargado de enviar el sueño o la muerte a los hombres, no obstante, equivoca de vez en cuando el envío.

En el cuento de Amparo Dávila resalta la clara referencia a E.T.A. Hoffmann a través del personaje del mismo nombre, el cual funge como tutor de la protagonista, siendo él quien le ha enseñado a trabajar con los cadáveres convirtiéndola en su colaboradora. En los cuentos de E.T.A. Hoffmann resalta “El hombre de arena”, donde los sueños, los ojos y la muñeca son los tres elementos principales que desencadenan la locura de Nataniel, el protagonista. En el caso del cuento de Amparo Dávila también encontramos estos tres elementos.

²⁴² Cfr. Victor M. Whizar/Lugo, *Anestesia en México*. Federación Mexicana de Anestesiología. A.C. México. 19, (3), 2007.

²⁴³ Carlos de la Paz-Estrada, Cesar Prego-Beltrán, Elián Berzaga-Hernández. “Miedo y ansiedad a la anestesia en pacientes sometidos a cirugía”. *Revista Mexicana de Anestesiología*. 29, (3), Julio-Septiembre 2006, p.162.

El sueño, como ya apuntábamos, aparece en el cuento “La quinta de las celosías” provocado por sustancias químicas como el formol y el blasoforno. Jana, al trabajar de forma constante con esta sustancia, actúa como alguien capaz de controlar la vida entre los límites de la conciencia y la muerte. Además, al igual que en el poema “El canto de amor de J. Alfred Prufrock”, frente al protagonista, la figura femenina adquiere el poder de decidir sobre su futuro al ser ella la que tiene la respuesta a su propuesta de matrimonio. Así, Jana se reviste de un doble poder sobre el protagonista, permanece asociada con el destino, pero sobre todo con la muerte.

En cuanto a los ojos, en el mito y el cuento de E.T.A. Hoffmann, el hombre de arena arroja polvo a los ojos de los niños para arrancárselos, Freud lo asocia con un miedo a la castración al recordar a Edipo,²⁴⁴ no obstante, podemos no cerrar tanto la interpretación y analizarlo como la mutilación del alma. Los ojos son el órgano que más asociamos con el conocimiento, son el principal medio de exploración del mundo. Con el resto de los sentidos es cierto que podemos conocer nuestro entorno, pero en la mayoría de estos se requiere de cierta cercanía con el objeto para poder conocerlo, mientras que el ojo nos permite apreciar también lo que se encuentra distante a nosotros.

Juan Cirlot señala que el ojo ha sido asociado por diversas culturas con lo divino y espiritual, es considerado símbolo de la inteligencia, “el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender”.²⁴⁵ No en vano se les ha considerado como las ventanas del alma. De igual forma Jean Chevalier hace un recuento de diversas culturas en que el ojo está asociado con los astros luminosos, el conocimiento y la sabiduría.²⁴⁶ De tal manera, la mutilación del ojo traería consigo la oscuridad. El sujeto privado de la vista está imposibilitado para conocer, va a tientas por el mundo, vulnerable, se le ha cercenado su parte espiritual. Nataniel teme al hombre de arena y la posibilidad de que este le arranque los ojos, por ello, al ver el rostro de su amada Olimpia sin ojos, enloquece. En “La quinta de las celosías”, sin embargo ocurre justo lo

²⁴⁴ Cfr. Sigmund Freud. Lo siniestro. En Cuesta A. J. M., Jiménez H. J., (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.

²⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p.339.

²⁴⁶ Cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.

contrario, los ojos no son cercenados sino que se multiplican, se enrarecen, se vuelven amenazantes.

Recorría con la vista los cuadros, los retratos, las estatuillas, el gobelino lleno de figuras que danzaban en el campo sobre la hierba, la gran araña que iluminaba el salón, todo parecía rígido allí y con ojos, miles de ojos que observan, que lo cercaban poco a poco.²⁴⁷

El ojo, al multiplicarse, convierte al sujeto en alguien vulnerable, expuesto. Basta recordar el miedo natural del ser humano a ser expuesto en público, el llamado “mal de ojo” o la incomodidad ante alguien que no aparta la vista. En el lenguaje corporal una forma de crear distancia en las grandes aglomeraciones donde no hay oportunidad de cuidar el espacio personal, es manteniendo la mirada alejada de los demás, no hacer contacto visual.

De tal forma, aunque el ojo tiene una carga positiva al asociarse con el conocimiento, también puede volverse algo siniestro ante la sobre exposición de éste. Como si el ser humano temiese ser conocido a fondo. Chevalier apunta que en el islam el “mal de ojo” simboliza que “alguien ha tomado poder sobre uno o sobre alguna cosa, por envidia o con mala intención”.²⁴⁸ Tal vez esta asociación se genere a partir de que al observar conocemos y, al hacerlo, el otro se convierte en objeto de ese conocimiento. La mirada objetiviza; por tanto, cuando nosotros somos los mirados, nos volvemos objeto para el otro. Cirlot por su parte señala que “la multiplicidad de rostros y de ojos alude a la descomposición, a la disolución psíquica, es decir, en su raíz, a la idea de lo demoníaco (desgarramiento) contrapuesta a la voluntad mística de integración en lo Uno”.²⁴⁹

En el caso del cuento de Dávila, la multiplicidad de ojos genera temor en el personaje quien se siente atrapado ante esas miradas asociadas a la fragmentación. Es la perspectiva de él la que se empieza a romper. La mirada que ha colocado sobre Jana, y que, no obstante, ahora está destruida, se ha tornado en algo que desconoce, que le desgarrar. Así Gabriel termina por sentir que ya nada tiene sentido:

²⁴⁷ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p. 35.

²⁴⁸ Jean Chevalier, *Op., cit.*, p.772.

²⁴⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Op., cit.*, p.340

Qué importancia podía tener ahora el azúcar, las palabras, si todo estaba roto, perdido en el vacío, en el sueño tal vez, o en el fondo del mar, en el capricho de ella, o en su propia terquedad que lo había hecho creer, concebir lo imposible, aquellos meses... todo falso, fingido, planeado, actuado tal vez. Sintió de pronto un enorme disgusto de sí mismo y el dolor de haber sido tan torpe, tan ciego.²⁵⁰

Al romperse la ilusión del enamoramiento descubre haber estado ciego, ve por fin, conoce a Jana pero al mismo tiempo se descubre expuesto. Primero son los objetos los que lo miran, después es la joven. “Entonces él vio de cerca sus ojos, por primera vez esa noche, estaban increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes... sintió que un escalofrío le corría por la espalda mientras la sangre le golpeaba las sienes...”.²⁵¹ En esta línea de interpretación, al ser Jana la que tiene la luz en la mirada es ella también la que tiene el conocimiento sobre el otro, la que ejerce el poder sobre lo mirado. La tercera vez en que se hace insistencia sobre los ojos es donde aparece la segunda referencia al poema “Hombres huecos” que ya antes analizábamos. El verso aparece enmarcado en la narrativa por una sensación de angustia que cada vez va en aumento.

Cuando le dio la taza Gabriel volvió a mirar de cerca aquellas pupilas enormemente dilatadas y lagrimosas y sintió algo extraño casi parecido al miedo ‘ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño’, estos ojos no podría él guardarlos para su soledad.²⁵²

Así, en el cuento se une el símbolo del ojo con la muerte y por tanto con el destino. Estas tres referencias sobre la mirada que hemos mencionado aparecen cuando Gabriel se encuentra en la quinta de las celosías y pareciera que es justo la cercanía lo que vuelve la mirada algo amenazante. Hay no obstante una primera referencia que hasta ahora se ha omitido por no estar relacionada de forma directa con Jana. Cuando Gabriel está en el tranvía platica con una mujer desconocida que va sentada a su lado, ella “lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada; él sintió que se había asomado al vacío”.²⁵³ Destacan dos aspectos: uno, que el personaje con el que ocurre este incidente es un

²⁵⁰ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p. 36.

²⁵¹ *Ibidem.*, p.35.

²⁵² *Ibidem.*, p.36.

²⁵³ *Ibidem.*, p.31.

personaje femenino; dos, la cercanía que hay en ambos. Al eliminarse la distancia, la mujer se vuelve hostil para el protagonista. La mirada fría, como observamos aquí, Dávila también la asocia a una ausencia o vacío, con la deshabitación del cuerpo.

Es aquí donde se une el tercer elemento en común con “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann: el símbolo de la muñeca o el autómatas. Mientras que en “El hombre de arena” tenemos el personaje de Olimpia, una muñeca y por tanto un recipiente vacío, un ser sin alma, en “La quinta de las celosías” tenemos una joven que es indiferente al amor del protagonista a sus cuidados y atenciones, alguien solitaria y que al hablar parece hacerlo consigo misma, sin el interés de escuchar a Gabriel. Las características de la personalidad de Jana pueden enmarcarse en el trastorno de la personalidad esquizoide, el cual según el Manual Diagnóstico Diferencial de las Enfermedades Mentales, enmarca al individuo que:

Ni desea, ni disfruta de las relaciones personales [...], (que) escoge casi siempre actividades solitarias, tiene escaso o ningún interés en tener experiencias sexuales con otra persona, disfruta de pocas o ninguna actividad, no tiene amigos íntimos o personas de confianza, aparte de los familiares de primer grado, se muestra indiferente a los halagos o las críticas de los demás, muestra frialdad emocional, distanciamiento o aplanamiento de la afectividad.²⁵⁴

Es necesario aclarar que todas las personas poseemos características de diversos trastornos de la personalidad, el problema surge cuando ciertas características se acentúan sobre otras, provocando que el individuo deje de poder convivir de manera adecuada con el resto, es decir, las características se vuelven patológicas cuando dejan de ser funcionales para el sujeto o generan prejuicios para el individuo. En el caso del trastorno esquizoide y de la alexitimia los individuos con estas cualidades suelen ser asociados con los robots por la ausencia de afectividad que presentan.²⁵⁵ Así las características esquizoides están

²⁵⁴ Juan J. López-Ibor, *DSM-IV-TR- Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales. Breviario*. Barcelona: Masson III, 2002, p. 277.

²⁵⁵ Cfr. Sergio Toscano Islas, “Alexitimia: características e implicaciones terapéuticas. Informe de un caso clínico”. *Revista de sanidad militar*. 52 (4), 216-9. Jul-ag. 1998.

relacionadas con los autómatas y la incertidumbre que provocan y aumenta entre más parecidos posean con el ser humano.

En diversas culturas la construcción de muñecas, más allá de tener una intención lúdica para los niños, también se ha asociado con la creación de receptáculos para el espíritu, por lo cual estas figuras humanoides actúan como vasijas que en cualquier momento pueden ser ocupadas adquiriendo autonomía. Esta ocupación espiritual en la modernidad la hemos sustituido por la conciencia o la inteligencia artificial, siendo así un temor de la época la revelación de las máquinas contra el ser humano. Hemos de recordar que de igual forma el miedo ante la ausencia del alma también ha llevado a ciertas culturas a condenar a las mujeres, etnias y pueblos africanos al no creer en la existencia de alma en el cuerpo de éstos.

Así, cuando algo nos parece extraño y familiar al mismo tiempo, se genera una sensación de incertidumbre, un malestar ante la incompreensión del otro y nuestras similitudes con éste. Lo *Heimlich*, lo familiar, conocido, confortable, lo íntimo se vuelve amenazante o *unheimlich* cuando nos revela algo que debía de quedar oculto o disimulado. El autómata despierta miedo entre más parecido tenga con el ser humano, entre más guarde esa familiaridad con los rasgos del hombre. La mujer se vuelve *femme fatale* cuando adquiere características masculinas, Jana se vuelve amenazante cuando deja de lado la distancia y comienza a hablar de ella y sus recuerdos. Cuando Gabriel deja de estar engeguedado y mira a Jana en el espacio íntimo de su hogar, ella se transforma, no es ella la que ha cambiado sino él quien la ve ahora desde la cercanía. Jana, quien antes parecía una especie de autómata, deja de tener esas cualidades para revelar que el verdadero autómata ha sido su enamorado, Gabriel. Aparece el terror de saberse uno mismo autómata y no el otro como se deseaba creer. Este reconocerse como un hombre hueco, un hombre lleno de aserrín, marioneta de los encantos femeninos, ciego y esclavo a los deseos del otro, lo fragmenta y llena de terror. Ahora es consciente de la farsa, todo pierde sentido y se torna siniestro. A lo largo del cuento Gabriel crea con sus justificaciones una especie de celosía alrededor de la personalidad de Jana para no verla más que a través de esa delicadeza. Es hasta que ingresa a la quinta que esa especie de fino muro desaparece entre ellos y él puede

verla tal como es, pero, al mismo tiempo, esa cercanía resulta abrumadora y las celosías ahora se convierten en una especie de cárcel.

Amparo Dávila, sin embargo, no une de forma directa la figura de Jana a la de una muñeca o una autómatas, ambos símbolos no aparecen de forma explícita, la asociación viene a partir de observar sus actitudes, Amparo Dávila asocia en su lugar a la joven con la quinta, este lugar alejado de todo. La casa, al igual que la muñeca y el autómatas, es un receptáculo, un espacio para ser habitado. Cuando Gabriel llega se siente cómodo mientras permanece fuera de la casa: “resultaba agradable caminar por aquella larga avenida de cipreses que conducía a la quinta. (...) Se debía de vivir muy tranquilo por allí; sin ningún ruido, con tanto aire puro, pero estaba muy retirado y muy solo”.²⁵⁶ Del exterior de la casa tenemos por tanto tres datos principales: está alejada de todo, se encuentra rodeada por celosías y para llegar a ella hay una larga avenida de cipreses. La presencia de estos árboles resalta por su simbología pues son considerados árboles fúnebres por ser los más plantados en los cementerios.²⁵⁷ También entre los griegos y romanos se les relacionaba con las divinidades del infierno y el duelo.²⁵⁸ Mientras que en China la asociación gira entorno a la inmortalidad por tratarse de una conífera²⁵⁹. Árbol de la vida y la muerte, el camino que traza es uno de destino ambiguo. De la misma manera, Jana puede conducir a la muerte creyendo que se va al amor.

Sea en la quinta solitaria o en el salón de té, es en el espacio femenino donde la mujer adquiere su connotación amenazante. En el poema “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” observamos que es justo el momento del té cuando la mujer puede decidir su futuro rechazando o fingiendo con coquetería y desinterés que todo ha sido una malinterpretación: “hubiera valido la pena/ si una, arreglando una almohada o quitándose/ un chal / y volviéndose hacia la ventana dijera:/ ‘No es eso, de ningún modo, / no es eso lo

²⁵⁶ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p.33.

²⁵⁷ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p.130.

²⁵⁸ Cfr. Jean Chevalier, *Op., cit.*, p.298.

²⁵⁹ Cfr. *Idem.*

que quise decir, de ningún modo”²⁶⁰. De esta forma el tiempo, y por tanto el destino, está marcado en el poema por el té.

Ya al inicio del poema “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” se nos advertía de un tiempo para matar y para crear, es decir, para formar y reformular planes, preguntas, dilemas, debates, mil y una indecisiones; para envejecer en la soledad por el rechazo, por la indecisión o para morir en los cantos de alguna sirena. El destino parece ser el mismo para todos los hombres. Así, en el verso “I know the voices dying with a dying fall”,²⁶¹ estas voces que fallecen de una mortal caída nos remite a aquellos otros hombres que, al igual que Prufrock, se han embelesado con el aroma o canto de alguna mujer. Hombres que han perecido bajo el enamoramiento. Por ello, la voz poética se convierte en Lázaro, para regresar de entre los muertos y contarlo todo una vez reciba aquella respuesta esquiva a lo que aún ni siquiera ha pronunciado pero ha consumido todo su tiempo y su vida en formular.

Un eco de estas voces masculinas advirtiéndolo de la amenaza que representa la mujer, lo encontramos en un poema de John Keats “La bella dama sin piedad”, donde los caballeros advierten a los nuevos enamorados de la muerte que encarna la mujer:

I saw pale kings and princes too,
Pale Warriors, death-pale were they all;
They cried –‘La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!’²⁶²

Vi pálidos reyes y príncipes
Guerreros, blancos de muerte todos;
Y gritaban, ‘¡La Bella Dama Sin Piedad te ha
hecho su esclavo!’

²⁶⁰ T.S. Eliot, La Canción de amor de J. Alfred Prufrock, pp.59-60.

²⁶¹ *Ibidem.*, p. 20

²⁶² John Keats, “La Belle Dame Sans Merci”, UCM Online, Universidad Complutense de Madrid, 1819, recuperado en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-07-Keats.LaBelleDameSansMerci.pdf>

Al igual que en el poema de T. S. Eliot y en “La quinta de las celosías”, en el poema de John Keats²⁶³ la mujer se transforma dentro del espacio íntimo, ahí los caballeros invitados a la gruta sienten oscilar sueño y vigilia debido a la comida ofrecida por la bella dama. Las raíces, miel y maná de rocío que sumen al héroe en el sueño peligroso reaparecen en el poema de Eliot a través del té y los panecillos, y en el cuento de Dávila por medio del té, mientras que la mirada femenina en las tres obras se mantiene bajo una connotación amenazante al igual que la advertencia de los otros hombres. Como hemos visto, estos cuatro elementos (sueño/vigilia, té, mirada, y advertencia) aparecen en el cuento daviliano, pero sobre todo, la figura de la mujer se tiñe en las tres obras de un velo siniestro.

El hecho de que el dilema y angustia de Prufrock y Gabriel, se plantee ente las cucharillas de café y porcelana es sumamente significativo. En el espacio íntimo de la mujer ambos se llenan de temor e incapacidad para pronunciar las palabras estudiadas, en gran medida, esta angustia se debe, cómo ya mencionábamos, a que, tras emitir el varón su propuesta de matrimonio, la mujer tiene la capacidad y poder para decidir el destino –casi siempre trágico— del hombre que bajo su voz y perfume ha quedado adormecido.

Tomemos en cuenta que históricamente la “hora del té” fue instaurada por mujeres. Las damas de la corte inglesa, la princesa portuguesa Catalina de Braganza y más tarde la duquesa de Bedford, se encargaron de difundir el consumo del té, la primera; y la segunda, de convertir en una costumbre con sus amigas el tomar té y colaciones ligeras a cierta hora determinada. Así, se entiende que este momento y espacio se puede considerar como un entorno netamente femenino, una apropiación de la mujer sobre el tiempo y el espacio donde ella es capaz de decidir y actuar en libertad.

Por otro lado, al recordar el poema de “La Bella Dama sin Piedad” podemos observar que, a pesar de que en éste no hay como tal la presencia del té, sí se presenta una relación

²⁶³ En el poema de John Keats la voz poética se desdobra en dos individuos que conforman un diálogo. El primero, al encontrar a un caballero que vaga solo, perdido y con signos de muerte en el rostro, le pregunta su historia a lo cual el caballero responde narrando su encuentro con una bella dama de mirada salvaje quien tras darle a comer raíces, miel y maná de rocío lo llevó a su gruta para adormecerlo con cantos, pero, durante el sueño el caballero, es advertido por otros guerreros y príncipes, antiguas víctimas de la dama y ve los labios de la mujer a punto de devorarlo, mas logra despertar a tiempo encontrándose solo en la colina.

entre el consumo de alimentos con el adormecimiento y la pérdida de la realidad que experimentan los caballeros al sucumbir ante los encantos de una mujer. Ello nos lleva a recordar también a Tristán e Isolda y su filtro amoroso o a Circe convirtiendo en mansas bestias a los compañeros de Ulises mediante un banquete. La mujer en todos estos casos es quien otorga ese alimento o bebida, tal vez ello se deba a que cultural y biológicamente la mujer es quien otorga el alimento. Si revisamos el pasado histórico de los filtros y la hechicería amorosa, encontramos que este tipo de magia es una de las más recurrentes y una de las más denunciadas ante la Inquisición.²⁶⁴ Pese a que la Iglesia también hace uso de fórmulas y elementos paganos unidos a los sacramentos y ritos, esta magia sacerdotal es legitimada en el discurso medieval y reservada para los varones a través del saber teológico, erudito y letrado. Mientras que la cultura popular, la brujería, se abre al dominio del mundo femenino.²⁶⁵

Quizás de ahí provenga el que las mujeres fueron consideradas especialmente dotadas para la práctica de la hechicería, pues se creía y, en algunos casos se afirmaba, que éstas poseían cualidades mucho más aptas para ejecutarlas. Por ende, sus artes -según los discursos hegemónicos- fueron vinculadas a una cultura popular, oral y netamente femenina y, sobre todo, transgresora y demoníaca.²⁶⁶

El origen de esta hechicería amorosa la encontramos en los egipcios y griegos, siendo por lo general las mujeres las que realizaban estas prácticas. Rodríguez, Urra e Insulza observan que de hecho en las prácticas ejecutadas por hechiceras ibéricas e hispanoamericanas durante los siglos modernos no existen diferencias notables con las desarrolladas por sus antepasadas egipcias o grecorromanas. Pero lo que resulta más llamativo de esto es la conexión con la cocina. Pues esta magia se caracterizó por ser de carácter netamente casero, es decir, “los instrumentos más habituales manipulados en sus conjuros pertenecían

²⁶⁴ Cfr. José Manuel, Rodríguez, Urra, Natalia, & Insulza, María Fernanda. “Un estudio de la hechicería amorosa en la Lima Virreinal”. *Atenea (Concepción)*, (509), 2014, pp.245-268. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100014>

²⁶⁵ Cfr. *Idem*.

²⁶⁶ *Ibidem.*, p.248

a la cocina de cualquier mujer”.²⁶⁷ Siendo la cocina, al igual que el salón de té, un espacio donde la mujer ejerce su poder y libertad.

Otro aspecto a tener en cuenta es la importancia de la palabra en estos hechizos amorosos: “allí radicaba el secreto del ritual y, principalmente, la fiabilidad de la mujer *poderosa*”.²⁶⁸ En el poema “La Bella Dama sin Piedad” la dama no habla pero sí canta y es en ese canto que el caballero se adormece, de igual forma, en “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” las mujeres son las que conversan mientras que la voz poética permanece en la indeterminación e imposibilidad del lenguaje para expresar cuanto quiere. Así mismo en “La quinta de las celosías” Jana es quien habla de su vida y su pasado mientras Gabriel se desespera por no poder guiar la conversación ensayada, por no tener el poder y dominio sobre la palabra y Jana. De tal manera, Jana se reviste de poder sobre el protagonista, posee el lenguaje, domina y destruye los límites entre el sueño y la vigilia, puede inducir el enamoramiento ennegreciendo al ser amado, reduciéndolo a una marioneta, a un hombre hueco a merced de sus deseos, a una bestia amansada. Además, recordemos, Jana es quien decide el destino por ser quien ha de decidir si casarse o no, pero sobre todo, por sus conocimientos de embalsamadora y discípula de Hoffman, es quien decide y domina la muerte.

Así, los primeros versos recitados por Gabriel se convierten en una especie de profecía a la que nos invita acompañarlo, “vayamos pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eternizado sobre una mesa”.²⁶⁹ Al final del cuento, cuando Gabriel ha tomado los primeros sorbos de té, Jana se levanta y atraviesa un jardín seguida del protagonista, igual que Virgilio y Dante atraviesan la vegetación hasta un umbral que lleva a lo desconocido, al reino de la muerte. Gabriel escucha los pasos que le siguen, la respiración, no puede distinguir si la sombra le pertenece a él o a esa otra presencia, jamás queda claro quién es la tercera persona en la quinta, tal vez sea el mayordomo Walter, pero la respiración, el actuar no nos recuerda a algo humano. Lo único que sabemos

²⁶⁷ *Ibidem.*, p.249

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Amparo Dávila, *Op., cit.*, p.29

es que la sombra de este ser y la de Gabriel se juntan, tal vez ambos sean lo mismo o el hecho de la unión de sombras nos indique el común destino que ambos comparten, una especie de Lázaro, reflejo anticipado del destino de Gabriel. Cuando el protagonista atraviesa el umbral observa a Jana entre dos féretros, entonces una lluvia de golpes cae sobre él y sólo alcanza a escuchar a Jana pidiendo silencio para no despertarlos, como si por ella se obtuviese la muerte y la resurrección.

Podemos hacer inferencias y considerar que la joven ha conducido a Gabriel de la misma manera en que condujo a su mayordomo Walter para asesinarlo e intentar revivirlo para posteriormente hacer lo mismo con los cadáveres de sus padres, de ahí la insistencia en éstos y su afán por convertirse en embalsamadora. Jana, más que los pasos de Walter que amenazan con entrar todo el tiempo, es quien genera la sensación de lo siniestro, sin embargo ella es tan humana como Gabriel y al igual que en el poema “El canto de amor de J. Alfred Prufrock” no es lo fantástico, las sirenas, lo que destruye a la voz poética que advierte “nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y cafés hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos...”.²⁷⁰ Lo que mata, lo que destruye y fragmenta es el otro, alguien que al conocerse se vuelve extraño, la otredad encerrada en lo conocido y que por tanto podría habitar también nuestro mundo.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.30.

REFERENCIAS

- BERRYMAN, John, en T.S. Eliot, *La Canción de amor de J. Alfred Prufrock*, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- DE LA PAZ-ESTRADA, Carlos; Prego-Beltrán, Cesar y Berzaga-Hernández, Elián. “Miedo y ansiedad a la anestesia en pacientes sometidos a cirugía”. *Revista Mexicana de Anestesiología*. 29, (3), Julio-Septiembre, 2006.
- ELIOT, T.S. Trad. León Felipe, “Hombres Huecos”, *Contemporáneos*, número 33, febrero, 1931 en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. Contemporáneos VIII-IX, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.
- ELIOT, T.S. *La Canción de amor de J. Alfred Prufrock*, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015.
- FREUD, Sigmund. Lo siniestro. En Cuesta A. J. M., Jiménez H. J., (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.
- KEATS, John. “La Belle Dame Sans Merci”, *UCM Online*, Universidad Complutense de Madrid, 1819, recuperado en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-07-Keats.LaBelleDameSansMerci.pdf>

LÓPEZ-IBOR, Juan J. *DSM-IV-TR- Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Breviario. Barcelona: Masson III, 2002.

PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. "Prufrock: Entre la realidad y el sueño", *Revista de Enseñanza e Investigación Educativa*. Vol. 1, 1985.

RODRÍGUEZ, José Manuel; Urra, Natalia, & Insulza, María Fernanda. "Un estudio de la hechicería amorosa en la Lima Virreinal". *Atenea (Concepción)*, (509), 2014, pp.245-268. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100014>

TOSCANO ISLAS, Sergio. "Alexitimia: características e implicaciones terapéuticas. Informe de un caso clínico". *Revista de sanidad militar*. 52 (4), 216-9. Jul-Ag. 1998.

WHIZAR/LUGO, Victor M. "Anestesia en México". *Federación Mexicana de Anestesiología*. A.C. México. 19, (3), 2007.

3.2 “FINAL DE UNA LUCHA”

LA OTREDAD INTERNA

*Pero el peor enemigo con que puedes encontrarte
serás siempre tú mismo; tú mismo te acechas en
las cavernas y en los bosques.*

Friedrich Nietzsche

Los seres humanos, infestados por la creatividad de la mente y la necesidad de sobrevivencia, avanzamos en la vida imaginando amenazas en aquellos ámbitos que escapan a nuestro entendimiento o cotidianidad. Llegamos a creer que el enemigo está afuera, en el país vecino, los lugares abandonados, en la naturaleza inexplorada, entre las galaxias más allá de la atmósfera, incluso en el género opuesto o en la piel que no es igual a la nuestra. Vemos en el otro a un ser amenazante. Sin embargo, de vez en cuando, al contemplarnos en el espejo, descubrimos que también ahí, en lo que creíamos más certero y familiar, habita lo desconocido.

Este cuestionamiento a la identidad afloró como motivo literario durante el romanticismo, planteando la posibilidad de fragmentación del individuo. Si bien ya en algunos poemas como el *Gilgamesh*²⁷¹ o en *Los Menaechmi* de Plauto en el año 206 a.C.²⁷² se encuentran atisbos e interpretaciones que nos conducen a la figura del doble, es en el romanticismo alemán cuando este tema adquiere mayor importancia en la narrativa, explotando no solo la idea de la existencia del doble, sino además, profundizando en sus interpretaciones con respecto a la lucha entre el yo moral y el yo sensual y, por tanto, entre lo bueno y lo malo. Estas ideas se vieron reforzadas por los experimentos hipnóticos de Franz

²⁷¹ Cfr. Bruno Estañol, “‘El que camina a mi lado’: El tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura”. *Salud Mental*, Vol. 35, No. 4, Julio-agosto, 2012, p.269.

²⁷² Cfr. Stella Maris Poggian, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, p.54.

Anton Mesmer en el siglo XVIII,²⁷³ los cuales, si bien contribuyeron a descartar las explicaciones relacionadas con lo demoníaco y las posesiones diabólicas, evidenciaron esas facetas ocultas que poseemos cada ser humano, pues, durante los experimentos de hipnosis se podía observar cómo en un mismo sujeto podían confluír más de una personalidad.²⁷⁴

Así, el inicio de la psicología, a finales del siglo XVIII y en el XIX, y su interés por la mente humana influyó en las representaciones artísticas y culturales así como en la percepción que los individuos fueron creando de sí mismos y el mundo. Por ello, en la introducción a *El doble: Un estudio psicoanalítico*, de Otto Rank, se resalta que no sorprende entonces que “el tema del doble apareciese de manera destacada cuando nació el introspectivo romanticismo alemán, y que siguiese apareciendo junto con el desarrollo de la psicología”.²⁷⁵

El doble, alter ego, sosias, el otro, mi segundo yo... son algunos de los nombres con los que se le conoció a este fenómeno de desdoblamiento del individuo, sin embargo, el término romántico por excelencia, *Doppelgänger*, fue acuñado por Johann Paul Friedrich Richter, mejor conocido como Jean Paul, en su novela *Siebenkäs*.²⁷⁶ El término alemán, *Doppelgänger*, proviene de las palabras *doppel*, doble, y *gänger*, caminar, significando así “el doble caminante” o “el que camina al lado”.²⁷⁷ Siguiendo la definición de Jean Paul en su novela *Siebenkäs*, Rebeca López Martín, en su amplio estudio sobre el tema, *Las Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, señala a modo de definición que “el doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional”,²⁷⁸ es decir, “el individuo se contempla a sí mismo como un objeto ajeno gracias a una suerte de autoscopia”.²⁷⁹

²⁷³ Cfr. Stella Maris Poggian, *op. cit.*, p.55.

²⁷⁴ Cfr. Stella Maris Poggian, *op. cit.*, pp.66-67.

²⁷⁵ Otto Rank, (trad. Floreal Mazía), *El doble, Un estudio psicoanalítico*. Epublibre, Titivillus. 1925, p.16.

²⁷⁶ Rebeca López Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Doctorado de Literatura Española, Universidad Autónoma de Barcelona. 2006, p.16.

²⁷⁷ Bruno Estañol, *op. cit.*, p.267.

²⁷⁸ Rebeca López Martín, *op. cit.*, p.18.

²⁷⁹ *Idem*.

López Martín señala además que existen tres variantes: 1) cuando el personaje contempla su propio funeral, como en el cuento “El entierro” de Amparo Dávila, 2) aquellas narraciones donde en dos o más mundos alternos (ya sean dimensiones espaciales o temporales) existe el mismo individuo (en dicha vertiente podría entrar el cuento “Tiempo destrozado” pues la protagonista se encuentra con sus versiones de distintas dimensiones temporales, su yo bebé, su yo adulta y su yo anciana) y 3) cuando dos sujetos homomórficos pero con diferentes identidades viven en la misma dimensión, por lo general siendo uno el desdoblamiento del otro, tal es el caso de “Final de una lucha”, cuento que nos interesa analizar en este apartado.

Como hemos visto, en la narrativa de Amparo Dávila encontramos en sus distintas vertientes la figura del doble, siendo *Final de una lucha* el más significativo. Algo importante a tener en cuenta es la tradición existente sobre el tema, misma de la que abreva la autora mexicana en su narrativa. Desde E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Oscar Wilde, Henry James y Fiodor Dostoievski, hasta Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes y José Saramago, por nombrar tan solo a algunos autores, se han interesado por la figura del otro o el sosias. No obstante, la obra que nos gustaría resaltar a la par del cuento de Dávila es una de las primeras películas que abordó el tema, *El estudiante de Praga*, de H.H. Ewers, ya que su estudio influyó en la teorización realizada por el psicoanalista Otto Rank sobre la figura del otro. Además, tanto en la película *El estudiante de Praga*, de H.H. Ewers, como en el cuento “Final de una lucha”, de Amparo Dávila, tenemos un protagonista masculino que, al ser un estudiante pobre, se enfrenta a la imposibilidad de conquistar a su amada, sintiéndose, así, humillado por su condición.

En el caso del estudiante Baldwin, protagonista de la película de H.H. Ewers, la aparición del misterioso Herr Scapinelli le da la oportunidad de concretar su deseo pues éste le ofrece a Baldwin 600 000 piezas de oro a cambio de algo del cuarto del estudiante. Baldwin acepta el trato considerando que no tiene nada de valor en su habitación, sin embargo, tras recibir las monedas de oro, Herr Scapinelli lo lleva frente al espejo y Baldwin contempla como su reflejo, adquiriendo vida propia, sale de ahí para marcharse con su comprador. En el resto de la película su doble lo persigue evitando que Baldwin logre conquistar a su rica

enamorada. El filme termina con el protagonista huyendo hasta que, al verse acorralado en su antigua habitación, toma una pistola y le dispara a su doble logrando la destrucción de éste, pero también su propia muerte. Así, el asesinato de su reflejo se convierte en su suicidio.

En el cuento “Final de una lucha” de Amparo Dávila contemplamos una problemática similar pese a que no existe de por medio una figura misteriosa o demoniaca que propicie o explique la separación del protagonista. El cuento inicia con el asombro del protagonista, Durán, quien, tras comprar el periódico, se ve a sí mismo pasar acompañado de una rubia. La narración es clara y precisa: “Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado”.²⁸⁰ De tal manera, con estas palabras, desde el principio se eliminan las explicaciones racionales conduciéndonos a lo fantástico y al tema del *doppelgänger*. Este desdoblamiento o fragmentación lleva al protagonista a cuestionarse su propia identidad y condición. La necesidad de averiguar cuál de los dos es el auténtico dueño del cuerpo lo atormenta y, de forma inversa a la película de *El estudiante de Praga*, el protagonista es quien sigue al otro para intentar averiguar quién de los dos es el hombre real y quién tan solo la sombra de ese hombre.

Otro punto importante a resaltar en ambas obras es la dualidad entre los personajes femeninos, que, sin llegar a ser *doppelgängers*, pueden fungir simbólicamente como dobles. En la película *El estudiante de Praga*, observamos el personaje de Liduschka, una joven pobre que, al estar enamorada de Baldwin, le sigue y espía intentando evitar que se concrete el amor entre él y Margit, la joven rica. Mientras que en el cuento de Amparo Dávila, Lilia, la antigua enamorada del protagonista que lo despreciaba por su pobreza, puede fungir simbólicamente como doble de Flora, la esposa de Durán. Notemos además en el cuento el simbolismo paralelo entre los nombres de ambas mujeres. Más adelante abordaremos detenidamente esta dualidad simbólica.

En su análisis *El doble, un estudio psicoanalítico*, Otto Rank señala que la idea fundamental de la película *El estudiante de Praga* es que “el pasado de una persona se aferra

²⁸⁰ Amparo Dávila, “Final de una lucha”, *Cuentos reunidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.45.

inevitablemente a ésta, y que se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él".²⁸¹ En el cuento "Final de una lucha" podemos observar una situación similar, el protagonista, Durán, no ha podido dejar de lado los recuerdos dolorosos de su amor de juventud, Lilia. Así, la narración oscila entre el presente lleno de angustia por descubrir a su doble y reencontrarse con Lilia y el pasado en que amó y fue rechazado por ella. Dicha separación entre presente y pasado se puede apreciar incluso tipográficamente, pues las cursivas se intercalan para narrar los episodios traumáticos de ese amor juvenil.²⁸²

Cuando Durán sigue a su doble no solo emprende un recorrido por las calles de la ciudad, persigue una serie de recuerdos que durante años había buscado olvidar: "Él llevaba aquel viejo traje café que lo había acompañado tantos años. Lo reconoció al instante; se lo había puesto tantas veces... Le traía de golpe muchos recuerdos"²⁸³ Así, la corbata listada regalo de su mujer, el "viejo traje café que lo había acompañado tantos años"²⁸⁴ y que reconoce al instante y, sobre todo, el perfume *Sortilège* de Le Galion, lo van llevando a recuerdos cada vez más antaños, memorias cuya llegada es descrita como algo violento.

Detengámonos un momento en el elemento del perfume, importante por ser la clave que le revela la identidad de la acompañante de su doble. Según Cirlot, el perfume es símbolo de reminiscencias y recuerdos. "El aire cargado de perfumes expone la situación del pensamiento saturado de sentimientos y nostalgias".²⁸⁵ Es importante notar que en el cuento "Final de una lucha" el vaivén entre pasado y presente inicia y se mantiene de forma persistente con la identificación de la fragancia cuyo nombre, *Sortilege* de Le Galion, evoca hechizos, la suerte y sobre todo al sometimiento de la voluntad mediante el encanto o la magia. Así, tanto en la forma (el uso de la tipografía para resaltar las memorias y con ello la intromisión del pasado) como a través de los símbolos, el cuento hace insistencia en el pasado que no ha sido superado.

²⁸¹ Otto Rank, *op. cit.*, p. 23.

²⁸² Es simbólico además que el cuento inicie con la imagen del protagonista comprando el periódico, herramienta para revisar el pasado inmediato, lo que ya ha ocurrido pero que de alguna manera se sigue percibiendo como presente.

²⁸³ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.45.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p.357.

Otro aspecto simbólico importante a notar es el señalado por Chevalier quien nos recuerda que, en los textos litúrgicos católicos, así como en los ritos hebreos y ceremonias griegas, romanas y egipcias, el aroma grato es un elemento de la ofrenda del sacrificio destinada a conseguir la aceptación de la divinidad.²⁸⁶ Baste recordar el pasaje de Caín y Abel, que tras quemar sus respectivas ofrendas, Dios solo mira con agrado una de ellas despertando la envidia y rencor del otro. En el caso del cuento de Amparo Dávila esto se puede relacionar de dos maneras, en primer lugar, en caso de que dicho simbolismo se encuentre operando en el cuento, podríamos preguntarnos si acaso Lilia, portadora del perfume, puede ser considerada una ofrenda. Una lectura posible es que, al final del cuento, la destrucción de Lilia es el sacrificio necesario que Durán debe de realizar para poder recobrar la paz; en otra interpretación, Durán y su doble pueden ser ese Caín y Abel a la espera del favor divino de Lilia, favor que sabemos obtiene el otro y no Durán.

Otto Rank puntualiza que el tema de los hermanos no es con exactitud la raíz de la figura del doble sino una interpretación de significado. “El doble es el rival de su prototipo en todas y cada una de las cosas, pero ante todo en el amor por la mujer, rasgo que puede deberse en parte a la identificación con el hermano”.²⁸⁷ La figura de los hermanos y sus relaciones positivas o negativas entre ellos son así uno de los símbolos del doble, ejemplo de ello es el ya mencionado mito de Caín y Abel o el de Jacob y Esaú donde se puede ver el arquetipo de la rivalidad fraterna. Por otro lado en los *märchen* y cuentos de hadas la figura de los hermanos o hermanastros, por lo general malvados o crueles, puede ser interpretada como un desdoblamiento de aquello negativo que posee el protagonista pero que sería difícil aceptar en él.²⁸⁸

Esta rivalidad por el amor de una mujer —ya sea consiguiendo lo que el protagonista no puede o impidiendo que el protagonista logre conquistar a la mujer amada— es un tema recurrente en las narrativas del doble y en el caso de la película *El estudiante de Praga* y el cuento “Final de una lucha” aparece como punto principal. Otto Rank, en su análisis al film

²⁸⁶ Cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p.406.

²⁸⁷ Otto Rank, *op. cit.*, p. 69.

²⁸⁸ Cfr. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica: Biblioteca de Bolsillo, 2010.

cinematográfico, apunta que, a consecuencia de su propio yo personificado, Baldwin está imposibilitado de amar a una mujer y “así como su imagen del espejo lo sigue a las reuniones con su enamorada, así Liduschka sigue a la hija del conde como a una sombra. Estos dobles se entrometen entre los principales personajes, con el fin de separarlos”.²⁸⁹

Baldwin es perseguido por su doble evitando que éste le declare por completo su amor a la joven heredera, si tomamos en cuenta el análisis de Rank, el otro no es en sí únicamente su reflejo separado por obra de un pacto, sino que ese otro representa el pasado de Baldwin, esa faceta de sí mismo como un estudiante pobre, característica que le impide conquistar a la amada rica. Así mismo, Liduschka, su enamorada pobre, lo persigue como símbolo también de ese pasado y origen que no puede dejar de lado.

En “Final de una lucha” algo muy similar ocurre, las memorias que posee de Lilia le impiden vivir plenamente con su esposa Flora. Sabe que el no olvido de Lilia es una infidelidad hacia el amor de su esposa y, justo cuando el recuerdo de Lilia está por extinguirse, es cuando ésta reaparece acompañada del doble de Durán, esa versión suya que sí pudo obtener el amor de la joven.

Stella Maris Poggian señala que el desdoblamiento implica “el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo”,²⁹⁰ esto lo podemos ver claramente en el cuento pues, en efecto, el doble de Durán viene a cumplir las expectativas que él no ha conseguido, su otro, es reflejo de los vacíos y ambiciones frustradas, de ahí que Durán se pregunte de forma constante, cuál de los dos es el hombre y cuál la sombra, pues la presencia de ese otro le obliga a reconocer en sí mismo su “indigencia”, sus fracasos. El protagonista ve realizado en su otro aquello que él no ha logrado, enfrentando así la realidad de ser su propia sombra, figura que aparece de forma constante en la narración y que observada desde la teoría psicoanalítica de Carl Jung cobra especial sentido.

²⁸⁹ Otto Rank, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁰ Stella Maris Poggian, *op. cit.*, p.15.

Carl Jung, analizando la cultura, observa en su ensayo “El problema del mal en la actualidad” cómo, bajo la influencia del cristianismo, ha habido una hipertrofia en la conciencia al separar por completo lo bueno de lo malo aspirando el ser humano a poseer aquellas cualidades consideradas como deseables y ocultar y reprimir las menos aceptadas.²⁹¹ Desde la infancia, vamos desterrando las características que no se adecuan a nuestra imagen ideal, desarrollando de esta manera la sombra. No obstante, ello no significa que la sombra sean los rasgos negativos, sino “todos los sentimientos y capacidades rechazados por el ego”.²⁹² Según Liliane Frey-Rohn, la sombra encierra tanto síntomas neuróticos como apegos emocionales, facetas infantiles y talentos no desarrollados.²⁹³ Constituye lo que somos pero hemos olvidado o reprimido por no adecuarse a la imagen ideal que nos hemos formado de nosotros mismos. En el cuento de Amparo Dávila su protagonista repite con insistencia:

Tenía que hablarles, saber quién era el otro y dónde vivía. Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra.²⁹⁴

Más adelante se indica: “Con aquel infortunado encuentro su habitual inseguridad había crecido a tal punto que no sabía ya si era un hombre o una sombra”.²⁹⁵ Y cuando habla sobre su esposa y Lilia: “Las tenía a las dos, las acariciaba, las poseía al mismo tiempo. Y solo una de ellas lo tenía realmente, la otra vivía con una sombra”.²⁹⁶

Así, Durán no solo se enfrenta a su doble, sino al riesgo de descubrir que se ha transformado en aquello que no deseaba ser. Su yo ideal vive con Lilia, la mujer de sus

²⁹¹ Cfr. C. G. Jung, “El problema del mal en la actualidad”, en C.G. Jung; J. Campbell; K. Wilber; M-L. von Franz; R. Bly; L. Dossey; M.S. Peck; R. May; J. Pierrakos; J. A. Sandor; S. Nichols, L. Greene; B. Hannah; J. Bradshaw y otros, *Encuentro con la sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Edición a cargo de Connie Zweig y Jeremiah Abrams, 1991.

