

Universidad Autónoma de Zacatecas
"Francisco García Salinas"

Unidad Académica de Docencia Superior
Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Literatura Hispanoamericana

Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas

Tesis

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y educativas

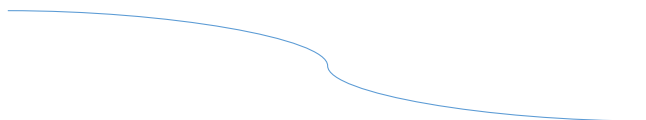
Presenta:
Claudia Matilde Pérez Jiménez

Directora de tesis:
Dra. Maritza Manríquez Buendía

Codirector