²⁹² Connie Zweig y Jeremiah Abrams, “El lado oscuro de la vida cotidiana”, en C.G. Jung; J. Campbell; K. Wilber; M-L. von Franz; R. Bly; L. Dossey; M.S. Peck; R. May; J. Pierrakos; J. A. Sandor; S. Nichols, L. Greene; B. Hannah; J. Bradshaw y otros, *Encuentro con la sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Edición a cargo de Connie Zweig y Jeremiah Abrams, 1991, p.8.

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.45.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*, p.47.

sueños, la mujer en concreto que él ama y ha amado a lo largo de su vida; mientras que él, una sombra de lo que pudo ser, vive con Flora, la imagen abstracta de una mujer que podría ser cualquiera. Lilia y Flora, al igual que Liduschka y Margit, pueden llegar a ser el doble de la otra de manera simbólica. Tomemos en cuenta la habilidad y costumbre de Amparo Dávila de insertar simbolismos en sus cuentos incluso en detalles que a primera vista pasarían desapercibidos, y bajo riesgo de sobreinterpretación, detengámonos en los nombres de los personajes femeninos. Lilia es la mujer en concreto, una flor definida como su nombre lo sugiere, mientras que Flora, podría ser cualquier mujer, es una idea en abstracto que puede ser llenada con cualquier característica. Decimos flor y en esa categoría podemos encontrar hasta 400 000 especies distintas. De tal manera, Durán busca sustituir un ideal en concreto con cualquier sombra.

Le dolía su pobreza y se desesperaba a menudo, pensando que con dinero Lilia lo habría querido. Había pasado varios años viviendo de aquel recuerdo. Un día apareció Flora. Él se había dejado llevar sin entusiasmo. Pensaba que la única forma de terminar con Lilia era teniendo otra mujer cerca.²⁹⁷

Durán se casa con Flora sin importarle mucho la persona con quien se compromete, solo quiere olvidar a Lilia con otra mujer. Más tarde Durán se acostumbra a Flora y comienza a quererla, a amarla “de una manera tranquila”²⁹⁸ y solo entonces Lilia comienza a desaparecer.

*A veces despertaba por la noche sintiendo que era Lilia quien dormía a su lado, palpaba el cuerpo de Flora y algo por dentro se le desgarraba. Un día desapareció Lilia, la había olvidado. Comenzó a acostumbrarse a Flora a quererla. Pasaron años... Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si... Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras.*²⁹⁹

²⁹⁷ *Ibidem.*, p.48.

²⁹⁸ *Ibidem.*, p.47.

²⁹⁹ *Ibidem.*, p.48.

Nótese que de no ser por el cambio de cursivas se podría entender que los gritos de Lilia no provienen de la casa gris en la que vive con el doble de Durán, sino que dichos gritos salen de los recuerdos de Durán, como si en su memoria luchase por no desaparecer.

Irma Gisela Gust Meléndez, analizando el cuento llega a una conclusión: “la relación con Flora es el impulso de renovación que lleva a Durán al desdoblamiento en el otro para confrontar las frustraciones y deseos reprimidos”.³⁰⁰ A partir del avistamiento del doble Durán debe reinterpretarse a sí mismo. Gisela Gust señala que Durán, al seguir a su otro y a Lilia a la casa gris que se encuentra oscura por dentro, accede al inconsciente para destruir a Lilia y a esa otra versión suya que él no puede ser. La muerte de Lilia es para Gisela Gust “representación de la liberación de su recuerdo y el continuar de su vida. Solamente por medio del desdoblamiento, eliminando al otro y a Lilia, donde se ha condensado todas sus frustraciones y deseos reprimidos, vuelve a tener dominio de sí mismo”.³⁰¹ De tal manera, el encuentro con el otro y con Lilia solo ocurriría en un nivel mental o simbólico y el asesinato de los mismos vendría a representar la destrucción de sus imágenes y su influencia sobre la vida de Durán.

Siguiendo esta línea de lectura en la cual la muerte de Lilia, o la destrucción de su recuerdo, fungiría simbólicamente como el sacrificio necesario para que Durán continúe su vida, podemos tomar en cuenta las investigaciones de Rebeca Retamales sobre el otro y la autoestima. La investigadora apunta que el primer paso en el encuentro con la sombra se origina en una crisis que despierta la necesidad de cambio,³⁰² pues cuando el individuo afronta vivencias de estancamiento, angustia, falta de sentido de la vida o depresión “es el momento de enfrentarse consigo mismo”.³⁰³ En el cuento existen diversas frases que nos hacen considerar que en efecto, Durán, previo a descubrir la existencia de su otro, ya experimenta una serie de malestares físicos y psicológicos indicando un periodo de crisis.

³⁰⁰ Irma Gisela Gust Meléndez, “La búsqueda de identidad en ‘Final de una lucha’ de Amparo Dávila”, *Metáforas al aire*, núm. 3, 2019, p.93.

³⁰¹ *Idem*.

³⁰² Cfr. Rebeca Retamales Rojas, “El encuentro con la propia sombra y la autoestima”, (Ponencia), *Conferencia internacional: El Arte de la Paz*, Caracas, 27 y 28 de Abril, 2007, p.6.

³⁰³ *Idem*.

Al inicio de la narración, cuando Durán se encuentra con su otro, primero se queda inmóvil y perplejo, pero después comienza a seguirlos con la intención de hablarles y saber quiénes son y dónde viven. “Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero”.³⁰⁴ La preocupación principal parece ser el desconocimiento de la propia identidad, el creerse no un cuerpo real sino una sombra, algo que nunca pudo concretarse, aquello que causa vergüenza y se desea negar, dejar oculto. Durán sigue a su otro y a su acompañante hasta que deja de verlos y entonces es cuando experimenta la angustia. “Pensó que los había perdido y experimentó entonces aquella angustiosa sensación, mezcla de temor y ansiedad, *que a menudo sufría*”.³⁰⁵ No es el encuentro con el otro lo que genera el malestar físico sino el perderlos de vista y no lograr alcanzarlos, además notemos el complemento circunstancial de tiempo “a menudo”, es decir, esa “angustiosa sensación, mezcla de temor y ansiedad”³⁰⁶ no surge con el encuentro con el otro, ya existe antes de dicho evento, es una sensación que lo ha acompañado durante cierto tiempo y ahora revive con la pérdida de su otro.

Si tomamos en cuenta el concepto de sombra de Carl Jung, estaríamos hablando de una crisis en la cual el protagonista no sabe si identificarse con su ego, aquello que anhela y aspira a ser y la forma en que pretende mostrarse al mundo y ante sí mismo; o si identificarse con su sombra, aquello que encarna “todo lo malo (o bueno) que tenemos dentro de nosotros y que no podemos aceptar”³⁰⁷ como los deseos reprimidos, lo negado, los impulsos y las pasiones que se excluyen de la propia imagen por no concordar con lo aceptado y lo temido tanto a nivel colectivo como individual.³⁰⁸ De igual forma, Rebeca Retamales Rojas nos indica que la sombra “está constituida por el conjunto de las frustraciones, experiencias vergonzosas, dolorosas, temores, inseguridades, rencor, agresividad que se alojan en lo inconsciente del ser humano formando un complejo, muchas veces, disociado de la consciencia”.³⁰⁹ Por tanto, vendría a ser lo que no encaja con la imagen que tenemos de

³⁰⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.45.

³⁰⁵ *Idem.* (Las cursivas son mías)

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ Bruno Estañol, *op. cit.*, p. 268

³⁰⁸ Cfr. Natacha Andrada de Gregorio, “La figura de ‘la Sombra’ en el espacio doméstico: sobre el arquetipo de la Sombra en cuentos fantásticos escritos por mujeres a finales del siglo XIX”, *Investigaciones Feministas*, Vol. 3, 2012, p. 143-145 y 152.

³⁰⁹ Rebeca Retamales Rojas, *op. cit.*, p.1

nosotros mismos pero que aun así forma parte de nosotros, es ese lado que preferimos ignorar, negar o reprimir.

Rebeca Retamales señala el mecanismo de proyección como defensa del ego cuando el sujeto es incapaz de asumir su sombra,³¹⁰ es decir, en lugar de asumir dichas características vergonzosas o temidas, las desplazamos a quienes nos rodean. No obstante, en un nivel patológico la proyección y desplazamiento se realiza de manera radical. Cuando los sujetos somos incapaces de reconocer la sombra como parte de nosotros y preferimos solo tener en cuenta el ego, es cuando ocurre una disociación, misma que podemos observar en la mayoría de los mitos y narraciones sobre el doble y que ha sido analizada por los primeros teóricos interesados en el tema.

Otto Rank pone atención al mito de Narciso y lo considera como uno de los mitos fundacionales del doble pues al lado del temor y odio que éste despierta existe también un enamoramiento narcisista de la propia imagen, ello lo podemos ver de forma clara en la obra de Dorian Grey de Oscar Wilde,³¹¹ donde el protagonista se enamora de su propia imagen y disocia la belleza y su corrupción a través de la presencia de su retrato, viendo reflejado en éste toda su fealdad, envejecimiento y vileza mientras su imagen reflejada en el espejo se mantiene lozana e inmaculada. Este narcisismo e incapacidad para reconocer la propia sombra integrándola en la personalidad lleva al sujeto a su fragmentación, pues, para salvar la imagen ideal del ego, prefiere cercenar la sombra y con ella todo lo que le causa vergüenza y temor de sí mismo.

En el caso del cuento de Amparo Dávila, Durán ve en el otro aquello que no ha logrado, enfrentando así la realidad de ser su propia sombra, es decir, aquella versión humillada y despreciada por la amada. De ahí que, al perder de vista a ese otro que bien podría ser su sombra o su ego, siente una profunda angustia que lo lleva a una certeza: “Supo entonces que él era quien se había perdido, no los otros”.³¹² Cuando vuelve a encontrarlos sigue su persecución, no obstante, se aclara, “sabía que no podría soportar mucho tiempo

³¹⁰ *Ibidem.*, p.2.

³¹¹ *Cfr. Otto Rank, op. cit.*, p. 67.

³¹² *Amparo Dávila, op. cit.*, p.45.

aquella situación”.³¹³ El verbo “saber” vuelve a aparecer en esa búsqueda de certezas, necesita averiguar su propia identidad, lo único que tiene por cierto es que se sabe perdido y que no podrá soportar por más tiempo aquella sensación. Tras volver a perderlos de vista y buscarlos inútilmente, encontramos una vez más un indicio de que el malestar experimentado no es algo reciente sino añejo. “Con aquel infortunado encuentro su *habitual inseguridad* había crecido”.³¹⁴

Aunque no conocemos del todo a Durán más que por sus recuerdos de estudiante, podemos inferir en su presente con Flora cierta infelicidad y malestar emocional justo por esas marcas en el texto que indican angustia, temor y ansiedad recurrente e inseguridad habitual. Sensaciones que se intensifican con la pérdida del doble hasta llegar a lo corporal. “Su mujer lo esperaba para cenar, igual que siempre. No probó bocado. *La sensación de ansiedad y vacío le había llegado al estómago*”.³¹⁵ El efecto de dichas sensaciones resulta interesante, pues, movido por una especie de culpa, decide no acercarse a su esposa aun cuando es el otro quien se encuentra con la rubia.

Aquella noche no pudo acercarse a su mujer, cuando ella se acostó a su lado, ni las siguientes. No podía engañarla. Sentía remordimientos, disgusto de sí mismo. Quizá a esa misma hora él estaba poseyendo a la hermosa rubia.³¹⁶

Según Otto Rank, en su análisis a *El estudiante de Praga*, la conciencia de culpa es el síntoma más destacado de las formas que adopta el doble, ello “obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo sino a descargarla sobre otro yo, un doble”.³¹⁷ Por la narración sabemos que Durán, a pesar de estar casado con Flora, seguía pensando en Lilia “había pasado varios años viviendo de aquel recuerdo”,³¹⁸ y a veces despertaba por las noches sintiendo que era Lilia quien dormía a su lado, pero al palpar el

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Ibidem.*, p.46. (Las cursivas son mías)

³¹⁵ *Idem.* (Las cursivas son mías)

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ Otto Rank, *op. cit.*, p.69

³¹⁸ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.48.

cuerpo de Flora y darse cuenta de la realidad “algo por dentro se le desgarraba”.³¹⁹ Ese desgarramiento continuo es el que termina por fragmentarlo y separar su ego de su sombra.

La culpa tal vez ha estado ahí de forma latente y solo ahora, que ha comenzado a amar a Flora y que ha visto a su doble materializado, es consciente de sus remordimientos. O mejor dicho, su doble es materialización de sus remordimientos y anhelos frustrados. Durán ahora que ama a Flora puede reconocer “aquella doble vida”³²⁰ y desea acabar con ésta, afirmándose en el texto: “No quería seguir viviendo con su mujer y con Lilia al mismo tiempo”.³²¹ En su mente Durán vivía con Lilia, y su esposa de alguna manera “había respetado su reserva, su otro mundo”.³²² De tal manera “las tenía a las dos, las acariciaba, las poseía al mismo tiempo. Y sólo una de ellas lo tenía realmente; la otra vivía con una sombra”.³²³ El problema para Durán es identificar quien de las dos mujeres lo tiene realmente, y cuál de los dos Durán es en realidad una sombra, el que consiguió el amor de Lilia o quien siempre fue humillado por ella.

La segunda vez en que se encuentra a su doble y a Lilia, Durán se ve obligado a enfrentarlo en una “oscura lucha”.³²⁴ Irma Gisela Gust plantea una interpretación esperanzadora del cuento: el protagonista, tras enfrentarse a su sombra, logra destruir los traumas del pasado y convertirse en un ser completo.³²⁵ Otto Rank señala que:

El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cierto, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable, separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio.³²⁶

Nótese en este punto que a diferencia de la tradición literaria, donde la destrucción del doble implica un suicidio, Amparo Dávila opta por dejar vivo a su protagonista a pesar de haber

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Ibidem.*, p.47.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibidem.*, p.48.

³²³ *Ibidem.*, p.47.

³²⁴ *Ibidem.*, p.48.

³²⁵ *Cfr.* Irma Gisela Gust Meléndez, *op. cit.*

³²⁶ Otto Rank, *op. cit.*, p.71.

logrado vencer a su doble. Pareciera indicar que la única forma de sobrevivir a la fragmentación es adentrándose a la oscuridad, a lo desconocido de aquella habitación para enfrentarnos a la otredad que reside en nosotros. De hecho, Durán es de los pocos protagonistas en la narrativa de Amparo Dávila que no intentan huir. Durán se enfrenta a una lucha y, a diferencia de otros personajes que huyen hacia ninguna parte, logra salir vivo.

Como mencionábamos líneas arriba al analizar el elemento del perfume, hay dos rutas de lectura que se pueden sugerir del cuento, por un lado, la analizada hasta ahora, en la cual la muerte o destrucción simbólica de Lilia y el doble (ese doble que en realidad es el ego frustrado) fungiría como el sacrificio necesario para que Durán continúe su vida aceptando el presente y por tanto el amor de Flora, reconstruyendo así su autoimagen dañada por la humillación sufrida; por otro lado, podemos interpretar una disociación del protagonista al reencontrarse por casualidad con Lilia (elemento traumático) que lo lleva a cometer un crimen atribuyéndolo a su otro.

Cuando Durán cree que ha logrado olvidar por fin a Lilia ésta reaparece en compañía de su doble para traer “de golpe”³²⁷ todos aquellos recuerdos dolorosos en que él fue humillado y despreciado por la joven. La segunda vez que se topa con su doble y Lilia logra seguirlos hasta la casa donde viven. Tras tocar la puerta, Durán escucha los gritos de Lilia siendo lastimada por su otro: “Gritaba desesperada como si la estuvieran golpeando. Y la golpeaba él mismo, cruel y salvajemente. Pero él nunca tuvo el valor para hacerlo, aun cuando muchas veces lo deseó...”³²⁸ Tal como Otto Rank señala, el doble satisface los deseos reprimidos.³²⁹ Así, el otro logra destruir a Lilia cumpliendo el deseo de Durán pero dejándolo exento de tal crimen. Una explicación racional de lo ocurrido la podríamos encontrar en el inusual síndrome de dobles subjetivos,³³⁰ que ocurre cuando una persona experimenta la creencia de tener un doble ya sea idéntico a nivel físico o incluso a nivel psicológico.

³²⁷ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.46.

³²⁸ *Ibidem.*, p.47.

³²⁹ *Cfr.* Otto Rank, *op. cit.*, p. 69

³³⁰ Esta enfermedad enmarcada en los síndromes de identificación errónea delirante, fue definida en 1978 por George Nikolaos Christodoulou, sin embargo ha sido poco estudiada.

Otra asociación posible serían los trastornos de despersonalización insertos en los trastornos de identidad disociativa, los cuales durante un tiempo, previo a su explicación científica, llegaron a ser entendidos como posesiones. De hecho, en un análisis de la historia de la identidad disociativa, Anabel González Dolores señala que “los individuos etiquetados previamente como endemoniados pasan a ser adoptados por el naciente psicoanálisis y ser considerados pacientes”.³³¹ Estos trastornos, a modo de mecanismo defensivo, tratan de mantener determinada información lejos de la conciencia.³³² Ejemplo de ello es el trastorno de identidad disociativo que, al no poder integrar la personalidad, identifica distintos individuos en un solo cuerpo, los cuales originalmente son creados por la mente del huésped para lograr afrontar un hecho traumático. Otro ejemplo es el trastorno de despersonalización donde “la sensación de extrañeza con el cuerpo tiene distintas presentaciones, como por ejemplo, experiencias extracorpóreas o autoscopia (presencia apreciable de un doble)”.³³³

Es pertinente considerar como posible referente de influencia para la figura literaria del *doppelgänger* tanto al síndrome de dobles subjetivos como a los trastornos disociativos. Si el fenómeno del doble es observado bajo una perspectiva de primera persona será más fácil identificarlo con el síndrome de dobles subjetivos, mientras que si la narración es abordada bajo la tercera persona, ya sea por medio de un narrador testigo o con un narrador extradiegético, tal vez sea más viable la asociación con el trastorno disociativo. Así mismo, la focalización interna o externa pueden contribuir a que se asocie al protagonista con el síndrome o con el trastorno, respectivamente.

En el caso del cuento “Final de una lucha”, aunque se trata de un narrador extradiegético, la focalización es interna fija en el personaje de Durán e incluso algunas oraciones en discurso indirecto libre, más que dejarnos oír la voz del narrador, nos hacen

³³¹ Anabel González Dolores Mosquera, Trastorno de identidad disociativo o personalidad múltiple. España, Editorial Síntesis, 2015, p.29.

³³² Cfr. L. Fombellida Velasco y J.A. Sánchez Moro, Personalidad múltiple: un caso raro en la práctica forense. Cuadernos de Medicina Forense N, 31, Enero, 2003, p.6.

³³³ Franco Mascayano, Franco Maray y Andra Roa, Trastornos disociativos: Una pérdida de integración. Psiquiatría Universitaria, 5; 3; 2009, p.386.

pensar en la voz de Durán: “Allí vivía con Lilia. No podía seguir así. Tenía que hablarles, saberlo todo”,³³⁴ “Tenía que partir, alejarse para siempre”,³³⁵ “Que otro la hubiera matado, habría sido su salvación”.³³⁶ Estos recursos narrativos de focalización y discurso nos acercan aún más a Durán y su forma de experimentar la irrupción violenta de su doble.

No obstante, tratéese del síndrome de dobles subjetivos, del trastorno de identidad disociativo o del trastorno de despersonalización, estas patologías de alguna manera han inspirado la figura del *doppelgänger* e incluso la literatura ha prestado atención a dichos padecimientos antes que la psicología, siendo muchas veces las obras literarias y cinematográficas las que han ayudado a comprender mejor la psique humana y sus complicaciones.

Adolfo Jarne y Elena Requena señalan que existe una ideologización de la conducta anormal, así, las concepciones que se han tenido sobre lo “normal” y lo “anormal” no se pueden entender sin tomar en cuenta el contexto en el que dichas concepciones se desarrollan, es decir, sin considerar las ideologías dominantes en ese momento histórico.³³⁷ Ahora bien, tomemos en cuenta que el ser humano de forma natural tiende a llenar los huecos para dar sentido a la información recibida, ya sea cuando leemos un cuento y vamos completando la información faltante como Wolfgang Iser propone, o ya sea al ver tres simples puntos en una superficie e interpretar un triángulo de inmediato, como la psicología Gestalt ha demostrado. En el caso del conocimiento sobre la mente humana y el comportamiento también ese mismo fenómeno ha ocurrido a lo largo de la historia, dando tres explicaciones principales a las anomalías del comportamiento:

- a) el intento de explicar la conducta a través de la magia y/o lo sobrenatural, denominado genéricamente ‘concepto mágico’; b) explicar la conducta en términos físicos, en nuestro caso se convierte en biólogos, lo que sería el ‘concepto organicista’, y c) el buscar una explicación psicológica, que hoy día

³³⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.47.

³³⁵ *Ibidem.*, p.48.

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ Cfr. Adolfo Jarne y Elena Requena, “Evolución de los conceptos en psicopatología” en Adolfo Jarne y Antoni Talarn, *Manual de psicopatología clínica*. Barcelona, Paidós, 2005, p.53.

se definiría más bien como psicosocial, que se denomina ‘concepto psicogénico’.³³⁸

Dicho lo anterior, ¿sería posible que al momento de encontrar en un texto narrativo ciertas marcas o características psicopatológicas en los personajes, los lectores de forma instintiva, deseando llenar esos huecos o incertidumbres, interpretemos estas señales como producto de lo sobrenatural al igual que muchas culturas antiguas? Tal vez la respuesta natural del ser humano es tender hacia lo sobrenatural antes que a las explicaciones “científicas” o “racionales”. Así, las marcas de lo patológico, al aparecer de manera difusa e indeterminada, abrirían puerta a lo fantástico fungiendo las características psicopatológicas como llave a lo que siendo familiar por ser algo humano se torna de pronto extraño ante la indeterminación y los vacíos en el texto.

En este cuento analizado de Amparo Dávila el final nos deja con diversas dudas, jamás tenemos la visión de un testigo que confirme siquiera la existencia del doble de Durán, tampoco tenemos claro qué ocurre en la oscuridad de aquella lucha. Sabemos sin duda que Durán es quien sale de la casa tras asesinar a su otro, pero jamás se nos revela si acaso ha logrado descubrir cuál de los dos era la sombra. Las posibilidades están ahí, pero nada es certero, desde la interpretación de que en efecto Durán se ha encontrado con su *doppelgänger*, hasta la posibilidad de que haya alucinado a su doble y cometido él mismo un asesinato. Las últimas líneas siembran sospecha: “Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido”.³³⁹

Rebeca Retamales señala la capacidad destructiva de la sombra y cómo al encontrarse disociada de la conciencia, la sombra “puede invadirla inesperadamente llevando al sujeto a comportamientos de violencia inusitada, ansiedad descontrolada u otros tipos de actuaciones no habituales”.³⁴⁰ La figura del doble causa temor no solo porque es símbolo de la fragmentación psicológica, sino que además, nadie estamos exentos de

³³⁸ *Ibidem.*, p.54.

³³⁹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.48.

³⁴⁰ Rebeca Retamales Rojas, *op. cit.*, p.4.

enfrentarnos un día a nuestro otro yo, a ese doble que vive en nosotros o aún peor, todos corremos el riesgo de un día descubrir que no somos más que la sombra de nuestras indigencias, aquello que negamos y ocultamos.

Hay un miedo a nuestra propia identidad y a lo que desconocemos de nuestras emociones, a los pensamientos que no deseamos reconocer como nuestros, hay un temor, rechazo y negación a nuestra propio yo y su sombra. Bruno Estañol apunta “¿Tenemos todos un doble? Si tenemos un inconsciente o tenemos un alma la respuesta a esta pregunta es indudablemente positiva”.³⁴¹ De ahí que nadie pueda sentirse a salvo ante la posibilidad de enfrentarse a ese otro que somos nosotros mismos. El encuentro con nuestra sombra implica una confrontación tal como lo muestra el cuento de Amparo Dávila. ¿Quiere comprobarse el temor cultural que tenemos a la otredad que vive en nosotros? Basta hacer un repaso por los productos culturales y artísticos en los que el paciente con trastorno de identidad disociativo es un criminal o asesino, cuando en la vida real dicha correlación es casi nula. Culturalmente hemos simbolizado al sujeto con trastornos disociativos como peligroso porque en el fondo nos tememos a nosotros mismos.

En el cuento “Final de una lucha” de Amparo Dávila se muestra como la otredad y la identidad se alojan en un mismo sujeto, o mejor dicho el individuo se desgarrando revelando lo siniestro. Por más que queramos ocultarlos, los deseos ocultos se cumplen, el mundo mental se materializa... Cuando separamos radicalmente el ego de la sombra tarde o temprano deberemos enfrentar a aquel otro que, habitando en nosotros, hemos negado.

³⁴¹ Bruno Estañol, *op. cit.*, p. 268.

REFERENCIAS

- ANDRADA DE GREGORIO, Natacha. "La figura de 'la Sombra' en el espacio doméstico: sobre el arquetipo de la Sombra en cuentos fantásticos escritos por mujeres a finales del siglo XIX", *Investigaciones Feministas*, Vol. 3, 2012.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica: Biblioteca de Bolsillo, 2010.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- DÁVILA, Amparo. "Final de una lucha", *Cuentos reunidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ESTAÑOL, Bruno. "'El que camina a mi lado': El tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura". *Salud Mental*, Vol. 35, No. 4, Julio-agosto, 2012.
- FOMBELLIDA Velasco L. y J.A. Sánchez Moro, Personalidad múltiple: un caso raro en la práctica forense. *Cuadernos de Medicina Forense*, N, 31, Enero, 2003.
- GONZÁLEZ Dolores Mosquera, Anabel. *Trastorno de identidad disociativo o personalidad múltiple*. España, Editorial Síntesis, 2015.
- GUST MELÉNDEZ, Irma Gisela. "La búsqueda de identidad en 'Final de una lucha' de Amparo Dávila", *Metáforas al aire*, núm. 3, 2019.
- JARNE, Adolfo y Talarn, Antoni. *Manual de psicopatología clínica*. Barcelona, Paidós, 2005.

JUNG, C.G.; Campbell J.; Wilber K.; von Franz M-L.; Bly R.; Dossey L.; Peck M.S.; May R.; Pierrakos J.; Sandor J. A.; Nichols S., L. Greene; Hannah B.; Bradshaw J. y otros, *Encuentro con la sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Edición a cargo de Connie Zweig y Jeremiah Abrams, 1991.

LÓPEZ Martín, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Doctorado de Literatura Española, Universidad Autónoma de Barcelona. 2006.

MASCAYANO, Franco; Maray, Franco y Roa, Andra. "Trastornos disociativos: Una pérdida de integración". *Psiquiatría Universitaria*, 5; 3; 2009.

POGGIAN, Stella Maris. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

RANK, Otto. (trad. Floreal Mazía), *El doble, Un estudio psicoanalítico*. Epublibre, Titivillus. 1925.

RETAMALES Rojas, Rebeca. "El encuentro con la propia sombra y la autoestima", (Ponencia), *Conferencia internacional: El Arte de la Paz*, Caracas, 27 y 28 de Abril, 2007.

3.3 “EL ÚLTIMO VERANO” Y “ESE MALDITO ANIMAL”

BESTIALIDADES EN LA MATERNIDAD

*“Encendamos el fuego, hay que adorar al fuego,
la magia roja, vibrante y abrasadora”*

Amparo Dávila. El patio cuadrado.

Un círculo protector rodea a un cuerpo femenino en llamas. Nuestros ojos la contemplan a través de las palabras, sabemos que ella ha escuchado a esas criaturas acercarse por debajo de la puerta, mas no permitirá que consuman su venganza. Cuando terminen de entrar no quedará nada más que cenizas de ese cuerpo. El fuego ha sido la única salvación. En otras páginas, una mujer, en su desesperación, recurre al fuego para salvarse de la bestialidad que le rodea. Incendia el cuerpo de la bestia y entre las llamas descubre la verdad, no le ha prendido fuego a un animal sino a un humano. El fuego, en un acto purificador, todo lo ilumina, nos muestra las dos caras de la realidad. Las sombras y la luz. Lo humano y lo bestial.

En los cuentos “Ese maldito animal” y “El último verano” observamos protagonistas que atraviesan un proceso en común, un descenso lento e imperceptible hacia el abismo de la psicosis, guiadas por la ansiedad, producto de su entorno cultural, bajan los círculos encefálicos hasta desconocer lo humano y lo bestial, hasta retorcer la realidad y, al igual que una llama, se consumen sus vidas sin previo aviso. No es hasta que se encuentran en el linde de la locura que nos percatamos de su estado. Ha sido un proceso tan gradual, tan inserto en lo “normal”, en lo “cotidiano”, que nos percatamos de la gravedad hasta que encienden el fósforo y delegan al fuego su salvación. Durante un instante, mientras el fuego iluminaba las palabras, la luz y las sombras nos han dejado ver más allá de la tinta, y ahí algo

inhumano, innombrable, se ha dejado entrever. Entre girones de humo lo fantástico nos ha observado.

Recorramos aquel descenso por los círculos encefálicos. Los dos cuentos inician presentando “normalidades” asfixiantes para las protagonistas, vidas insatisfactorias, cotidianidades tortuosas. Aunque “El último verano” es más cercano a nuestro marco de realidad y “Ese maldito animal” presenta una realidad hiperbólica, cercana a lo carnavalesco, en ambos casos observamos un mundo estresante que ha sido normalizado por sus habitantes. Si bien Luna Martínez señala que según el patriarcado tradicional, el principio y fin de la existencia femenina es convertirse en madresposa y el no cumplimiento de dicha expectativa significa el fracaso,³⁴² en estos cuentos observamos que incluso cumpliendo dichos roles, lo femenino se ve limitado y sometido a una violencia invisible. La raíz se encuentra en la concepción misma de lo femenino.

La idea sobre lo que es una mujer se ha construido históricamente a partir de dos roles, la figura de la madre y la esposa.³⁴³ Si bien el rol de la madre tiene su fundamento en la capacidad biológica de la mujer para gestar vida, este aspecto biológico ha terminado por delimitar lo femenino reduciéndola a su capacidad engendrante y a su condición de compañera. De hecho, Franca Basaglia explica cómo la mujer se ha visto obligada no sólo a ejercer el rol de madre con sus hijos sino también con su esposo, teniendo así que materner al hombre, lo cual implica el descuido de sí misma para poder cuidar de los otros. De tal manera Basaglia puntualiza:

Esto significa que la objetivación o cosificación de su cuerpo se transforma simultáneamente en una subjetividad o personalidad dedicada a nutrir, comprender, proteger y sostener a otros; la subjetividad que llegue a reconocérsele es, por consiguiente, la de vivir en el constante dar, anulándose ella, es decir, actuando y viviendo como mujer-cuerpo para otros, como

³⁴² Luna Martínez M. A., “Locas de Amor, Locas de Atar. Personajes Femeninos en dos cuentos de Adela Fernández” en Álvarez L. C. (Coord.) *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la Literatura y la filosofía*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 317-330.

³⁴³ Cfr. Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madesposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp.363-366.

mujer-sustento para otros. Pero se trata de un cuerpo que no le ha pertenecido y de una nutrición que ella nunca recibió.³⁴⁴

Esta realidad se ve plasmada en “El último verano” y “Ese maldito animal” donde la existencia de ambas protagonistas gira en torno al hogar, la familia y los hijos. Son mujeres cuya vida ha sido consumida por la maternidad. Por un lado tenemos a la protagonista de “El último verano” que no solo tiene que “lidiar con seis (hijos) y con Pepe, tan seco, tan indiferente”³⁴⁵, sino que ahora, cuando siente que ya no le quedan fuerzas y sólo desea por fin descansar, descubre que nuevamente está embarazada; por el otro tenemos a Rebeca, mujer viuda que a pesar de tener un solo hijo de cuarenta años, éste no se emancipa de ella, sino al contrario, permanece en la casa materna inundándola de animalejos a los que también la madre debe cuidar o cuidarse de ellos. Adela Fernández nos presenta en este cuento un mundo hiperbólico que sin embargo refleja bien el conflicto de la dependencia de la madre. No importa cuán grande sea el hijo, la madre, ya sea por amor, virtuosidad de la abnegación o falta de firmeza, mantiene al hijo y a las criaturas que éste le lleve. Pensemos en la madre mexicana al cuidado de los nietos y nueras.

Adela Fernández y Amparo Dávila dejan de romantizar la maternidad para plasmar la insatisfacción y soledad que experimentan las protagonistas al ver su juventud consumida, la ausencia de amor, el desinterés de la familia y el descuido que han tenido de sí mismas. Es significativo que el cuento “El último verano” inicie con la descripción de una joven, llena de frescura, paz y felicidad, para después aclarar que la imagen descrita se encuentra atrapada en una fotografía y la mujer que la observa es una especie de antítesis, ella lo sabe. Lloro escondiendo el rostro como si la libertad hubiese sido limitada incluso ahí en la expresión emocional:

Experimentó un inmenso dolor al comparar a la joven de la fotografía con la imagen que se reflejaba en el espejo, su propia imagen: la de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a

³⁴⁴ Basaglia, Franca. *Mujer, Locura y Sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1985, p.44.

³⁴⁵ Dávila, Amparo. “El último verano”, *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p.206.

notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona.³⁴⁶

En “Ese maldito animal”, Rebeca se encuentra también sola pero rodeada hasta el hacinamiento. Culpa a su hijo de ello y la justificación a que ningún hombre se acerque a su vida aparece de inmediato: “Era lógico que nadie quisiera cortejarla si toda ella olía a caca de animalejos emplumados, mierda de cerdos y orín de zorrillo”.³⁴⁷ El cuidar de su hijo y el soportar aquellos animales no sólo la han dejado sin pretendientes. Además de esta soledad soportada por años, Rebeca ha olvidado el cuidado de sí misma o se ha visto imposibilitada a cuidar de sí, un cuidado tan básico como la higiene es inexistente en la vida que soporta.

Como hemos mencionado, esta concepción de lo femenino centrado en la maternidad y el cuidado a los otros se fundamenta en la capacidad biológica de la mujer para gestar vida. De ahí que diversas culturas asocien a la figura femenina con la naturaleza y subordinen ideológicamente al género a lo que es o no es natural. La mujer sigue, al igual que las estaciones, un ciclo para gestar vida, de la misma manera, la menstruación y la luna se rigen por tiempos similares y simbólicamente se ha asociado a la tierra con figuras como “el seno materno”, el origen, “la madre tierra” o “madre naturaleza”. Lo femenino queda supeditado a lo que es o no es natural. Eliminandose ideológicamente la feminidad cuando no se presentan aquellas condiciones que la unían a la naturaleza. Así, la mujer no sólo se ve anclada a la figura de la madre, sino que, cuando envejece y ya no puede cumplir tal rol, es destituida de su cualidad femenina. De ahí la obsesión occidental por la juventud, la maternidad y la belleza. Son maneras de negar la edad, pero sobre todo de aludir a una fertilidad que reafirma el ideal femenino impuesto. La cultura nos indica que se es mujer siempre y cuando se cumpla determinados roles de subordinación, se posea una estética que aluda a la fertilidad y se sea capaz de cuidar de los otros sobre los propios intereses.

³⁴⁶ *Ibidem.*, p.205.

³⁴⁷ Fernández, Adela. “Ese maldito animal”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p.230.

“EL ÚLTIMO VERANO”

En “El último verano”, la protagonista enfrenta las consecuencias de tal ideología. En un primer momento pareciese que la protagonista se encuentra sensible y deprimida por la posible llegada de la menopausia: “Claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...”³⁴⁸ Sin embargo, tal como observa Gutiérrez Piña, es importante observar los pequeños guiños de lenguaje.³⁴⁹ La protagonista atribuye su cansancio a la edad. “Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte...”³⁵⁰ Notemos la enumeración donde la palabra “serenidad” le da una connotación positiva al resto de elementos, así la menopausia no se configura como algo indeseado sino como el final de todo y por tanto como el acceso a una serenidad ansiada. Tranquilidad que la maternidad y la vida conyugal no pueden darle.

Franca Basaglia señala que “la menopausia debería representar para la mujer el momento de su liberación en cuanto a la maternidad como amenaza”.³⁵¹ No obstante, pese a ello, culturalmente se ha teñido esta etapa como “un veredicto de la naturaleza que se ha traducido como condena: se establece que esta mujer ya no es mujer porque no puede procrear más”.³⁵² De tal manera, aunque la protagonista considera la vejez y esterilidad como una anulación de lo femenino, un convertirse en una sombra, no por ello deja de añorar llegar a esa etapa para poder tener tranquilidad. La concepción social de la identidad femenina se contrapone a su experiencia tortuosa. De ahí que al descubrir su embarazo lejos de alegrarse se vea presa de la angustia. Es el conflicto entre cumplir la expectativa del ser mujer y asumir su rol como dadora de vida contra su impulso de rebelarse a esa naturaleza al saber que ya no es capaz de soportar el ciclo una vez más. Así expresa: “Ya no

³⁴⁸ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.205.

³⁴⁹ *Cfr.* Gutiérrez Piña, Claudia L., “Amapolas desojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila. *Literatura Mexicana*, XXIX-2, 2018, pp.142.

³⁵⁰ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.205.

³⁵¹ Basaglia F. *Op. Cit.*, p.51.

³⁵² *Idem.*

quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas, cuando ella ya no quería sino dormir y dormir, dormir mucho”.³⁵³

Como mencionábamos antes, ideológicamente “todo lo que se refiere a la mujer está dentro de la naturaleza y de sus leyes”.³⁵⁴ “Todas las fases de su historia pasan por las modificaciones y las alteraciones de un cuerpo que la ancla sólidamente a la naturaleza”.³⁵⁵ Esta naturaleza como ley asfixiante aparece en el cuento “El último verano” tematizado en el simbolismo de las estaciones. La protagonista se encuentra en este “último verano”, es decir, en su último ciclo de fertilidad. No obstante, cuando se hace referencia a dicha estación, en la narrativa se le adjetiva como desquiciante, seco, asfixiante, lleno de fatiga y debilidad. Siguiendo esta lógica, la primavera sería la juventud atrapada en el viejo retrato, en la cual la protagonista sentía frescura, paz y felicidad, mientras que el otoño y el posterior invierno corresponderían a la menopausia y la vejez la cual, como hemos mencionado, es vista como el final de todo, “la esterilidad, envejecimiento, serenidad y muerte...”.³⁵⁶ De las cuatro estaciones la más problemática en el cuento es el verano, la maternidad y por tanto esa fertilidad que le otorga a la protagonista su cualidad de mujer evitando que sea una sombra, pero al mismo tiempo la lleva a la soledad, el hacinamiento, el descuido de sí y el deseo de muerte.

La protagonista, presa de un aparente delirio, se suicida al final de la narración, sin embargo es necesario observar tanto el contenido del delirio como el origen de éste. Al igual que en la realidad, la protagonista no enloquece de forma abrupta. Su deterioro mental es un proceso paulatino y casi imperceptible. Desde el inicio del cuento encontramos en ella rasgos del trastorno de ansiedad generalizada como la irritabilidad que se manifiesta en el discurso indirecto libre: “Era natural que Pepe descansara a pierna suelta, ¡claro!, él no tendría que dar a luz un hijo más, ni que cuidarlo”;³⁵⁷ así mismo menciona experimentar cambios de humor: “Porque aquel último tiempo se había sentido

³⁵³ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.206.

³⁵⁴ Basaglia F. *Op. Cit.*, p.34.

³⁵⁵ *Ibidem.*, p.35.

³⁵⁶ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.206.

³⁵⁷ *Ibidem.*, p.207.

demasiado sensible y deprimida, y lloraba fácilmente”;³⁵⁸ la dificultad para dormir: “El alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia”;³⁵⁹ facilidad para fatigarse: “Una inmensa fatiga se iba apoderando de ella y la imposibilitaban para el cumplimiento de las tareas diarias”;³⁶⁰ y más tarde, cuando el aborto se ha producido y los remordimientos la acosan, aunado a los otros síntomas aparece la dificultad para concentrarse: “Ese día apenas si hubo comida y lo que logró hacer o estaba salado o medio crudo o quemado, pues ella había empezado a girar dentro de un torbellino de ideas y temores desquiciantes”.³⁶¹ Uno de los síntomas que no aparece de manera explícita, la inquietud o sensación de estar atrapado, lo encontramos a través de la imagen repetitiva del verano asfixiante y la mención a la angustia³⁶² de la protagonista que hacia el final del cuento se torna en ansiedad.³⁶³

Por lo tanto, antes de ocurrir el episodio psicótico, la protagonista ya se encontraba vulnerable psicológicamente. En ella están la mayoría de los síntomas pertenecientes al trastorno de ansiedad generalizada. Como un breve paréntesis, cabe destacar que esta enfermedad caracterizada por la ansiedad y preocupación excesiva ante situaciones que no representan ningún peligro real,³⁶⁴ tiene mayor prevalencia en mujeres que en hombres, y las investigaciones que han reportado una mayor incidencia en varones son investigaciones realizadas en África, por lo cual, los investigadores tienden a considerar que la prevalencia de la ansiedad en mujeres se debe a cuestiones culturales.³⁶⁵

Así, a pesar de tratarse de una ficción, el cuento “El último verano” refleja una realidad social en que la mujer vive una “normalidad” asfixiante a causa de la ideología

³⁵⁸ *Ibidem.*, p.205.

³⁵⁹ *Ibidem.*, p.207.

³⁶⁰ *Ibidem.*, p.206.

³⁶¹ *Ibidem.*, p.208.

³⁶² *Cfr. Ibidem.*, p.207.

³⁶³ *Cfr. Ibidem.*, p.208.

³⁶⁴ American Psychiatric Association, *DSM-V Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Editorial Médica Panamericana, 2014, p.222.

³⁶⁵ Jiménez Treviño, Luis, “Epidemiología del Trastorno de Ansiedad Generalizada”, *Psiquiatría*. 5 de febrero del 2003, recuperado el 14 de abril del 2021. En <https://psiquiatria.com/article.php?ar=ansiedad&wurl=epidemiologia-del-trastorno-de-ansiedad-generalizada>

patriarcal que limita lo femenino, restringiéndolo a partir de aquello que considera como lo “natural”, en este caso, la maternidad. No es la maternidad en sí el problema sino la imposición de esta y la subordinación de su identidad al rol de madre. De tal manera algo que es familiar para la mujer como los ciclos de la naturaleza y de la vida y con ello la maternidad y el hogar, terminan por enrarecerse ante los ojos de la protagonista hasta resultar amenazantes a la luz del delirio.

La maternidad parece devorarla, no es sólo este embarazo, su última gestación, sino el cuidado de seis niños y un esposo, la acumulación de los años en una vida regida por normas y expectativas asfixiantes. Por ello, cuando recibe la noticia del embarazo, sus malestares aumentan al igual que su descuido de sí misma. Lejos de hacer caso a las indicaciones del doctor sobre tomar reposo, ella comienza a realizar pequeños actos que en una primera lectura pueden pasar imperceptibles. Cuando asiste al doctor la primera vez, la mujer regresa a casa en camión, pero en sus siguientes visitas a pesar de las recomendaciones del doctor quien le insiste: “Procura no cansarte tanto, hija, reposa más, tranquilízate”,³⁶⁶ ella regresa a su casa “caminando pesadamente”.³⁶⁷ Por otro lado, la protagonista deja de dormir, no sólo es una cuestión de no poder conciliar el sueño, sino que renunciando a intentar dormir y presa de la angustia “se levantaba a mitad de la noche y se sentaba cerca de la ventana”.³⁶⁸ No obstante, tras el aborto espontáneo la protagonista logra dormir muchas horas, come con agrado, experimenta un gran descanso y, sobre todo, cuida de no fatigarse demasiado.³⁶⁹ Siente que todo ha regresado a la normalidad. Y así es, ha regresado a la normalidad asfixiante en la que ya vivía.

Algo que es importante resaltar es la delicadeza con que Amparo Dávila aborda la escena del aborto. Sin mencionarlo de manera explícita nos muestra la imagen de las amapolas desojadas. Estas amapolas, símbolo de la naturaleza y lo femenino, yacen en el suelo, han sido expulsadas del cuerpo de la mujer para más tarde pasar a ser enterradas en

³⁶⁶ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.207.

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ *Cfr. Ibidem.*, p.208

una esquina del huerto. De un útero de carne pasan al útero de la tierra. Cuando más tarde la mujer recuerda el suceso, la voz narrativa asegura:

Claro que le dolía que hubiera sido en una forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser. Desde luego que ya no quería otro hijo, no, hubiera sido superior a sus fuerzas, pero no así, que no hubiera sucedido así, así, cómo le afectaba y conmovía.³⁷⁰

Esta narrativa entremezclada al discurso indirecto libre nos hace preguntarnos hasta qué punto la protagonista se consuela y refugia en tal pensamiento: “las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser”.³⁷¹

Tengamos en consideración que el cuento está situado en la década de los 70, ello lo sabemos por la referencia al programa televisivo “Sábados con Saldaña”³⁷² el cual tuvo mayor auge de 1970 a 1980. En esta época comenzaron los debates sobre la despenalización del aborto en México, sin embargo, el tema aún continuaba siendo un tabú.³⁷³ Al ser un hecho penalizado legal pero sobre todo moralmente, la protagonista se refugia en las tareas domésticas manteniéndose ocupada todo el día “para así no tener tiempo de ponerse a pensar y que la invadieran los remordimientos”.³⁷⁴ Sin embargo, estos remordimientos invaden poco a poco su mente y posteriormente su casa bajo la figura de los gusanos.

Cuando la protagonista le pide a su hijo más pequeño que corte unos jitomates del huerto y éste le contesta “No, mami, porque ahí también hay gusanos”,³⁷⁵ el mundo se desestructura para ella. Una sencilla frase la lleva a sumirse en la angustia y a sentir como ésta “le devoraba las entrañas”.³⁷⁶ La única imagen que le interesa en adelante es la de los

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² *Cfr. Ibidem.*, p.209.

³⁷³ *Cfr. Kulczycki, Andrzej. “‘De eso no se habla’: aceptando el aborto en México”. Estudios Demográficos y Urbanos. Vol. 53, mayo-agosto, 2003, Pp.353-386.*

³⁷⁴ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.208.

³⁷⁵ *Idem*

³⁷⁶ *Idem*

gusanos. Sus remordimientos se han materializado para invadir no sólo su mente, sino también su hogar, su vida, todo... Su angustia ha tomado forma para devorarle las entrañas.

La idea de los gusanos le obsesiona, hasta ya no poder pensar más que en ello. Esta obsesión tal vez resida en el simbolismo detrás y en todo el mecanismo que ha venido generando a través de sus acciones. Ella es consciente de no haber deseado a aquel bebé, hecho que ya infringe lo esperado de la mujer como madre, con ello no cumple con la expectativa del amor incondicional materno. Por otro lado, aunque sus actos han sido disimulados y casi hasta inconscientes, han contribuido a la expulsión o muerte de aquel hijo. Se ha rebelado contra el ciclo natural de la gestación, pero también contra su rol materno, ha roto lo establecido por la sociedad y la naturaleza. En la voz del médico escuchamos un reproche con tinte paternalista que de manera velada la acusa del aborto: “Te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigaras tanto”.³⁷⁷ Y aunque ella se asegura que las cosas así debían de ser, en el fondo duda de su razonamiento, por ello, cuando los gusanos aparecen, éstos le confirman que la naturaleza ha buscado otra manera de continuar el ciclo pues lo que ocurrió, lo provocado por ella, era algo que no debía pasar.

Teme el castigo, la venganza de la naturaleza, la continuación del orden, el ser obligada a seguir siendo madre, madre de unas larvas que se alimentan de su huerto a costa de ella, larvas que sólo pueden devorarla desde adentro. Todo pareciera indicar que si ella dejó su vástago en el útero de la tierra, la tierra dejará sus vástagos en el útero de ella. Los gusanos, surgidos de aquel feto, son símbolo del ciclo de la vida, de la continuación de todo, de la ley natural que rige la vida de la mujer y por tanto lo femenino. En última instancia, esos gusanos son símbolo de la maternidad por salir del huerto, útero de la tierra, y del feto, el hijo fragmentado que no deseó, la maternidad rechazada.

Al inicio de la crisis encontramos los gusanos, pero conforme ésta avanza las palabras se diluyen y enrarecen, se ven invadidas de silencios y desorganizaciones. Infectadas con lo patológico dejan de mostrar lo esperado para dar paso a otra realidad. Los gusanos ya no se nombran, pasan a ser “algo” que se arrastra, “eso” que se espera. La

³⁷⁷ *Idem*

indeterminación del lenguaje aflora en el episodio psicótico y junto a ella brota lo fantástico. La imagen de los gusanos saliendo de todas partes rompe la aparente tranquilidad de la protagonista de forma tan violenta que la lleva a la inmolación. Si bien los gusanos son organismos completamente normales y pertenecen a nuestro marco de referencialidad, en el relato daviliano, mediante el símbolo, se transforman en algo más.

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, *algo* que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta, sin respirar... sí, no cabía la menor duda, eso era, *se iba acercando*, acercando, (...) sí *estaban* ahí, *habían* llegado, (...) *los* alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija.³⁷⁸

En un primer momento, cuando la crisis ha estallado, podría parecerse que continúa hablando de los gusanos, sin embargo en ningún momento en el párrafo se les menciona, la figura amenazante está rodeada de indeterminación. Se indica que “algo” se arrastra, pero no se menciona qué es, así mismo leemos “sí, no cabía la menor duda, eso era”.³⁷⁹ De tal forma, mediante el discurso indirecto libre escuchamos los pensamientos entrecortados de la protagonista, pero estos pensamientos no nos aclaran qué es aquello que se teme. Por la conjugación verbal en plural que se utiliza (*estaban*, *habían* llegado) sabemos que son muchos seres o criaturas, sin embargo también tenemos verbos en singular (*era*, *se iba*), lo cual cancela la posibilidad de que se trate de gusanos.

Por otro lado, está la referencia a “una leve sombra bajo la puerta”,³⁸⁰ la cual es una imagen difícil de asociar con la figura de los gusanos, los cuales, al resaltar tan poco del suelo y ser tan pequeños, difícilmente producen una sombra como la descrita. De esta manera, el cuento accede a lo fantástico mediante el lenguaje indeterminado, el cual toma lugar gracias al episodio psicótico, estado mental que confunde los diversos planos de realidad y materializa no sólo los remordimientos sino que revela lo reprimido, lo que se deseaba desconocer y ocultar: lo siniestro oculto en lo familiar. Cuando la protagonista se queda sola en casa y comienza a escuchar aquel leve roce seguido de la sombra bajo la

³⁷⁸ *Ibidem.*, p.209. (Las cursivas son mías).

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem*

puerta, pensamos que nos habla de los gusanos, sí, pero ¿y si en realidad nos hablase de sus hijos y su esposo? La amenaza del regreso de los gusanos al útero se confunde con el regreso de los hijos a la casa. Lo bestial de los gusanos se humaniza mediante el roce, la sombra y la determinación de la venganza, rebelando así una interpretación dolorosa. Ella es un cuerpo que ha sido devorado en vida por los hijos.

Al final el fuego, símbolo de purificación e iluminación,³⁸¹ se perfila como el único escape, una solución engañosa que termina con su vida. Mientras los niños más pequeños acuden al catecismo, su madre arde en llamas. Cirlot nos menciona que el fuego “sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final”,³⁸² en el cuento, inmerso en símbolos cíclicos, justo eso ocurre, la historia termina con la imagen de las cenizas, así la protagonista evita la venganza, el devorar lento de sus entrañas y el deterioro paulatino de aquella vida sofocante. Cirlot menciona que cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutífero habrá que utilizar lo peligroso e inconsciente, lo anormal”,³⁸³ la locura. Por su parte el fuego en su carácter devorador “simboliza la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal... el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras todas las formas de regresión psíquica”.³⁸⁴ Así, locura y fuego actúan de la misma manera, son los escapes a una realidad insostenible. Sin embargo, son medios purificadores que destruyen al momento de salvar.

Un aspecto más que destaca es el carácter ritual del acto de inmolación. En diversos ritos, como el sacrificio o la incineración, el fuego y la locura tienen un papel fundamental. El fuego por su parte ha sido usado en ritos de ofrecimiento, pensemos en Caín y Abel y la quema de carne o frutos para honrar a Dios. Por otro lado, la figura del loco ha sido usada como víctima de sustitución en los sacrificios humanos. Es decir, se sacrifica al loco para no sacrificar a alguien considerado de mayor rango o valía. En este sentido, la mujer es sacrificada en beneficio de “alguien de mayor valía”, sea el esposo, la familia o los hijos. Es importante notar además que el petróleo con el que se impregna proviene de una reliquia,

³⁸¹ Cfr. Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p.514

³⁸² Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p.210

³⁸³ *Ibidem.*, p.281.

³⁸⁴ Chevalier, Jean. *Op. Cit.*, p.514.

“un quinqué de porcelana antiguo que antes fuera de su madre”.³⁸⁵ Una reliquia de aspecto fino y delicado igual que la concepción de lo maternal y lo femenino, sin embargo dentro de sí contiene el petróleo, la destrucción.

Si bien la mayoría de los cuentos fantásticos davilianos introducen lo subversivo desde el inicio, en este cuento lo inaudito aparece para cerrar el cuento. La tensión insoportable de lo fantástico se da en los últimos párrafos sin que el lector implícito pueda aseverar que todo se ha debido a un producto de la imaginación de la protagonista. Al igual que en “Ese maldito animal” tenemos aquí la intromisión de la ilusión de los sentidos y la crisis que conlleva a la búsqueda del fuego como solución. Ahora bien, aún aceptando que todo se trate de una alucinación de la protagonista, ¿con ello no encontraríamos la sugerencia de una cercanía con el fantástico moderno al plantear el enfrentamiento entre el individuo y el otro inserto en su propia mente, los remordimientos y la lógica rebelándose contra el sujeto? Sean estas criaturas entes reales o imaginarios, trastocan la vida de la protagonista hasta conducirla al suicidio, un suicidio cargado de simbolismo y búsqueda de salvación.

“ESE MALDITO ANIMAL”

La narrativa de Adela Fernández aborda la problemática de lo femenino y la maternidad con un tono totalmente diferente. Si Amparo Dávila nos muestra un mundo con una economía natural o secularizada, Adela Fernández opta por presentarnos una realidad cercana a lo maravilloso pero no por ello menos real. El pensamiento mágico-religioso y la hiperbolización de los elementos nos llevan a situar el cuento en los bordes de lo maravilloso, no obstante, lo que en este género no causaría conflicto, en la narrativa adeliana sí lo hace.

“Ese maldito animal” también inicia planteándonos una “normalidad” asfixiante que ha sido soportada por la protagonista. Desde el inicio la bestialidad rodea a Rebeca, quien

³⁸⁵ Dávila, A., *Op. Cit.*, p.209.

no ha podido quitarle a Germán, su hijo, el hábito de llevarle animales, y conforme éste crece el número de indeseables huéspedes aumenta al grado de que la casa deja “de ser un hogar para convertirse en un zoológico sin planeación ni orden alguno”.³⁸⁶ La situación adquiere dimensiones irreales planteando un ambiente que raya con lo carnavalesco, todo está al revés, no hay diferencias entre las especies que se mezclan unas con otras:

Pancha, una perra, amamantó a siete gatos; la rata Gertrudis dormía en el nido de Úrsulo, un halcón; Benito, el tlacuache, adoptó cariñosamente a Celia, una gallina de Guinea, buena ponedora; Eduardo II, el puma, mantenía relaciones casi filiales con Paganini, el tejón. No se podía negar que muchos de los animales eran entre sí más corteses que las personas, pero la mayoría se devoraban unos a otros y era insoportable la alharaca que hacían durante sus fieras peleas.³⁸⁷

Observamos que en el cuento lo carnavalesco se impone como la “normalidad”. Rosemary Jackson señala la relación entre lo carnavalesco y lo fantástico observando que en ambos hay una conexión con la tradición menipea, la cual era un género “que rompía los requerimientos de probabilidad o realismo histórico”³⁸⁸ cuestionando las verdades autoritarias. No obstante, mientras en el carnaval ocurre la comunión de los individuos, la participación conjunta y ritual, en el caso de lo fantástico (pese a existir el desorden, la inversión de las reglas, la aparición de lo inesperado y lo anormal) los personajes son sujetos aislados de la comunidad, existen fuera de ella. Esta “desintegración de la unidad personal es algo diferente de las suspensiones temporarias de la coherencia que aparecen en la menipea tradicional. El *fantasy* moderno se escindió de sus raíces carnavalescas: ya no es una forma comunal”.³⁸⁹

De la misma manera observamos como en la narrativa de Adela Fernández, en este espacio de comunidad y excesos, Rebeca se encuentra aislada, incapaz de tener una vida normal. La acumulación de animales la ha llevado al descuido de sí misma, a la enfermedad y a la soledad. Aunque el marco de realidad tenga una base hiperbólica que nos remite a lo

³⁸⁶ Fernández, Adela. *Op. Cit.*, p.229.

³⁸⁷ *Ibidem.*, pp.229-230.

³⁸⁸ Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Argentina: Catálogos Editora, 1986, p. 13.

³⁸⁹ *Ibidem.*, p.14.

maravilloso y a lo carnavalesco, su personaje, Rebeca, es un personaje propio de lo fantástico, la bestialidad que le rodea es una transgresión normalizada en su universo pero no por ello deja de serle conflictiva. Así, el desorden y la ruptura del realismo histórico a través de la hiperbolización de los animales no está aquí para cuestionar verdades autoritarias, sino para mostrar a través de la metáfora un aspecto de nuestra cultura. Germancito, a pesar de sus cuarenta años, lejos de volverse independiente, nos remite a cierta infantilidad por su indiferencia a todo lo que no tenga que ver con sus animales. Este niño-adulto depende de la madre y no sólo hace que ésta lo atienda a él, sino que esté al pendiente de sus criaturas, no tanto ya para cuidarlos sino para cuidarse de éstos, pues Rebeca ha desarrollado fobia a tanto animal.

Esta situación exagerada puede remitirnos a un aspecto de la cultura mexicana. La mujer, tras ejercer el rol de madre con sus hijos, muchas veces se ve obligada por éstos a repetir tal rol con los nietos y las nueras. De tal forma, la mujer se ve inserta en un rol que jamás termina, maternando no sólo a sus hijos sino a los hijos de los hijos. Por otro lado, en décadas pasadas la emancipación de los hijos era tardía, si no es que inexistente, pues éstos en cuanto se casaban se instalaban en la casa de la madre, negando así el espacio de ésta, invadiéndola. Por supuesto, esto ha sido algo culturalmente aceptado pues la abnegación y amor incondicional a la prole marca a la mujer aceptar tal situación de hacinamiento y dependencia. Incluso muchas veces se ha usado este maternar a los nietos como un mecanismo para negar el paso de la edad y asegurar de tal manera su “utilidad” como mujeres a pesar de la menopausia.³⁹⁰

Por lo tanto, aunque el marco de realidad tenga una base hiperbólica, mediante la metáfora nos habla de una situación cultural: la maternidad obligada que a pesar del crecimiento de los hijos no termina. El cuento nos muestra cómo los diversos huéspedes conviven “imponiendo sus individuales realidades, dando rienda suelta a sus propios instintos”.³⁹¹ Sin embargo, no sólo los animales tienen rasgos de bestialidad, el mismo

³⁹⁰ Cfr. Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México, 1999, p.50. Recuperado en <https://mentesinkietas.files.wordpress.com/2011/10/el-mexicano-psicologia-de-sus-motivaciones.pdf>

³⁹¹ Fernández, Adela. *Op. Cit.*, p.229.

Germán presenta “cierta animalidad en sus modales”.³⁹² Como ya mencionábamos antes, se evidencia en el cuento un conflicto en la dependencia hacia la madre, la emancipación retardada de Germán que lleva a Rebeca a permanecer en su rol de madre de forma indefinida.

Cabe destacar que en ningún momento del cuento observamos a Rebeca intentando ponerle un alto a su hijo. Decide hacer algo al respecto después de cuarenta años de abnegación, cuando la situación es más que insoportable. Sin embargo, lejos de imponerse ante el hijo, recurre a la religión. En un primer momento podemos considerar este refugiarse en la devoción como una búsqueda pasiva para solucionar su problemática, no obstante, es una pasividad encubierta. No ora en su casa sino que emprende un viaje con “vanidad de heroína”,³⁹³ una especie de manda en que después de pasar veintidós horas en camión, nueve horas en mula, rodear pantanos, cruzar despeñaderos y trepar taludes de lajas cortantes, logra llegar a la capilla de la virgen de Chichicuija con pies llagados y pulmones a punto de reventar. Ahí le platica a la virgencita sus congojas y le pide le dé iluminación a su hijo para que deje su obsesión por los animales y se logre interesar por fin en el amor y las cosas de provecho.

A lo largo del cuento observamos en Rebeca esta especie de subordinación a los designios divinos. Es viuda “por la poca misericordia de Dios”³⁹⁴ y para solucionar su conflicto con el hijo le pide a la Virgen que lo solucione. No obstante, dentro de esta subordinación y lógica encontramos un intento de torcer “lo que es”. El rezo como petición o búsqueda de favor divino, tiene su origen en la magia, entendida esta como “técnica que tiende a imponer el deseo humano de dominar sobre la naturaleza o sobre los principios mismos del ser humano, utilizando poderes sobrenaturales”.³⁹⁵ Los ritos religiosos son una manera institucionalizada de este intentar mover la decisión divina sobre algo, son una técnica que busca mover lo divino a favor de lo humano, y por tanto, busca cambiar lo que

³⁹² *Ibidem.*, p.232.

³⁹³ *Ibidem.*, p.231.

³⁹⁴ *Ibidem.*, p.230.

³⁹⁵ Vázquez Hoys, Ana Ma., “Aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la antigüedad” Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, 1989, pp. 176.

es. Al igual que la protagonista de “El último verano”, Rebeca busca modificar su entorno sin comprometer sus actos. Su actuar es velado, indirecto y el milagro ocurre, pero, a diferencia de la leyenda cristiana, los exvotos o las historias de milagros, el favor divino engendra un problema mayor. Susana Reisz señala que dentro del horizonte de lo maravilloso y de la leyenda cristiana, “el milagro no trastorna la seguridad de nadie”.³⁹⁶ No obstante, en el cuento “Ese maldito animal” el milagro adquiere un tinte irónico y siniestro una vez se ha cumplido. Cuando regresa a casa descubre que su hijo ha llevado un nuevo huésped, la descripción de esta quimera nos lleva a pensar en un monstruo o ser grotesco.

Cuando Rebeca llegó a su casa, Germán tenía una nueva mascota que trajo del desierto de San Luis Potosí a la que le dio el nombre de Hilaria. Al toparse con ella, Rebeca lanzó un grito espeluznante. Nunca había visto un animal tan feo. Tenía un pelambre grisáceo y largo, unos ojillos rasgados que aseguraban traiciones por venir. Al caminar le crujían los huesos, se le arqueaba el espinazo y despedía un olorcito a cacahuete asado combinado a vinagre. Su cuello era largo y tenía la respiración de un toro en brama. Difícil le era saber de qué raza o de cuál especie era ese animal, pero lo peor de todo es que era hembra y eso representaba una amenaza de reproducción.³⁹⁷

Rebeca, presa de un profundo temor y movida por su fobia, le prende fuego a Hilaria sólo para descubrir entre las llamas que en realidad se trataba de una humana, el primer amor de su hijo. No obstante, la descripción previa que hemos tenido de la mujer no nos lleva a pensar, en un primer momento, que se trate de una humana. Tal vez en una segunda lectura podamos encontrar esos rasgos de humanidad en los ojos que aseguran traiciones por venir o en el crujido de los huesos y el grisáceo del pelo. Pero en un inicio la descripción es tan indeterminada que nos lleva a los terrenos de lo fantástico. Así, otra vez lo fantástico aflora en el momento del brote psicótico mediante el lenguaje indeterminado. Y nuevamente podemos observar cómo la psicosis no es un hecho producido sin razón alguna, tiene sus raíces en la fobia, en ese trastorno de ansiedad que se ha instalado en Rebeca a causa de la soledad, el hacinamiento, la imposición de los otros sobre su persona

³⁹⁶ Reisz, Susana “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en Roas, David. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L, 2001, p.199.

³⁹⁷ Fernández, Adela. *Op. Cit.*, p.232-233

y la ausencia de control sobre su propia vida. Después de todo, ante su perspectiva, han sido Dios y su hijo los que han evitado que tenga una vida tranquila. La situación cultural reflejada en la hiperbolización de los animales es lo que la lleva hasta la evasión de la realidad.

Si en “El último verano” teníamos una humanización de lo bestial, en “Ese maldito animal” encontramos una bestialización de lo humano. Observamos cómo aquello que se suponía debe sernos conocido (la condición humana), se enrarece hasta el punto de parecer bestial. Hilaria, esta especie de monstruo o quimera, se revela humana entre las llamas. Recordemos el simbolismo del fuego asociado a la purificación y la iluminación. En este caso el fuego es iluminador, aclara la visión y destruye la ilusión de los sentidos producto del episodio psicótico. Rebeca comprende que ha incendiado a una mujer, a alguien igual a ella. Lo bestial se revela como algo humano, lo extraño y desconocido demuestra sus similitudes con nuestra propia identidad.

De tal forma, la narración plantea el enfrentamiento del individuo con “lo otro” situando la otredad en la figura de las bestias, sólo para mostrarnos al final que esa bestialidad no estaba del todo situada afuera de Rebeca, sino también dentro de ella. La ilusión de los sentidos más que romper lo fantástico nos revela el origen de la bestialidad, la psique humana. El aspecto repulsivo de Hilaria, esta especie de monstruo o quimera, no ha sido más que el producto de una alucinación como respuesta a todos los años inmersos en el terror y la fobia. Si atendemos a la simbología de la quimera encontramos que está asociada a lo imposible, a la idea falsa, a la vana imaginación. Paul Diel señala a la quimera como símbolo de “una deformación psíquica, caracterizada por una imaginación fértil o incontrolada, expresa el peligro de la exaltación imaginativa”.³⁹⁸ El simbolismo del monstruo es muy similar, éste evoca las fuerzas irracionales, posee características de lo informe y “simboliza una función psíquica, la imaginación exaltada y errónea (...) aunque los monstruos representan una amenaza exterior, revelan también una amenaza interior”.³⁹⁹

³⁹⁸ Chevalier, Jean. *Op. Cit.*, p.868.

³⁹⁹ *Ibidem.*, p.722.

El aspecto de Hilaria es reflejo de la angustia a la que ha sido sometida Rebeca, es la muestra de cómo nuestra mente termina creando monstruos a partir de nuestras experiencias. Y a pesar de que la amenaza parezca externa, el cuento nos muestra la verdadera amenaza, nuestra psique y su capacidad imaginativa, su habilidad para mostrar soluciones donde no las hay y quimeras donde está nuestro reflejo. Si bien en sus inicios el cuento fantástico se encargó de cuestionar la otredad y lo extraño en el mundo supuestamente conocido, conforme se desterraron los monstruos de los cementerios y jardines sinuosos, conforme se derrumbaron las mansiones antiguas y el pensamiento secularizado fue ganando terreno, lo informe se refugió en los recovecos de nuestras circunvoluciones encefálicas para mostrar que la otredad siempre ha estado en nuestros ojos, sentidos y pensamiento. Nosotros: lo que supuestamente más deberíamos de conocer, se presenta extraño a la luz de los delirios, alucinaciones y trastornos mentales.

Si en un extremo de lo humano tenemos la bestialidad, en el contrario encontramos el delirio y la alucinación. La psicosis es consecuencia de lo humano, de su capacidad para razonar y crear abstracciones, de su cerebro habilidoso en la imaginación y la asociación de ideas. La psicosis, consecuencia de lo humano, es el extremo de la capacidad imaginativa, el razonamiento sin anclaje a lo real, al orden y lo establecido socialmente. La psicosis son los procesos mentales enrarecidos, el desconocimiento de nuestra propia mente, sensaciones, creencias, nuestro raciocinio desorganizado y vuelto contra nosotros mismos...

Pero es importante no perder de vista el marco en que se da el brote de lo fantástico y lo psicótico. Ese ambiente “normalizado” pero caótico, el hogar desestructurado, la imposición bestial de lo masculino reflejado en Dios y el hijo. Es significativo que en el desenlace, Hilaria y Rebeca, víctima y victimaria, sean mujeres. Por los rasgos de nuestra cultura occidental no sólo la mujer es más propicia a desarrollar un trastorno mental como la ansiedad, sino que también es común que los mecanismos destructivos del patriarcado sean heredados o ejercidos por el mismo género, las mujeres vamos heredando de generación en generación ese quinqué de porcelana fina repleto de petróleo. Basaglia señala cómo, mientras el hombre puede anhelar regresar al seno materno, la mujer no puede albergar dicha esperanza, son hijas sin madre, crecen sin poder recurrir al apoyo

materno pues lo único que aprenden de sus figuras femeninas tutelares es a sobrevivir o anhelar la libertad.⁴⁰⁰ Hay un estado de orfandad en el que la mujer al casarse sólo pasa de la tutela del padre a la del esposo mientras que el hombre encuentra en la esposa una segunda madre, un refugio o cuidadora. Basaglia puntualiza:

No hay otra alternativa que la de seguir siendo lo que es: un-ser-para-los-otros. ¿Y qué pudo hacer la madre sino transmitir a su hija esta condena? Entonces, no hay una madre a quien acogerse para lograr apoyo; sólo hay un animal acorralado que ni siquiera sabe lo que es; alguien que declara su propia impotencia simplemente siendo lo que la han obligado a ser.⁴⁰¹

Algo doloroso resalta en Hilaria, dos veces se le niega su humanidad, la última cuando Rebeca la quema al confundirla con una bestia; la primera cuando Germán la lleva a la casa en calidad de “una nueva mascota”.⁴⁰² Hilaria no es tratada como humana ni por la madre ni por el hijo, no sabemos siquiera si Hilaria es su nombre o si es el nombre impuesto por Germán, pues en la narración es Germán quien la nombra: “Cuando Rebeca llegó a casa, Germán tenía una nueva mascota que trajo del desierto de San Luis y a la que le dio el nombre de Hilaria”.⁴⁰³ La nueva mascota, la humana confundida con una bestia, es llevada por Germán al caos donde la bestialidad se impone. En el breve lapso en que nuera y suegra se conocen no hay espacio para el reconocimiento, las palabras o cualquier forma de comunicación. Rebeca no puede ser una madre para Hilaria, ni siquiera puede reconocer las similitudes entre ellas hasta que le prende fuego. Hilaria, al igual que muchas mujeres se convierte en ese “animal acorralado que ni siquiera sabe lo que es” y que sus pares, criaturas de la misma especie, tampoco la reconocen como una igual. Al final contemplamos que la bestialidad también se encontraba en Rebeca.

La bestialidad se humaniza, lo humano se bestializa. Amparo Dávila y Adela Fernández nos muestran la maternidad y lo femenino a la luz del fuego. Las llamas arrojan reflejos de mujeres bestializadas a causa de ese empeño por unir y limitar lo femenino a lo

⁴⁰⁰ Cfr. Basaglia, Franca. *Op. Cit.*, p.44.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁰² Fernández, Adela. *Op. Cit.*, p.232.

⁴⁰³ *Ibidem.*, pp. 232-233.

que es o no es natural. El fuego titila en delirios y alucinaciones mostrando las sombras de la cultura, una cultura asfixiante, absurda e impositiva pero normalizada. Sus protagonistas avanzan deseando el final, un cambio abrupto que no las comprometa, sin embargo, su rebeldía encubierta no basta, el ciclo natural y la imposición de lo bestial continúan y ambas creen ver en la locura la única vía de escape. Sin embargo, las llamas del delirio, si bien ofrecen la purificación en un mundo plagado por el caos, también destruyen a quien se acerca. El fuego arde en luces y sombras, ilumina en las palabras y silencios, en la indeterminación de quimeras y lo no dicho, en la hiperbolización y la mimesis (dos caras de una misma realidad), deja ver por un segundo la bestia que por los círculos encefálicos ya vuelve a descender.

REFERENCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-V Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Editorial Médica Panamericana, 2014.
- BASAGLIA, Franca. *Mujer, Locura y Sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FERNÁNDEZ, Adela. Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche, E.U.A.: Editorial Campana. 2009.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L., "Amapolas desojadas o el horror de la maternidad. "El último verano" de Amparo Dávila. *Literatura Mexicana*, XXIX-2, 2018, pp.133-151.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Argentina: Catálogos Editora, 1986
- JIMÉNEZ TREVIÑO, Luis, "Epidemiología del Trastorno de Ansiedad Generalizada", *Psiquiatría*. 5 de febrero del 2003, recuperado el 14 de abril del 2021. En <https://psiquiatria.com/article.php?ar=ansiedad&wurl=epidemiologia-del-trastorno-de-ansiedad-generalizada>
- KULCZYCKI, Andrzej. "'De eso no se habla': aceptando el aborto en México". *Estudios Demográficos y Urbanos*. Vol. 53, mayo-agosto, 2003, Pp.353-386.

LAGARDE y de los Ríos, Marcela. Los cautiverios de las mujeres: madesposas, monjas, putas, presas y locas. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2005.

LUNA MARTÍNEZ M. A., (2014). “Locas de Amor, Locas de Atar. Personajes Femeninos en dos cuentos de Adela Fernández” en Álvarez L. C. (Coord.) *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la Literatura y la filosofía*. Universidad Autónoma del Estado de México. Pp. 317-330.

RAMÍREZ, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México, 1999. Recuperado en <https://mentesinkietas.files.wordpress.com/2011/10/el-mexicano-psicologia-de-sus-motivaciones.pdf>

REISZ, Susana “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en Roas, David. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L, 2001.

VÁZQUEZ Hoys, Ana Ma., “Aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la antigüedad” *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 1989, pp.171-196.

3.4 “EL DESAYUNO” Y “SAPO ROJO”

EL SUEÑO Y EL DELIRIO COMO ESCAPE A LA REPRESIÓN

Un cuento, al menos un cuento mío, es como un sueño que escapa del mundo onírico y, fragmentado y divagante, se instala en la conciencia, en lo cotidiano, causando efectos en los campos de la emoción y de la reflexión.
Adela Fernández – Vago espinazo de la noche

Habitamos un mundo, un cuerpo, un espacio, una casa o lugar que nos es familiar. Sin embargo todo se trastoca al sumergirnos en lo onírico y el delirio, aunque estos se alimenten de lo cotidiano. Los sueños, al igual que los delirios, hunden sus raíces en el inconsciente, aquello propio que, no obstante, se nos escapa o queremos ignorar. Tal como decía Susan Sontag, nacemos con dos ciudadanías, habitamos dos mundos aunque solo reconozcamos uno,⁴⁰⁴ el otro mundo, el del delirio y la enfermedad, habita soterrado, latente, escondido entre los recovecos encefálicos. El orbe de las sombras, de lo reprimido y lo inconsciente, se mantiene siempre ahí, al lado nuestro, sin embargo, pocas veces nos atrevemos a mirarlo de frente. A veces solo los sueños, hundiendo sus raíces en el subsuelo y los lugares cenagosos de nuestra mente, logran acceder a ese otro universo para recordarnos nuestra doble ciudadanía.

En los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández observamos cómo sus personajes bajan a ese otro mundo. Ambas autoras muestran interés por las enfermedades psiquiátricas o “locuras ambulatorias”⁴⁰⁵, así como por el subconsciente y “la conducta

⁴⁰⁴ Cfr. Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de lectura. 1977, p.13.

⁴⁰⁵ Amparo Dávila y Vivian Abenshushan, “En el jardín del miedo”, *Avispero*, 2 de noviembre del 2018, recuperado el 10 de enero del 2021 en <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

humana, sus complicaciones, sus pantanosos delirios y hundimientos”.⁴⁰⁶ En sus cuentos se puede encontrar esa otra cara de la realidad que nos es tan común y al mismo tiempo linda con el delirio y lo incomprensible.

Ya desde su libro *Duermevelas*, Adela Fernández señala el mundo onírico como origen de sus cuentos, de igual manera, Amparo Dávila manifiesta su interés por los sueños, sobre todo a través de dos cuentos, “Tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”, cuentos que destacan por su conexión con lo surrealista y su estructura fragmentaria. No obstante, un tercer cuento de Dávila que abreva del mundo onírico, no por emular su estructura, sino por tematizar las pesadillas, es “El desayuno”, cuento que analizaremos a continuación junto con el cuento “Sapo rojo” de Adela Fernández, pues en ambas narraciones los protagonistas viven una experiencia perturbadora que es interpretada por la familia como un sueño o delirio causado tal vez por el consumo de alcohol, en el caso de “Sapo rojo”, o por marihuana, en el caso de “El desayuno”.

EL MUNDO DE LO ONÍRICO COMO AMENAZANTE

Empecemos con el cuento de Amparo Dávila “El desayuno”, cuento publicado en la primera edición de *Música concreta* en 1964. El cuento inicia con una ruptura de lo cotidiano que podría parecer insignificante o banal. Carmen baja a desayunar sin estar arreglada rompiendo así la costumbre de la familia, pronto la dinámica del desayuno se ve trastocada sin importar cuántas veces el resto de los integrantes busque restablecer la normalidad. La voz narrativa ofrece posibilidades enmarcadas en lo racional: “No fue sólo esto lo que llamó la atención de los padres y del hermano, sino su rostro demacrado y ojeroso *como el de quien ha pasado mala noche* o *sufre una enfermedad*”,⁴⁰⁷ pronto también la familia refuerza dichas posibilidades de la enfermedad, la falta de descanso al dormir, el exceso de dietas, e incluso el hermano llega a pensar que se trata de una cruda o por haber fumado marihuana.

⁴⁰⁶ Adela Fernández, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p. 343.

⁴⁰⁷ Amparo Dávila, “El desayuno”, *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 131.

Llama la atención que tanto la voz narrativa como el discurso directo de los personajes y la focalización interna múltiple centrada en la familia apuntan a estas resoluciones racionales, enrareciendo aún más el personaje de Carmen, a quien solo conocemos a lo largo del cuento por la narración que ella hace de sus sueños y por la opinión del resto de la familia que, a toda costa, busca minimizar el malestar de la hija. Esta tensión entre las dos realidades, la cotidiana y la onírica, va aumentando a la par que Carmen se enrarece adquiriendo similitud con una autómeta.

Si bien no se llega a mencionar la figura del autómeta, es fácil encontrarla de forma velada en las descripciones de la voz narrativa y las focalizaciones internas que se realizan al resto de los personajes. Cuando la protagonista baja a desayunar, la narración especifica: “Dio los buenos días *de una manera automática* y se sentó a la mesa dejándose caer sobre la silla”.⁴⁰⁸ Y tras las preguntas de la familia se menciona: “Ella se quedó sin responder como si no los hubiera escuchado. Los padres se miraron de reojo, muy extrañados por la actitud y el aspecto de Carmen”.⁴⁰⁹ Así, desde el inicio del cuento, la figura de Carmen se configura como extraña e inquietante, los padres no se atreven a comunicar abiertamente lo que piensan del estado de la joven, se miran de reojo, igual que cuando se mira algo indebido, algo que debe permanecer oculto. De hecho, comienzan a platicar de sus actividades cotidianas “sin atreverse a hacerle más preguntas”.⁴¹⁰

De tal manera, la protagonista es el elemento que viene a trastocar el desayuno, la rutina familiar. Cuando los padres y el hermano buscan platicar de lo cotidiano, la hija vuelve a irrumpir declarando: “Tuve un sueño espantoso”.⁴¹¹ Esta explicación para su estado anormal, el sueño perturbador, no es una opción racional para la familia, sobre todo para el papá quien desecha la explicación: “Un sueño no es para ponerse así, niña”.⁴¹² Aunque la hija ha dado por fin una explicación válida para ella, la familia se encarga de anular su voz. Jorge Antonio Muñoz Figueroa pide que prestemos atención a las marcas de

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Ibidem.*, p. 132.

⁴¹² *Idem.*

infantilización en la narrativa de Dávila, pues, en casos como éste, sirven para minimizar a la protagonista.⁴¹³ Así, aunque Carmen es una adulta (en la narrativa se especifica que trabaja en una oficina mientras que su hermano aún es un estudiante), su voz no tiene validez al momento de explicar su propio malestar, y el padre, autoridad del hogar, no tarda en minimizarla delegándole a la puerilidad.

Una segunda explicación es la del hermano: “Amaneció en trágica”,⁴¹⁴ “¡Estas actrices inéditas!”⁴¹⁵ Explicaciones que ridiculizan el malestar de la joven y lo sitúan no solo en la exageración sino también en el fingimiento. Si bien en este punto la madre interrumpe al padre y al hijo para ponerse en apariencia del lado de Carmen al exclamar: “Déjala en paz”,⁴¹⁶ pronto se alía a los dos varones señalando la inestabilidad emocional y encasillándola como “nerviosa”, es decir, como histérica.⁴¹⁷

Así, Carmen no solo queda enrarecida sino también invalidada bajo las etiquetas de puerilidad, exageración, fingimiento e histeria. Este encasillamiento se ve reforzado por la voz narrativa que se compadece con la familia,⁴¹⁸ pues, como señalábamos, desde el comienzo la voz narrativa se mantiene focalizada de manera interna en el hermano y los padres, incluso hacia el final se nombra al problema de la protagonista como “el trastorno de Carmen”.⁴¹⁹ Con ello, Gerardo Ferreira, en su análisis a este cuento, nos menciona que se clausuran las posibilidades de diálogo y entendimiento entre las dos realidades que se ven enfrentadas en la narrativa.⁴²⁰

A lo largo del cuento, deseando corregir y anular la posible amenaza capaz de alterar el orden racional en que habitan, ocurren cinco intentos por parte de la familia de ignorar, minimizar o desviar la atención del problema que aqueja a Carmen: 1) al iniciar el padre la

⁴¹³ Cfr. Jorge Antonio Muñoz Figueroa, “Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila”, *Valenciana*, núm. 28, julio-diciembre, 2021, pp.29-55.

⁴¹⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.132.

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ *Idem.*

⁴¹⁷ Cfr. Gerardo Ferreira, “La realidad y el sueño en ‘El desayuno’ (1964) de Amparo Dávila”, *Tenso Diagonal*, no. 09, junio, 2020, p. 104.

⁴¹⁸ Cfr. Gerardo Ferreira, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹⁹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 135.

⁴²⁰ Cfr. Gerardo Ferreira, *op. cit.*, p. 105.

plática de la peluquería; 2) Al invalidar la preocupación de Carmen por el sueño y cambiar el hermano la plática al tema de la manifestación de estudiantes; 3) Al comenzar a contar el hermano un sueño pasado; 4) Cuando, tras contar Carmen el primer fragmento de su sueño, le pide el padre que se olvide de él y se apresure para ir a trabajar, para, posteriormente, cambiar el tema de conversación; 5) y por último, tras contar Carmen la segunda parte de su sueño, la familia continúa desayunando y la madre le insiste a la joven que beba un jugo de tomate desatando las asociaciones perturbadoras de Carmen.

Así, mientras la familia busca la manera de seguir con el desayuno y lo cotidiano, ya sea platicando de los planes inmediatos, como la tintorería y la cita en la estética o de los eventos recientes como la manifestación estudiantil, Carmen, sumida en una especie de shock, intenta recordar y procesar el sueño contándolo de forma fragmentaria. Si bien la joven parece actuar de forma automática, ignorando la conversación de la familia y la realidad, la dinámica del resto de los personajes es un tanto similar, ellos también continúan su plática para ignorar la realidad de Carmen.

Gerardo Ferreira señala que “la sistemática operación castrativa de la voz de Carmen acaso pueda entenderse como un castigo inconsciente de sus parientes, ya que infligir la normativa familiar y patriarcal a la vez significaría poner al descubierto los hilos de una realidad de la que es esclava”.⁴²¹ Esta actitud normativa y autoritaria disfrazada de paternalismo la podemos trasladar al panorama social de 1960 el cual se menciona entre las pláticas del desayuno, primero bajo la voz narrativa, y posteriormente bajo el discurso directo del hermano. De tal forma, en el cuento se narra: “El muchacho no insistió en sus bromas y se puso a platicar de la manifestación que habían hecho los estudiantes, la noche anterior, y que un grupo de granaderos dispersó lanzando gases lacrimógenos”.⁴²²

Un aspecto que ha llamado la atención sobre el cuento “El desayuno” de Amparo Dávila es la mención de esta manifestación estudiantil dispersada por granaderos y la preocupación de los padres temiendo resultados más agresivos, lo cual recuerda la matanza

⁴²¹ Gerardo Ferreira, “*Ibidem.*”, p. 107.

⁴²² Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 132.

de Tlatelolco de 1968, sin embargo, como señalábamos arriba, el cuento fue publicado en 1964, por lo cual es imposible que haga referencia a tal evento. No obstante, la narrativa, al plantear dicha posibilidad, da cuenta de una preocupación ya existente y del reflejo de una sociedad que al igual que la familia de Carmen, de forma autoritaria y paternalista, calla las manifestaciones de malestar en los integrantes de la sociedad que se salen de la rutina y se niegan a adaptarse a lo establecido como lo cotidiano.

Ricardo Pozas Horcasitas señala que durante los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines (1952–1958) y Adolfo López Mateos (1958–1964) la sociedad mexicana experimentó un desarrollo estabilizador debido a “las políticas económicas y sociales del régimen de la Revolución mexicana que se conjugaron con la tendencia mundial del Estado de bienestar (Welfare State)”,⁴²³ siendo el periodo “más exitoso de la tecnocracia económica en la historia del país”,⁴²⁴ no obstante, hacia 1960 comenzó a decaer afectando las oportunidades de empleo y disminuyendo el ritmo de crecimiento del mercado laboral industrial.

Sumado a ello, el crecimiento demográfico y urbano conllevó a un aumento de la clase media y a una mayor demanda del acceso a la universidad, los jóvenes se convirtieron en agentes políticos y en diversos puntos de Latinoamérica y el mundo adoptaron actitudes “contestatarias como modo de enfrentamiento a gobiernos considerados autoritarios”.⁴²⁵ Así, en el cuento “El desayuno”, a través de la plática del hermano, observamos plasmado un estado similar al mexicano en la década de 1960: “fuate, interventor, proteccionista y altamente regulador”,⁴²⁶ que silencia las manifestaciones de inconformidad de la sociedad, señalando al movimiento estudiantil como una “alargada sin importancia”.⁴²⁷ Pero, también, de forma más velada, observamos una dinámica similar en la familia que no

⁴²³ Ricardo Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, Año LXIII, núm. 234, septiembre-diciembre de 2018, p. 113

⁴²⁴ *Idem.*, p. 114.

⁴²⁵ Laura Luciani, *Movimientos estudiantiles latinoamericanos en los años sesenta*, Historia y Memoria, Tunja, Colombia, Enero-Junio, 2019, p.81.

⁴²⁶ Ricardo Pozas Horcasitas, *op. cit.*, p.114.

⁴²⁷ Gustavo Díaz Ordaz, en Ricardo Pozas Horcasitas, *op. cit.*, p.111.

permite que Carmen se exprese y, al contrario, invalida su voz por temor a que rompa la aparente estabilidad.

Gerardo Ferreira señala que también la operación castrativa hacia la voz de Carmen “puede entenderse como la implementación de un mecanismo de defensa de los padres ante lo que está afuera de la casa (o sea, aquello que no se comprende, aquello sobre lo cual no tienen control, aquello ante lo cual se tiene miedo)”.⁴²⁸ Esto resulta congruente ante la situación social que se entrevé en la narrativa a través de la plática del joven sobre los granaderos y estudiantes y el temor de la madre quien expresa: “Precisamente por eso me inquieto tanto por ti —dijo la mujer—; yo no sé lo que daría por que no anduvieras en esos mítines tan peligrosos. Nunca se sabe cómo van a terminar ni quiénes salen heridos, o a quiénes se llevan a la cárcel”.⁴²⁹

Así mismo, el padre muestra de forma abierta su desacuerdo pues “los estudiantes deben dedicarse sencillamente a estudiar”.⁴³⁰ Ante esto, su hijo le señala que ellos no entienden el movimiento estudiantil por ser “gente ‘tan conservadora’”.⁴³¹ De tal manera, se puede observar un desacuerdo hacia el comportamiento de los hijos. Más adelante, cuando la crisis de Carmen estalla, el padre exasperado dice:

¡Claro! (...) Trabaja mucho, se desvela todas las noches, si no es el teatro, es el cine, cenas, reuniones, en fin, ¡aquí está el resultado! Quieren agotarlo todo de una sola vez. Les enseña una moderación y ‘tú no sabes de estas cosas, en tu tiempo todo era diferente’, es cierto, uno no sabe de muchas cosas, pero por lo menos no acaba en...⁴³²

La frase del padre queda inconclusa al ser interrumpido por la madre que de forma agresiva le interpela “¿Qué estás insinuando tú?”.⁴³³ Esta vida llena de actividades fuera de casa que lleva Carmen, así como los mítines del hermano no son aceptados por los progenitores y no solo ello, en los puntos suspensivos y la interrupción abrupta de la madre se presiente una

⁴²⁸ Gerardo Ferreira, *op. cit.*, p. 107.

⁴²⁹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 132.

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Idem.*

⁴³² *Ibidem.*, p. 134

⁴³³ *Idem.*

preocupación que ni siquiera debe de ser nombrada, pero que sin duda va ligada a los excesos y a la falta de moderación. Teniendo en cuenta el sueño de Carmen en el que debe bailar sin parar ante Luciano, su novio, sosteniendo un clavel rojo, símbolo de sensualidad, podemos sugerir un temor a que Carmen inicie su vida sexual fuera del matrimonio, temor que corresponde a la época, pues, en la década de 1960 comienzan a circular las píldoras anticonceptivas y por primera vez la mujer puede separar la vida sexual de la vida reproductiva.⁴³⁴

Un segundo temor podría estar ligado al consumo de sustancias como la marihuana, sin embargo, esta conjetura sí llega a ser planteada por el hermano quien mirándola también de reojo piensa “cualquiera diría que fumó marihuana”.⁴³⁵ Si observamos el sueño expresado por la joven también encontraremos elementos que validen dicha hipótesis del hermano, pues, mientras Carmen baila, su novio fuma llenando la habitación de humo que se transforma en animalitos de cristal y ella, como en una especie de trance, no puede dejar de bailar.⁴³⁶

Sea un temor por la sexualidad o por el consumo de sustancias, los padres temen que los hijos se acerquen a los excesos, a esa vida desenfadada de salidas, marchas y reuniones. De tal manera, se dibuja una delgada línea entre el afuera y el adentro del hogar dejando en el exterior lo peligroso y en el interior del hogar lo seguro y conocido. De ahí que Carmen resulte amenazante. La joven y su sueño fragmentan el espacio seguro del hogar y trastocan lo rutinario, lo conocido. Por ello las miradas de reojo, los puntos suspensivos en los diálogos, la insistencia en domar las palabras de Carmen ya sea minimizando sus preocupaciones o ignorándola.

La presencia de Carmen fragmenta los límites entre lo conocido y lo que se desea ignorar, entre lo tangible y lo onírico. Es la insinuación del exceso, ya sea sexual, laboral,

⁴³⁴ Cfr. Ricardo Pozas Horcasitas, “*op. cit.*”, p.122.

⁴³⁵ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 134

⁴³⁶ En entrevista con Patricia Rosas Lopátegui, Amparo Dávila llega a mencionar sobre su cuento “El desayuno”: “Ahí están los hongos alucinantes, o la marihuana, el hachís... y los padres no saben qué pensar y creen que es un trastorno mental”. Patricia Rosas Lopátegui. “Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)” *Casa del Tiempo*. Vol. 2. Número 14-15. 2008. Pp. 67-70.

social o en cuanto al consumo de sustancias (alcohol o marihuana). Recordemos la acusación del padre: “Trabaja mucho, se desvela todas las noches, si no es el teatro, es el cine, cenas, reuniones, en fin, ¡aquí está el resultado! Quieren agotarlo todo de una vez”.⁴³⁷ El descontento del padre por esta vida sin moderaciones, según su perspectiva, puede estar agudizado por el hecho de que Carmen sea mujer y dichos excesos de actividades sean considerados “impropios” en una joven.

Pensemos en otras protagonistas de los cuentos de Amparo Dávila que también se ven cercadas por las exigencias sociales de moderación como “La señorita Julia” que desde el título marca un límite y, al éste insinuarse transgredido, la protagonista se vuelve objeto de miradas y habladurías en el trabajo, provocando su caída hacia el delirio; o como Tina Reyes, protagonista del cuento homólogo, que, regida por el pudor, termina por imaginar que su destino es ser abusada sexualmente y teme las miradas, el acoso de los fotógrafos periodísticos y el escarnio social que apuntaría que ella “se lo había buscado”⁴³⁸ y la señalaría como “una de tantas”;⁴³⁹ o Jana en “La quinta de las celosías” que se vuelve inquietante cuando es dejada de ser vista a través de la celosía de la delicadeza y es observada como dueña de su destino.

Al respecto Ma. de Lourdes Ortiz, en *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Un enfoque interdisciplinario*, identifica en la narrativa daviliana sobre todo personajes con dificultades para cumplir con las expectativas impuestas a su género, así, vemos a lo largo de sus cuentos mujeres sometidas por ellas mismas, por los valores de la cultura, la sociedad y la familia, mujeres acosadas por el “qué dirán”, las miradas y las habladurías.⁴⁴⁰ En el caso de la protagonista de “El desayuno” observamos por un lado la desaprobación del padre sobre la cantidad de actividades que la hija realiza, así como el acoso dentro del sueño de Carmen a través de las figuras de animalitos de cristal que, poco a poco, van inundándolo todo hasta no permitirle siquiera moverse.

⁴³⁷ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 134.

⁴³⁸ Amparo Dávila. “Tina Reyes”, *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 159.

⁴³⁹ *Idem*.

⁴⁴⁰ Cfr. Ma. De Lourdes Ortiz Sánchez, *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Un enfoque interdisciplinario*, “Locura y evasión de la realidad”, México, Taberna Librería, 2016, pp.91-111.

Como ya mencionábamos antes, Carmen interrumpe el desayuno sumida en un estado que fácilmente puede asociarse al de una autómatas. Se queda en repetidas ocasiones sin responder, “inmóvil y pensativa”,⁴⁴¹ “ensimismada”,⁴⁴² como si no escuchara al resto de la familia.⁴⁴³ Relata su sueño con voz apagada, “pausada y lisa, sin inflexiones”.⁴⁴⁴ Hasta que su rostro termina por convertirse en “un campo totalmente devastado”.⁴⁴⁵ Sin embargo, si bien la presencia de Carmen resulta inquietante por su similitud a una autómatas, la fractura de lo conocido se pronuncia cuando la joven comienza a narrar su sueño interrumpiendo el resto de las conversaciones y frustrando los intentos de la familia por desviar la atención a lo cotidiano. Es ahí, en la narración de lo onírico que comienza la protagonista a introducir con las palabras a un intruso, su trastorno.

“No recuerdo muy bien cómo empezó...”⁴⁴⁶, comienza a narrar Carmen sumida en una especie de trance, marcando así la indeterminación. Llama la atención que en el sueño ella aparezca en el departamento de Luciano, su novio, y no estén más personas que la protagonista y el dueño del departamento. La protagonista en su sueño observa un jarrón con claveles rojos, toma uno, el más lindo, y se dirige hacia el espejo para luego jugar con el clavel. Para Loeffler los espejos son “símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palacios de cristal)”,⁴⁴⁷ en este caso no solo Carmen se observa en esta memoria inconsciente, sino que también más tarde, bajo la figura de los animalitos de cristal, esta se multiplicará. El sueño, en este caso, se configura como reflejo de lo inconsciente en Carmen.

Freud, en su análisis *Los Sueños*, señala tres orientaciones teóricas que han existido sobre lo onírico: uno, para varios filósofos como Schubert “la base de la vida onírica es un estado especial de la actividad psíquica”,⁴⁴⁸ siendo el sueño una “liberación del espíritu del poder de la naturaleza exterior, un desligamiento del alma de las cadenas de la materia”;⁴⁴⁹

⁴⁴¹ Amparo Dávila. “El desayuno” ... p. 132.

⁴⁴² *Ibidem.*, p.134.

⁴⁴³ *Cfr. Ibidem.*, p.131.

⁴⁴⁴ *Ibidem.*, p.133.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*, p. 135.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*, 133.

⁴⁴⁷ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p.194.

⁴⁴⁸ Sigmund Freud, *Los sueños*, México: Alianza Editores, 1994, p. 6

⁴⁴⁹ *Idem.*

dos, en oposición, para la mayoría de los médicos, los sueños serían el resultado de estímulos físicos y sensoriales que se perciben mientras se duerme; y tres, según la opinión popular, los sueños poseen un sentido y es posible por tanto interpretarlos.⁴⁵⁰ Freud considera esta última orientación, la popular, como la más certera, aunque en lugar de centrarse en la superstición para desentrañar el sentido de los sueños, se apoya en lo inconsciente para identificar el contenido latente del sueño, es decir, lo oculto.

Es importante tener en cuenta estas consideraciones pues, es muy probable que la autora Amparo Dávila haya tenido un acercamiento con la obra *La interpretación de los sueños* de Freud, no solo por el interés que demuestra en su obra sobre el tema de lo onírico, sino también porque dicha obra es citada en uno de los cuentos de la autora, “El patio cuadrado”, cuento normalmente asociado a lo onírico. En él la protagonista ve a dos hombres leer el libro de Freud por lo que les pide interpreten su sueño.

De tal forma, si bien sería imposible analizar el sueño de Carmen o algún otro sueño en la literatura bajo el procedimiento de Freud para encontrar lo inconsciente de los personajes (no se diga de los autores), sí podemos analizar la narración onírica a través del encaje de simbolismos que en ella se dibujan para conocer su significado en la diégesis.

Carmen se mira en la memoria inconsciente y juega con un clavel rojo, la protagonista narra: “Tenía un olor demasiado fuerte, lo aspiré varias veces. Había música y tuve deseos de bailar”.⁴⁵¹ Lo sensorial aparece como algo llamativo, por ello, en el sueño, la joven sigue sus deseos lo cual le evoca felicidad “como cuando era niña”⁴⁵² y bailaba con su padre. Gaston Bachelard, en su obra *La poética del espacio*, señala que “mediante los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y resguardan los tesoros de días ya pasados. Cuando en la nueva casa vuelven los recuerdos de las antiguas moradas, viajamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial”.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Cfr. Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴⁵¹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2020, p.42.

De la misma manera, Freud dedica un capítulo a la infancia en su obra sobre los sueños y observa que los niños por lo general realizan sus deseos frustrados dentro del mundo onírico al no poder hacerlo en la vida cotidiana. De tal manera, Carmen asocia ese cumplimiento de deseos y felicidad con la infancia, cuando incluso su padre contribuía a ese estado de dicha. Es decir, anhela la libertad perdida para cumplir los deseos. Sin embargo, en esta dicha, Carmen se abandona a sí misma, no solo cede ante los impulsos, sino que se deja llevar por ellos: “La música era linda y yo me abandonaba por completo. Nunca había bailado así. Me quité los zapatos y los tiré por la ventana”.⁴⁵⁴

El simbolismo de los zapatos tirados por la ventana puede resultar complejo, pues si bien Chevalier señala que para algunos, el zapato puede representar a la persona en sí, para otros este símbolo tiene connotaciones sexuales al identificarlo con el deseo sexual que despierta el pie.⁴⁵⁵ De forma empírica esta acción de quitarse los zapatos podemos asociarla con la libertad que se experimenta al hacerlo, libertad que se refuerza en el sueño al tirarlos por la ventana, es decir, al abandonarlos como si no se fuesen a necesitar más. Sin embargo al tomar en cuenta la primera acepción de Chevalier, lo que se estaría abandonando sería su propia persona, para dejar al descubierto su sexualidad.

Algo que llama la atención es que, tanto Chevalier como Cirlot, dirigen la mirada a Cienfuegos al analizar el simbolismo del zapato.⁴⁵⁶ Al respecto es importante considerar el origen de este mito, China, donde el pie pequeño era venerado al punto de institucionalizar culturalmente la práctica de vendar los pies de las mujeres con dos fines, elevar la estética y sensualidad de éstos y recluir a la mujer en el hogar.⁴⁵⁷ Así, que la protagonista arroje sus zapatos por la ventana puede simbolizar una liberación de su sexualidad pero también una determinación a dejar la reclusión del hogar, es decir, abandonar los límites establecidos por lo familiar hacia lo femenino.

⁴⁵⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁵⁵ Cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 1085.

⁴⁵⁶ Cfr. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 1985. Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.469.

⁴⁵⁷ Cfr. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 827.

Tomemos en cuenta que los hechos ocurren antes de 1964 y después de 1940, año en el que se compuso la melodía *The last time I saw Paris*, la cual es mencionada hacia el final del cuento. En estas épocas las mujeres comenzaron a desprenderse de las ataduras que las ligaban al hogar, de hecho, gran parte de las protagonistas davilianas son mujeres que se niegan a tal reclusión o experimentan el hogar como un sitio de enclaustramiento. Marisol Luna Chávez y Lourdes Ortiz observan en sus respectivos estudios que Amparo Dávila recrea espacios de confinamiento en donde los personajes experimentan extrema violencia física o psicológica, convirtiéndose en víctimas vulnerables de su entorno vital.⁴⁵⁸ Ejemplo de ello son las protagonistas de “El huésped”, “La celda”, “La noche de las guitarras rotas”, “Griselda”, “El último verano”, “El pabellón del descanso”, “Árboles petrificados”, “Con los ojos abiertos”, entre otras. Es importante notar que la mayoría de las protagonistas se encuentran recluidas en su misma casa, en la rutina y bajo las expectativas sociales del “ser mujer” e, incluso, algunas de ellas terminan huyendo a los sanatorios o la locura como escape a ese enclaustramiento doméstico.

En el caso de la protagonista, Carmen, se trata de una joven insertada en el mercado laboral y, por tanto, con cierta independencia en comparación con otras mujeres abocadas al hogar, no obstante, este mundo de libertad recién abierto para la mujer la rebasa y la pone en conflicto con las ideas “conservadoras” establecidas por lo familiar. Así, en el sueño, acto seguido a arrojar los zapatos, lo onírico adquiere tintes pesadillescos y Carmen narra: “La música no terminaba nunca y yo comencé a sentirme muy fatigada y quise detenerme a descansar. No pude dejar de moverme. El clavel me obligaba a seguir bailando...”⁴⁵⁹ La liberación y dicha inicial vienen acompañadas de un desenfreno y sobreexigencia. No solo en el ámbito sexual donde las mujeres deben cuidar la imagen proyectada, sino también en el mundo laboral, pues ahora, además de cumplir con el rol de

⁴⁵⁸ Cfr. Marisol Luna Chávez, “Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, p 237.

Cfr. Ma. De Lourdes Ortiz Sánchez, *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Un enfoque interdisciplinario*, “Locura y evasión de la realidad”, México, Taberna Librería, 2016.

⁴⁵⁹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 133.

madre-esposas, deben apropiarse de los espacios antes reservados a los varones y hacerlo con excepcionalidad.

De tal forma, el sueño continúa con la desesperación de no poder detenerse, “Luciano estaba contento, mirándome bailar. De una caja de cuero sacó una pipa de marfil. De pronto terminó la música, y yo no podía dejar de bailar. Lo intenté muchas veces. Desesperada quise arrojar el clavel que me obligaba a seguir bailando. Mi mano no se abrió”.⁴⁶⁰ La narración continúa en medio de flautas, trompetas, clarines y saxofones que saliendo de todas partes emiten un ritmo vertiginoso que la arrastra de forma frenética. Carmen se sabe poseída por el clavel. Cuando su madre intenta calmarla ofreciéndole un jugo de tomate, la joven lo asocia con la sangre de su novio y regresa una vez más a la narración del sueño: “Luciano estaba recostado en el diván verde. Fumaba y reía. El humo le velaba la cara. Yo solo oía su risa. Hacía pequeños anillos con cada bocanada de humo. Subían, subían, luego estallaban, se rompían en mil pedazos. Eran minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos...”⁴⁶¹ Es significativo que, mientras ella siente desesperación, Luciano no deja de reír y lanzar aquel humo que se transforma en animalitos de cristal ocultándolo a la mirada de Carmen pero exponiéndola a sus risas que a veces parecen un grito desgarrado. Podríamos preguntarnos, hasta qué punto la risa es una burla.

Luciano, de tal forma, protegido por el velo del humo, no deja de reír y expulsar en cada bocanada pequeños anillos que se transforman en animalitos de cristal dispuestos a acomodarse en todos lados “como espectadores mudos”.⁴⁶² Carmen permanece de tal forma expuesta y acosada, bajo la mirada de estas criaturas de cristal. Según Chevalier, en la Biblia, los animales que Adán nombra simbolizan “las pasiones humanas comparables a las bestias salvajes que conviene domesticar”.⁴⁶³ Igualmente, su aparición en diversas religiones coincide como símbolo del instinto.⁴⁶⁴ Según Jung, el animal vendría a

⁴⁶⁰ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.134.

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p.104.

⁴⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 70.

representar “la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente”.⁴⁶⁵ Además, en el sueño de Carmen, estos seres son de cristal, representación del plano intermedio entre lo visible y lo invisible,⁴⁶⁶ es conjunción de lo contrario, “la materia ‘existe’ pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través”.⁴⁶⁷

Por lo tanto, los animalitos vendrían a representar las pasiones ocultas que a pesar de todo permanecen en el sujeto aunque éste pretenda no verlas. Lo invisible-visible, lo instintivo, acorrala a Carmen sin darle espacio para moverse. Cabe destacar que son nombrados en diminutivo, como si se quisiese hacer menos amenazante la multiplicación de estas criaturas, mismas que convierten el cabello de la joven en ramas de un árbol donde anidar al tiempo que los instrumentos ríen al verla cercada por completo. La protagonista relata: “Desolada miré el clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel, ya no había clavel, era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos!”⁴⁶⁸ Sentada a la mesa, Carmen narra su sueño hilvanando lo onírico a la realidad, los recuerdos perturbadores a lo cotidiano del desayuno, de ahí que, al ver unas uvas, Carmen recuerde la mirada inmóvil y opaca de Luciano. No se afirma en el cuento, pero la posibilidad del asesinato de Luciano por parte de Carmen se mantiene latente entre líneas.

En este punto de la narración, Carmen ha terminado por trastocar la realidad de la familia. Primero irrumpiendo de poco en poco, llamando la atención de los padres, causándoles extrañeza, provocando miradas de reojo, afligiéndolos, exasperándolos, para finalmente sumirlos en la confusión, en lo siniestro. Carmen ante ellos se ha vuelto alguien siniestro, una autómatas atrapada en otro mundo, en lo onírico o el delirio. “Sobre ellos había caído, como un intruso que rompiera el ritmo de su vida y lo desorganizara todo, el trastorno de Carmen. Se habían quedado de pronto mudos y vacíos, temerosos de dar cabida a lo que no querían ni siquiera pensar”.⁴⁶⁹ No obstante, aunque la narración llega a

⁴⁶⁵ *Ibidem.*, p.73.

⁴⁶⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁶⁷ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p.152.

⁴⁶⁸ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.135.

⁴⁶⁹ *Idem.*

nombrar el estado de la protagonista como un trastorno, la última imagen de ella abrevia de la semántica de lo fantástico:

Entre los dos la hicieron incorporarse. Ella se dejó conducir sin oponer ninguna resistencia y comenzó a subir lentamente la escalera. Estaba muy lejos de sí misma y del momento. Sus ojos casi fijos miraban hacia otra parte, hacia otro instante. Parecía una figura fantasmal que se desplazaba entre las rocas.⁴⁷⁰

Así el trastorno de la protagonista es descrito como algo emparentado a lo fantástico, Carmen invoca lo onírico e inconsciente dentro de lo cotidiano desgarrando con esto la estabilidad de la familia, ya no está en la realidad del hogar sino que ahora mira hacia otra parte, a ese otro mundo de las pesadillas y los delirios, se ha vuelto un fantasma, alguien que habita dos realidades, la vida y la muerte simbólica de la locura. Solo entonces, ante la desesperación traspasada del sueño a lo real, es que la familia procura no violentarla y esperar a que reaccione.

Lo siniestro se instala en el hogar. Es lo inconsciente por tiempo reprimido y por fin revelado lo que ha fragmentado lo hogareño, transformando a un integrante de la familia en un autómatas, en alguien fantasmal. Para la familia se trata de un trastorno, un intruso. Sin embargo, este aparente sueño de Carmen, tal como advierte el hermano y la autora del cuento en entrevistas, puede ser producto del consumo de marihuana o de alguna otra sustancia como el hachís. Trastorno, delirio, intoxicación por consumo de sustancias, sueño... Sin importar de qué se trate, los fenómenos psicológicos terminan por enrarecer al ser querido en el momento en que aquello oculto, lo inconsciente, se revela, ya sea mediante un sueño o incluso con ayuda de sustancias como la marihuana.

El último cuadro de la familia es significativo. El problema psicológico no solo afecta a Carmen, sino que los más afectados pareciesen ser el resto de los integrantes de la familia. Llamaban al médico y esperaban en ese escenario fragmentado. “El sol entraba por la ventana del jardín pero no lograba alegrar ni calentar aquella habitación donde todo se había detenido. Los pensamientos, las sospechas, estaban agazapadas o velados por el temor. La

⁴⁷⁰ *Ibidem.*, pp.136-137.

ansiedad y la angustia se escudaban en desolada mudez”.⁴⁷¹ Son los pensamientos, las interpretaciones de la familia lo que acecha, sus propias interpretaciones y recelos que no se atreven a pronunciar. Bien puede ser que el trastorno de Carmen se origine por un consumo de marihuana o que éste sea causado por la represión de los instintos que al seguirlos ya no se puede parar, sumiendo a la joven en sentimientos de culpa expresados en su temor al corazón sangrante de Luciano y su mirada sin vida.

El cuento termina abriendo por completo la puerta a lo fantástico, el padre y el hermano hacen que Carmen se incorpore y la guían por las escaleras sin que ella ponga resistencia. Intentan llevar a Carmen por el camino de lo racional y familiar, guiada como una niña la hacen subir las escaleras que, para Bachelard, a diferencia de las del sótano o el desván, resultan familiares siendo una vía común y cotidiana.⁴⁷² No obstante, no alcanzan a llegar al final de la escalera. “Unos fuertes golpes en la puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía”.⁴⁷³ El final nos recuerda el dilema de la rosa de Coleridge. O el sueño de Carmen no ha sido tal, sino un delirio a causa de la marihuana, o lo onírico ha logrado traspasar este mundo. Una tercera vía se puede sugerir como solución al cuento, no obstante, aunque escapa de lo fantástico resulta igual o más siniestra y atroz, la policía no está ahí por Carmen sino que el Estado ha ido por el hermano, debido a la movilización estudiantil del día anterior, evidenciando así una sociedad altamente punitiva y autoritaria.

Sea el hermano o Carmen, ya sea desde lo fantástico o desde el paradigma de realidad, el cuento es reflejo de nuestra sociedad y del malestar colectivo que se mantiene ahí. Por un lado, la represión del estado a las manifestaciones de inconformidad y, por otro, de forma más velada, la represión de lo sexual y la aceleración del mundo moderno que lleva a los sujetos a terminar asediados por su propia psique en busca de escapatorias a lo normativo y la exigencia. Al final observamos, igual que en cuentos como “Música concreta”, que el delirio o el acoso de lo inconsciente revelado no solo afecta a los

⁴⁷¹ *Ibidem.*, p.136.

⁴⁷² Cfr. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.66.

⁴⁷³ Amparo Dávila, *op. cit.*, p.137.

protagonistas que lo sufren, sino que muchas veces les confiere tintes fantásticos o relacionados a lo siniestro ante la mirada de los demás. Así, los trastornos psicológicos irrumpen en la vida desorganizándolo todo, son ese intruso que se escabulle bajo el rostro del ser amado.

EL DELIRIO: ROSTRO DE OTRA REALIDAD

Habitamos un cuerpo y un hogar que nos resultan familiares, sin embargo, si prestamos atención, aun en lo más cotidiano y cercano, encontramos lo incomprendible. En los recovecos encefálicos anida otro mundo con una lógica distinta a la nuestra. Todos somos propicios a sumergirnos en el pozo mental de lo inconsciente, todos podemos bailar con las pasiones antes reprimidas hasta vernos cercados por éstas. Basta un ligero empujón para que sucumbamos a esa otra realidad. Ya mencionaba Amparo Dávila: “La vida sigue un hilo tan fino, tan sutil, que en cualquier momento se puede romper y llegar la sinrazón”.⁴⁷⁴ La literatura muchas veces conjura ese lado más oscuro de la vida, lo socialmente reprimido se plasma bajo formas menos amenazantes y desde ahí nos acecha.

En el caso del cuento antes analizado observamos la posibilidad de que lo onírico y lo interpretado como un trastorno provenga, sí de lo inconsciente, pero también del consumo de ciertas sustancias que propicien abrir las puertas de lo reprimido. En el cuento que ahora analizaremos, “Sapo rojo” de Adela Fernández, observamos una situación similar. El protagonista sin nombre se alcoholiza hasta experimentar una especie de delirio en el que vomita su corazón y lo ve huir transformado en sapo. No obstante, aunque la familia le asegura que se trata de un *delirium tremens*, él está seguro de lo ocurrido. Para el protagonista la huida de su corazón es real y dolorosa, su vida se ve trastocada por un suceso que para él es sobrenatural y para el resto inexistente.

El cuento “Sapo rojo” inicia situando al lector en el momento en que se originó el problema y al mismo tiempo nos brinda una estampa que ayuda a la construcción del

⁴⁷⁴ Amparo Dávila y Vivian Abenshushan, op. cit.

personaje protagónico. “Hace siete años me quedé descorazonado. Fue después de gozar en grande la boda de mi sobrina Clarisa. *Bebí como de costumbre* para alcanzar la euforia que me convierte en rey de cualquier fiesta”.⁴⁷⁵ Desde las primeras líneas sabemos del alcoholismo del protagonista y mediante la hiperbolización de los hechos advertimos cierta creencia megalómana que le brinda la bebida.

Es importante tener en cuenta que el relato está narrado por una voz homodiegética focalizada en el protagonista, es de hecho un narrador protagonista, lo cual desde el inicio lleva al lector a tener reservas sobre lo referido por el personaje. Por tanto, cuando nos menciona: “Bailé con todas las damas y toqué mi saxofón para opacar el cuarteto de viejos cantantes que ya entristecían el ambiente”,⁴⁷⁶ el lector implícito puede dudar del juicio del protagonista, duda que se refuerza con las siguientes líneas: “De pie sobre la mesa le auguré a Clarisa, uno a uno, los próximos sinsabores de su corto matrimonio y también le vaticiné una viudez feliz, plena en satisfacciones. Tras haber mostrado mis dones de buen tío clarividente me fui a dormir con la disposición de un ángel envinado”.⁴⁷⁷

El humor negro de la autora resalta desde el inicio del cuento y aunque el protagonista se plantee a sí mismo como el rey de las fiestas y un buen tío, el lector puede conjeturar que se trata de todo lo contrario. Dada la focalización interna fija podemos observar la perspectiva del protagonista y lo errado de ésta. No obstante, aunque desde el inicio se ha instalado cierta desconfianza en la voz narrativa, más tarde el personaje narrador pide comprensión y que se crea en la veracidad de su desgracia. Justo esta indeterminación y choque entre las dos verdades, la racional y la inverosímil, es lo que propicia la entrada de lo fantástico. Cuando el protagonista despierta aquella noche tras emborracharse en la boda de la sobrina, comienza a experimentar una sensación de ahogo, espasmos, dolor y, por último, un vómito de coágulos.

⁴⁷⁵ Adela Fernández, “Sapo rojo”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p.331. Las cursivas son mías.

⁴⁷⁶ Adela Fernández, *op. cit.*, p.331.

⁴⁷⁷ *Idem.*

El protagonista siente cómo algo duro le sube por la garganta obligándolo a abrir la boca y percibir entre sus dientes como resbala su corazón. Así narra: “Latente cayó al suelo, justo en medio del charco de sangre, se infló y se transformó en un sapo rojo. Pude haberlo atrapado de no ser por el horror que me causó mirarlo fuera de mí. De salto en salto se alejó metiéndose en un lluvioso paisaje de charcas y espadañas”.⁴⁷⁸ Lo siniestro aparece no por el horror visceral, sino por el simbolismo, ver lo interno fuera de su lugar, expuesto, contemplar lo propio de forma distante hasta descubrir en ello lo desconocido en nosotros.

Según Chevalier, el corazón simboliza “el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría”,⁴⁷⁹ así mismo, representa la vida espiritual. Sin embargo, en el cuento, al expulsarlo, el protagonista lo ve animalizado. Al respecto, Isabel Crisalys Carmona en su análisis a las narraciones de Adela Fernández señala que “en los cuentos ‘La jaula de la tía Enedina’ y ‘Sapo rojo’, los animales aparecen como reflejo de los deseos de los protagonistas, aunque con una connotación negativa y siniestra”.⁴⁸⁰

En este caso el corazón, centro del ser humano, no solo se encuentra animalizado y, por tanto, relacionado a lo instintivo, sino que además la forma que ha adquirido es la de un sapo rojo, siendo el sapo “el aspecto inverso e infernal de la rana”,⁴⁸¹ un animal benévolo en la mayoría de las culturas por anunciar las lluvias y la primavera, así como símbolo de dicha y resurrección por sus metamorfosis.⁴⁸² De tal forma, el sapo, su contrario, está asociado con lo demoniaco, los “refugios sombríos y húmedos”,⁴⁸³ es sinónimo de “fealdad y de torpeza”.⁴⁸⁴ “Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz”⁴⁸⁵ y algunas culturas como los bambuti lo consideran “un espíritu maléfico”.⁴⁸⁶

⁴⁷⁸ *Ibidem.*, p.332.

⁴⁷⁹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p.342.

⁴⁸⁰ Isabel Crisalys Carmona González, *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2018, p.56.

⁴⁸¹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 399.

⁴⁸² *Cfr.* Jean Chevalier, *op. cit.*, p.869.

⁴⁸³ *Ibidem.*, p.911.

⁴⁸⁴ *Ibidem.*, p.910.

⁴⁸⁵ *Ibidem.*, p.911.

⁴⁸⁶ *Ibidem.*, p.912.

La imagen del corazón expulsado adquiere tintes siniestros pues no solo es lo interno que se pone al descubierto, sino que además, como centro del individuo, el corazón se presenta asociado a lo bestial y demoniaco. A esto le sumamos el color rojo del animal, color violento que, al tiempo que lo exotiza, le acerca al simbolismo de la muerte por venir de la sangre derramada.⁴⁸⁷ Chevalier nos advierte que “quitar el corazón a alguien es hacerle perder el control de sí”.⁴⁸⁸ En este caso el protagonista expulsa su corazón contra su voluntad. Descubre lo bestial dentro de sí y, al mismo tiempo, lo pierde experimentando una muerte en vida. Este parir el corazón, lleva al personaje a acercarse a la muerte, el corazón, transformado en sapo escapa de él para enterrarse en los lodazales, bajo tierra, símbolo de la tumba.

Un aspecto que resalta en los cuentos de Adela Fernández es su relación con lo carnavalesco y su visión de mundo. Mijail Bajtin señala que en el realismo grotesco de la cultura carnavalesca de la época medieval y renacentista, el rasgo sobresaliente es la degradación de lo sublime, hay un rebajamiento para buscar la aproximación con la tierra, concebida ésta como principio de absorción y nacimiento.⁴⁸⁹ En el cuento de Adela Fernández esta degradación se da en la expulsión del corazón. No solo está presente la ingesta excesiva de alcohol que nos remite al plano corporal que se exalta en el carnaval, sino que son justo los excesos, la bebida, lo que lleva al protagonista a expulsar su corazón. Esta expulsión visceral es comparada con el alumbramiento dentro de la narrativa: “Algo duro me subió por la garganta y tuve que abrir la boca tanto como si por ella fuera a parir un niño”,⁴⁹⁰ trastocando con ello un orden topográfico, las acciones propias de la parte baja del cuerpo como el parir, ahora son producidas por las partes altas del cuerpo.

Bajtin señala los valores topográficos cósmicos de lo alto y lo bajo dentro de la cultura carnavalesca, estando el primero relacionado con el rostro y la cabeza, símbolo de lo racional; y lo segundo, con la tierra (tumba/vientre), el nacimiento/resurrección y los

⁴⁸⁷ Cfr. *Ibidem.*, p.888.

⁴⁸⁸ *Ibidem.*, p. 343.

⁴⁸⁹ Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 18-19.

⁴⁹⁰ Adela Fernández, *op. cit.*, 332.

órganos genitales, vientre y trasero.⁴⁹¹ En el caso del cuento, el protagonista siente como si estuviese pariendo por la boca, y este alumbramiento de su corazón animalizado lo lleva a acercarse a la muerte y a descubrir y perder al mismo tiempo lo bestial dentro de sí, permaneciendo en un estado similar al de un autómatas, una muerte en vida. Por ello más tarde declara: “Dejé de beber sin el más mínimo esfuerzo, porque sí, dado que sin corazón no siento emoción alguna, nada me causa felicidad ni sufrimiento. En este limbo todo me parece anodino”.⁴⁹² “Andar descorazonada es estar muerto en vida”.⁴⁹³

El protagonista experimenta una angustia real, tiene deseos de gritar mientras ocurre el hecho traumático de vomitar el corazón, sin embargo, se ve imposibilitado físicamente al inicio, pues el mismo vómito le impide sacar la voz, y más tarde, cuando en el hospital logra gritar que se le salió el corazón, su esposa con reproche le explica: “Cálmate, tu corazón está en su sitio. Has vomitado sangre, solo fue eso, pero el susto ahora sí es de cuidado”.⁴⁹⁴ Posteriormente el personaje narra:

Todos trataron de explicarme que había padecido un delirium trémens y que si no dejaba de beber, las alucinaciones serían cada vez más frecuentes y espeluznantes. Fue inútil tratar de convencerlos de que en verdad el corazón se me había salido por la boca convertido en sapo rojo. Siento en el pecho el hueco de su ausencia y lo escucho croar a lo lejos.⁴⁹⁵

De tal forma, vemos como la historia del sapo rojo es legítima únicamente para el protagonista e ilegítima para el resto de la familia. Al igual que en el cuento de “El desayuno” hay un choque de realidades entre los integrantes de la familia. Más tarde el protagonista menciona cómo todos consideran una locura que él desee recuperar su corazón al pensar que se trata tan solo de una mala fantasía. La familia de “El sapo rojo”, al igual que la familia de “El desayuno”, prefiere explicar la realidad acudiendo a la semántica de lo patológico, “trastorno”/“delirio trémens”, y adjudican lo ocurrido a una sustancia: “marihuana”/ “alcohol”. El conflicto del personaje intenta ser domado por la familia mediante la

⁴⁹¹ Cfr. Mijail Bajtin, *op. cit.*, p.19.

⁴⁹² Adela Fernández, *op. cit.*, p.333.

⁴⁹³ *Ibidem.*, p.334.

⁴⁹⁴ *Ibidem.*, p.332.

⁴⁹⁵ *Ibidem.*, p.332-333.

semántica y la lógica no en un intento de comprenderlo sino de volverlo menos amenazante.

No obstante, estas explicaciones racionales no bastan para quienes se acercan a lo siniestro y descubren esa otra realidad. En su afrontar lo siniestro se vuelven autómatas. El protagonista de “Sapo rojo”, alejado de su corazón, comienza a adquirir rasgos similares a los de un autómatas. Deja de beber por no sentir emoción alguna, ya nada le causa felicidad ni sufrimiento. No tiene gustos, ni miedo, ni hambre. Incluso las ideas sobre Dios y el Demonio le son “algo bofo, sin esperanzas ni puniciones”.⁴⁹⁶ Isabel Crisalys señala que en el cuento no solo se da la transformación del corazón a sapo sino que también “el personaje está dejando de ser humano, siendo incapaz de sentir emociones, su vida se ha reducido a una espiral, una caída que no encuentra un fondo, una posibilidad de vida o una posibilidad real de la muerte”.⁴⁹⁷ El estado de ánimo del protagonista comienza a mimetizarse con las estaciones y el ciclo de los sapos, pues el narrador personaje declara “durante el invierno permanezco quieto, mirando al vacío y dejándome alimentar”,⁴⁹⁸ así los rasgos autómatas aumentan durante esta época en la que los sapos también entran en una fase de hibernación.

Solo en la época de lluvias el protagonista recupera cierta activación, pues busca su corazón en las charcas “animado por el horrísono concierto de su croar”,⁴⁹⁹ y únicamente esa terquedad de buscarlo lo mantiene vivo. Por tanto menciona, “la obsesión no está dentro de mí sino allá, donde se encuentra ese corazón-sapo-enrojecido, y solo me sensibilizo al ritmo en que él infla y desinfla su bolsa bucal”.⁵⁰⁰ Es paradójico que el personaje se vuelva una especie de autómatas y pierda con ello su humanidad justo cuando expulsa lo animal en él. Sí, deja de beber tal como su familia deseaba, pero pasa del extremo del alcoholismo y los excesos maniacos a la pasividad casi absoluta. Alejado de sus iras y violencias, de esa animalidad en él expulsada bajo la forma de un sapo rojo, el personaje no

⁴⁹⁶ *Ibidem.*, p.333.

⁴⁹⁷ Isabel Crisalys Carmona González, *op. cit.*, p.63.

⁴⁹⁸ Adela Fernández, *op. cit.*, p.333.

⁴⁹⁹ *Idem.*

⁵⁰⁰ *Idem.*

solo pierde y se escinde de una cualidad bestial sino que su vida, su humanidad, se ve disminuida también al grado de semejarse más a un autómeta. Vemos cómo lo humano es también lo animal contenido, lo rechazado socialmente. No entendamos aquí como humanidad una serie de cualidades “nobles” y “deseables”, sino todo aquello que le compete al ser humano, es decir, sus virtudes y defectos, sus luces y sus sombras. Lo oculto, lo indeseable y rechazado también es parte de la naturaleza humana.

De ahí que el protagonista anhele encontrar y devorar su corazón, sabe que tragarlo será doloroso pero es la única vía para recuperar su vida. Esta muerte simbólica en que su corazón se ha escondido en los lodazales, reminiscencia de la tumba y lo inconsciente, le ofrece también una especie de renacer en caso de encontrar al sapo rojo y engullirlo. De tal manera menciona y reconoce: “¡Ah, si lo encuentro, me lo tragaré! Engullirlo será tan doloroso como fue vomitarlo, pero así, tal vez recobre mi condición humana”.⁵⁰¹ Solo aceptando lo bestial en nosotros, lo inconsciente y reprimido, podemos ser seres humanos no escindidos, si disociamos nuestros instintos, los deseos ocultos, la sombra, el ser humano se fragmenta o se convierte en autómeta. De la misma manera, Isabel Crisalys Carmona señala que “recuperar su corazón (su vida) implica la antropofagia, es decir, comerse a él mismo, volver a sufrir el dolor de la pérdida, ahora con el objetivo de recuperarlo. Comerse a sí mismo nos habla de un enfrentamiento del personaje con su lado oscuro y terrible.”⁵⁰²

Por ello es significativo que el protagonista busque su corazón-sapo en los esteros, en las noches de plenilunio y a la luz de los relámpagos. La búsqueda del corazón bestial no es sencilla, ni ocurre en un escenario luminoso, sino en la penumbra, a media luz o bajo destellos ocasionales, porque para buscar lo propio que nos hace humanos, lo doloroso y vergonzante, hay que sumergirse en los esteros de la mente, en los pantanosos abismos del inconsciente. Solo ahí podremos recuperar nuestra sombra, lo indeseable y negado socialmente pero que sin ello, sin reconocerlo y aceptarlo, estamos condenados a no ser seres humanos sino autómetas. De tal forma, el cuento termina con la escena del

⁵⁰¹ *Ibidem.*, p.334.

⁵⁰² Isabel Crisalys Carmona González, *op. cit.*, p.65.

protagonista y Rutilio, el más pequeño de sus hijos, buscando en la penumbra el corazón animalizado. El narrador nos cuenta:

[Rutilio] hunde sus piernas flacas y blancas en el fango sin importarle las cortadas que le hacen las filosas espadañas. No se amedrenta bajo las lloviznas o los aguaceros, soporta el frío y tiembla menos que yo. (...) Cada vez que coge un sapo lo lava bien para quitarle el lodo, y al ver que conserva el mismo color siena, se le enjuta la cara y me dice: 'Tiene que ser rojo ¿verdad papá?' Rojo, sí, rojo es el sapo que venimos buscando desde hace siete años.⁵⁰³

Solo Rutilio, el menor de los hijos, es capaz de escuchar la realidad del padre y desde ésta hacer algo para ayudarlo. Así, no basta nombrar el conflicto bajo la luz de la ciencia y la racionalidad, es necesario sumergirse en la oscuridad y los esteros para buscar lo aberrante y reconocer en ello, en lo siniestro, una condición de lo humano. La familia del protagonista se niega escuchar esa otra realidad, no obstante, pareciera que la única forma de ayudar al protagonista es sumergirse en el fango junto a él e ir a lo abyecto, a la oscuridad y lo desconocido para buscar lo bestial y, tras recuperarlo, engullirlo para poder recobrar la humanidad perdida.

Los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández enmascaran una realidad, en el caso de "Sapo rojo" y "El desayuno" son metáforas de un sistema social al que le basta explicar lo humano bajo términos científicos pero sin atreverse a comprender lo que ello significa. La familia juzga como una fantasía el dolor y la angustia del protagonista, tienen un nombre racional para explicar lo ocurrido desde su marco legítimo, *delirio tremens*, y tras nombrar lo siniestro lo creen domesticado y al que lo padece lo aíslan como en el cuento "La jaula de la tía Enedina". No están dispuestos a sumirse junto con el protagonista en los pantanos para buscar lo perdido y dar solución a la angustia. Independientemente de si el sapo rojo es un delirio o es una criatura fantástica, es real para el protagonista y, por tanto, conflictivo, solo su hijo menor está dispuesto a escucharle.

⁵⁰³ Adela Fernández, *op. cit.*, p. 334

Así, en estos cuentos observamos cómo lo siniestro habita en lo humano, ya sea transformando a un ser querido en un autómatas similar a un fantasma o evidenciando lo bestial dentro de nosotros. Lo inconsciente se revela ya sea en lo onírico o en el delirio, pone en duda la realidad hermética y estructurada a la que estamos acostumbrados y cuestiona nuestra propia identidad ceñida a un “deber ser”. Lo fantástico entreabre la puerta, llama desde el otro lado de la conciencia y, cuando menos lo esperamos, aparece bajo la forma de un sueño o del vómito de nuestras entrañas animalizadas. La literatura, tal como Adela Fernández advierte, es una forma de la realidad, evidencia lo inconsciente fragmentado y divagante,⁵⁰⁴ se apropia del lenguaje para poner en forma de metáforas un espejo de nuestro propio mundo. Un reflejo distorsionado que al mirar de cerca nos devuelve la mirada y la clava ahí en aquello que pretendíamos mantener oculto.

⁵⁰⁴ Cfr. Adela Fernández, *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996, Cuarta de forros.

REFERENCIAS

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CARMONA González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2018.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

DÁVILA, Amparo. “El desayuno”, *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.

DÁVILA, Amparo y Abenshushan, Vivian. “En el jardín del miedo”, *Avispero*, 2 de noviembre del 2018, recuperado el 10 de enero del 2021 en <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

FERNÁNDEZ, Adela. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009.

FERNÁNDEZ, Adela. *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996,

FERREIRA, Gerardo. “La realidad y el sueño en ‘El desayuno’ (1964) de Amparo Dávila”, *Tenso Diagonal*, no. 09, junio, 2020.

FREUD, Sigmund. *Los sueños*, México: Alianza Editores, 1994.

LUCIANI, Laura. *Movimientos estudiantiles latinoamericanos en los años sesenta*, Historia y Memoria, Tunja, Colombia, Enero-Junio, 2019.

LUNA CHÁVEZ, Marisol. "Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022.

MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio "Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila", *Valenciana*, núm. 28, julio-diciembre, 2021.

ORTIZ Sánchez, Ma. De Lourdes. *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Un enfoque interdisciplinario*, "Locura y evasión de la realidad", México, Taberna Libraria, 2016.

POZAS Horcasitas, Ricardo. "Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, Año LXIII, núm, 234, septiembre-diciembre de 2018.

ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia. "Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)" *Casa del Tiempo*. Vol. 2. Número 14-15. 2008.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de lectura. 1977.

3.5 “MÚSICA CONCRETA”

PSICOSIS: LA MELODÍA NOCTURNA

*I'll walk alone because to tell you the truth I'll be lonely,
I don't mind being lonely when my heart tells me you are lonely too.
Louis Armstrong- "I'll walk alone"*

Estamos solos, rodeados de miles de individuos, pero al igual que ellos avanzamos en una ciudad de caminos retorcidos. A veces algunas de esas veredas no llevan a ninguna parte, a veces conducen al abismo. La ciudad es un laberinto de sombras. Charcos o negruras líquidas se abren confundidas en el asfalto, como si la ciudad estuviese construida sobre un pantano, y algunas de sus pozas se resistiesen a ser domesticadas por el trazo civilizatorio, por ello se rebelan en los callejones donde no alcanza a llegar la luz. De vez en cuando, ansiosas, aquellas pozas cantan para atraer a quien esté dispuesto a escuchar la negrura. De vez en cuando algún individuo, cansado de su soledad, las escucha y avanza por sus veredas. Al recorrerse los callejones de sombras es difícil notar la hondura de las pozas, a veces ni siquiera se percibe su existencia. Un paso en falso y todo termina, “un paso que se da fácilmente, después...”⁵⁰⁵

Sí, todos estamos solos, pero de vez en cuando la soledad se vuelve compartida. Es más fácil recorrer el absurdo junto a alguien, adquiere sentido el avanzar por esta ciudad llamada vida. Sin embargo, ¿qué pasa cuando ese compañero comienza a seguir los caminos cenagosos? ¿Qué hacer cuando lo vemos alejarse para ir al encuentro de las pozas y por más que le llamamos no parece capaz de escucharnos? Entonces surgen dos opciones,

⁵⁰⁵ Dávila Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 108.

regresar a la soledad y buscar un camino propio o seguirlo por las callejuelas bajo el riesgo de pisar los abismos.

El cuento “Música concreta” narra dicho dilema. Sergio se reencuentra con su amiga Marcela después de haber descuidado la relación a causa del trabajo. La nota desmejorada, con el rostro marchito y lleno de angustias debido al engaño de su marido, Luis. Marcela se encuentra al borde de una crisis, sin embargo, lo más preocupante no es el asunto del engaño marital, sino la persecución que Marcela sufre por parte de la amante, pues cada noche la escucha croar bajo su ventana. Sergio intenta convencer a Marcela de lo imposible de aquello, no obstante, ella insiste en que Sergio no la entiende y no quiere entenderla. Nada parece poder convencer a Marcela de que está mezclando fantasía y realidad. Por ello, Sergio decide visitar a la amante de Luis para pedirle que se aleje de su amiga, sin embargo, al tenerla frente a él, descubre que efectivamente aquella mujer de voz meliflua y gelatinosa luce igual a un sapo, entonces, convencido de las palabras que antes no creyera, asesina a la amante para que no vuelva a molestar a su amiga. El cuento termina y dos opciones susurra el punto final. O bien Marcela ha tenido razón todo este tiempo o bien Sergio ha enloquecido al igual que su amiga, lo cual vendría a ser un *folie à deux*⁵⁰⁶ o trastorno psicótico compartido.

Existen algunas relaciones que van más allá del amor y la hermandad, relaciones que terminan fundiendo a los individuos para eliminar toda diferencia. Éste pareciera ser el caso de los protagonistas. Marcela y Sergio no son hermanos, amantes, cónyuges ni familia, no obstante su relación, a los ojos de Sergio, linda entre la hermandad y el amor. Si bien en un inicio puede verse como una amistad antigua y profunda, poco a poco vamos descubriendo que en ellos, por lo menos desde la perspectiva de Sergio, hay algo más fuerte. De jóvenes

⁵⁰⁶ El trastorno psicótico compartido, *folie à deux*, insania doble o trastorno de ideas delirantes inducidas es una enfermedad que se caracteriza por la presencia de ideas delirantes en un individuo influido por otro que presenta ideas delirantes de mayor duración y contenido similar. Estas ideas delirantes aparecen en relaciones muy estrechas, como en las relaciones madre-hijos, cónyuges, hermanos y algunas veces hasta en familias enteras. Pese a ser similar al trastorno delirante en la sintomatología, su desarrollo y etiología es diferente, pues los delirios disminuyen y tienden a desaparecer cuando la persona inducida es separada del individuo con el trastorno psicótico primario. Cabe aclarar que este es un trastorno poco diagnosticado pues pocas personas que lo padecen logran darse cuenta de ello y aún menos buscan ayuda psicológica.

andaban siempre juntos, “habían estado todo ese tiempo tan cerca uno del otro que (a Sergio) nunca se le ocurrió preguntarse qué clase de afecto los unía. Marcela era como una parte de él mismo”.⁵⁰⁷ Esta referencia a Marcela como una parte de Sergio se repite y se refuerza más adelante, al señalar que ella era “tan de él, tan su hermana, como un brazo o algo de él mismo”.⁵⁰⁸ Así, a través del discurso, Sergio elimina la individuación de cada uno, identificándolos hasta cierto punto como si fueran una sola unidad. Ello nos revela una relación simbiótica, de ahí que sea difícil identificar si se trata de amor, fraternidad o amistad.

Aunque el término “simbiosis” surge de la biología, señalando las asociaciones estrechas —sea benéficas, destructivas, temporales, permanentes, no esenciales u obligatorias— entre dos organismos diferentes, en psicología la simbiosis hace referencia a las “relaciones en las que los participantes están entrelazados psicológicamente hasta un grado fuera de lo común”.⁵⁰⁹ Con una definición tan abierta, el uso del término se vuelve amplio: denomina una fase normal del desarrollo infantil (fase oral-simbiótica); a la vez hace referencia a una psicosis en la infancia en la cual el niño es incapaz de separarse de la madre sin pánico o agitación; puede ser aplicado a la relación entre un adulto y su madre cuando la separación nunca se ha dado (simbiosis primaria) o bien cuando la separación entre madre e hijo ha tenido lugar pero el hijo reconstruye la relación simbiótica con otra persona (simbiosis secundaria).⁵¹⁰ Así, el término muestra una multiplicidad de usos pero el origen es el mismo: la inadecuada separación del hijo y la madre reflejado ya sea en esta relación o traspasado a otra.

Dado su origen, cuando una relación simbiótica se establece, por lo general comparten la convicción de que uno de los simbiositas es más débil y, por tanto, no puede vivir sin la protección del más fuerte.⁵¹¹ Además de esta superioridad o dominación de uno

⁵⁰⁷ Dávila A., *Op., Cit.*, p.98.

⁵⁰⁸ *Ibidem.*, p. 101.

⁵⁰⁹ Lewis Alfred B. y Landis Bernard, “Parejas simbióticas en adultos: algunas nuevas formulaciones”, *Revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología*, México, no. 22, 2972, p.10.

⁵¹⁰ *Cfr. Idem.*

⁵¹¹ *Cfr. Ibidem.*, p.11.

de los individuos, en la simbiosis primaria la diferenciación psicológica que establece el hijo con la madre es mínima, por lo cual el propio yo y sus representaciones intrapsíquicas están fusionadas al yo de la madre, siéndole difícil al hijo diferenciar sus deseos, sensaciones, pensamientos y creencias a las de su cuidadora. De tal manera no hay una identidad separada sino una concepción de ser una unidad con la madre. Por otro lado, en la simbiosis secundaria la persona ha adquirido cierta diferenciación intrapsíquica con la figura materna, sin embargo, también hay una inadecuada delimitación entre el individuo y el otro con el que establece la relación simbiótica. Como si él o el otro fuese un apéndice. Lo cual hace que el individuo no sea capaz de diferenciar sus propios sentimientos y creencias a las generadas por su simbiote.

Esto lo observamos en el caso de Sergio quien ve a Marcela como parte de él, como un brazo o extensión de sí mismo. Por ello el protagonista de forma constante busca averiguar lo que ocurre en su amiga con tan sólo observarla: “Sergio la mira fijamente tratando de averiguar lo que le ocurre; como no tiene éxito le pregunta”⁵¹², y aunque él es quien tiene “necesidad de escuchar”⁵¹³ la voz animada de Marcela, cuando escucha su voz apagada y no la que él esperaba piensa: “Claro que sí le ha dado gusto que sea él quien la llama, lo siente, lo sabe bien, pero es indudable que algo anda mal en ella”.⁵¹⁴ De tal manera, Sergio se encuentra siempre presto a intuir y adivinar los deseos, emociones y pensamientos de su amiga.

Otro rasgo de las relaciones simbióticas que contemplamos en Sergio y Marcela es la convicción de debilidad de uno de ellos, en este caso, Sergio, quien a modo de broma se minimiza señalando los olvidos de él frente a la increíble memoria de su amiga.⁵¹⁵ Así mismo, a partir de sus recuerdos sabemos que Marcela, años antes “fue realmente la única persona que lo acompañó con constancia aquellas largas tardes en el hospital”.⁵¹⁶ Así, Marcela, que siempre se había mostrado como cuidadora y con mayor capacidad, de pronto

⁵¹² Dávila A., *Op., Cit.*, p.99.

⁵¹³ *Ibidem.*, p.98.

⁵¹⁴ *Idem.*

⁵¹⁵ *Cfr. Ibidem.*, p.99.

⁵¹⁶ *Ibidem.*, p.98.

comienza a dar signos de descuido de sí misma, y, en cuanto Sergio lo nota, se reprocha a sí mismo, empieza a sentir “algo así como remordimientos por haberla tenido tan olvidada”.⁵¹⁷ Sergio siente culpa por el abandono y la ruptura de la simbiosis que antes tuviese con su amiga, y, tras platicar con ella en el café y saber del engaño de Luis, busca la manera de restablecer aquella relación.

Si bien ambos amigos llevaban tiempo sin verse, lo cual implicaría un debilitamiento en la simbiosis, Lewis y Landis señalan que “la tendencia a adherirse a la relación simbiótica se ve reforzada por el profundo miedo y/o el sentimiento de culpa por abandonar a la otra persona”.⁵¹⁸ De tal manera, al reencontrar a Marcela en aquel estado marchito, se reactiva la tendencia simbiótica de Sergio, en lo sucesivo observamos como intenta restablecer dicha relación. Tanto que, cuando Marcela le platica de la infidelidad de Luis, Sergio no parece inmutarse por ello, “debe ser algo pasajero, algún capricho”,⁵¹⁹ señala minimizando el problema y, aunque lo considera, no está dispuesto a hablar con Luis bajo el razonamiento de que nadie cambia su vida por consejo de un amigo, incluso cuando está por conocer a la amante de Luis, siente simpatía por ella y su situación, por “haberse enamorado de un hombre ajeno”,⁵²⁰ por vivir siempre “a la sombra sin poder dar la cara”.⁵²¹ No, el engaño de Luis no le preocupa, sus reacciones hacia dicha problemática son evasivas, minimizantes o de simpatía.

No obstante reacciona de manera distinta cuando cree que no puede entender a Marcela, cuando siente una especie de barrera o silencio abrumador. Entonces sí “comienza a sentirse cercado por el silencio de Marcela”.⁵²² “Es la primera vez, desde que la conoce, que no sabe de qué hablar con ella”.⁵²³ Incluso desde el reencuentro fortuito, cuando la ve desmejorada se reprocha por no haber sabido nada. Lo perturba el alejamiento o ausencia de la relación, la incapacidad para leer su mente para averiguar lo que ocurre con sólo verla.

⁵¹⁷ *Ibidem.*, p.97.

⁵¹⁸ Lewis Alfred B. y Landis Bernard, *Op. Cit.*, p.15.

⁵¹⁹ Dávila A., *Op., Cit.*, p.101.

⁵²⁰ *Ibidem.*, p.109.

⁵²¹ *Idem.*

⁵²² *Ibidem.*, p.100.

⁵²³ *Idem.*

Durante el segundo encuentro con Marcela, ella le menciona el engaño de Luis con una costurera. Marcela siente que “todo se ha roto”,⁵²⁴ como si de pronto se quedara caminando sobre una cuerda floja, “sin tiempo ni espacio donde situarse”.⁵²⁵ En su tercer encuentro ella acude a la casa de Sergio para revelar algo que aún no le había contado, la persecución de la amante:

Me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche, sé que es ella, recuerdo los ojos, reconozco sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo, ya no duermo, hace tiempo que no me atrevo a dormir de noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo.⁵²⁶

De forma un tanto confusa y desorganizada, Marcela relata cómo la costurera bajo la forma de un sapo la acosa noche tras noche. Sergio intenta calmarla explicándolo como una fantasía, quiere traerla de vuelta a la realidad, hacerla entender. Pero ella se niega. “No me entiendes, no quieres entenderme”,⁵²⁷ le dice, “por eso no te había contado”.⁵²⁸ Este reproche le reafirma a Sergio la desconexión entre ambos. Es un reclamo por no compartir su fantasía, por no poder acceder al igual que ella a ese otro mundo. Si bien al protagonista no le preocupaba el engaño a Marcela, sí parece preocuparle el ya no poder conectar con ella, la incomprensión que se desprende a partir de sus palabras, el reclamo por no entenderla. La identidad antes formada al lado de Marcela se ha desvanecido y le aterra ese desconocerla pues es un desconocerse. Sergio le insiste a Marcela que la entiende, pero ante la negación de ella él comienza a sentirse “torpe y *mutilado* como si de pronto se hubiera agotado interiormente y sólo quedara dentro de él un embotamiento, una pesadez agobiadora”.⁵²⁹

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ *Idem.*

⁵²⁶ *Ibidem.*, p.102.

⁵²⁷ *Ibidem.*, p.104.

⁵²⁸ *Idem.*

⁵²⁹ *Idem.* (Las cursivas son mías.)

Si antes experimentaba una especie de inconexión, un estar cercado por el silencio y el remordimiento por haberse alejado; ahora ese no comprenderla se intensifica hasta el grado de sentirse mutilado. Y como solución a la ruptura y al no entendimiento, Sergio comienza a fragmentarse también para sentirse tal como ella ha descrito sentirse. Es un proceso lento. Esta desfragmentación de Sergio se puede observar con facilidad poniendo atención a la relación entre los ruidos y su estado de ánimo. De hecho, la cuestión sonora juega un papel fundamental en la caída hacia el abismo tanto en Sergio como en su amiga. Por la charla de Marcela sabemos que los sonidos de la noche la han perturbado:

Empecé a dormir mal cuando lo descubrí todo y me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana y ahí permanecía horas y horas.⁵³⁰

El croar incesante empieza a percibirlo tras poner atención a los ruidos del jardín. Es significativo el proceso, inicia con las sospechas del engaño, la confirmación y finalmente el dejar de dormir a causa de la crisis matrimonial. En la soledad de esa ruptura, Marcela comienza a percibir los ruidos nocturnos, ruidos que inician de forma lejana y se acercan cada vez más, como si el prestar atención a esos sonidos que siempre han estado ahí los incrementara, los acercara a ella.

Recordemos que la noche en la cultura griega era hija del caos, y simbólicamente “engendra las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño”.⁵³¹ “Entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno”⁵³². La noche, ese lado oscuro del día, el tiempo en que se gestan las pesadillas y lo informe, susurra bajo la ventana de Marcela, ella está dispuesta a oír su canto, y entonces en el umbral de la ventana, símbolo de la receptividad y la conciencia,⁵³³ escucha el incesante croar que

⁵³⁰ *Ibidem.*, p.102.

⁵³¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, p.753.

⁵³² Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p.339.

⁵³³ *Cf. Ibidem.*, p.458.

primero viene y va y después amenaza con entrar para destruirla. La noche, lo indeterminado, lo inconsciente liberado en las sombras, canta amenazante.

Si bien Sergio posee características simbióticas, éstas también las podemos encontrar en Marcela, quien tras descubrir el engaño de su esposo siente que “todo se ha roto”,⁵³⁴ teme que la mujer-sapo le quite a Luis para siempre, asegura que ella, la costurera, ya la ha *destrozado* al arrebatarle a Luis.⁵³⁵ Cuando una persona que no ha podido superar la fase simbiótica-oral se separa de su compañero de simbiosis, tiende a buscar otro individuo que tome tal papel. Cabría preguntarnos hasta qué punto Velia y Luis actúan como individuos sustitutivos a la simbiosis previa establecida por Sergio y Marcela. De ahí que, ante la amenaza de separación, Marcela entre en crisis, en esta desfragmentación que aparece bajo las imágenes de estar roto o destrozado. A diferencia de la dependencia, el simbiote experimenta una pérdida completa de identidad, una ruptura o disolución del yo, mientras que al dependiente la separación le genera ansiedad y la sensación de ser incapaz para bastarse a sí mismo,⁵³⁶ no obstante no hay fragmentación de por medio.

En el caso de Marcela observamos como ella se sumerge en la insania con un cuadro que bien podría ubicarse en un trastorno esquizoafectivo, el cual aúna un episodio depresivo mayor, maniaco o mixto con la sintomatología de la esquizofrenia⁵³⁷ (ideas delirantes, alucinaciones y lenguaje y comportamiento desorganizado).⁵³⁸ Así, Marcela, a partir de la separación y la amenaza de pérdida del ser amado, se va sumergiendo en el delirio. Cuando se reencuentra con Sergio éste se encuentra en un estado propicio para restablecer la simbiosis previa y más tarde dejarse guiar por la psicosis de ella. Recordemos que la razón del descuido de la relación entre Sergio y Marcela ha sido el trabajo pues Sergio

⁵³⁴ Dávila A., *Op., Cit.*, p.100 (Las cursivas son mías).

⁵³⁵ *Cfr. Ibidem.*, p.108.

⁵³⁶ *Cfr. Lewis Alfred B. y Landis Bernard, Op. Cit.*, p.22.

⁵³⁷ López-Ibor, Juan J. *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, 1995, p.298-299 En la protagonista encontramos referencias a su descuido personal, sus estados de ánimo cercanos a la depresión y la presencia de ideas delirantes extrañas, síntoma que bastaría para el encuadre en la esquizofrenia⁵³⁷ (véase López-Ibor, Juan J. *Op. Cit.*, p.281) pero al aunarlo al estado de ánimo nos conduce al trastorno esquizoafectivo, el cual se agrupa dentro de los trastornos psicóticos.

⁵³⁸ *Ibidem.*, p.279.

reflexiona: “Me he ido llenando de trabajo y compromisos en una forma bastante absurda: ya ni siquiera puedo ver a las gentes que quiero”.⁵³⁹

Este punto denota dos cosas, en primer lugar, la sensación de responsabilidad que siente sobre su amiga y, en segundo, el exceso de trabajo que ha impedido que vea a Marcela y que se reúna con las personas que aprecia. Es necesario recordar que el reencuentro ocurre justo cuando Velia, la pareja de Sergio, no se encuentra, por lo cual la sensación de soledad o aislamiento debe de ser aún mayor en el personaje. Rodríguez Torres, Hernández Yasno, Rangel Morales, Martínez Gutierrez y Valero Varela señalan el aislamiento social o el relativo aislamiento de los pares como una característica que propicia que los individuos se dejen influir por ideas delirantes de otros sujetos.⁵⁴⁰

Cabe destacar que en el caso de establecerse un trastorno psicótico compartido, por lo general la persona mentalmente enferma es capaz de mantener una mayor conexión con la realidad, mientras que la persona mentalmente más sana (la cual además es el polo pasivo de la pareja o bien el de inteligencia menor o de mayor docilidad),⁵⁴¹ buscando satisfacer necesidades de dependencia, tiende a adherirse con mayor fuerza a las ideas delirantes,⁵⁴² así, “cede a la presión de la locura si ella le hace entrever la realización de un sueño acariciado”.⁵⁴³

En este caso, Sergio, quien escucha a Marcela hablar de los ruidos nocturnos bajo su ventana, no tarda también en descubrir en los ruidos algo perturbador. Es significativo que el primer sonido que fragmenta la realidad de Sergio sea el reloj marcando las once, un tiempo nocturno. A partir de ese momento ocurre la desarticulación de lo concreto y lo real empieza a serle desconocido.

⁵³⁹ Dávila A., *Op., Cit.*, p.97.

⁵⁴⁰ Rodríguez Torres Carolina; Hernández Yasno, Marcelo Andrés; Rangel Morales, Martha Constanza; Martínez Gutiérrez, Ángela María; Valero Varela, Yaneth, “Trastorno psicótico compartido: a propósito de un caso entre dos hermanas”. *Rev. Colomb. Psiquiatría*. Vol. 41, No. 2, 2012, pp. 447.

⁵⁴¹ Cfr. Díaz, Esteban José y Piacquadio Fernando, “Psicosis en circuito” *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, vol. 16, No. 4, marzo de 2011, pp. 430-437.

⁵⁴² Cfr. Pérez, Verónica; Velásquez, Claudia C. “Trastorno psicótico compartido en una madre y su hijo de 13 años” *Universitas Médica*, vol. 47, núm. 2, 2006, p.200.

⁵⁴³ Díaz, Esteban José y Piacquadio Fernando, *Op. Cit.*, p. 431.

El reloj da las once de la noche, Sergio se sobresalta. Se da cuenta de que es el reloj, su reloj, el que está ahí sobre la chimenea desde hace tiempo, el que da las horas igual, de la misma manera pero que ahora le parece distinto.⁵⁴⁴

De tal manera, los sonidos comienzan a fungir como reflejos del estado de ánimo de Sergio. Si bien, ya en su segundo encuentro con Marcela en el café, el ruido de la gente lo hace sentir incómodo, observamos que los sonidos comienzan a alterar el estado mental tras la narración de Marcela. Entonces, aunque los ruidos provienen de lo habitual y lo conocido, encuentra en ellos algo distinto. Aquí reside la importancia del título.

Repasemos de forma breve el concepto de la música concreta: ésta surgió a mediados del siglo XX, al cabo de setenta años de haberse inventado el fonógrafo. Su creador Pierre Schaeffer ideó un tipo de composición musical que realizaba una inversión al sentido del trabajo musical. En lugar de usar el solfeo para anotar las ideas musicales proponía “recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia”.⁵⁴⁵ Se trataba pues de grabar sonidos concretos, es decir, sonidos que fuesen producidos por objetos tanto de la naturaleza como instrumentos musicales o de la vida cotidiana, por ejemplo: una puerta cerrándose, el tren, gritos, lluvia, golpes, truenos, pasos, voces, etc... para después reproducirlos, recortarlos y repetirlos formando una composición con ellos, una especie de collage sonoro. Pierre Schaeffer partió del efecto del disco rayado, repetía un fragmento de sonido y conforme se realizaban las repeticiones el contenido semántico o afectivo se agotaba hasta volverse algo irreconocible, permitiendo la descontextualización de un sonido.⁵⁴⁶

Así, la música concreta toma la realidad y la transforma, la tuerce y repite en esta especie de disco rayado. No lleva partitura, sino que se crea en el momento. De la misma manera, la esquizofrenia toma elementos de la realidad y los trastoca, hay un desconocimiento del mundo, una repetición de pensamientos o ideas delirantes y alucinaciones que se repiten hasta desarticularse. Quien padece un trastorno psicótico

⁵⁴⁴ Dávila A., *Op., Cit.*, p.103.

⁵⁴⁵ Vivares, Julio C. “Aproximación a la música concreta, (Apuntes de cátedra)” *Instituto Superior de Música “José Hernández” DIPREGEP*, No. 7368, 2015, p.1.

⁵⁴⁶ *Idem.*

pierde su relación con el tiempo y el espacio, lo concreto se desarticula al igual que la música concreta toma objetos sonoros y los repite o fragmenta. De alguna manera, la armonía de la psicosis se asemeja a la armonía de la música concreta. En la narrativa, Marcela comienza a oír esa música nocturna, una suerte de pieza desarticulada a base de fragmentos de una realidad dolorosa, y Sergio para poder entenderla, para volver a ser uno, busca también esa música. Porque es preferible la psicosis a la soledad, a la ausencia de identidad, a la desconexión.

Ante el reencuentro de Marcela y Sergio, la melodía de Louis Armstrong suena en la radio del auto *"I don't mind being lonely when my heart tells me you are lonely too"*,⁵⁴⁷ resuena distorsionada a través del tiempo, en una especie de promesa y reclamo. La melodía está en el presente, pero transporta a Sergio a otros instantes y en un intento de llevar a Marcela hacia atrás le pregunta "¿Te acuerdas (...) cuando oíamos este disco hasta rayarlo?".⁵⁴⁸ Marcela asiente pero no puede ir al pasado, está anclada en sus angustias, en la desesperación de la música nocturna que desarticula todo su mundo, "está estancada en otro momento del cual no quiere o no puede salir".⁵⁴⁹ Marcela permanece fragmentada y Sergio, como parte de ella, se fragmenta también, recurre al pasado, e intenta recuperar su relación, mas no puede, no logra entender. Él es también un disco rayado, una repetición de recuerdos, de promesas incumplidas, de amistad y amor fragmentado. *"Please walk alone, but send your love and your kisses to guide me"*.⁵⁵⁰ Resuena la voz de Armstrong a través del tiempo, tal vez presionando la llaga del remordimiento por haber abandonado a Marcela, por haberse alejado. *"So, close your eyes and I'll be there"*.⁵⁵¹ Por ello sin darse cuenta decide seguirla. No nos importa caminar solos si sabemos que nuestro ser querido también ha transitado esa soledad. Si tenemos la esperanza de encontrar en la oscuridad de los ojos cerrados su imagen, su presencia. *"Till you're walking beside me, I'll walk alone"*.⁵⁵² Es la historia de Francesca y Paolo, no importa ir al infierno si se va acompañado.

⁵⁴⁷ Robert JR. McFerrin & Armstrong, Louis, "I'll Walk Alone", 1952.

⁵⁴⁸ Dávila A., *Op., Cit.*, p.100.

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ Robert JR. McFerrin & Armstrong, Louis, *Op. Cit.*

⁵⁵¹ *Idem.*

⁵⁵² *Idem.*

Si existe la posibilidad del reencuentro. No importa avanzar entre ciénagas peligrosas bajo el riesgo de pisar el abismo, no importa si existe la esperanza de encontrar ahí la compañía. *"I'll always be near you wherever you are, each night in every prayer".*⁵⁵³

Cuando en la casa Marcela ha terminado de contar sus desesperantes noches, Sergio sufre con su amiga, entonces escucha el timbre de la puerta, desea ignorar el sonido y centrarse en ese sufrir "tanto como ella y por ella"⁵⁵⁴, pero el timbre insiste, está destrozado y el timbre no deja de sonar, de llamarlo a la realidad. De obligarlo a volver. Abre la puerta para recibir a Velia y tras un momento Marcela se marcha. Sergio permanece con su compañera sentimental, Velia, cenar y hacen el amor, pero Sergio ya no está en el presente, no duerme "Sergio escucha los ruidos de la noche y vuelve a pensar en Marcela con angustia".⁵⁵⁵ Se siente responsable, la voz narrativa cediendo al discurso indirecto menciona que "de alguna manera él tiene que hacerla entender".⁵⁵⁶ Cuando vuelve a ver a Marcela la ve con un aspecto aún más deplorable, el sapo ha intentado acabar con ella. Sergio la mira y reflexiona:

Son las nueve y media de la mañana de un domingo del mes de octubre, todo es real, cotidiano, tan real como la mujer que menea el café sentada frente a él, como él mismo que saborea su descanso semanal. Lo que no encaja a esa hora, son las palabras, el mundo que ella expresa".⁵⁵⁷

Intenta regresarla a la realidad, pero nuevamente ella le reclama: "Cómo es posible que me digas estas cosas, (...) que no comprendas; no es imaginación, ni sueño, ni son mis nervios como tú los llamas, es una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte".⁵⁵⁸ Sergio insiste en el pasado, regresa ahí, cuando él y aquella niña eran inseparables, como extensiones del otro. "Quisiera, quisiera irse al campo, ayer, con aquella niña, su amiga, su hermana, la parte de él que está destrozada tapándose los oídos,

⁵⁵³ *Idem.*

⁵⁵⁴ Dávila A., *Op., Cit.*, p.104.

⁵⁵⁵ *Ibidem.*, p.106.

⁵⁵⁶ *Idem.*

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p.107.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p.108.

quisiera...”⁵⁵⁹ Pero, Sergio no puede detenerla, Marcela se marcha y él la ve partir, de la misma manera en que la vio partir con Luis y de la misma manera en que la dejó de frecuentar por el trabajo creando una zanja entre ellos, una escisión entre esa otra parte de él. “Sufre por Marcela como una enfermedad que de pronto hubiera adquirido”.⁵⁶⁰ Y es que una parte de él está contaminada con el delirio. La psicosis se extiende por su amiga infectando ese apéndice de él, esa parte tan suya, la parte que lo cuidaba, que lo acompañó cuando nadie más lo hizo, la parte que él juzgaba como más hábil y capaz.

Cuando Sergio se encuentra con Velia no puede dejar de pensar en Marcela, busca reconstruir las palabras de su amiga, regresa, repite, vuelve a las palabras una y otra vez, como un disco rayado, la historia de Marcela se ha quedado en su mente. Cuando después de ir al bar, Velia le pregunta a Sergio sobre “qué quiere hacer, adónde quiere ir”,⁵⁶¹ Sergio responde que a donde ella quiera, sin embargo, pareciera como si la pregunta quedara flotando en la mente de Sergio, la respuesta los lectores lo sabemos, él quiere volver a la simbiosis con Marcela, quiere irse al campo con su amiga, al ayer. Cuando minutos después, al deambular en silencio y sin rumbo Sergio siente “el aire fresco de la tarde”⁵⁶² azotándole el rostro “como un látigo de hielo”,⁵⁶³ decide a dónde ir: a la casa de la costurera.

Herrera, en un análisis del mismo cuento, hace ver la relevancia de que Sergio tome la decisión después de aquella ráfaga de aire.⁵⁶⁴ El aire fresco que les azota el rostro es una referencia sin duda sensitiva, táctil, sin embargo, a la vez, podemos asociar el viento con su sonido. Así, en esta imagen se conjunta por un lado lo táctil y, por tanto, tangible y concreto, y por otro el sonido, que es abstracto e inasible. Lo que no se ve pero se siente se demuestra como real. Antes todos los ruidos tenían un origen concreto y visible, la gente, el reloj, el timbre, el croar, sin embargo con el aire no ocurre lo mismo.

⁵⁵⁹ *Ibidem.*, p.109.

⁵⁶⁰ *Idem.*

⁵⁶¹ *Idem.*

⁵⁶² *Idem.*

⁵⁶³ *Idem.*

⁵⁶⁴ Cfr. Herrera, Jorge Luis. “‘Música concreta’, de Amparo Dávila entre imágenes grotescas y objetos sonoros”. *Texto Crítico, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*. México: Nueva época. Año XIX, número 38/ enero –junio de 2016, pp. 39-51.

Cuando Sergio acude a la casa de la costurera se enrarece su percepción. Toca el timbre y una muchacha sin edad abre la puerta, nota que del departamento “salen unos extraños y confusos ruidos”⁵⁶⁵ y Sergio entra a pesar de que la muchacha intenta cerrar la puerta. Adentro los sonidos abundan, no se sabe de donde provienen. Al igual que con el viento los sonidos están ahí pero no hay algo visible que los emita. Sergio considera que es la radio, piensa “debe ser música concreta o algo por el estilo, tal vez el programa dominical de Radio Mil”.⁵⁶⁶ Y tras tomar asiento comienza a hablarle a la costurera sobre Marcela. Sin embargo, la vocecita de la mujer es casi inaudible, él debe interpretar qué dice, “siente que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad”.⁵⁶⁷

Por un lado los sonidos ya no tienen una relación directa con la realidad, parecen música concreta, sonidos repetidos hasta el cansancio, collage de inarticulaciones. Por el otro, la comunicación parece imposible. Sonido y palabra han perdido sentido. Si antes todos los ruidos tenían un origen concreto y los pensamientos eran claros y con una diferencia marcada entre realidad y fantasía, ahora ese límite se ha roto. Sergio mira hacia la radio esperando que ella le baje el volumen pero ella no hace nada, “como si no le molestara el ruido o no se diera cuenta de él”.⁵⁶⁸ Cabe preguntarnos sobre la existencia de dichos sonidos. Cuando Marcela narra los ruidos nocturnos llega a mencionar: “¿por qué ese empeño, esa saña en terminar conmigo?, ya me destrozó al arrebatarme a Luis, ¿qué más quiere?, la noche entera croando, croando, croando horriblemente, sin parar, *afuera y dentro* de los oídos tengo su croar, su croar estúpido y siniestro”.⁵⁶⁹ Cuando Sergio en la casa de la costurera escucha la música concreta, ¿de verdad salen de la radio aquellos ruidos o acaso, al igual que Marcela, provienen de adentro, de su propia mente?

La duda jamás se resuelve, al contrario, la situación se enrarece a tal punto que Sergio, entre gritos y peticiones comienza a notar la similitud de la mujer con los sapos y la

⁵⁶⁵ *Ibidem.*, p.110.

⁵⁶⁶ *Idem.*

⁵⁶⁷ *Idem.*

⁵⁶⁸ *Idem.*

⁵⁶⁹ *Ibidem.*, p.108.

descripción que le diese su amiga. “Tiene razón Marcela”, se dice y clava unas tijeras en la mujer. “El croar desesperado empieza a ser cada vez más débil, como si se fuera sumergiendo en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto”.⁵⁷⁰ Cuando Sergio sale “ya ha oscurecido”.⁵⁷¹ También él ha escuchado el canto nocturno, aquella música concreta que no se sabe si viene de fuera o desde dentro del sujeto pero que ahí está, desarticulando recuerdos y realidades, trastocando pensamientos que se repiten en bucle hasta la desesperación. Sergio sale tranquilo de aquel cuarto, ha restablecido su relación simbiótica con Marcela, por fin ha visto su realidad y ha solucionado su problema. No importa que él también pertenezca ahora a ese lado oscuro de la realidad, a la insania, a las sombras y lo informe.

Bien podría tratarse todo de un trastorno psicótico compartido o *folie à deux*, enfermedad extraña que se da en relaciones interpersonales sumamente estrechas y se caracteriza por el desarrollo de ideas delirantes en un individuo considerado sano, por la influencia de otro con un trastorno psicótico cuyas ideas delirantes son de mayor duración y de contenido similar.⁵⁷² Hasta cierto punto el trastorno psicótico compartido se aproxima a la simbiosis, adhiriéndose así dos personas “en respuesta a sus necesidades no resueltas, formando una isla de irrealidad que excluye al mundo exterior”.⁵⁷³ A veces los individuos como defensa ante la hostilidad y la ansiedad optan por fusionarse con el otro, de tal manera este “sentirse fusionado”⁵⁷⁴ los protege contra un mundo plagado de soledad, después de todo “la perspectiva de estar solo es insoportable, tanto así que cualquier cosa es preferible—algunas veces aun el suicidio o la psicosis”.⁵⁷⁵

Lo inquietante en el cuento “Música concreta” no es la presencia de la mujer sapo, sino el enrarecimiento de Marcela, aquel proceso descendente en el que se va sumergiendo conforme escucha la música nocturna, esos ruidos que están siempre ahí pero a los cuales

⁵⁷⁰ *Ibidem.*, p.111.

⁵⁷¹ *Idem.*

⁵⁷² López-Ibor, Juan J. *Op.Cit.*, p.312.

⁵⁷³ Lewis Alfred B. y Landis Bernard, *Op. Cit.*, p.12.

⁵⁷⁴ *Ibidem.*, p.14.

⁵⁷⁵ *Ibidem.*, p.15.

rara vez prestamos atención. Lo que extraña es el posterior descenso de Sergio, quien, al ir en busca del recuerdo y esa conexión perdida, termina por escuchar la música concreta. Lo concreto se vuelve intangible, los recuerdos como discos rayados atrapan a los personajes y lo que antes era conocido, ese ser amado, se torna incomprensible dándonos dos opciones, o alejarnos o seguirlo en su camino nocturno. Lo fantástico pareciera surgir con la intromisión de la mujer-sapo en la vida de Marcela y la incapacidad para determinar si se trata de un delirio o si efectivamente esta mujer que vive en la calle Palenque es una especie de chaman o bruja capaz de transmutar su aspecto. Pero tal vez lo fantástico resida más allá, no en la mujer-sapo sino en Marcela y Sergio, en su relación simbiótica, pero sobre todo en la psique, emisora y receptora de la música nocturna.

REFERENCIAS

- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- DÍAZ, Esteban José y Piacquadio Fernando, "Psicosis en circuito" *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, vol. 16, No. 4, marzo de 2011, pp. 430-437.
- HERRERA, Jorge Luis. "'Música concreta', de Amparo Dávila entre imágenes grotescas y objetos sonoros". *Texto Crítico, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*. México: Nueva época. Año XIX, número 38/ enero –junio de 2016, pp. 39-51.
- LEWIS, A.B., y Landis, B., "Parejas simbióticas en adultos; algunas nuevas formulaciones", *Revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología*. México. No. 22,1972, pp.10-26
- LÓPEZ-IBOR, Juan J. *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, 1995.
- PÉREZ, Verónica; Velásquez, Claudia C. "Trastorno psicótico compartido en una madre y su hijo de 13 años" *Universitas Médica*, vol. 47, núm. 2, 2006, pp.197-204
- ROBERT JR. McFerrin & Armstrong, Louis, "I'll Walk Alone", 1952.
- RODRÍGUEZ Torres Carolina; Hernández Yasno, Marcelo Andrés; Rangel Morales, Martha Constanza; Martínez Gutiérrez, Ángela María; Valero Varela, Yaneth, "Trastorno psicótico compartido: a propósito de un caso entre dos hermanas". *Rev. Colomb. Psiquiatría*. Vol. 41, No. 2, 2012, pp. 444-454

VIVARES, Julio C. "Aproximación a la música concreta, (Apuntes de cátedra)" *Instituto Superior de Música "José Hernández" DIPREGEP*, No. 7368, 2015, pp.1-14.

3.6 VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE LA SUBVERSIÓN DE LO SUBLIME

Yacía completamente despierta, girando la cabeza de un lado a otro y haciendo muecas estúpidas. —Sí—dijo el doctor, aún totalmente frío—, es una verdadera pena: ahora no es más que una idiota sin esperanza. No lo he podido evitar: más, después de todo, ha visto al Gran Dios Pan.

Arthur Machen, El Gran Dios Pan.

A la luz del fuego, entre historias de milagros, aparecidos, mitos griegos y dioses, Adela Fernández fue ideando en duermevelas los horrores cotidianos que habitarían sus cuentos. Desde mujeres enloquecidas que, semejantes a bestias o santos, parecen traer un Dios adentro, niñas surgidas de huevos y rituales, multiplicaciones sobrenaturales frente a los altares de una iglesia, nanas obsesionadas con las jaculatorias e indulgencias, vírgenes que conceden milagros de forma retorcida, e incluso, niños que buscan el suicidio colectivo para ascender hasta el cerebro de Dios.

Duermevelas y Vago Espinazo de la Noche despliegan historias donde los límites se difuminan, lo fantástico linda con lo maravilloso, la inocencia con la perversión, lo sagrado con lo siniestro. El cuento que da nombre a su segundo libro, *Vago Espinazo de la Noche*, es ejemplo de esto último. En éste se narra la historia de cinco niños huérfanos que tras hacer una pequeña broma (ponen sal en la azucarera de los profesores) son castigados por Don Saturnino, el prefecto, con un baño a manguerazos de agua fría en la madrugada y con permanecer por horas desnudos en el patio, secándose entre la niebla bajo la luz mortecina de la luna menguante.

Los niños, movidos por la rabia y la venganza, acuerdan un pacto suicida para que el prefecto cargue con la culpa de sus muertes por el resto de su vida. Uno de los niños, Ignacio, por ser hijo de un curandero y sobrino de espiritistas, prepara espiritualmente a

sus compañeros para que, llegada la hora del suicidio, pudiesen ascender por el Vago Espinazo de la Noche hasta penetrar en el cerebro de Dios. No obstante, para el niño narrador-protagonista las cosas no salen como planean y sobrevive, quedando atado a una existencia dolorosa y disminuido en sus capacidades del habla al punto que es observado por los otros como un Bobo.

Lo sagrado, ese ascenso hasta Dios que al inicio se promete como “una aventura fascinante”,⁵⁷⁶ termina por convertirse en algo siniestro para el protagonista-narrador. El cuento abre las puertas a esa otra realidad por lo general ignorada pero insinuada por curanderos, chamanes, espiritistas y teólogos, recordando el horror cósmico del que hablase Lovecraft, y, tal como el autor inglés señalase sobre la literatura fantástica en su obra *El horror sobrenatural en la literatura*, en este cuento de Adela Fernández se respira una “atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas”.⁵⁷⁷

En “Vago Espinazo de la Noche” vemos enfrentadas dos realidades, la primera ofrece un marco mimético reconocible, existen orfanatos, pocilgas y prefectos, niños que juegan bromas inocentes y crueldad por parte de los adultos; la segunda, de orden supranatural, cósmica y divina, se ofrece como una opción de escape a la primera y, aunque los niños se acercan a ella sin temor ni conflicto, casi hasta seducidos por la idea, pronto uno de ellos ve cómo esta segunda realidad se convierte para él en una cárcel que lo obliga a permanecer en sufrimiento a mitad de ambas realidades.

Por otra parte, desde la visión de los adultos, en especial para Don Saturnino, el suicidio colectivo no es más que una “pendejada de chiquillos”⁵⁷⁸ y, a pesar de ello, vive atormentado y temeroso por los fantasmas, demostrando que también su realidad primera ha quedado fragmentada por aquella otra desconocida para él, pero experimentada por los infantes suicidas. Por tales motivos, a pesar de que al inicio del cuento no se vea un conflicto o temor para aceptar la segunda realidad por parte de los cinco niños, y al contrario, ciertas

⁵⁷⁶ Adela Fernández, “Vago espinazo de la noche”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p.168.

⁵⁷⁷ H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010, p. 31.

⁵⁷⁸ Adela Fernández, *op., cit.*, p.170.

figuras como el curandero y el espiritista puedan normalizar la segunda realidad, observamos al final del cuento como este otro mundo preternatural resulta conflictivo y amenazante.

Algo que llama la atención es el planteamiento de la realidad preternatural como método de venganza y forma de escape a la realidad mimética. El cuento comienza con la ideación suicida y el castigo desmedido de Don Saturnino. Tras pasar horas desnudos en el frío y la oscuridad, asqueados por el hedor de una pocilga cercana en la que agonizaba una cerda, los niños se sienten “más huérfanos que nunca”,⁵⁷⁹ ante ello el niño narrador-protagonista señala: “entre gimoteos y risas de rabia discurrimos en cómo vengarnos”.⁵⁸⁰ La risa aparece aquí como una forma de enfrentar una realidad cruel y dolorosa. Tal como observa Mijail Bajtin sobre el carácter universal de la risa y el sentido de cosmovisión que posee en el grotesco, la risa aparece como una fuerza liberadora.⁵⁸¹ Esta risa propia del grotesco romántico, a diferencia de la risa carnavalesca, no ofrece una fuerza regeneradora. Es solo una manera de “oponerse a las adversidades de la vida”⁵⁸² pero no una manera de sobrevivirlas y transformarlas.⁵⁸³

De igual modo, desde la psicología, Alberto Sánchez Álvarez señala la risa como “un mecanismo rápido de descompresión emocional”,⁵⁸⁴ pues las tensiones generadas por la ira, angustia, miedo o dolor disminuyen mediante este mecanismo de descarga o vaciamiento. La risa crea una ruptura de la norma “colocándose momentáneamente a extramuros de la normativa social”,⁵⁸⁵ para posteriormente volver a aceptar la norma y con ello reingresar a la órbita social.⁵⁸⁶ Se trata de una ruptura del orden para posteriormente volver a integrarse a éste. Un mecanismo similar observamos en las bromas (como la

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p.167.

⁵⁸⁰ *Idem*.

⁵⁸¹ Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p.32.

⁵⁸² *Idem*.

⁵⁸³ Cfr. *Idem*.

⁵⁸⁴ Alberto Sánchez Álvarez, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII, enero-febrero, 2007, p.103.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p.104.

⁵⁸⁶ Cfr. *Idem*.

realizada por los niños del cuento hacia sus maestros), las festividades oficiales, el carnaval en la Edad Media, e incluso en las Saturnalias. Según Bajtin, basado en el principio de la risa encontramos el carnaval, el cual, “era el triunfo de una especie de liberación transitoria (...) la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabués”.⁵⁸⁷

Es significativo que solo dos personajes posean nombre en el cuento, Don Saturnino, el prefecto, e Ignacio, el niño que incita a los otros al suicidio confiando en ideas mágico-religiosas. Mientras que el nombre del niño nos remite al fuego (*ignis* en latín) y por tanto a lo fervoroso; el nombre del prefecto puede llevarnos a asociarlo con el dios romano Saturno o las festividades de la Saturnalia, en las cuales destacaba “la oposición entre el Cosmos versus el Caos, con el triunfo simbólico del orden dominante, y la demarcación del tiempo en un calendario agrícola formado por estaciones de siembra y de cosecha, que de manera metafórica aluden al ciclo vital de nacimiento y muerte”.⁵⁸⁸

Si bien en las Saturnalias, aunque al final se daba el triunfo del orden dominante, durante los días de la festividad se celebraba la igualdad entre los hombres, a tal grado, los esclavos tenían permitidas ciertas libertades negadas en otros días del año. Irónicamente, en el cuento, los niños son violentados severamente por la transgresión del orden de los adultos y Don Saturnino es el encargado de delimitar ese orden y castigar. No hay tregua ni liberación transitoria para los infantes, sino una perpetua reafirmación del poder de unos sobre otros. El mundo enmarcado en lo mimético y referencial se plantea desde el inicio como un lugar injusto e inmerso en el dolor y la humillación para quienes no tienen poder. En una realidad dolorosa y mimética donde la risa no es arma suficiente para enfrentar los horrores, lo sobrenatural y lo ignoto aparecen como solución.

A diferencia de los personajes de Lovecraft, Arthur Machen o Emiliano González, ante los oscuros abismos de “la irrealidad cósmica”, como la llamase H.P. Lovecraft,⁵⁸⁹ los protagonistas adelianos de “Vago Espinazo de la Noche” avanzan con fervor. Buscan una

⁵⁸⁷ Mijail Bajtin, *op., cit.*, p.9.

⁵⁸⁸ Amalia Lejavitzer, “Las Saturnales romanas y su carácter de festividad agrícola”, *Revista RIVAR*, Vol. 8, no.24, Septiembre, 2021, p. 237.

⁵⁸⁹ H.P. Lovecraft, *op., cit.*, p.38.

aniquilación que los lleve a una especie de renacer. Confiado, el narrador explica: “A todos nos pareció una aventura fascinante y con obediencia y devoción seguimos las órdenes de Ignacio”.⁵⁹⁰ Las descripciones que Ignacio realiza y los conocimientos que presume tener “sobre los rectos caminos de la muerte”⁵⁹¹ convencen al resto de los chicos incluidos el protagonista quien narra:

[Ignacio] nos enseñó a invocar a la Muerte mediante rezos en idioma extraño, con el fin de que no llegáramos a ser tristes ectoplasmas pegados a la tierra, sino espíritus puros, iluminados y elevados. Con bellas palabras nos dibujó la existencia del Vago Espinazo de la Noche conformado de polvo de luz y de armoniosas constelaciones. Fue fácil imaginarnos esa inmensa y luminosa osamenta brillando en la negrura del firmamento. Nos prometió que por ella ascenderíamos a Dios: iniciaríamos ese viaje por el cóccix e iríamos trepando por las vértebras. Durante el ascenso nos serían revelados misterios inimaginables. Al alcanzar las cervicales podíamos entrar al cerebro de Dios. Eso nos dijo.⁵⁹²

Los ritos que comienza el grupo de niños pueden relacionarse con prácticas religiosas. Tras recitar letanías por ocho noches, a la novena noche mastican bolitas de mezcalina y beben grandes tragos de éter para inducir el suicidio. Recordemos que la mezcalina es un psicodélico enteógeno usado tradicionalmente en rituales religiosos de los Wixárikas, Coras, Tepehuanis, Tarahumaras y Hopi.⁵⁹³ Estas culturas guardan sumo respeto por el consumo de la mezcalina presente en el Peyote (*Lophophora williamsii*), el cactus San Pedro (*Echinopsis pachanoi*) y la Antorcha Peruana (*Echinopsis peruviana*) pues les ayuda a entrar en contacto con la divinidad.⁵⁹⁴ No obstante, en la cultura occidental el consumo de sustancias psicodélicas ha sido observado con temor.

David Pere Martínez Oró, Ismael Apud, Juan Scuro y Oriol Romani analizan el prohibicionismo como control social que opera sobre las sustancias alucinógenas y el

⁵⁹⁰ Adela Fernández, *op. cit.*, p.168.

⁵⁹¹ *Idem.*

⁵⁹² *Idem.*

⁵⁹³ Cfr. Programa de Análisis de Sustancias, “Mescalina” *ReverdeSer Colectivo*, recuperado el 20 de mayo del 2022 en <http://reverdeser.org/wp-content/uploads/2018/04/Mescalina.pdf>

⁵⁹⁴ Cfr. *Idem.*

cannabis, observando que dichas políticas han tenido un origen xenófobo y clasista debido a que “el consumo de sustancias era asociado a distintos grupos de inmigrantes pobres: el opio a los chinos, la marihuana a los mexicanos, la cocaína a los afroamericanos, los destilados a los inmigrantes católicos irlandeses, entre otros”.⁵⁹⁵ De tal forma, esta serie de sustancias tendió a asociarse con “el otro”, el extranjero, el desconocido.

Rosemary Jackson, al analizar la otredad y el concepto del mal, apunta que éste es relativo y se transforma conforme a los valores culturales y sus miedos, siendo así un gesto ideológico.⁵⁹⁶ “Toda estructura social tiende a excluir como ‘el mal’ cualquier cosa que sea profundamente diferente de sí misma o que pueda amenazarla con la destrucción”,⁵⁹⁷ menciona la autora y continúa explicando que este concepto de “el mal” coincide con la categoría de “la otredad” encerrando en ella al extranjero, el forastero, el intruso, el marginado social, incluso alguien con distinta lengua o comportamientos desconocidos.⁵⁹⁸ En el caso del estudio de David Pere Martínez Oró *et al.*, sobre la prohibición de las sustancias psicodélicas, los autores coinciden en que justo esta asociación xenófoba y clasista conllevó a “asociar consumidor con pecador, perturbado mental y asesino”.⁵⁹⁹

En el cuento “Vago Espinazo de la Noche” la mescalina permite no solo el suicidio sino la entrada a esa segunda realidad presente pero oculta en el mundo mimético. Los niños comienzan a vomitar tras la ingesta y pese a ello los efectos son inmediatos.

Recuerdo el mareo, el zumbido y la terrible visión: el inmenso espinazo gravitaba en el universo, iluminado por sus propios cuerpos siderales. Ahí estábamos todos escalando las primeras vértebras en el esfuerzo por no caer a causa de aquella viscosidad brillante.⁶⁰⁰

El viaje que emprenden los niños remite a las etapas mencionadas por Eugenio Trías para alcanzar lo sublime, no obstante, tal como ocurre en la mayoría de los cuentos fantásticos,

⁵⁹⁵ David Pere Martínez Oró, Ismael Apud, Juan Scuro, Oriol Romani, “La funcionalidad política de la ‘ciencia’ prohibicionista: El caso del cannabis y los psicodélicos”, *Salud Colectiva, Universidad Nacional de Lanús*, 2020, p. 2.

⁵⁹⁶ Cfr. Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p.49.

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ Cfr. *Ibidem.*, p.50.

⁵⁹⁹ David Pere Martínez Oró, Ismael Apud, Juan Scuro, Oriol Romani, *op., cit.*, p.2.

⁶⁰⁰ Adela Fernández, *op., cit.*, p. 169.

los protagonistas no pueden concluir las etapas, permaneciendo así en lo siniestro sin alcanzar la sensación de lo sublime. De tal manera, los niños del cuento contemplan lo absoluto, lo ilimitado; comienzan a ascender por aquel cuerpo gravitatorio vértebra a vértebra, hasta que el temor paraliza al protagonista:

De pronto el miedo me paralizó y, mientras mis compañeros trepaban hacia la cabeza en busca de la inteligencia numinosa, yo, atraído por una fuerza maligna, fui arrastrado desde el centro del espinazo hacia la cola, zona llena de partículas frenéticas.⁶⁰¹

Este temor lo arrastra hasta el cóccix, quedando atrapado en el terror y la angustia ante la inmensidad contemplada. Si el protagonista logra acercarse a lo sublime es solo a través de las narraciones de Ignacio sobre el Vago Espinazo, ahí la belleza de las palabras y el distanciamiento físico con el absoluto cósmico le permiten imaginar la armonía de la luz y las constelaciones, la inmensa osamenta por la cual ascenderían para ingresar al cerebro divino. Sin embargo, eliminada la distancia y enfrentado a la existencia del Vago Espinazo de la Noche, descubre que el terror es más grande y narra:

La armoniosa luminosidad y sus reflejos estaban muy lejos de mí, y yo, solo, quedé atrapado en el cóccix donde se gestan las miserias, el mal y el desconcierto. Preso en el terror me encontré entre los residuos del caos sin posibilidad de escapar y sin comprender por qué no logré el ascenso.⁶⁰²

El protagonista permanece en la tercera etapa señalada por Eugenio Trías en la cual, tras el enfrentamiento con lo absoluto y tras haber experimentado el temor y la angustia, el sujeto toma conciencia de su insignificancia ante el objeto contemplado.⁶⁰³ Cuando el protagonista despierta ya no está ante el Vago Espinazo de la Noche, sino en la enfermería, pese a ello, la angustia permanece, sabe que su esencia continúa en aquella cárcel cósmica. Su sobrevivir es una nueva humillación, el personaje lo interpreta como el rechazo de la Muerte.

⁶⁰¹ *Idem.*

⁶⁰² *Idem.*

⁶⁰³ *Cfr. Eugenio Trías, Lo bello y lo siniestro, Barcelona: Debolsillo, 2006, pp.38-41.*

Tal es la suerte del protagonista quien permanece relegado en el hospicio y preso en las zonas inferiores del Vago Espinazo. Cautivo y marginado en ambos mundos, el protagonista narra: “Por haberme quedado vagando en la zona inferior del esqueleto del universo y, habiendo perdido la facultad del habla, todos aquí creen que soy un idiota; sobre todo eso piensa Don Saturnino cuando lo miro fijamente”.⁶⁰⁴ Lo que para el protagonista tiene una explicación relacionada a lo divino y lo espiritual, para el resto, el niño es percibido como un Bobo.

Tomando en consideración la intoxicación con mezcalina y éter, el riesgo de suicidio y la posterior pérdida del habla, a pesar de que el cuento no lo mencione de forma explícita, se puede interpretar como una atrofia cerebral en el protagonista. Cabe destacar en este punto la similitud con un cuento de Arthur Machen, “El gran dios Pan”, donde una joven, Mary, sometida a un experimento relacionado con lo sobrenatural, aspira una sustancia extraña hasta quedar dormida, para luego recibir una pequeña escisión en el cerebro. Al despertar la joven, antes normal, se ve incapacitada para recuperar el habla y su raciocinio, describiendo de tal forma el narrador: “Yacía completamente despierta, girando la cabeza de un lado a otro y haciendo muecas estúpidas. —Sí—dijo el doctor, aún totalmente frío—, es una verdadera pena: ahora no es más que una idiota sin esperanza. No lo he podido evitar: más, después de todo, ha visto al Gran Dios Pan”.⁶⁰⁵ Más tarde otro personaje, un niño, tras contemplar en el bosque a una joven junto a una especie de fauno o deidad, queda afectado a tal grado que pierde la cordura y se convierte en un idiota al igual que Mary. Así, en la narración de Machen, el acercamiento con lo divino, en este caso el Dios Pan, conduce a los individuos a un estado cercano a la idiotez o la atrofia cerebral, estado del cual no vuelven a salir.

Esta relación entre la contemplación de lo divino atemorizante y la posterior atrofia cerebral la podemos rastrear en el hombre primitivo que consideraba a la enfermedad y al pecado como dos polos.⁶⁰⁶ Esta visión más tarde se repite en algunas culturas como la Asiria,

⁶⁰⁴ Adela Fernández, *op. cit.*, p.170.

⁶⁰⁵ Arthur Machen, “El Gran Dios Pan” p.4, recuperado el 25 de mayo del 2022 en <https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2016/07/machen-arthur-el-gran-dios-pan.pdf>

⁶⁰⁶ Cfr. Antonio León Aguado Díaz, *Historia de las deficiencias*, Madrid: Escuela Libre Editorial. 1995, p.35.

Babilonia, Persia y Palestina.⁶⁰⁷ Ejemplo de ello es la Biblia. Al revisarla encontramos pasajes donde los profetas ven disminuidas sus capacidades o temen por su integridad al tener un encuentro cercano con Dios o lo divino. Moisés, Zacarías y San Pablo son algunos de estos personajes.

Cuando a Moisés se le presenta el Ángel de Yavé bajo la forma de una zarza ardiendo y Yavé comienza a llamarlo, Moisés siente primero curiosidad, pero, al descubrir que se trata del Dios de sus padres y antepasados, siente miedo y se cubre: “Al instante Moisés se tapó la cara, porque tuvo miedo de que su mirada se fijara sobre Dios”.⁶⁰⁸ En el caso de Zacarías, el Ángel Gabriel se presenta ante él para anunciarle el embarazo de Isabel, su esposa, sin embargo, Zacarías desconfía de tal hecho por la edad avanzada de ambos y, a causa de su incredulidad, el Ángel le quita el habla. Así se menciona: “El pueblo estaba esperando a Zacarías, y se extrañaban de que se demorase tanto en el Santuario. Cuando finalmente salió, no podía hablarles, y comprendieron que había tenido alguna visión en el Santuario”.⁶⁰⁹ Llama la atención no solo el hecho de que Zacarías pierda el habla como castigo a su falta de fe, sino que el pueblo comprenda de inmediato y asuma que la incapacidad de Zacarías se debe a una visión. Por último, en el caso de Pablo, durante su persecución a los primeros cristianos es envuelto por una luz que le hace caer del caballo, una voz proveniente del cielo le reclama la persecución y declara ser Jesús a quien Pablo persigue, la voz que viene del cielo le da órdenes a Pablo de ir a la ciudad y desaparece junto con el resplandor. Sin embargo, al levantarse Pablo se da cuenta de que ha perdido la capacidad de la vista.⁶¹⁰

Un temor similar aparece en *Las elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke, quien al inicio de su poema expresa “Y si un ángel/inopinadamente me ciñera/ contra su corazón, la fuerza de su ser me borraría porque la belleza/ no es sino el nacimiento/ de lo terrible: un algo que nosotros/ podemos admirar y soportar/ tan sólo en la medida en que se aviene,/

⁶⁰⁷ Cfr. *Idem.*

⁶⁰⁸ Bernardo Hurault y Ramón Ricciardi, *Biblia*, Madrid: Editorial Verbo Divino, 1972, Exódo, 3, 6.

⁶⁰⁹ *Idem.*, Lucas, 1, 21-22

⁶¹⁰ *Idem.*, Hechos, 9, 1-9

desdeñoso, a existir, sin destruirnos./ Todo ángel es terrible”.⁶¹¹ Coincidiendo con Eugenio Trías en la idea de que lo bello es comienzo de lo terrible que aún puede ser soportado,⁶¹² pero además apuntando también este temor hacia lo divino que si bien es fuente de todo lo bello y absoluto, encierra en sí mismo, y justo por ello, lo atroz. Así la voz poética menciona: “Y no es que puedas soportar la voz de Dios, no: pero escucha el lastimero soplo de los espacios”⁶¹³ (...) “Todo ángel es terrible. Y, sin embargo –ay de mí—, os invoco, casi mortales pájaros de alma, sabiendo lo que sois”.⁶¹⁴ Así, el poeta invoca a los ángeles, lo divino, reconociendo el riesgo que ello implica.

Por lo tanto, no solo en los cuentos sino también en los mitos, la poesía y en la concepción antigua de las enfermedades e incluso en algunos relatos bíblicos encontramos relaciones entre la contemplación de lo divino atemorizante y la posterior pérdida de alguna capacidad o atrofia cerebral, evidenciando estas narraciones un temor cultural. Igualmente, el cuento “Vago Espinazo de la Noche” abreva de tales temores sugiriendo que incluso en nuestro mundo mimético, detrás de la aparente “idiotez” se encuentra una realidad cósmica y espiritual desconocida pero que hemos de enfrentar al morir: una realidad tan abrumadora que quien la contempla y sobrevive pierde toda capacidad del habla. Aquí la locura no aparece como explicación de lo fantástico, sino al revés, lo fantástico, lo divino desconocido y amenazante, lo cósmico sobrenatural es causante de la “idiotez”, como es llamada en el cuento esta pérdida o disminución de las capacidades.

Lo siniestro reside así en dos aspectos principalmente, por un lado, en la manifestación de lo espiritual y lo divino que se torna inaccesible y amenazante y, por otro lado, en sus consecuencias funestas, situando los fenómenos mentales (la locura, las discapacidades por atrofia cerebral, etc...) como consecuencia del encuentro con lo absoluto. A ello hay que sumarle la subversión de la categoría semántica de la infancia, pues

⁶¹¹ Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*, México: Editorial Centauro, 1945, p. 27.

⁶¹² Cfr. Eugenio Trías, *op. cit.*,

⁶¹³ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p.30.

⁶¹⁴ *Ibidem.*, p.33.

los niños, habitualmente asociados a la inocencia y al comienzo de la vida, son reflejados en el cuento realizando pactos suicidas y ritos para seguir los rectos caminos de la Muerte.

Un aspecto más resalta en el cuento en relación a lo siniestro. A lo largo de la narrativa y en las descripciones sobre el Vago Espinazo de la Noche, se establece una delimitación clara entre el arriba y el abajo. Esta entidad cósmica conformada por cuerpos celestes toma la forma de una columna vertebral, un camino en ascenso donde la parte alta constituye el cerebro de Dios y la parte baja, el cóccix, es el lugar “donde se gestan las miserias, el mal y el desconcierto”,⁶¹⁵ un espacio de residuos del caos sin escapatoria.

Es importante tomar en consideración la topografía de este espacio cósmico a partir de las descripciones hechas por Ignacio. El cóccix no es solo la cárcel espiritual en la que el protagonista es obligado a permanecer, sino que es también el lugar de inicio del camino de la muerte, “iniciaríamos por el cóccix e iríamos trepando por las vértebras”,⁶¹⁶ explica Ignacio para convencerlos. Es decir, es la parte baja unida a la tierra, al mundo que conocemos, la realidad mimética. Ahí, los espíritus que no logran ascender permanecen atrapados.

De tal forma, el cuento no solo plantea una realidad espiritual desconocida y aterrorizante, sino que dibuja la realidad mimética como un espacio igual o aún más terrible. Los vivos, habitamos en el cóccix del universo, en una cárcel donde se gestan las miserias, el mal y el desconcierto, donde los ectoplasmas permanecen apegados y el orden establecido actúa de forma brutal y sin piedad hacia los marginados. Los humanos habitamos en el inicio del camino de la muerte, y no obstante, al igual que Don Saturnino, fingimos no ver los fantasmas, la segunda realidad inenarrable pero presente. Una realidad que solo algunos, los idiotas, los bobos, los marginados son capaces de presenciar.

Con este cuento, “Vago Espinazo de la Noche”, Adela Fernández abre su segundo libro introduciéndonos a realidades donde la risa amarga e irónica se convierte en defensa insuficiente, donde los marginados acuden a lo perverso en busca de refugio: narraciones

⁶¹⁵ Adela Fernández, *op., cit.*, p.169.

⁶¹⁶ *Ibidem.*, p. 168.

que visitan la irrealidad, se hunden en lo fantástico y evidencian un mundo caótico que no es ajeno al nuestro, un mundo que de tan mimético se torna siniestro.

REFERENCIAS

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

FERNÁNDEZ, Adela. “Vago espinazo de la noche”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009,

HURAULT, Bernardo y Ricciardi, Ramón. *Biblia*, Madrid: Editorial Verbo Divino, 1972.

LEJAVITZER, Amalia. “Las Saturnales romanas y su carácter de festividad agrícola”, *Revista RIVAR*, Vol. 8, no.24, Septiembre, 2021, 237-246.

LEÓN Aguado Díaz, Antonio. *Historia de las deficiencias*, Madrid: Escuela Libre Editorial. 1995,

LOVECRAFT, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010.

MACHEN, Arthur. “El Gran Dios Pan” p.4, recuperado el 25 de mayo del 2022 en <https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2016/07/machen-arthur-el-gran-dios-pan.pdf>

PROGRAMA DE ANÁLISIS DE SUSTANCIAS, “Mescalina” *ReverdeSer Colectivo*, recuperado el 20 de mayo del 2022 en <http://reverdeser.org/wp-content/uploads/2018/04/Mescalina.pdf>

PERE MARTÍNEZ Oró, David; Apud, Juan Scuro, Ismael; Romani, Oriol; “La funcionalidad política de la ‘ciencia’ prohibicionista: El caso del cannabis y los psicodélicos”, *Salud Colectiva, Universidad Nacional de Lanús*, 2020.

Rilke, Rainer Maria. *Las elegías de Duino*, México: Editorial Centauro, 1945.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Alberto. "Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social",
ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXIII, enero-febrero, 2007, 103-121.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Debolsillo, 2006

3.7 “UNA DISTINTA GEOMETRÍA DEL SENTIMIENTO” Y “RELOJ DE SOMBRA”

PERVERSIONES E INFANCIAS

En la cuentística de Adela Fernández encontramos protagonistas marginales: niños, locas, mujeres, huérfanos, pobres, enfermos, malditos. Personajes que avanzan en los límites de su propio mundo, desplazados del resto o hacinados en la soledad. Buscan sobrevivir algunos de ellos, otros anhelan trascender, tocar lo divino. Los hay también aquellos que nacen ya con el estigma de lo sobrenatural. Adela Fernández señala que esos “sufriditos personajes”⁶¹⁷, como los llamara Carlos Monsiváis, no son del todo ficticios, “están basados en hechos reales”,⁶¹⁸ en algún punto de la vida de Adela Fernández la impactaron por ser desertores de “la caravana” sistemática e institucional de lo coercitivo y la opresión imperialista y pertenecer a “otra caravana de melancólicos, iracundos, resentidos, frustrados, desquiciados y desquiciantes”.⁶¹⁹

Si bien en *Duermevela* y *Vago espinazo de la noche* existe una distinta graduación hacia lo sobrenatural, predominando en *Duermevelas* los cuentos de corte fantástico y en *Vago espinazo de la noche* cuentos más cercanos a nuestros marcos de realidad y con una crítica social más patente. En ambas colecciones de cuentos abundan los personajes que rozan y coquetean con lo perverso. En *Vago espinazo de la noche* tenemos a Eluterio, personaje de “Más que fenicio” que comercia con mentiras y estafas llegando incluso a convertir las cenizas de su madre en rímel de alta calidad para venderlo; en “Jaculatorias e indulgencias” y en “Mecanismo” encontramos madres que creyendo a sus hijos obra del pecado o perversos sin remedio los someten a mandas, castigos y crueles sacrificios; también están los personajes multitudinarios como los granaderos en “Taciturno”; o aquellos que en busca de emociones se prostituyen y juegan con la muerte. Los personajes

⁶¹⁷ Adela Fernández, *Híbrido*, México: Laberinto Ediciones, 2011, p. 11.

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ *Idem.*

perversos de *Vago espinazo de la noche* aparecen como reflejo tácito de una sociedad destrozada e injusta.

Por su parte, en *Duermevelas* los personajes perversos también abundan, sin embargo, en este libro son en su mayoría niños y por lo general, a diferencia de en *Vago espinazo de la noche*, la narrativa de estos cuentos linda con la irrealidad, lo maravilloso y lo sobrenatural. Mientras los personajes perversos de *Vago espinazo de la noche* despiertan horror por las crueldades a las que someten a otros; en *Duermevelas* el efecto que producen estos personajes es más sutil y cercano a lo siniestro. De ahí que en el presente análisis nos centraremos en dos cuentos de *Duermevelas*: “Una distinta geometría del sentimiento” y “Reloj de sombra”.

UNA DISTINTA GEOMETRÍA DEL SENTIMIENTO

El cuento “Una distinta geometría del sentimiento” comienza presentándonos a la familia Iturbide Sánchez, “una familia como todas, normal y cotidiana”,⁶²⁰ sin embargo, conforme avanzamos en la narrativa, descubrimos que esa familia y sus cuatro integrantes que “forman la dulce geometría de un hogar”⁶²¹ esconden ciertos aspectos.

La voz narrativa dedica un párrafo a cada uno de los integrantes describiéndolos en sus ocupaciones y aficiones. Don Rodolfo, el padre, amigo del Gobierno y de la sociedad diplomática, en sus días de descanso es coleccionista. Dolores, la madre, es fiel, amorosa y dedicada al hogar, en su alcoba tiene una escultura grecorromana de un efebo traído secretamente de un templo en Roma. Rodolfito, el hijo mayor, es un alumno avanzado y gusta de la ciencia por lo que tiene un laboratorio en su cuarto. Anastasia, la pequeña de la casa, tierna y delgadita, adora los perros al grado que su cuarto está decorado con éstos.

La voz narrativa hace así una especie de enumeración descendente, pasando del integrante mayor al menor e insiste en la normalidad y felicidad de la familia así como en

⁶²⁰ Adela Fernández, “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York, Editorial Campana. 2009, p. 39.

⁶²¹ *Idem*.

los hobbies de cada uno de los integrantes, para, posteriormente, volver a empezar la enumeración, pero esta vez en orden ascendente, como si esta geometría que conforma la familia la mirásemos ahora a través de un reflejo, reflejo que en la cercanía se torna inquietante pues revela otras facetas.

Es en esta segunda enumeración más cercana y detallada que observamos a la pequeña y tierna Anastasia buscando atraer con trocitos de carne a los perros de la calle, para después llevarlos a su cuarto donde los mira detenidamente hasta absorberles la vida con los ojos. Ahí “el perro aúlla sin poder separar la vista de la mirada de ella. Agoniza y muere y después de algunas horas queda momificado. Expresiones de angustias disecadas, hocicos abiertos, ojos vidriosos y, lo único que resta vivo, son los gemidos”.⁶²² Dos elementos despiertan la sensación de lo *Unheimlich*, por un lado la figura infantil que de pronto ha revelado su faceta perversa y por otro, la nueva condición de los perros que estando disecados continúan aullando. Un guiño más de la autora es el nombre del sirviente que cuida a Anastasia, Lázaro, pues, aunque en el texto no se menciona más sobre este personaje, su nombre posee implicaciones bíblicas relacionadas con la transgresión a la muerte y el rompimiento del ciclo vital, llevando a preguntarnos si en el cuento tan solo los perros mantendrán aquella relación ambivalente con la muerte y la vida, abriendo de tal manera la puerta a otras posibilidades en la mente de los lectores.

Anastasia, descrita al inicio como una niña de tres años, tierna y delgadita, pasa a enrarecerse, su mirada se convierte en algo maligno capaz de absorber la vida de los animales que se acercan a ella con engaños. La voz narrativa describe su cuarto como “un cementerio canino donde la quietud de los animales momificados se matiza con esos tristísimos lamentos, caja de aullidos, tablero decorado con perros”.⁶²³ Así, en esta segunda enumeración la idea de aquella familia normal se trastoca radicalmente y tal como Sigmund Freud apuntara sobre lo *Unheimlich*, aquello que en un inicio se presenta como conocido,

⁶²² *Ibidem.*, p.41.

⁶²³ *Idem.*

familiar, hogareño, doméstico, revela en la cercanía e intimidad algo secreto u oculto. Este mostrar lo que no debería ser mostrado es lo que causa la sensación de lo siniestro.

El mecanismo se produce por la aseveración primera y reiterativa de la normalidad de esta familia y la comparación con el resto de las familias, lo cual puede conducir al lector implícito a asociarla con la propia familia u otros modelos conocidos al afirmar la voz narrativa que nos hablará de “una familia como todas, normal y cotidiana”.⁶²⁴ Sin embargo, es probable que la fuente de lo siniestro más allá de esta comparación con todas las familias, resida en la transgresión de la figura de la infancia, pues aunque los demás integrantes también ocultan ciertos aspectos, son los casos de la pequeña Anastasia y su hermano los que más se acercan a lo perverso y juegan con lo siniestro.

En el caso de Rodolfito, “el niño piensa con crítica y rechazo en esos cientos de fetos abortados que encontraron su final bajo la decisión infrahumana de mujeres cómodas e irresponsables”.⁶²⁵ La imagen que se presenta sobre estos abortos resulta grotesca al mostrar la degradación del cuerpo humano en formación y transformarlo en alimento de bestias o desechos de drenaje: “las entrañas son vaciadas una y repetidas veces, seminiños al drenaje o a la basura, alimentos para las bestias del zoológico”.⁶²⁶ Rodolfito, en su búsqueda por burlar a aquellas madres que él considera “desnaturalizadas”,⁶²⁷ transgrede también el orden de lo vivo y lo muerto recolectando fetos en su laboratorio para revivirlos por medio de la ciencia. El niño, con ayuda de una computadora, les infunde vida a los fetos, “les pasa emociones, sentimientos, síntomas”,⁶²⁸ así, estas criaturas “viven, y sin estar en su totalidad físicamente formados, alcanzan diferentes edades. Incluso algunos de ellos sienten como ancianos”.⁶²⁹

Bajtín señala como una imagen de lo grotesco la unión de la figura de la madre embarazada y la vejez decrepita en un solo cuerpo. De tal manera, “una de las tendencias

⁶²⁴ *Ibidem.*, p.39.

⁶²⁵ *Ibidem.*, p.41.

⁶²⁶ *Idem.*

⁶²⁷ *Idem.*

⁶²⁸ *Ibidem.*, p.42.

⁶²⁹ *Idem.*

fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo”.⁶³⁰ En el caso de este cuento de Adela Fernández, la imagen que se nos presenta en el pasatiempo de Rodolfito es muy cercana a la planteada por Bajtín. En el cuento, los fetos, seres humanos en formación, terminan por adquirir semejanzas con los ancianos. Al igual que en las imágenes medievales de ancianas embarazadas, en “Una distinta geometría del sentimiento” se muestra la vida de manera ambivalente y contradictoria al tiempo que el útero es sustituido por los recipientes ovoides y probetas del cuarto del infante. Lo grotesco se hace patente en la descripción de Rodolfito y su laboratorio de fetos. Aunque en este pasaje lo sobrenatural, es decir, el rompimiento del orden vida-muerte con la resurrección de los fetos, se explica por medio de la afición científica de Rodolfito, lo siniestro aparece por la transgresión de la figura del infante, mientras que la escena más que inscribirse en lo fantástico expone lo grotesco.

Por su parte, Dolores, madre amorosa y sobria, de la misma manera que los hijos, es mostrada ahora en la intimidad de su habitación donde, fiel a su esposo, cada que éste se aísla en su bodega, ella “desahoga su fiebre sexual”⁶³¹ con la escultura del efebo. “La carne y la piedra. La sangre caliente desbordada en una masturbación feroz y el mármol frío. El frenesí voluptuoso y lo estático. Las células vivas y el mineral muerto”.⁶³² Los juegos de contraposiciones giran alrededor de lo vivo y lo inerte, siendo tematizado esto último como lo muerto. El erotismo se presenta, tal como señalara Georges Bataille como “la aprobación de la vida hasta en la muerte”⁶³³ y la figura de la madre, asociada antes a la sobriedad, es revelada aquí en su voluptuosidad y deseo. Otro aspecto a considerar de la estatua es el origen de ésta. Al inicio del cuento es descrita como “una escultura grecorromana, hermoso efebo de mármol traído secretamente de un templo de Roma”,⁶³⁴ con lo cual el secretismo

⁶³⁰ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p.23.

⁶³¹ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 42.

⁶³² *Idem.*

⁶³³ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona: TusQuets Editores, 1997, p. 15.

⁶³⁴ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 40.

y lo sagrado con que es revestida la escultura le confieren al acto erótico de Dolores un carácter profano y trasgresor.

En el caso de Anastasia y Rodolfito, lo inanimado es revestido de ambigüedad dotándole de características propias de lo vivo: los perros muertos y momificados aúllan, los fetos cobran vida, crecen, lloran, gimen. En el caso de Dolores el efebo traído secretamente de Roma permanece estático, frío, muerto y sin embargo, es el objeto de deseo sexual de aquella mujer de nombre herido “que no se puede quejar”,⁶³⁵ mujer “afortunada”⁶³⁶ al cuidado de la imagen del matrimonio, “distante con los amigos de su esposo por temor de que alguno de ellos se atreva a seducirla”.⁶³⁷ Dolores no sustrae la vida dejándola en una ambigüedad sobrenatural ni revive seres bajo la unión de la ciencia y lo grotesco, solo goza en la unión de opuestos, en el juego con lo vivo y lo muerto guardado secretamente. Dolores, al igual que sus hijos y su esposo, es un individuo aislado, ninguno de los integrantes de la familia convive con algún otro miembro, cada uno permanece en sus propios espacios y es ahí, en la intimidad, que muestran lo perverso y lo reprimido.

Don Rodolfo, el padre, también vive en aislamiento, sin embargo, a diferencia de los otros integrantes, al describir la vida del personaje, el narrador nos menciona que éste se siente desplazado y desheredado de la locura propia de sus antepasados. Don Rodolfo, “con nostálgica admiración, recuerda las grandes historias de sus antepasados”.⁶³⁸ Es descendiente de una familia de locos. Por ello “su mayor placer es leer y releer todos los expedientes clínicos de sus familiares. Se fascina con las manías”.⁶³⁹ A pesar de que la narración describe a Rodolfo como un hombre con un “sano y mediocre cerebro”⁶⁴⁰ y este mismo se percibe como un “hombre cuerdo y normal”,⁶⁴¹ las acciones del personaje son obsesivas y maniacas. Su admiración por la locura se convierte en síntoma de su propio descenso a lo patológico.

⁶³⁵ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 39.

⁶³⁶ *Idem.*

⁶³⁷ *Ibidem.*, p.42.

⁶³⁸ *Ibidem.*, p.43.

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ *Ibidem.*, p.44.

⁶⁴¹ *Ibidem.*, p.43.

A lo largo del cuento, vemos cómo lo fantástico aparece de forma intermitente, inicia planteando una familia normal para luego introducir las manías, excentricidades, delirios y perversiones de sus integrantes, lo cotidiano es lo grotesco, profano y sobrenatural, rompiendo así la aparente normalidad con que al inicio se les describe. En el caso de Anastasia, lo sobrenatural reside en su mirada capaz de extraer la vida de los perros y momificarlos dejando solo vivo el aullido, en Rodolfito, aunque también está el juego con la resurrección, lo sobrenatural se explica por medio de la afición científica del infante, las imágenes que se manejan dejan de ser siniestras para entrar en lo grotesco; por su parte, en Dolores, aunque existe también la contraposición entre lo vivo y lo muerto, no hay signos de lo sobrenatural, el pasaje se centra en lo erótico profano. Con el personaje de Don Rodolfo, no obstante, regresamos a lo fantástico para cerrar con ello.

Don Rodolfo vuelve a configurarse como un sujeto normal y justo esta normalidad le es problemática, le aísla, le deshereda de algo que él considera “un estado superior”,⁶⁴² no obstante, en su melancolía y lamentación por su cordura y normalidad lee una y otra vez los archivos sobre las locuras familiares y decide visitar hospitales psiquiátricos. La narración nos explica: “Con un poder insólito extrae la mentalidad de los locos y la archiva en su bodega”,⁶⁴³ la ambigüedad se hace presente y podemos dar dos interpretaciones, una perteneciente a lo racional entendiendo lo figurativo de la oración, es decir, que con inteligencia o habilidad va comprendiendo la mentalidad de estas personas afectadas y archiva los casos en su bodega. No obstante, la narrativa continúa conduciendo la interpretación de la oración a los ámbitos de lo fantástico: “En cada cajoncito tiene el efluvio psicopatológico de un orate; cientos de emanaciones encajadas y perfectamente clasificadas. Cuando Don Rodolfo abre uno a uno todos los compartimientos, de ahí salen carcajadas, llantos, palabras incoherentes, babas, estremecimientos demenciales”.⁶⁴⁴

La interpretación perteneciente a lo racional y figurativo se elimina con esta última descripción situando a Don Rodolfo dentro de lo sobrenatural y lo fantástico, sin embargo,

⁶⁴² *Idem.*

⁶⁴³ *Ibidem.*, p.44.

⁶⁴⁴ *Idem.*

resalta aquí que lo problemático para el personaje no es lo sobrenatural sino lo normal, lo cotidiano, la cordura. Don Rodolfo, en su búsqueda de escapar de su sanidad busca de forma insaciable lo patológico y en esa búsqueda aflora lo sobrenatural. “Sentado al centro del cuarto desde su viejo sillón de cuero, con demencia ve danzar esos trastornos alrededor de su sano y mediocre cerebro”.⁶⁴⁵ Esta danza de lo patológico inalcanzado no es producto de una alucinación o lo figurativo, es la puerta de lo insólito que se abre, lo sobrenatural asomando a través de las gavetas, los archivos, los casos documentados de los pacientes psiquiátricos.

La locura aparece en el cuento como elemento propiciatorio de lo fantástico. No solo por la convicción de Don Rodolfo que considera a ésta como un estado superior, sino también en el resto de los personajes, en especial Anastasia y Rodolfito, la locura en ellos no está cercana a la esquizofrenia y los delirios sino a lo psicótico y lo perverso, esta locura que no afecta el intelecto sino lo moral.⁶⁴⁶ Es ahí en la perversión, en la transgresión de lo establecido que la familia ejecuta sus hobbies y pasatiempos. Pero es también esta transgresión, lo que los vuelve siniestros.

PERSPECTIVAS SOBRE LA INFANCIA

Si Rodolfito y Anastasia despiertan más la sensación de lo siniestro que Dolores o Don Rodolfo, es por su condición de infantes. Pese a que todo ser humano ha sido niño, desde la concepción del adulto, el infante pasa a los lindes de la otredad. Bien lo menciona Rousseau en su introducción a *Emilio*: “No se conoce la infancia; sobre las falsas ideas que se poseen, cuanto más se abunda más se yerra”.⁶⁴⁷ Al igual que las concepciones científicas y los cambios de paradigma ocurridos con la ilustración y la llegada del positivismo, las ideas y percepciones sobre la infancia han cambiado a lo largo del tiempo.

⁶⁴⁵ *Idem.*

⁶⁴⁶ *Cfr.* Inmaculada Jáuregui Balenciaga, “Psicopatía, ideología y sociedad”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 18, 2008, p.4.

⁶⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o De la Educación*, México: EDAF, Ediciones-Distribuciones Antonio Fossati, S.A., 1985, p.32

En la Antigüedad la idea de “infante” era inexistente, Philippe Aries señala que en la Edad Media el niño era visto como un adulto pequeño, “o, mejor dicho, un hombre aún pequeño que pronto se haría –o debería hacerse– un hombre”.⁶⁴⁸ De igual manera, no había como tal una distinción entre las actividades del adulto y las del niño, sino que este último a corta edad y en la medida de sus capacidades se integraba como mano de obra en las labores de la familia. Incluso la vestimenta del niño era la misma que la del adulto. De tal forma, niño y adulto eran observados como lo mismo, la infancia fue considerada un lapso de la vida humana relevante solo por ser “la reserva de los adultos”.⁶⁴⁹

Matilde de la Iglesia y Jorgelina di Lorio señalan que mientras en la Antigüedad el niño era comprendido como propiedad de la familia, en la Modernidad, la situación cambia con la intervención del Estado, el impacto de la escolarización y sistematización del aprendizaje, conduciendo al surgimiento de “la categoría de niño como *algo* diferente de los adultos”.⁶⁵⁰ De esta manera, el niño pasa a ser otro. Y es aquí, desde la otredad, que comienza a darse una sensibilidad dual hacia la infancia, por un lado, “solicitud y ternura, una especie de forma moderna de mimar, y del otro, también solicitud, pero con severidad: la educación”.⁶⁵¹ Aparece la antes inexistente preocupación por “malcriar”.⁶⁵² Pues como señala Aries, para “malcriar a un niño hay que tener hacia él un sentimiento de ternura extremadamente fuerte, y también es necesario que la sociedad haya tomado conciencia de los límites que, en bien del muchacho, debe observar la ternura”.⁶⁵³

De tal forma, Aries, en su estudio sobre la historia de la infancia, explica cómo desde el siglo XVII comienza dicho temor a malcriar, prevaleciendo en el siglo XVIII la ternura y en el XIX la severidad. No obstante es a finales del siglo XIX e inicios del XX que comienzan a dominar tanto los niños malcriados como los niños golpeados. Para el siglo XX el niño ya no

⁶⁴⁸ Philippe Aries, “La infancia”, *Revista Estudio*, no. 281, 1986, p.5.

⁶⁴⁹ Chacón C., Jerry J. “Antropología e infancia. Reflexiones sobre los sujetos y los objetos” *Cuicuilco*, vol. 22, núm. 64, septiembre-diciembre, 2015, p. 143.

⁶⁵⁰ De la Iglesia, Matilde; Di Lorio, Jorgelina, “La infancia institucionalizada: la práctica de la psicología jurídica. Determinantes institucionales” *Anuario de investigaciones*. Vol. XIII, 2006, pp. 20

⁶⁵¹ Philippe Aries, *Op., cit.*, pp. 6-7.

⁶⁵² *Cfr. Ibidem.*, p.7.

⁶⁵³ *Idem.*

se encontraba en el anonimato ni en la indiferencia de las épocas pasadas, ahora era tomado como “la criatura más preciosa, la más rica en promesas y en futuro”.⁶⁵⁴

No obstante, hacia 1960-1970 vuelve a suceder un cambio en la percepción que se tiene de los niños. Como consecuencia de la absoluta permisividad y protagonismo del que por años gozaron los infantes, la sociedad, al considerarlos como malcriados, ruidosos o molestos, comenzó a crear espacios “libres de niños” prohibiendo y limitando la entrada de estos a ciertos establecimientos.⁶⁵⁵ Así, la imagen de los infantes dejó de ser positiva dando paso a la infantofobia.

Habría que cuestionar en nuestra cultura si dicho temor hacia los infantes puede ser originado, no solo por el exceso de permisividad y las molestias que puedan surgir a partir de la convivencia con “niños malcriados”, sino también por la conciencia de responsabilidad que tiene el adulto sobre la crianza, misma que los estudios pedagógicos y psicológicos han enfatizado en las últimas décadas, delegando en los adultos la responsabilidad de la educación y buena crianza de los infantes, y por ende, de los futuros adultos, pues aún hoy en día se conserva tal discurso que clama que los jóvenes y niños son el futuro. El adulto, buscando así una manera de desligarse del peso de esa responsabilidad, la delega en la naturaleza de los infantes. De tal manera, se retoman antiguas perspectivas (metáforas, ideas, visiones), considerando al niño como “salvaje”, “endemoniado” o “malo por naturaleza” y plasmándolo así en los productos culturales.

Al respecto, llaman la atención las observaciones que realiza Noël Carroll sobre los ciclos de cine de terror, y en específico con el ciclo de terror de “bebés demoniacos”. Noël Carroll en su estudio *Filosofía del terror o paradojas del corazón* señala cómo los ciclos de terror responden a las preocupaciones de la sociedad en que se originan dichas películas, siendo de tal forma el género de terror un medio “a través del cual pueden expresarse los miedos de una época”.⁶⁵⁶ Así, el ciclo de monstruos como Frankenstein y King Kong surgido

⁶⁵⁴ *Ibidem.*, p.8.

⁶⁵⁵ *Cfr. Idem.*

⁶⁵⁶ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. España: Machado Libros, 2005, p. 234. Recuperado en Lectulandia.com

a principio de los treinta, refleja, según los análisis de Noël Carroll, el miedo de los individuos a la alienación, a ser víctimas de las circunstancias y quedar excluidos de la sociedad,⁶⁵⁷ miedos predominantes en la sociedad estadounidense al enfrentar la Gran Depresión y la amenaza constante del desempleo.

Por otra parte, el ciclo de terror relacionado con “monstruos fóbicos magnificados”⁶⁵⁸ como insectos y animales gigantes surgió en los años cincuenta a partir del temor tanto por los avances nucleares y las implicaciones genéticas de estos experimentos, como el temor a las posibles invasiones.⁶⁵⁹ Recordemos que en estas películas el insecto, magnificado o masificado, intentaba apoderarse de un pueblo o el mundo, siendo así estas películas reflejo del temor que los estadounidenses tenían ante las amenazas comunistas internacionales. De igual manera, el ciclo de terror sobre seres del espacio es una continuación de dichos temores a la invasión, no obstante, este ciclo expande las posibilidades del terror al espacio exterior, al surgir en la década de 1980 inspirado por la Carrera espacial (1955-1975) entre Estados Unidos y la Unión Soviética.⁶⁶⁰

El ciclo de terror que llama la atención para el presente análisis, es el ciclo de “bebés demoniacos”⁶⁶¹ o de “terror familiar”, donde películas como *La semilla del diablo* (1968), *The Other* (1972), *El exorcista* (1973) y *La profecía* (1976) muestran a bebés e infantes capaces de asesinar o convocar poderes satánicos. Noël Carroll señala que este ciclo puede estar relacionado con el advenimiento de una era de estancamiento y disminución demográfica en Estados Unidos, así como por la cada vez mayor precarización del mercado que imposibilitaba brindar los recursos para las familias extensas.⁶⁶²

Tras esta serie de observaciones, Noël Carroll plantea la hipótesis de que “los ciclos de terror probablemente tienen lugar en periodos de tensión social pronunciada en los que las ficciones de terror sirven para dramatizar o expresar el malestar dominante”,⁶⁶³ siendo

⁶⁵⁷ Cfr. *Ibidem.*, p.235.

⁶⁵⁸ *Ibidem.*, p.63.

⁶⁵⁹ Cfr. *Idem.*

⁶⁶⁰ Cfr. *Ibidem.*, p.13.

⁶⁶¹ *Ibidem.*, p.236.

⁶⁶² Cfr. *Idem.*

⁶⁶³ *Ibidem.*, pp.236-237.

por tanto capaz este género de asimilar en su iconografía los miedos sociales.⁶⁶⁴ De esta manera, Noël Carroll coincide con lo expresado por Philippe Aries. Ambos, desde sus respectivos ámbitos, el estudio del cine y el género del terror en el caso de Carroll; y el estudio de la infancia y su historia, en el caso de Aries, dan cuenta de una crisis social alrededor de la década de 1970 que conlleva a un cambio en la percepción que se tiene de los niños y la infancia, despertando en la sociedad una especie de infantofobia o animadversión hacia los niños, originando espacios libres de éstos, pero también, como contempla Noël, integrándolos con mayor frecuencia a la iconografía del terror y dando así origen al ciclo del “terror familiar” o “bebés demoniacos”.

En el caso de Adela Fernández su producción literaria donde abundan estos personajes infantiles atemorizantes fue escrita entre 1973 y 1986, año en que se publica *Duermevelas*, coincidiendo también su producción con una marcada disminución demográfica en México, producto muy probablemente del mismo cambio en la percepción sobre la infancia que observan Philippe Aries y Noël Carroll. Así, en los cuentos “Una distinta geometría del sentimiento” (1973), “Los vegetantes” (1973), “Mecanismos” (1972-1974), “Cordelias”, “Yemasanta”, “El hombre umbrío”, “Reloj de sombra” y “Juegos de poder” (escritos estos últimos probablemente entre 1975-1986) observamos niños que representan una otredad amenazante.⁶⁶⁵

Al respecto, Jorge Antonio Figueroa observa que en la década de 1950 los escritores de la Generación de Medio Siglo retoman el interés en la figura del infante, se alejan de la idea del “ángel del hogar” y comienzan a plasmar la infancia revestida de soledad y miedo.⁶⁶⁶ Sin embargo, la mayoría de los personajes analizados por Jorge Antonio Figueroa, son niños que temen y no así niños temidos.⁶⁶⁷ En el caso de Adela Fernández, la autora

⁶⁶⁴ Cfr. *Ibidem.*, p.234.

⁶⁶⁵ Es importante tomar en cuenta que la mayoría de los cuentos en los que la infancia es revestida de una otredad siniestra se encuentran en *Duermevelas* y el cuento comprendido en *Vago espinazo de la noche* que coincide con estas características, “Mecanismo”, fue escrito entre 1972 y 1974, hermanándose así a los cuentos publicados en *Duermevelas*.

⁶⁶⁶ Jorge Antonio Muñoz Figueroa, “Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila”, *Valenciana*, núm. 28, julio-diciembre, 2021, pp.29-55.

⁶⁶⁷ Ejemplo de ello es el cuento “Alta cocina” de Amparo Dávila donde el personaje narrador recuerda una infancia inmersa en la soledad y el temor.

retoma también la figura del infante, pero no solo lo reviste de la soledad ya plasmada por la Generación de Medio Siglo, sino que refleja el miedo del adulto hacia el infante. Fernández destruye en su narrativa la idea del infante como ángel, o ser de bondad innata y recupera las visiones del niño como demonio o criatura perversa conectada a lo desconocido. Interesada en los personajes que encarnen la otredad, los niños aparecen en su obra bajo un halo de perversión.

La niñez, eso familiar y conocido, esa etapa ligada al hogar que se supondría experimentada por todo adulto pasa a representar una otredad con la distancia de los años. El niño se convierte en un otro para el adulto. El problema surge cuando el infante deja de realizar aquellas cosas que se le atribuían como propias y comienza a transgredir los límites. Entonces, pasa a ser objeto de temor al revestírsele de elementos que son ajenos a lo esperado en la infancia. Justo esto ocurre en los cuentos de Adela Fernández, los niños se alejan de la figura de “ángel del hogar” y adquieren comportamientos siniestros. Entre las hojas de los libros de Adela Fernández vemos infancias inquietantes, una niña de tres años succionando la vida con la mirada y momificando perros para adornar su habitación; un niño reviviendo fetos, otro que asesina canarios, gatos y cuanto animal llegue a sus manos; una pequeña que se multiplica con ansiedad hasta invadirlo todo; otra que nace de un huevo para predecir desgracias; un niño que lleva consigo una sombra y dolor a quienes le cuidan; niñas que desafían la autoridad de los padres y los convierten en marionetas o los amenazan con encajarles agujas en los ojos; infantes rechazados por sus madres, pues ven en ellos algo perverso, una sombra de pecado, una conexión con el diablo o una insensibilidad al sufrimiento ajeno.

Como hemos visto, en el caso de “Una distinta geometría del sentimiento”, en lo íntimo de las habitaciones de los personajes lo normal revela otro rostro desconocido y desconcertante donde aflora lo fantástico. Sin embargo, no todos sus personajes resultan igual de siniestros: las figuras de los infantes, Anastasia y Rodolfito, se destacan sobre las figuras solitarias de sus padres. Ello se produce no solo porque en la cercanía e intimidad de la habitación se revela ese otro rostro alejado de la normalidad, sino porque además, por el hecho de ser niños, transgreden las ideas culturales con que la infancia ha sido

revestida. Fragmentan una visión, un paradigma, lo esperado y lo que es tomado como verdad para recordarnos otras realidades posibles y existentes. Los niños, Anastasia y Rodolfito, bajo el halo de la perversión, son inquietantes, si bien lo siniestro recorre la casa hasta entrar en las habitaciones, es en los niños donde decide alojarse.

Algo similar ocurre en otros cuentos de Adela Fernández, los niños se tornan siniestros al romper el paradigma del infante como ángel. “Cordelias”, “Yemasanta”, “El hombre umbrío”, “Reloj de sombra” y “Juegos de poder” son tal vez los más representativos. La transgresión de la figura infantil por medio de la asociación de ésta a elementos perversos es uno de los recursos más usados por Adela Fernández para evocar lo siniestro. Debido a ello en este último apartado analizaremos un cuento más de este grupo: “Reloj de sombra”.

RELOJ DE SOMBRA

El cuento “Reloj de sombra” inicia presentando a Leopoldina, una niña que crece fascinada por las construcciones góticas, pues su tío Alfonso Argensola solía mostrarle un libro con antiguas ilustraciones de iglesias y catedrales góticas. Es tal el interés de la niña por estas construcciones que, cuando el tío se marcha del pueblo llevándose el libro, Leopoldina comienza a crear iglesias con plastilina y alfileres, obsesionándose con estos últimos. Sin embargo, este juego adquiere tintes amenazantes para las personas que la rodean y comienzan a asociarla con lo demoniaco. A lo largo del cuento se puede observar lo infantil bajo el velo de lo siniestro así como un oscilar entre lo divino y lo profano.

Al igual que en otros cuentos de Adela Fernández, como “Vago espinazo de la noche”, desde el inicio del cuento “Reloj de sombra” se introduce el factor de lo divino y la búsqueda del hombre por acceder a ello. El tío Alfonso, mostrándole a la pequeña Leopoldina las imágenes de catedrales góticas, le explica que, “tal arquitectura es un enviar el alma hacia

los altos espacios en difícil goteo de abajo hacia arriba, para ser finalmente punta que zahiere, fina plegaria de piedra tallada, grito agudo: el hombre que penetra en Dios”.⁶⁶⁸

Aunque Leopoldina no logra comprender del todo, crece fascinada con ese tipo de arquitectura y con la imagen de lo fino, la punta que zahiere, lo agudo que se eleva... Por ello, al quedarse sin el libro, en su imaginación o “ensoñación permanente”⁶⁶⁹ comienza a ver en su mente las catedrales “en erguimiento fantasmal, estructuras que giran, vagan, ya móviles o estáticas, oscuras o brillantes, sonoras o silenciosas”.⁶⁷⁰ Dentro del discurso narrativo, dejan así los templos de asociarse a lo divino para asociarse a lo fantasmal. Adquieren características inusuales como el movimiento y la sonoridad, no obstante, pese a la extrañeza, la descripción resulta poética.

Lo inquietante aparece cuando Leopoldina saca al pez de su pecera y lo deja morir con tal de proteger con el domo de cristal su creación de plastilina y alfileres. El ambiente en el que se narra tal escena está cargado con una serie de imágenes que evocan lo ritual. En la penumbra y a la luz de un quinqué, Leopoldina sacrifica la vida del animal por su creación. A la mañana siguiente “nadie se atreve a decir nada sobre el pez muerto”.⁶⁷¹ Hay un silencio cargado de temor, es aquí, en la indiferencia de la niña ante la vida ajena, que comienza el recelo y preocupación de los adultos.

Cada mañana la niña quita la pecera para sentir en sus dedos las agujas punzantes de su catedral de plastilina. Es importante recordar y tomar en cuenta la explicación inicial del tío sobre los templos góticos. La intención de aquella arquitectura es ser “punta que zahiere”,⁶⁷² “plegaria de piedra”,⁶⁷³ “el hombre que penetra en Dios”.⁶⁷⁴ La intención es acceder a lo divino, subir a ello. Sin embargo en el caso de Leopoldina, lo agudo no zahiere

⁶⁶⁸ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 101.

⁶⁶⁹ *Ibidem.*, p.102.

⁶⁷⁰ *Idem.*

⁶⁷¹ *Idem.*

⁶⁷² *Ibidem.*, p.101.

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Idem.*

los cielos y lo divino, sino a ella. La niña se coloca como una especie de Dios que crea su propia catedral para herirse a sí misma y encontrar en ello “su mayor placer”.⁶⁷⁵

Este placer se va tornando obsesivo y poco a poco, con el paso de los días, Leopoldina desarrolla el hábito de jugar con alfileres hasta volverse preocupante. Comienza a tapizar las paredes de su cuarto con estos objetos puntiagudos, llena cajas, frascos, vasos y talegas, perfora los libros infantiles, los encaja en muñecas, velas, Santos Niños de cera, en el Cristo de madera y las fotos familiares. La invasión de estos utensilios de la costura aumenta con la enumeración de objetos donde la niña los guarda y coloca, pasando de nombrar cosas simples sin cargas connotativas como las paredes, cajas, vasos y talegas, para posteriormente comenzar a señalar objetos con fuertes cargas simbólicas como las estatuas religiosas y las fotos familiares.

De esta manera, el juego de Leopoldina comienza a presentarse como una transgresión a las figuras consideradas divinas, y por tanto, como un acercamiento a lo profano o lo demoniaco pues esta transgresión se realiza por medio de la incrustación de los alfileres en las figuras de los santos, las fotos familiares e incluso muñecas de trapo, evocando con ello prácticas de religiones como la yoruba o la cultura vudú, comúnmente estigmatizadas y asociadas al satanismo y lo demoniaco.

Así, el silencio que al inicio reinaba en la familia da paso a los murmullos y conjeturas que vinculan a Leopoldina con la maldad y lo sobrenatural. “La niña es bruja”⁶⁷⁶ comienzan a considerar en la casa pues desde la visión de los adultos, “todo en su cuarto parece conjurar la maldad y el dolor”.⁶⁷⁷ Estas dos características, la maldad y el dolor, se convertirán en rasgos definitorios de la niña, asociándola con lo perverso y, por tanto, con un campo semántico que se aleja de aquello considerado como infantil. La niñez, aquello conocido, adquiere formas que son extrañas y por lo tanto inquietantes. Lo siniestro

⁶⁷⁵ *Ibidem.*, p.102.

⁶⁷⁶ *Ibidem.*, p.103.

⁶⁷⁷ *Idem.*

aparece, de tal manera, con la transgresión de lo infantil, esta categoría pasa de ser algo inocente a revelar rasgos propios de la perversión.

Conforme avanzamos en el cuento observamos aumentar los rasgos propios de la perversión, ejemplo de ello son la indiferencia de la niña por la muerte del pez, su despreocupación ante los temores cada vez mayores de la familia, el acto de encajarle alfileres en los ojos al gato, las amenazas de hacer lo mismo con los integrantes de la familia mientras estos duermen. Leopoldina, lejos de ser un ángel del hogar, se convierte en una amenaza, en un ser relacionado con la brujería. Ya no se le asocia con lo infantil en su sentido idealizado de inocencia e indefensión, sino en su caracterización negativa, caracterización que durante siglos había permanecido hasta cierto punto oculta e ignorada, pero latente y a la espera de resurgir en la conceptualización cultural.

Como observábamos en el apartado anterior, la concepción de la infancia ha cambiado a lo largo de los siglos, siendo predominantemente positiva, desde el siglo XV y hasta mediados de 1960-1970, al considerar al niño como algo indefenso, dependiente, con una condición innata de bondad e inocencia, e incluso como “un ángel”.⁶⁷⁸ Estas ideas remplazaron a aquellas que catalogaban al infante como malo por nacimiento.⁶⁷⁹ No obstante, dichas concepciones negativas no fueron del todo sustituidas, sino que permanecieron vigentes en las infancias indeseadas, es decir, los niños y adolescentes en situación de calle, pobreza, abandono o en conflicto con las leyes. En ellos permanecieron vigentes las categorizaciones de individuos desviados, problemáticos, preocupantes, molestos o amenazantes.⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Leonor Jaramillo, “Concepciones de infancia”, *Zona próxima. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*. No. 8, Diciembre, 2007, p.111.

⁶⁷⁹ Lloys de Mause “dice que los adultos se vinculaban con los niños a partir de tres reacciones: hostilidad por considerar al niño un ser demoníaco, temible y pura maldad; exigencia porque los niños existen únicamente para satisfacer las necesidades y deseos de sus padres; empatía cuando reconocían las necesidades del niño y actuaban para satisfacerlas. Cfr. José Calarco, “La representación social de la Infancia y el niño como construcción”. *Cine y Formación Docente. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente*. 2006, p.4.

⁶⁸⁰ Cfr. De la Iglesia, Matilde; Di Lorio, Jorgelina, *Op., cit.*, pp. 19-28.

De ahí que estas infancias marginadas son identificadas bajo la categoría de peligro moral y material permitiendo la intervención coercitiva de las instituciones en la búsqueda de mantener el control social.⁶⁸¹ El niño que es difícil de controlar se vuelve indeseado y amenazante. Chacón y Jerry, en su estudio *Antropología e infancia*, observan que en los últimos siglos los niños han sido invisibilizados como sujetos y tomados en cuenta la mayoría de las veces como objetos manipulables.⁶⁸² En el cuento “Reloj de sombra” esos papeles se invierten y es la niña quien toma a los adultos por objetos a manipular, al amenazarlos les infunde miedo para obligarlos a cumplir sus deseos.

De ahí la extrañeza que despierta. Leopoldina, lejos de ser una niña objeto y adherirse a las expectativas de indefensión e inocencia, se convierte en un sujeto activo que trata a los otros como cosas, siendo indiferente a los deseos, temores y sentimientos ajenos. La pequeña Leopoldina vuelve a la familia objetos manipulables. Por ello, al dejar de ser asociada con lo infantil en su categorización positiva, se recurre a la institución de la Iglesia, bajo la figura del sacerdote para que éste corrija a la niña de su actuar desviado. No obstante, el sacerdote, la figura institucional, insiste en la normalidad e inocencia de Leopoldina, e intentando tranquilizar a Arcelia, la madre, le dice “No hay peligro alguno, son niñerías”.⁶⁸³ Tomando así la palabra niñería como aquello trivial que no tiene importancia, “cosa pequeña o de poco valor”.⁶⁸⁴

De tal forma se va creando una tensión en torno a la naturaleza de la protagonista, enfrentando su cualidad de niña inofensiva a su relación con la brujería, lo demoniaco y la maldad; situándola, de tal forma, en categorías en apariencia contrarias y, por tanto, rodeándola de ambigüedad. Pese a la aseveración del sacerdote, la familia de los Argensola atribuye los quiebres económicos, enfermedades, depresiones y muertes a la niña pues “juega con instrumentos del demonio”.⁶⁸⁵ Los alfileres que en un inicio eran una imitación

⁶⁸¹ Cfr. *Ibidem.*, p. 20.

⁶⁸² Chacón C., Jerry J. *Op., cit.*, p.150.

⁶⁸³ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p.104.

⁶⁸⁴ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión en línea] <https://dle.rae.es> Consultado el 19 de julio del 2022.

⁶⁸⁵ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 104.

de las torres de los templos góticos y por ende una conexión y asenso de lo terrenal a lo celestial, pasan ahora a ser vistos también como su contrario, instrumentos que convocan seres de los abismos, así, la madre “piensa que a través de alfileres y agujas, los écubos son atraídos del infierno por artificio de la niña”.⁶⁸⁶

La protagonista se convierte de tal modo en una criatura transgresora, en lo conocido y familiar que revela aspectos que se deseaban mantener ocultos. Su actitud y sus juegos perturban la tranquilidad antes establecida y el hogar deja de ser un lugar seguro. Cabe destacar que el comportamiento de la niña no solo es asociado a lo sobrenatural-demoniaco, sino también a la “insania”.⁶⁸⁷ Aunque dentro de la narrativa no se menciona de forma explícita, se puede relacionar fácilmente el comportamiento de la protagonista con la psicopatía o la personalidad antisocial, trastorno definido como un patrón de comportamiento ausente de empatía y culpa, tratando así a las personas como si fuesen objetos, violando de forma constante los derechos de los otros e ignorando tanto los códigos sociales como los valores.⁶⁸⁸ La psicopatía vendría a ser una “locura sin delirio” una “locura moral” en la cual no se pierde el contacto con la realidad y no obstante se atenta contra lo social.⁶⁸⁹

Es esta la insania que aparece en “Reloj de sombra”. Los rasgos propios de la psicopatía se encuentran en Leopoldina a pesar de su corta edad: deja morir al pez, intimida a los miembros de la familia, clava agujas en los ojos del gato, amenaza con hacerle lo mismo al resto. Es justo cuando la madre intenta “aplacar la insania de su hija y la mala suerte que provoca”⁶⁹⁰ que aparece lo sobrenatural, ya no como una especulación de la familia sino como un hecho dentro de la narrativa, el gato, tras ser cegado por la niña con siete alfileres, comienza a caminar por el techo. Es entonces que “todos se someten a la manía de

⁶⁸⁶ *Idem.*

⁶⁸⁷ *Idem.*

⁶⁸⁸ Cfr. Abel Rodríguez Toboada, “La personalidad antisocial”, *Cultura. Universidad de San Martín de Porres*, 22, 2008, pp.453-472.

⁶⁸⁹ Inmaculada Jáuregui Balenciaga, *Op., cit.*, p.4.

⁶⁹⁰ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 104.

Leopoldina, sin que por ello puedan salvarse de vivir aterrados, con la sensación de estar sujetos bajo una amenaza maléfica”.⁶⁹¹

Los rasgos propios de la psicopatía colocados en una figura infantil terminan por convocar lo siniestro, mostrando cómo el niño se vuelve amenazante para el adulto cuando el infante abandona su posición pasiva de objeto o propiedad y se torna un sujeto capaz de objetualizar y manipular a quienes le rodean. Noël Carrol, explicando la configuración de los monstruos dentro del género de terror señala que los seres anómalos “no solo son ontológicamente transgresores. Las más de las veces también hacen cosas moralmente transgresoras”.⁶⁹² Además, el autor observa que éstos deben entenderse como “violaciones de categorías culturales vigentes. Desde este punto de vista, el enfrentamiento y la derrota del monstruo en las ficciones de terror podían leerse sistemáticamente como una restauración y defensa de la concepción del mundo establecida que se halla en los esquemas culturales existentes”.⁶⁹³ Sin embargo, en la narrativa fantástica, aunque la criatura sobrenatural o amenazante también representa una transgresión, no existe una restauración del orden como en el género del terror, afirmándose así la transgresión sobre la normalidad establecida.

En el caso del cuento analizado, el monstruo, la criatura amenazante no es más que una niña. A Leopoldina no se le señala como una criatura anómala en su aspecto físico, lo que atemoriza al resto de los personajes es lo moral, su indiferencia al dolor ajeno y la conexión que la familia hace entre la niña y lo demoniaco a causa de sus juegos obsesivos con alfileres. La protagonista representa la transgresión del constructo social actual sobre la infancia como algo inocente, pasivo e inofensivo, evidencia un temor creciente en la época de 1970 sobre la figura del niño insumiso, malcriado, perverso, provocador del desorden social o insano, así como un temor a la figura del psicópata, temor que se realza al unir sus características a la figura idealizada del infante.

⁶⁹¹ *Idem.*

⁶⁹² Noël Carrol, *Op., cit.*, p.226

⁶⁹³ *Idem.*

Hacia el final del cuento, Leopoldina es abandonada por su madre a causa del temor que ésta le produce, pues quiere evitar que su hija pueda dañar a su nuevo hijo que espera en el vientre. Leopoldina, herida por el abandono y la falta de cariño, pide una explicación a su nana, sin embargo, aunque ésta le recuerda todas las desgracias ocurridas por causa de sus juegos demoniacos, Leopoldina no logra comprender por qué consideran aquellos sucesos tragedias, antes bien, a ella le producen calma y serenidad las imágenes que a otros atemorizan. Así, cansada de las culpas y las quejas, recurre a aquello tan temido por su familia. “En nombre de los demonios y por poder de ellos”⁶⁹⁴ trata de comunicarse con el espíritu de su tío Alfonso, exclamando “a qué me enseñaste que las catedrales góticas se alzan buscando a la divinidad, ayúdame a elevarme para llegar a Dios”,⁶⁹⁵ tras este primer conjurar la niña se alarga, se metaliza, se vuelve aguja fría y deshumanizada hasta tocar los cielos y penetrar en Dios.

Ante la inmovilidad y nueva pasividad de una Leopoldina transfigurada en reloj de sombra, la madre regresa a casa apretando a su hijo recién nacido contra su pecho como si todavía quedase un pequeño resquicio de temor, aun así, la madre se sienta a contemplar la delgada sombra que su hija proyecta en el suelo “marcando las horas y testificando lo inexplicable”.⁶⁹⁶ Lo sobrenatural y demoniaco afirman su presencia en el cuento, sin embargo, la serie de tragedias ocurridas a la familia permanece sin resolverse como obra de la casualidad o de los poderes de la protagonista, la figura de Leopoldina permanece inmersa en la ambigüedad. Al final del cuento los juegos tachados de “niñería” se convierten a un tiempo en un medio para conjurar lo demoniaco y acceder a lo divino. Lo imposible no solo irrumpe en lo cotidiano sino que permanece como una sombra estableciendo un nuevo orden y tiempo, Leopoldina se vuelve testificación de lo inexplicable, rajadura perpetua de lo establecido, un grito agudo en ascenso a lo absoluto, lo desconocido y por tanto amenazante, origen de lo divino y lo considerado demoniaco. Así, lo infantil, antes sinónimo de lo pasivo, inocente e inofensivo pasa a afirmarse en su relación no solo con lo perverso

⁶⁹⁴ Fernández, Adela. “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández...* p. 107.

⁶⁹⁵ *Idem.*

⁶⁹⁶ *Idem.*

sino también con lo sobrenatural y lo desconocido. La niñez se evidencia como esa otredad alejada del adulto, su moral, sus normas y su lógica.

REFERENCIAS

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: TusQuets Editores, 1997.
- CALARCO, José. "La representación social de la Infancia y el niño como construcción". *Cine y Formación Docente*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente. 2006.
- CHACÓN C., Jerry J. "Antropología e infancia. Reflexiones sobre los sujetos y los objetos" *Cuicuilco*, vol. 22, núm. 64, septiembre-diciembre, 2015.
- DE LA IGLESIA, Matilde; Di Iorio, Jorgelina. "La infancia institucionalizada: la práctica de la psicología jurídica. Determinantes institucionales" *Anuario de investigaciones*. Vol. XIII, 2006.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York, Editorial Campana. 2009.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Híbrido*. México: Laberinto Ediciones, 2011.
- JARAMILLO, Leonor. "Concepciones de infancia", *Zona próxima*. *Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*. No. 8, Diciembre, 2007
- JÁUREGUI Balenciaga, Inmaculada. "Psicopatía, ideología y sociedad", *Nómadas*. *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. No. 18, 2008
- MUÑOZ Figueroa, Jorge Antonio. "Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila", *Valenciana*, núm. 28, julio-diciembre, 2021.

NOËL Carrol, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. España: Machado Libros, 2005.

Recuperado en Lectulandia.com

PHILIPPE, Aries. "La infancia", *Revista Estudio*. No. 281, 1986.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión en línea]

[Https://dle.rae.es](https://dle.rae.es) Consultado el 19 de julio del 2022.

RODRÍGUEZ Toboada, Abel. "La personalidad antisocial", *Cultura. Universidad de San Martín de Porres*, 22, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o De la Educación*, México: EDAF, Ediciones-Distribuciones Antonio Fossati, S.A., 1985.

CONCLUSIONES

LOS TRASTORNOS MENTALES: LO *UNHEIMLICH* QUE NOS HABITA

Abordar los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández es hacer un recorrido por los laberintos encefálicos. Su narrativa evidencia que lo insólito, lo inquietante y siniestro se encuentran dentro de cada ser humano. Para bajar al infierno no es necesario emprender un viaje como el realizado por Dante, basta escuchar la música nocturna, recorrer las habitaciones de nuestro propio hogar, dejarse llevar por aquello reprimido que nos habita. Adela Fernández nos ofrece cuentos que juegan con lo carnavalesco y subvierten lo divino, narraciones donde la realidad aparece de forma hiperbólica, cercana a lo maravilloso y lo terrorífico, y no obstante, a pesar de generar cierta asfixia y conflicto en los personajes, éstos la normalizan. Son cuentos donde lo macabro y lo grotesco emergen desde las figuras del hogar, la infancia y lo conocido. Aquí los delirios, insanias y locuras revelan una realidad aterradora o son vestigio de la presencia de lo divino que se vuelve siniestro.

Por su parte, en los cuentos davilianos vemos aparecer, bajo el velo lingüístico, trastornos psicológicos que minan al individuo desde adentro hasta adquirir dimensiones fantásticas. Las amenazas planteadas en cada cuento son intangibles pero reales, acechan a los personajes al mismo tiempo que le susurran al lector la posibilidad de que él también esté siendo vigilado por sus propios trastornos. Es el mito del minotauro donde las autoras con su narrativa tejen un hilo para guiar a personajes y lectores a través del laberinto de la conducta humana.

Ambas ponen en marcha el sistema de lo fantástico desarrollando estructuras en las que se contraponen dos formas de pensamiento. Así, lo fantástico aflora en la narrativa de las autoras resquebrajando realidades normalizadas por los personajes. A lo largo de los cuentos observamos cómo se presentan de manera problemática hechos a-normales, a-naturales o irreales cumpliéndose de tal forma las observaciones de Ana María Barrenechea sobre este fenómeno literario. No obstante, en la narrativa de las autoras esta a-normalidad

no siempre proviene de elementos preternaturales o entes externos al ser humano, lo desconocido inquietante aparece en muchas ocasiones dentro del sujeto.

Si bien Todorov consideraba que la aparición de la ilusión de los sentidos o la locura podían eliminar el fenómeno de lo fantástico, en estos cuentos observamos cómo lo fantástico se mantiene incluso con la aparición de características de los trastornos mentales. Ello es posible debido a que, así como no existen temas propios de lo fantástico, es probable que ningún tema por sí solo pueda ser excluyente de este género. Con su debido tratamiento, y dependiendo de los modelos de mundo imperantes, cualquier objeto podría ser usado para poner en marcha el sistema de lo fantástico.

Así pues, es el tratamiento que el autor decida darle, así como los simbolismos, las metáforas y transgresiones a los modelos de mundo imperantes, las que permiten que inicie el sistema. Recordemos que los marcos sociológicos se encuentran en constante cambio y lo que hoy puede llegar a ser un elemento problemático para lo racional puede no serlo para otras épocas o cosmovisiones, los elementos, objetos y fenómenos conflictivos cambian según las representaciones de la realidad que una sociedad posea. Tal como apuntara el mismo Todorov, en la conformación de lo fantástico, los temas no son determinantes, lo que sí lo hace es la existencia de un choque violento entre dos órdenes distintos tal como ha señalado Barrenechea.

De tal forma, el tema se vuelve relevante en su relación con el tratamiento, es decir, la manera en que el autor decide abordarlo para, mediante el uso de recursos narrativos, generar una estructura que ponga en conflicto dos realidades excluyentes. Así mismo, el tema parece surgir como metáfora del contexto social. Como bien señalaba David Roas, lo fantástico dialoga con la realidad, tiene una relación intertextual con las construcciones sociales,⁶⁹⁷ de ahí que el efecto provocado sea el de lo siniestro. El lector se acerca al texto y, bajo el velo de las palabras, alcanza a vislumbrar un reflejo de algo conocido que no termina por revelarse.

⁶⁹⁷ Cfr. David Roas, "La amenaza de lo Fantástico" en David Roas (Comp.), *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p.20.

De ahí que Flora Botton Burlá señalase que lo fantástico está culturalmente condicionado.⁶⁹⁸ Si realmente lo fantástico quiere provocar algo en el lector implícito debe dialogar con lo cultural, las representaciones sociales de la realidad y los paradigmas. O mejor dicho, más que dialogar, el cuento fantástico debe ser capaz de cuestionar y ser un atentado, una insurrección, una ruptura, un desgarramiento a lo establecido. Es por ello que la literatura fantástica está en constante cambio, se mueve conforme los paradigmas de realidad para subvertirlos.

Como se mencionaba en el capítulo tres del presente trabajo, la literatura fantástica a inicios del siglo XX se vio influida por la aparición de la psicología como ciencia y por los cambios de paradigma que implicó el surgimiento del estudio de la mente humana. La ciencia, lejos de alejar la incertidumbre sobre sus objetos estudiados, mostró cuán poco el ser humano sabía del mundo y de sí. De tal forma, como respuesta a las nuevas inquietudes, en la literatura fantástica la otredad dejó de representarse fuera del individuo para empezar a considerar la posibilidad de que ésta se encontrase incluso dentro del mismo sujeto.

La mente, el inconsciente, las patologías y trastornos, aspectos que hasta hace unas décadas eran desconocidos o explicados bajo paradigmas relacionados a lo espiritual, se volvieron objetos de conflicto al cambiar el paradigma con el cual la sociedad abordaba tales temas. Y, si bien los estudios de la psicología, la psiquiatría y el psicoanálisis intentaron dar luz sobre estos aspectos del ser humano, al igual que ocurre en los parajes oscuros que intentan ser iluminados con una linterna, el haz de luz no logró cubrir todo el terreno sino lo más inmediato, acrecentando la sensación de incertidumbre y reafirmando la vastedad de lo desconocido ante la finitud de lo que se nos revela.

Cuando la ciencia, bajo el estudio de la psicología, intentó descubrir y comprender lo humano, reveló cuán poco sabíamos de nosotros mismos, así, el cerebro y la mente se convirtieron en universos por explorar, encontrando lo insólito y preternatural un nuevo hogar. Cabe preguntarse si, de la misma manera en que Lovecraft llegó a hablar del terror

⁶⁹⁸ Cfr. Flora Botton Burlá, *Los juegos de lo fantástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p.33.

cósmico, sería posible buscar un equivalente para aquel temor que emana y nace desde ese otro universo, el cosmos encefálico que se pliega en cada cráneo humano.

Contrario a lo esperado por Todorov, con los avances psicológicos y teorías psicoanalíticas la literatura fantástica mutó en lugar de extinguirse. Los autores alimentaron sus textos con los nuevos marcos epistemológicos, paradigmas de conocimiento y lenguaje. De tal forma, en los cuentos analizados de Adela Fernández y Amparo Dávila podemos observar la inclusión de palabras y términos propios del campo de la psicología como: mecanismo de defensa,⁶⁹⁹ barrera inconsciente,⁷⁰⁰ ansiedad,⁷⁰¹ sombra,⁷⁰² trastorno,⁷⁰³ locura,⁷⁰⁴ expedientes clínicos,⁷⁰⁵ estado maniaco,⁷⁰⁶ manía,⁷⁰⁷ demencia,⁷⁰⁸ insania,⁷⁰⁹ fobia,⁷¹⁰ etc... Términos que, no por el hecho de aparecer dentro de la narrativa, eliminan lo fantástico, sino que operan en conjunto con el resto de recursos para poner en marcha el sistema.

Recordemos que ver lo fantástico como sistema implica considerarlo una estructura donde los elementos dentro del texto están relacionados entre sí funcionando de tal forma como un todo con la finalidad de generar un efecto inquietante en el lector implícito. Para ello es necesario que en la estructura sus elementos hagan contraste entre sí provocando una tensión violenta. En el caso de las autoras, Amparo Dávila y Adela Fernández, dicha tensión gira muchas veces entorno a la conducta a-normal de un personaje y la forma en que dicha anormalidad (por lo general asociada a la fantasía, el delirio, la niñería) fragmenta

⁶⁹⁹ Amparo Dávila. "La quinta de las celosías", *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 32.

⁷⁰⁰ *Idem*.

⁷⁰¹ Amparo Dávila. "El último verano" ... p. 208; Amparo Dávila. "Final de una lucha" ... p.45.

⁷⁰² Amparo Dávila. "Final de una lucha" ... p.45.

⁷⁰³ Amparo Dávila. "El desayuno" ... p. 135; Adela Fernández, "Una distinta geometría del sentimiento", *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p.44

⁷⁰⁴ Adela Fernández, "Una distinta geometría del sentimiento" ... p.43.

⁷⁰⁵ *Idem*.

⁷⁰⁶ *Idem*.

⁷⁰⁷ Adela Fernández, "Reloj de sombra", *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009, p.104.

⁷⁰⁸ Adela Fernández, "Una distinta geometría del sentimiento" ... p.44.

⁷⁰⁹ Adela Fernández, "Reloj de sombra" ... p.104.

⁷¹⁰ Adela Fernández, "Ese maldito animal" ... p. 234.

la cotidianeidad “como un intruso que rompiera el ritmo de su vida y lo desorganizara todo”.⁷¹¹

Repasemos brevemente los cuentos analizados. En “La quinta de las celosías” la personalidad de Jana, enmarcada en características que fácilmente pueden asociarse al trastorno de la personalidad esquizoide, permite asociarla a la figura del autómatas, pero también situarla en el lado de lo patológico, lo extraño, lo desconocido y amenazante. Es lo humano lo que se vuelve inquietante. Lo que en un inicio parece ser un encuentro romántico pronto se ve inmerso en la extrañeza y Jana, la amada, adquiere connotaciones amenazantes en la intimidad al revelarse no como un objeto de idealización para ser eternamente admirado, sino como alguien real, capaz también de devolver la mirada y elegir su propio destino, alguien con poder, conocimiento y dominio sobre el destino, la vida y la muerte. Jana representa el mito de las sirenas, la figura de la *femme fatale*, el temor a la mujer por el hecho de ser un otro para el hombre y, no obstante, a pesar de su otredad, encontrar en ella cualidades que la acercan a lo designado como masculino. De tal manera, a lo largo del cuento “La quinta de las celosías” observamos cómo la personalidad a-normal y desconcertante de Jana, unida a los símbolos como la mirada, el té, la anestesia, el sueño y la muerte, va abriendo paso a lo fantástico gracias a una narración que se apoya en los vacíos, silencios y los puntos suspensivos.

Por su parte, en “Final de una lucha” la identidad del personaje se vuelve el centro del conflicto. Aquí observamos al protagonista perseguir su pasado y sus expectativas fallidas sintiendo una gran angustia por no poder reconocer su verdadera identidad, mostrando así este cuento la existencia de un temor cultural hacia la otredad incluso cuando ésta se encuentra en nosotros, complicando la identificación del individuo consigo mismo. En el análisis de este cuento hicimos notar que algunos trastornos y síndromes como el de dobles subjetivos, el trastorno de identidad disociativo o el trastorno de despersonalización se han teñido en la cultura de cierto temor, inspirando la figura del *Doppelgänger*, tema presente en “Final de una lucha”. Diversos productos culturales y artísticos han plasmado a personajes con dichos trastornos como criminales o asesinos,

⁷¹¹ Amparo Dávila. “El desayuno”... p.135.

evidenciando que culturalmente se ha revestido de temor a quienes padecen alguna afección psicológica relacionada con la despersonalización. Sin embargo, si se ha simbolizado al sujeto con trastornos disociativos como alguien amenazante es porque en el fondo a lo que tememos es a la propia fragmentación, tenemos miedo de nosotros mismos y de las sombras que ocultamos al resto.

En otros cuentos, como “Ese maldito animal” y “El último verano”, lo conflictivo no es la personalidad en sí misma o la identidad, sino el rol que se asume y la presión social que ello conlleva. En ambos cuentos observamos maternidades devoradoras, bestiales, inmersas en la insatisfacción, la soledad y el descuido propio. Muestran un claro conflicto entre cumplir las expectativas del ser mujer y el rebelarse al peso de tal imposición cultural. Ambas protagonistas se encuentran en entornos asfixiantes que han sido normalizados y justo esa opresión y violencia cotidiana las lleva a los bordes del delirio, la ansiedad y las fobias. Llama la atención que lo fantástico aparece en la narrativa de la mano de los síntomas de la ansiedad y lo que parece ser un episodio psicótico que jamás llega a afirmarse en el discurso como tal. La desorganización y lo patológico velado, mediante el lenguaje indeterminado, terminan por rasgar la realidad de las protagonistas y es ahí, en esa rasgadura, que asoma lo fantástico. En “El último verano” lo bestial se humaniza, los gusanos terminan por confundirse con el regreso de los hijos al hogar. La protagonista teme a ese verano que parece infinito, a la maternidad asfixiante que la obliga a seguir teniendo hijos y a seguir deseándolos cuando ella ya solo desea descansar y morir. Por ello, sumida en la angustia, se refugia en el fuego, se inmola con ayuda del quinqué heredado para evitar la venganza de la naturaleza, mostrando en ello una metáfora atroz de la realidad: la idea de la maternidad y lo femenino ha pasado de generación en generación, ha sido heredada de una mujer a otra igual que un fino quinqué de porcelana, sin embargo, es también esta idea, de aspecto fino y delicado, la que termina por devorar a las mujeres llevándolas a la inmolación.

De igual manera, en “Ese maldito animal”, lo bestial se encuentra presente, no obstante aquí lo humano se bestializa. Rebeca, la protagonista, confunde a una mujer con una bestia hembra y temiendo su reproducción le prende fuego, solo para descubrir entre

las llamas que no se trataba de un animal o quimera sino de una humana, una mujer al igual que ella. La aparente ilusión de los sentidos no rompe lo fantástico en el cuento, sino que da pie a lo fantástico y muestra la propia bestialidad de la protagonista que, inmersa en la fobia y la angustia, termina por defenderse atacando a su igual. Ya lo decíamos en el análisis de este cuento, es relevante que víctima y victimaria sean mujeres, ello nos muestra un aspecto de nuestra cultura, los mecanismos destructivos del patriarcado no solo se heredan de mujer a mujer como lo mostraba “El último verano”, sino que también es común que dichos mecanismos destructivos las mujeres los apliquen contra otras mujeres. Así, ambos cuentos se vuelven metáfora, un espejo distorsionado de la condición social y cultural de la mujer.

Esta opresión social vuelve a aparecer en el cuento “El desayuno”, donde observamos la figura de Carmen tornarse extraña e inquietante para el resto de la familia quienes intentan quitarle importancia a la preocupación de la joven ya sea infantilizándola o mediante el silenciamiento al cambiar de tema cada que ella intenta hablar de su sueño. De tal forma, la protagonista no solo se va enrareciendo ante los ojos de la familia y de la voz narrativa sino que también es constantemente invalidada bajo las etiquetas de puerilidad, exageración, fingimiento e histeria. Esta actitud autoritaria disfrazada de paternalismo puede verse como una metáfora del panorama social. Así, la mención de los granaderos reprimiendo las manifestaciones estudiantiles es paralela a la actitud que mantiene la familia hacia la joven temiendo que ésta y la expresión de su malestar destruyan la rutina y la aparente estabilidad.

También en el análisis del cuento “El desayuno” apuntamos cómo en diversas narraciones de Dávila las protagonistas se encuentran aprisionadas emocionalmente por las exigencias sociales que les piden moderación y reprimir ciertos aspectos de sí mismas. Ejemplo de ello son los cuentos “La señorita Julia”, “Tina Reyes”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “El pabellón del descanso”, “El último verano”, entre otros. En la mayoría de estos cuentos la represión que sufren las protagonistas las conduce a huir de su entorno sumergiéndose en la locura, no obstante esa locura o desorganización que sufren es observada por aquellos que las rodean como algo amenazante y siniestro, siendo el caso de

“El desayuno” un claro ejemplo de esto. Al finalizar el cuento, el “trastorno de Carmen” como lo llama el resto de la familia, se instala como un intruso en el hogar, rompiendo el ritmo de vida y desorganizándolo todo, sin embargo, es también aquí que lo fantástico aflora, la imagen con que es descrito tal trastorno está inmersa en la semántica de lo fantástico cerrando el cuento con la paradoja de la rosa de Coleridge y con ello dejando abierta la puerta de lo fantástico.

En el cuento “Sapo rojo” observamos también un choque de realidades entre el protagonista y su familia. Mientras el personaje principal está seguro de haber vomitado su corazón, el resto considera que solo se trata de un *delirium tremens*. Vemos a lo largo del cuento cómo el conflicto del personaje intenta ser domado mediante la semántica y la lógica. Así, este hecho problemático para el protagonista es minimizado y tomado como una fantasía. Este mecanismo no solo aparece en “Sapo rojo” sino que se repite en múltiples cuentos de ambas autoras. Lo patológico, con tal de no observarlo, es manejado por quienes no lo padecen como una nimiedad, cosa infantil, una fantasía, algo que no es propio de un adulto. Dicha minimización, lejos de ayudar, va alejando y aislando a los personajes al tiempo que se van enrareciendo y volviendo problemáticos para ellos mismos y su entorno. En el cuento “Sapo rojo” es significativo que el protagonista se asemeje a un autómatas tras perder su corazón bestializado y que el personaje sea consciente de que solo recuperando su corazón convertido en sapo rojo y tragándolo podrá recuperar su humanidad. El cuento se vuelve una metáfora mostrando que la única forma de ser un humano completo es aceptando la propia bestialidad y para ello es necesario muchas veces el adentrarse a los esteros y zonas pantanosas de la psique.

La imagen del sapo y la oscuridad vuelve a repetirse en “Música concreta”, donde, aunque tenemos la presencia de una mujer que se transforma en sapo, lo realmente inquietante es Marcela y su deterioro físico y mental a los ojos de su amigo Sergio. El protagonista observa impotente el descenso psicológico de Marcela, lucha por convencerla de que sus temores obedecen a una fantasía, no obstante, termina por convencerse de la veracidad de los temores de su amiga. La música concreta, presente a lo largo del cuento mediante los sonidos, puede interpretarse como una metáfora de la psicosis, pues ésta, al

igual que las composiciones ideadas por Pierre Schaeffer, toma fragmentos de la realidad para transformarla, torcerla y repetirla en una especie de disco rayado. La psicosis, esa música nocturna, eco de lo inconsciente, esa desarticulación de la realidad, fragmenta el mundo de los individuos conduciéndolos a terrenos desconocidos. En el cuento, el personaje de Marcela repite, “no es imaginación, ni sueño, ni son mis nervios como tú los llamas, es una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte”.⁷¹² Es ésta la otra realidad de la que habla la autora Amparo Dávila en sus entrevistas, una realidad más oscura, que a pesar de que la ciencia ha intentado dar luz sobre ella, solo ha evidenciado lo poco que conocemos del ser humano, y aunque muchos intenten domar dicha realidad con el léxico científico o minimizándolo a simples “fantasías” o “niñerías”, esa realidad sigue siendo atroz y destructiva para quien se adentra a ella.

Lo patológico, aunque los personajes intenten minimizarlo, se convierte en algo amenazante. Las enfermedades mentales se convierten de tal manera, en la narrativa, en fuente de lo siniestro al descubrir y revelar lo extraño dentro de lo conocido. Otros cuentos como “Vago espinazo de la noche” permiten acercarnos a una antigua visión de lo patológico en la que lo espiritual, lo divino y lo cósmico aparecen como causa de tales afecciones. Este cuento permite observar cómo la antigua concepción de las enfermedades relacionaba la contemplación de lo divino atemorizante como la causa de la pérdida de alguna capacidad física o atrofia cerebral, evidenciándose así un temor cultural hacia lo divino. Llama la atención en este cuento que aquí la locura no aparece como explicación a lo fantástico, sino al revés, lo sobrenatural produce la locura y la pérdida de las capacidades mentales. Las enfermedades, esa ciudadanía oscura con la que Susan Sontag menciona que todos nacemos,⁷¹³ se hace presente tras el contacto con lo divino y lo preternatural, es una evidencia del choque doloroso entre dos realidades.

Así, observamos cómo lo siniestro se manifiesta en lo divino y en las consecuencias de tal acercamiento: los trastornos y disminuciones de las capacidades físicas y mentales. Las enfermedades de la psique, no solo tornan a alguien familiar en un extraño sino que

⁷¹² Amparo Dávila. “Música concreta” ... p.108.

⁷¹³ Cfr. Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de lectura. 1977.

además, bajo esta perspectiva, implican un contacto con lo desconocido amenazante, contacto al que todos podríamos estar expuestos. El cuento “Vago espinazo de la noche” sugiere que incluso en nuestro mundo, en apariencia normal y cotidiano, ciertos fenómenos psicológicos esconden tras de sí realidades amenazantes que hemos de enfrentar al morir. Una realidad espiritual y cósmica tan abrumadora, que quien la contempla queda trastocado.

Adela Fernández además plasma en su narrativa no solo un acercamiento a lo absoluto presentado como una realidad espiritual desconocida y atemorizante, sino también esboza la realidad más conocida y cotidiana revelándola como un sitio cruel y desgarrador. El mundo planteado como mimético se descubre en la narrativa adeliana como la parte baja y miserable de la existencia, el coxis de un orden mayor, sin embargo, solo los marginados, los bobos, los trastocados, los locos, son capaces de percibirlo.

Ya en “Vago espinazo de la noche” notábamos que los personajes marginados de este cuento acuden primero a la risa y después a lo perverso en busca de refugio. Al analizar otros cuentos como “Una distinta geometría del sentimiento” y “Reloj de sombra” observamos que el tema de la perversión es recurrente en Adela Fernández, sobre todo en los personajes infantiles, causando un choque entre la concepción de pureza, inocencia e indefensión que se tiene de los niños, y esta otra naturaleza que la autora señala acercándolos a lo sobrenatural, la crueldad, las habilidades de manipulación y las situaciones de poder. Ambas narraciones surgen en una época en que la visión imperante sobre la infancia estaba cambiando tornándose negativa. La niñez, al unirse a lo perverso, esa locura moral, se une también semántica y metafóricamente a lo demoniaco, lo sobrenatural, lo desconocido y la otredad. Cuentos como “Cordelias”, “Yemasanta”, “El hombre umbrío”, “Reloj de sombra” y “Juegos de poder” transgreden de tal forma la idea de lo infantil como inocente asociándolo en su lugar a lo perverso, siendo este uno de los recursos más usados por Adela Fernández para evocar lo siniestro, pues la niñez, eso familiar conocido, esa etapa relacionada con el hogar, pasa a adquirir características desconocidas y a representar una otredad amenazante para el adulto y su lógica.

A partir de haber revisado esta serie de cuentos podemos notar cómo los trastornos mentales, la locura, la fragmentación de la personalidad, las alucinaciones y demás fenómenos psicológicos son recurrentes en la narrativa de ambas autoras. Sin embargo, es necesario señalar la diferencia en la predilección por los fenómenos psicológicos que habitan sus cuentos, por un lado Amparo Dávila recurre a aquellos relacionados con la psicosis, y por el otro, Adela Fernández prefiere centrarse en las conductas perversas. Cada autora abreva de la conducta humana desde distintas aristas, iluminan la psique humana para mostrar las sombras de los minotauros que nos habitan, muestran que a través del fino velo de nuestro mundo cotidiano y luminoso se encuentra otra realidad siniestra y verdadera.

Es importante notar que este interés mostrado por Amparo Dávila y Adela Fernández hacia la conducta a-normal también se ve reflejado en sus metadiscursos, es decir, entrevistas, prólogos, solapas, cuartas de foros, etc... En el caso de Adela Fernández, en la primera edición de *Vago Espinazo de la Noche*, explica en la solapa del libro su concepción sobre el cuento definiéndolo como “un conjunto de ideas, imágenes, experiencias e invenciones que se conjugan en el subconsciente reclamando una forma de realidad: la literatura”.⁷¹⁴ Notemos cómo para la autora lo subconsciente y la realidad son elementos que operan en la construcción literaria. Así mismo, puntualiza: “un cuento, al menos un cuento mío, es como un sueño que escapa del mundo onírico y, fragmentado y divagante, se instala en la conciencia, en lo cotidiano, causando efectos en los campos de la emoción y de la reflexión”.⁷¹⁵ De esta forma, miramos cómo lo psicológico y el surrealismo se encuentran en las raíces de las creaciones literarias de Adela Fernández.

Así mismo, en un fragmento de una carta enviada al editor Mario Picayo, Adela Fernández habla sobre un futuro libro a publicar el cual versaría sobre “la conducta humana, sus complicaciones, sus pantanosos delirios y hundimientos”, temas que si bien aborda en *Híbrido, Duermevelas* y *Vago Espinazo de la Noche*, al parecer, tenía planeado explotar aún más en la creación de su libro *El miedo y sus aliados*. En la misma carta, la autora señala: “a

⁷¹⁴ Adela Fernández, *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996, Solapa.

⁷¹⁵ *Idem*.

mí no me asusta la mano pachona, ni el diablo mismo, tanto como las oscuras relaciones humanas”.⁷¹⁶ Este transformar lo cotidiano en elemento de angustia para los personajes reaparece de forma permanente y, en consecuencia, los críticos han reseñado la obra de Adela Fernández como cuentos cercanos al “terror psicológico”,⁷¹⁷ llenos de “ambivalencias psicológicas”,⁷¹⁸ interesados en lo “individual psicológico”⁷¹⁹ o que “aprovechan la herramienta de lo insólito para enfrentarnos a ciertos estratos de nuestra conducta, sea social o venga del inconsciente, que revelan facetas del ser humano dignas de explorar”.⁷²⁰

Aunado a lo psicológico, la autora de *Vago espinazo de la noche* abreva de la tradición oral, los mitos, leyendas y, por supuesto, de sus conocimientos antropológicos. Es interesante observar cómo en la introducción a su libro *Dioses prehispánicos de México, Mitos y deidades del panteón náhuatl*, Adela Fernández apunta tres motivaciones características de los pueblos mesoamericanos: “el miedo metafísico, el esfuerzo intelectual por comprender la realidad cósmica, y el afán doloroso de espiritualidad”.⁷²¹ Si bien en su narrativa la autora no aborda el tema prehispánico y al introducir mitos suelen pertenecer éstos a la cultura griega, es importante observar que estas tres motivaciones se encuentran en muchas ocasiones en sus personajes, ejemplo de ello son el protagonista de “Vago espinazo de la noche” que se enfrenta a un terror metafísico al intentar acceder al cerebro de Dios; Leopoldina en “Reloj de sombra” cuya espiritualidad está unida a la acción masoquista de encajarse alfileres y se obsesiona con la idea de lo divino zaherido por lo humano; o cuentos como “Yemasanta”, “Jaculatorias e indulgencias” o “Mecanismo” donde la espiritualidad y la búsqueda de lo divino están unidas al dolor. Así, los personajes adelianos se encuentran en su mayoría moldeados por lo a-normal psicológico, su ubicación

⁷¹⁶ Adela Fernández, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p.343.

⁷¹⁷ Karen Villeda. “La jaula de Adela Fernández”, *Letras Libres*. 18 de febrero del 2020. Recuperado el 17 de enero del 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-jaula-adela-fernandez>

⁷¹⁸ Ofelia Medina, en Adela Fernández, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p. 1.

⁷¹⁹ Félix Luis Viera en Adela Fernández, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p. 3

⁷²⁰ Federico Patán, en Adela Fernández, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p. 3

⁷²¹ Adela Fernández, *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*, México: Editorial Panorama, 1983, p.9.

en los límites y lo marginal, “el miedo metafísico, el esfuerzo intelectual por comprender la realidad cósmica, y el afán doloroso de espiritualidad”.⁷²² Observamos en Adela Fernández un interés constante por lo humano tanto en su obra literaria como a través de diversos metadiscursos. Esto mismo ocurre en el caso de la autora zacatecana Amparo Dávila.

Amparo Dávila llegó a mencionar en entrevistas que su obra narrativa abordaba sus preocupaciones fundamentales en la vida: “el amor, la locura y la muerte”.⁷²³ Para ella la cordura y la locura estaban divididas tan solo por un finísimo hilo que en cualquier momento podía romperse, permitiendo que una persona “ cuerda ” o sana pasase al lado de la enfermedad.⁷²⁴ Este paso de un estado a otro le preocupaba al considerar que los humanos la mayoría de las veces se encontraban atrapados en rutinas ya fuesen de trabajo, domésticas o impuestas por los mismos sujetos,⁷²⁵ manteniendo de tal forma una libertad ilusoria que los lleva a la soledad, angustia, terror, impotencia, desesperación y vacío.⁷²⁶

En 1966, como becaria del Centro Mexicano de Escritores, Amparo Dávila declaró: “Me propongo hacer un libro con una docena de cuentos. Como temática, mi tema fundamental es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación”.⁷²⁷ A través de las palabras anteriores podemos observar que el interés de la autora por el ser humano y su comportamiento es una constante a lo largo de su trabajo. Incluso, la autora llegó a considerar su temática como limitada al considerar que ésta se reduce a sus preocupaciones fundamentales, el *amor*, la *locura* y la *muerte*,⁷²⁸ afirmando:

⁷²² *Idem.*

⁷²³ 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. El Colegio de México. 2006, p.152.

⁷²⁴ Cfr. Patricia Rosas Lopátegui “Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)” *Casa del Tiempo*, México, UAM, 2009, p.69. Disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_67_70.pdf

⁷²⁵ Cfr. [Vivian Abenshushan. “En el jardín del miedo. Entrevista con Amparo Dávila”, *Avispero*. 2 de noviembre del 2018. En https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila](https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila)

⁷²⁶ *Idem.*

⁷²⁷ Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del 33 Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Editorial Aldus-Cabos Suelos, México, 1999 (se publican fichas bio-bibliográficas de los becarios del CME hasta el año de 1997). Citado en Sara Poot Herrera, “Primicias feministas y amistades literarias en el México del siglo XX” 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, p.71.

⁷²⁸ Georgina García Gutiérrez Vélez, *Op., cit.*, p.152.

“Me preocupa mucho el hombre en sí, con todas sus angustias, sus preocupaciones, sus frustraciones como ser humano; es el personaje central de mis cuentos (...) Los personajes de mis cuentos también tienen su propia vida. Dependen de su propia psicología”;⁷²⁹ “Escribo sobre el hombre interiormente”.⁷³⁰

Al respecto, algunos críticos han mencionado cómo sus cuentos demuestran que “lo insólito es un acontecimiento que explota en la realidad, que los demonios se manifiestan en lo cotidiano y que la mente es quizá el peor de nuestros enemigos”.⁷³¹ Así mismo, apuntan que Amparo Dávila pinta a sus personajes en el momento de una fractura mostrando el desplome de las barreras entre dos realidades, la de la razón y la de la locura.⁷³² Sin embargo, este interés por los temas psicológicos no siempre fue bien visto, la misma autora llegó a referir que algunos críticos señalaron con malicia su predilección por “la enajenación mental”. Ante tales observaciones maliciosas Amparo Dávila explicó que su interés no es impostado o fruto de una moda sino que se debe al clima que le tocó habitar y observar: “Quiero y puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento, por eso mis personajes siempre van o vienen de ahí”;⁷³³ “La locura no me ha sido ajena, la he vivido, la he palpado, desde que nací. En mi familia ha habido mucha gente con enfermedades psiquiátricas o locuras ambulatorias, como las llamo yo, porque aunque no estén encerrados están locos”.⁷³⁴

De ahí que la autora zacatecana hablase de las dos caras de la realidad, una luminosa y otra oculta, un mundo externo y otro interno, la cordura y lo insano o como Susan Sontag mencionase en *La enfermedad y sus metáforas*: “a todos, al nacer nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos”.⁷³⁵ En este caso, los

⁷²⁹ Amparo Davila y Erica Frouman Smith. “Entrevista con Amparo Dávila”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 18, No. 2, Nov., 1999, p. 60 <https://doi.org/10.2307/29740181> recuperado en <https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1>

⁷³⁰ *Idem*.

⁷³¹ Jonathan Minila, “Amparo Dávila: la Magia que perdura” *Milenio*. 18/04/2020 Entrevista realizada en el año 2018 recuperada en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>

⁷³² *Cfr.* Georgina García Gutiérrez Vélez, *Op., cit.*, p.152.

⁷³³ Jonathan Minila, *Op., cit.*, párrafo 15.

⁷³⁴ *Vivian Abenshushan. Op., cit.*

⁷³⁵ Susan Sontag. *Op., cit.*, p.13.

personajes de Amparo Dávila y Adela Fernández atraviesan justo esa doble ciudadanía, van y vienen entre dos realidades, avanzan en un oscilar violento, trastocando todo cuanto les rodea. Ambas autoras exploran a través de su narrativa las regiones oscuras y veladas del individuo. Se adentran a los recovecos encefálicos, ascienden y descienden de lo divino a lo siniestro, de lo cotidiano a lo desconocido, de lo familiar a lo reprimido.

Interesadas por el ser humano, Adela Fernández y Amparo Dávila muestran y proponen en sus cuentos que muchas veces lo más atemorizante no se encuentra en el exterior sino en aquello que se supone íntimo y conocido. Cada una lo hace a su manera, recurriendo a distintos trastornos mentales y fenómenos psicológicos para develar el reflejo de una misma realidad. Ya recurren a la psicosis y la alucinación; ya a la ansiedad y a la perversión. Con sus propios recursos narrativos y conversando con otros textos literarios y culturales, cada una subvierte el mundo que le rodea para mostrar lo siniestro establecido como cotidiano.

En el caso de Amparo Dávila se nota de forma clara la tradición literaria de la que abrevia, pues es recurrente su uso de intertextualidades implícitas y sobre todo alusiones explícitas que conectan la lectura de sus cuentos a la *Divina Comedia*, John Keats, T. S. Eliot, E. T. A. Hoffmann, Alfonso Reyes e incluso a cantantes y figuras populares de los años de 1960-1970; mientras que en el caso de Adela Fernández sus referentes literarios, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Carl Sagan, Albert Camus, Stephan Zweig, Colin Wilson, Mijail Bajtin, permanecen más velados dentro de su cuentística siendo más tangible su conexión con la tradición oral pero hermanándose su escritura a la de Franz Kafka, H. P. Lovecraft, Arthur Machen o Emiliano González. Así mismo, destaca en Fernández su relación con los artistas surrealistas y su interés por el existencialismo y el psicoanálisis.

Aunque ambas autoras están interesadas en el mismo fenómeno, lo humano, y reflejan la otredad dentro del sujeto, cada una tiene un estilo de escritura distinto. Adela Fernández destaca por la sencillez de su narración, ha sido asociada a lo anecdótico, no obstante, su brevedad es de carácter fulminante, esta sencillez de las palabras así como la agilidad de las acciones nos llevan a conectar su escritura con la oralidad. Unido a ello, sus personajes, por lo general cercanos al pensamiento mágico-religioso, conducen la lectura

hacia los lindes de lo maravilloso, sin embargo, aquí, los milagros y prodigios no son benévolos sino amenazantes, lo espiritual, la magia, la religión, lo divino terminan por representar un conflicto para los personajes tornando lo maravilloso en siniestro y conduciendo así a lo fantástico y a lo grotesco. Adela Fernández juega con los límites, avanza en los bordes de las delimitaciones.

En el caso de Amparo Dávila encontramos vestigios del romanticismo y la novela gótica, los escenarios descritos en sus cuentos son actualizaciones de los castillos, cementerios y lugares abandonados, solo que aquí, al lado de las casonas, el convento abandonado, los sanatorios y quintas alejadas, encontramos también las oficinas, los modernos departamentos, los tranvías, los cafés y las calles de la ciudad. Si Adela Fernández apuesta por los entornos rurales, Amparo Dávila lo hace por los urbanos, mostrando que, incluso en la modernidad y la rutina de la gran ciudad, el hombre es acechado por sus sombras. Lo cotidiano se fragmenta con lentitud en las narraciones davilianas permitiéndole al lector contemplar la caída de los personajes hacia la locura. A diferencia de Adela Fernández, Amparo Dávila apuesta por un ritmo más sosegado mediante cuidadas descripciones del espacio. Su lenguaje está cercano a lo poético y sus intertextualidades abundan en su obra, ya sea de forma velada o explícita. La escritura de Dávila es más cercana al fantástico clásico que avanza hacia el paradigma moderno. La autora teje con delicadeza lo cotidiano conocido para conducirnos a lo siniestro que nos habita.

A lo largo de estas páginas hemos analizado diversos cuentos fantásticos de Amparo Dávila y Adela Fernández observando en ellos cómo la otredad es representada dentro del mismo individuo. La focalización reside por lo general en la subjetividad de los personajes ofreciéndonos un acercamiento a la personalidad de los personajes así como a sus dimensiones psicológicas, sus obsesiones, delirios y patologías. Se trata de un fantástico interior donde a través del velo de las palabras se deja traslucir lo reprimido en el inconsciente. Amparo Dávila y Adela Fernández supieron tomar los intereses y preocupaciones de una época así como abreviar del léxico y estudios recientes de la psicología, el psicoanálisis y la psiquiatría para plasmar en sus obras la visión de un mundo en fragmentación. Las obras analizadas son cercanas al fantástico moderno al revelar una

segunda realidad inserta en la cultura, pueden leerse como metáforas de una cotidianeidad asfixiante y siniestra, demostrando que la literatura fantástica, lejos de ser un intento de enajenación, es una literatura confrontativa con la realidad mimética.

Llama la atención que los temas que abordan los cuentos analizados son temas con implicaciones sociales. Cecilia Eudave señala la capacidad de Dávila para despertar en la narrativa “la identidad sofocada, rechazada de las mujeres dominadas por las imposiciones sociales de la época que les tocó vivir”.⁷³⁶ Marisol Luna Chávez, de igual manera, apunta que gran parte del legado de las autoras de esta época fue el enfatizar mediante su narrativa la violencia ejercida sobre las mujeres, resaltando las causas y dinámicas sociales y describiendo las repercusiones anímicas y físicas de dicho abuso, lo cual no había sido plasmado sino manejado en décadas anteriores con suma indiferencia.⁷³⁷ E incluso señala Luna Chávez: “para la época en que estos relatos fueron creados y publicados, las patologías femeninas no habían sido cabalmente representadas, ni siquiera por la medicina de la época que (...) se limitaba a administrar tranquilizantes y a aislar a la víctima”.⁷³⁸

Ya en diversos análisis a lo largo de este trabajo hemos mencionado que algunos trastornos y conductas humanas han sido observadas primero por las artes antes que por las ciencias. Siendo de tal manera las obras literarias y artísticas las que han ayudado a prestar atención sobre estas situaciones permitiendo comprender mejor la psique humana. En el caso de la Generación de medio siglo también hemos señalado cómo se apoyó de la literatura fantástica para cuestionar las ideologías de la época tomando lo fantástico no solo como un estilo sino como instrumento estético subversivo. Dentro de esta generación Amparo Dávila, y generaciones después Adela Fernández, al escribir desde los paradigmas de lo psicológico y bajo el sistema de lo fantástico, lo que hicieron fue hablar de las problemáticas sociales que no se podían abordar de forma libre. Ambas escribieron lo humano, lo social y sobre todo lo reprimido en la cultura, llamando la atención sobre dichas

⁷³⁶ Cecilia Eudave, “Amparo Dávila en la memoria de los escritores de lo fantástico”, El Reborujo Cultural, Facebook live, 18 de junio del 2020, minuto 10:05 recuperado en https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2970512766399934

⁷³⁷ Cfr. Marisol Luna Chávez, “Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, p. 262.

⁷³⁸ *Idem.*

problemáticas para cuestionar las ideologías establecidas y abrir una fisura hacia nuevas realidades. Tal como Rosemary Jackson observa, lo fantástico tiene la capacidad de abordar todo aquello que no se puede decir a través de las formas realistas, debido a su sistema, lo fantástico es capaz de plasmar lo inenarrable, lo indecible, lo silenciado cultural o socialmente.⁷³⁹ La literatura fantástica, en lugar de alejarse de la realidad y ser una forma de enajenación, retoma lo social y lo subvierte. Mediante la metáfora expone y cuestiona la realidad normativa.

Así, los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández dan forma a aquello que en su época no era posible abordar de manera directa. Exploran lo humano, lo social y lo cultural, plantean dos realidades que se confrontan mutuamente. Por un lado una realidad cotidiana que oprime a sus personajes y por otra, una realidad oculta e interna, amenazante por desconocida. Ante el choque violento de ambas realidades los personajes tienden a buscar la huida ya sea de forma física o mediante el discurso, intentando domesticar lo a-normal bajo el lenguaje nombrándolo como un trastorno,⁷⁴⁰ locura,⁷⁴¹ demencia,⁷⁴² insania,⁷⁴³ o fantasía infantil. Sin embargo, este intento por domesticar lo a-normal con ayuda de lo racional, minimizando el malestar o sencillamente silenciándolo, es en realidad un huir sin afrontar el verdadero problema: la realidad “cotidiana” y asfixiante en la que viven los personajes.

Los cuentos de Amparo Dávila y Adela Fernández parecen indicar que si se desea sobrevivir a la amenaza de lo inconsciente, de lo desconocido que nos habita, lo único que podemos hacer es rechazar la huida y confrontarnos como el personaje de “Final de una lucha” o el de “Sapo rojo”, de lo contrario permaneceremos en un bucle, en eterna fuga. La única forma de evitar la fragmentación es adentrándonos a la oscuridad, a los pantanosos caminos de la mente con sus ciénagas y lodazales, si queremos ser seres humanos, y no autómatas, hombres huecos, muñecos de paja, debemos tragar nuestra propia bestialidad

⁷³⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p. 23.

⁷⁴⁰ Amparo Dávila. “El desayuno” ... p. 135; Adela Fernández, “Una distinta geometría del sentimiento”, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche...* p.44

⁷⁴¹ Adela Fernández, “Una distinta geometría del sentimiento” ... p.43.

⁷⁴² *Ibidem.*, p.44.

⁷⁴³ Adela Fernández, “Reloj de sombra” ... p.104.

y ser uno con ella. Enfrentar el entorno, lo social asfixiante. Gritar eso culturalmente callado y reprimido. Es necesario reconocer en el otro un espejo, y ser capaces de afrontar lo siniestro que nos devuelve la mirada. Nos han dicho que el laberinto está habitado por minotauros, sin embargo, al adentrarnos en la cuentística de Amparo Dávila y Adela Fernández, descubrimos que nosotros somos el minotauro.

REFERENCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. "En el jardín del miedo. Entrevista con Amparo Dávila", *Avispero*. 2 de noviembre del 2018. En <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

BOTTON Burlá, Flora. *Los juegos de lo fantástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.

DÁVILA, Amparo y Frouman Smith, Erica. "Entrevista con Amparo Dávila". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 18, No. 2, Nov., 1999, p. 60
<https://doi.org/10.2307/29740181>recuperado en
<https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1>

EUDAVE, Cecilia. "Amparo Dávila en la memoria de los escritores de lo fantástico", El Reborujo Cultural, Facebook live, 18 de junio del 2020, minuto 10:05 recuperado en https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2970512766399934

FERNÁNDEZ, Adela. *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*, México: Editorial Panorama, 1983,

FERNÁNDEZ, Adela. *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996,

FERNÁNDEZ, Adela. "Una distinta geometría del sentimiento", *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, E.U.A.: Editorial Campana. 2009.

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,

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986

LUNA CHÁVEZ, Marisol. "Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, p. 262.

MINILA, Jonathan. "Amparo Dávila: la Magia que perdura" *Milenio*. 18/04/2020 Entrevista realizada en el año 2018 recuperada en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>

ROAS, David. "La amenaza de lo Fantástico" en David Roas (Comp.), *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

ROSAS Lopátegui, Patricia. "Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)" *Casa del Tiempo*, México, UAM, 2009, p.69. Disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_67_70.pdf

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de lectura. 1977, p.13.

VILLEDA, Karen. "La jaula de Adela Fernández", *Letras Libres*. 18 de febrero del 2020. Recuperado el 17 de enero del 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-jaula-adela-fernandez>

REFERENCIAS GLOBALES

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.

ANDRADA DE GREGORIO, Natacha. “La figura de ‘la Sombra’ en el espacio doméstico: sobre el arquetipo de la Sombra en cuentos fantásticos escritos por mujeres a finales del siglo XIX”, *Investigaciones Feministas*, Vol. 3, 2012.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-V Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Editorial Médica Panamericana, 2014.

ABENSHUSHAN, Vivian. “En el jardín del miedo. Entrevista con Amparo Dávila”, *Avispero*. 2 de noviembre del 2018. En <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”, *Revista Iberoamericana*. Instituto Di Tella, Buenos Aires, Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre, 1972.

BARRENECHEA, Ana María. “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. En Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho, 1996.

BASAGLIA, Franca. *Mujer, Locura y Sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: TusQuets Editores, 1997.

BERRYMAN, John, en T.S. Eliot, *La Canción de amor de J. Alfred Prufrock*, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015.

- BESSIÈRE, Irène, *El relato fantástico, la poética de lo incierto*. Paris, Larousse, 1974.
- BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica: Biblioteca de Bolsillo, 2010.
- BOLÍVAR, María Dolores. "Los círculos helados de Amparo Dávila", *María Dolores Bolivar*, 2006, recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://mariadoloresbolivar.com/los-ciacuterculos-helados-de-amparo-daacutevila.html>
- BOTTON Burlá, Flora. *Los juegos de lo fantástico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- BRITO OLVERA, Mariana. "Los gatos de Amparo Dávila. Semblanza biográfica", *Marcha*, Octubre 2020, <https://www.marcha.org.ar/los-gatos-de-amparo-davila-semblanza-biografica/>
- CADENA, Agustín. "El tiempo destrozado de Amparo Dávila", *Tierra adentro*, Número 95, Diciembre de 1998-Enero de 1999.
- CADENA, Agustín. "Medio siglo y los sesenta", *Casa de Tiempo, revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, Septiembre, 1998. Recuperado el 3 de marzo del 2020 en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>
- CAILLOIS, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción", *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, EDHASA, 1970.
- CALARCO, José. "La representación social de la Infancia y el niño como construcción". *Cine y Formación Docente. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente*. 2006.

- CALDERÓN Bird, Raúl. *La narrativa y el teatro fantástico de Elena Garro* (tesis de doctorado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla, Iluminaciones renacimiento, 2008.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en José Miguel Sardiñas, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Centro de investigaciones literarias Fondo editorial Casa de las Américas, 2007.
- CARMONA González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2018.
- CARPENTIER, Alejo. “De lo real maravilloso americano”, *El reino de este mundo*, 1949.
- CARRIZOSA, Paula. “Hay que hacer viral la obra y la figura de Adela Fernández, llama Kayani Revueltas” *La jornada de oriente*, 25 de octubre del 2016. Recuperado el 16 de enero del 2021 en <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/viral-la-obra-la-figura-adela-fernandez-llama-kayani-revueltas/>
- CASARES, Bioy. “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Sudamericana, 2012.
- CHACÓN C., Jerry J. “Antropología e infancia. Reflexiones sobre los sujetos y los objetos” *Cuicuilco*, vol. 22, núm. 64, septiembre-diciembre, 2015.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- DÁVILA, Amparo. *Cuentos Reunidos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2012.

DÁVILA, Amparo y Frouman Smith, Erica. "Entrevista con Amparo Dávila", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 18, No. 2, 1999, pp. 56-63, recuperado el 19 de enero del 2021 en <https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1>

DÁVILA, Amparo y Lopategui, Rosas, "Entrevista con Amparo Dávila", *Lopategui* recuperado el 19 de enero del 2021 en <http://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm>

DE LA IGLESIA, Matilde; Di Iorio, Jorgelina. "La infancia institucionalizada: la práctica de la psicología jurídica. Determinantes institucionales" *Anuario de investigaciones*. Vol. XIII, 2006.

DE LA PAZ-ESTRADA, Carlos; Prego-Beltrán, Cesar y Berzaga-Hernández, Elián. "Miedo y ansiedad a la anestesia en pacientes sometidos a cirugía". *Revista Mexicana de Anestesiología*. 29, (3), Julio-Septiembre, 2006.

DÍAZ, Esteban José y Piacquadio Fernando, "Psicosis en circuito" *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, vol. 16, No. 4, marzo de 2011, pp. 430-437.

ELIOT, T.S. Trad. León Felipe, "Hombres Huecos", *Contemporáneos*, número 33, febrero, 1931 en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Contemporáneos VIII-IX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.

ELIOT, T.S. *La Canción de amor de J. Alfred Prufrock*, Versión y prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2015.

ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO <http://www.elem.mx/institucion/datos/289>

ESTAÑOL, Bruno. "'El que camina a mi lado': El tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura". *Salud Mental*, Vol. 35, No. 4, Julio-agosto, 2012.

EUDAVE, Cecilia. "Amparo Dávila en la memoria de los escritores de lo fantástico", El Reborujo Cultural, Facebook live, 18 de junio del 2020, minuto 10:05 recuperado en https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=2970512766399
934

- FERNÁNDEZ, Adela. *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*, México: Editorial Panorama, 1983.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Vago Espinazo de la noche*, México: Editorial Aliento, 1996.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York, Editorial Campana, 2009.
- FERNÁNDEZ, Adela. *Híbrido*. México: Laberinto Ediciones, 2011.
- FERNÁNDEZ, Adela y Mendoza, Emanuel. "Entrevista Adela Fernández hija de Emilio 'El Indio' Fernández", *7/24 La verdad en tiempo real*, enero del 2013. Recuperada el 17 de enero del 2021 en <https://www.youtube.com/watch?v=uEAIInYMTX0>
- FERREIRA, Gerardo. "La realidad y el sueño en 'El desayuno' (1964) de Amparo Dávila", *Tenso Diagonal*, no. 09, junio, 2020.
- FOMBELLIDA Velasco L. y J.A. Sánchez Moro, Personalidad múltiple: un caso raro en la práctica forense. *Cuadernos de Medicina Forense*, N, 31, Enero, 2003.
- FREUD, Sigmund. "Lo ominoso", *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. 17 (1917-1919), Amorrortu editores, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Los sueños*, México: Alianza Editores, 1994.
- FREUD, Sigmund. Lo siniestro. En Cuesta A. J. M., Jiménez H. J., (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.
- FROMM, Erich. *El miedo a la Libertad*, Barcelona: Paidós, 1985.
- GARCÍA Gutiérrez Vélez, Georgina. "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte", IIFL, Universidad Nacional Autónoma de México, en Urrutia, Elena (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.

- GONZÁLEZ Dolores Mosquera, Anabel. *Trastorno de identidad disociativo o personalidad múltiple*. España, Editorial Síntesis, 2015.
- GUST MELÉNDEZ, Irma Gisela. “La búsqueda de identidad en ‘Final de una lucha’ de Amparo Dávila”, *Metáforas al aire*, núm. 3, 2019.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L., “Amapolas desojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila. *Literatura Mexicana*, XXIX-2, 2018, pp.133-151.
- HERRERO CECILIA, Juan. “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico ‘romántico’ a lo fantástico ‘posmoderno’”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, España, Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, Núm. 6, 2016.
- HERRERA, Jorge Luis. “Entre la Luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila”, *Universo del Búho*, núm. 86, 2007, pp.14-17.
- HERRERA, Jorge Luis. “‘Música concreta’, de Amparo Dávila entre imágenes grotescas y objetos sonoros”. *Texto Crítico, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias*. México: Nueva época. Año XIX, número 38/ enero –junio de 2016, pp. 39-51.
- INBA, “Fernández, Adela (1942-2013)”, *Literatura INBA*, publicado el 5 de enero del 2011, recuperado el 24 de noviembre del 2020 en <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/3778-fernandez-adela.html>
- IPIÑA, Alejandro. “Adela, la hija de Emilio El Indio Fernández, en su voz más íntima”, *FronteraD: Revista digital*. 05 de diciembre del 2013. Recuperado el 9 de enero del 2021 en <https://www.fronterad.com/adela-la-hija-de-el-indio-fernandez-en-su-voz-mas-intima/J>
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986.
- JACKSON, Rosie. “Lo ‘oculto’ de la cultura”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

- JARAMILLO, Leonor. "Concepciones de infancia", *Zona próxima. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*. No. 8, Diciembre, 2007.
- JARNE, Adolfo y Talarn, Antoni. *Manual de psicopatología clínica*. Barcelona, Paidós, 2005.
- JÁUREGUI Balenciaga, Inmaculada. "Psicopatía, ideología y sociedad", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. No. 18, 2008.
- JIMÉNEZ TREVIÑO, Luis, "Epidemiología del Trastorno de Ansiedad Generalizada", *Psiquiatría*. 5 de febrero del 2003, recuperado el 14 de abril del 2021. En <https://psiquiatria.com/article.php?ar=ansiedad&wurl=epidemiologia-del-trastorno-de-ansiedad-generalizada>
- JUNG, C.G.; Campbell J.; Wilber K.; von Franz M-L.; Bly R.; Dossey L.; Peck M.S.; May R.; Pierrakos J.; Sandor J. A.; Nichols S., L. Greene; Hannah B.; Bradshaw J. y otros, *Encuentro con la sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Edición a cargo de Connie Zweig y Jeremiah Abrams, 1991.
- KEATS, John. "La Belle Dame Sans Merci", *UCM Online*, Universidad Complutense de Madrid, 1819, recuperado en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-07-Keats.LaBelleDameSansMerci.pdf>
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- KULCZYCKI, Andrzej. "'De eso no se habla': aceptando el aborto en México". *Estudios Demográficos y Urbanos*. Vol. 53, mayo-agosto, 2003, Pp.353-386.
- LAGARDE y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madesposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2005.
- LEWIS, A.B., y Landis, B., "Parejas simbióticas en adultos; algunas nuevas formulaciones", *Revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología*. México. No. 22,1972, pp.10-26

- LUNA MARTÍNEZ M. A., (2014). "Locas de Amor, Locas de Atar. Personajes Femeninos en dos cuentos de Adela Fernández" en Álvarez L. C. (Coord.) *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la Literatura y la filosofía*. Universidad Autónoma del Estado de México. Pp. 317-330.
- LÓPEZ González, Aralia. "Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (Dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)", *Revista Iberoamericana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Vol. LIX, Núm. 164-165, Julio-Diciembre. 1993, pp.659-685.
- LÓPEZ Martín, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Doctorado de Literatura Española, Universidad Autónoma de Barcelona. 2006.
- LÓPEZ-IBOR, Juan J. *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, 1995.
- LÓPEZ-IBOR, Juan J. *DSM-IV-TR- Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Breviario. Barcelona: Masson III, 2002.
- LORENZO, Jaime y SALAZAR, Severino. "Entrevista con Amparo Dávila", *Tema y Variaciones*, 6, 1995, p.117 recuperado el 18 de enero del 2021 en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>
- LUCIANI, Laura. Movimientos estudiantiles latinoamericanos en los años sesenta, *Historia y Memoria*, Tunja, Colombia, Enero-Junio, 2019.
- LUNA CHÁVEZ, Marisol. "Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022.
- MASCAYANO, Franco; Maray, Franco y Roa, Andra. "Trastornos disociativos: Una pérdida de integración". *Psiquiatría Universitaria*, 5; 3; 2009.

- MEDELLÍN, Adán. "El deseado retorno de Adela Fernández", *Neotraba*. Ciudad Tula, Tamaulipas, 23 de agosto de 2020. Recuperado el 17 de enero del 2021 en <http://neotraba.com/el-deseado-retorno-de-adela-fernandez/>
- MINILA, Jonathan. "Amparo Dávila: la Magia que perdura", *Milenio*, 18 de abril del 2020, Entrevista realizada en el año 2018, recuperado el 18 de enero del 2021 en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/amparo-davila-que-sera-el-mas-alla-entrevista>
- MONROY Mendoza, Daniela. *El silencio daviliano. Filigranas del terror y del horror en los cuentos de Amparo Dávila* (tesis de licenciatura), México, Universidad de Guanajuato, 2020.
- MORALES, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas", *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, enero-junio de 2000.
- MORALES, Ana María, "Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)" en Morales, Ana María y Sardiñas, José Miguel (editores), *Odiseas de lo fantástico*, Trabajos presentados en el III Coloquio de Literatura Fantástica: 2001, septiembre de 2001, México, CLIF, 2004.
- MORALES, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico", en Sardiña, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Casa Centro de Investigaciones Literarias Fondo Editorial Casa de las Américas, Editorial Arte y Literatura, 2007, pp.245-251.
- MORALES, Ana María. "El cuento fantástico en México" en Pavón, A. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. México: Universidad Veracruzana, 2013.
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio "Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila", *Valenciana*, núm. 28, julio-diciembre, 2021.

- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- NOËL Carrol, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. España: Machado Libros, 2005.
Recuperado en Lectulandia.com
- ORTIZ Sánchez, Ma. De Lourdes. *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Un enfoque interdisciplinario, "Locura y evasión de la realidad"*, México, Taberna Libraria, 2016.
- PHILIPPE, Aries. "La infancia", *Revista Estudio*. No. 281, 1986.
- POGGIAN, Stella Maris. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- POOT Herrera, Sara. "Primicias feministas y amistades literarias en el México del siglo XX", University of California, Santa Bárbara, en Urrutia, Elena. (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.
- POZAS Horcasitas, Ricardo. "Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, Año LXIII, núm, 234, septiembre-diciembre de 2018.
- PRIETO MARTÍNEZ, Antonio. "Prufrock: Entre la realidad y el sueño", *Revista de Enseñanza e Investigación Educativa*. Vol. 1, 1985.
- RAMÍREZ, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México, 1999. Recuperado en <https://mentesinkietas.files.wordpress.com/2011/10/el-mexicano-psicologia-de-sus-motivaciones.pdf>

- RANK, Otto. (trad. Floreal Mazía), *El doble, Un estudio psicoanalítico*. Epublibre, Titivillus. 1925.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, 23ª ed., [versión en línea] [Https://dle.rae.es](https://dle.rae.es) Consultado el 19 de julio del 2022.
- REISZ, Susana. “Las ficciones fantásticas” en Roas, David (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001.
- RETAMALES Rojas, Rebeca. “El encuentro con la propia sombra y la autoestima”, (Ponencia), *Conferencia internacional: El Arte de la Paz*, Caracas, 27 y 28 de Abril, 2007.
- ROAS, David. “La amenaza de lo Fantástico”, *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- ROAS, David. *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, 2009.
- RODAS Rivera, Beatriz. “Breve Panorama de la Literatura Mexicana: 1950-1990”. *AVANCES 24, Coordinación de Investigación*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto de Ciencias sociales y Administración, No. 24. Noviembre, 2001, pp.1-19.
- RODRÍGUEZ, José Manuel; Urra, Natalia, & Insulza, María Fernanda. “Un estudio de la hechicería amorosa en la Lima Virreinal”. *Atenea (Concepción)*, (509), 2014, pp.245-268. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100014>
- RODRÍGUEZ Toboada, Abel. “La personalidad antisocial”, *Cultura. Universidad de San Martín de Porres*, 22, 2008.
- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia. “Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)” *Casa del Tiempo*. Vol. 2. Número 14-15. 2009. Disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_67_70.pdf

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o De la Educación*, México: EDAF, Ediciones-Distribuciones Antonio Fossati, S.A., 1985.
- SCULL, Andrew. "Locura y Melancolía" *La locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Punto de Lectura, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2016.
- TOSCANO ISLAS, Sergio. "Alexitimia: características e implicaciones terapéuticas. Informe de un caso clínico". *Revista de sanidad militar*. 52 (4), 216-9. Jul-Ag. 1998.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo, 2006.
- URRUTIA, Elena. (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.
- "Vago espinazo de la noche, obra única de una cuentista fundamental", *Gaceta Universitaria*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, No. 150, Marzo-Abril, 2022.
- VALADÉS, Edmundo. "Cuentalia", *El cuento. Revista de Imaginación*. No. 113, Tomo XIX – Año XXVII, Enero-Marzo 1990, p. XXIX Recuperado en http://www.elcuentorevistadeimaginacion.org/FPZ303183CUir/php/split_documento.php?subfolder=&doc=E2R113.pdf#page=31
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

VÁZQUEZ Hoys, Ana Ma., "Aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la antigüedad" *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 1989, pp.171-196.

VELASCO Vargas, Magali. *El cuento: Casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

VILLEDA, Karen. "La jaula de Adela Fernández", *Letras Libres*, 18 de febrero del 2020, recuperado el 17 de enero del 2021 en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-jaula-adela-fernandez>

WHIZAR/LUGO, Victor M. "Anestesia en México". *Federación Mexicana de Anestesiología*. A.C. México. 19, (3), 2007.

ZAVALA, Lauro. "Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico" en *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.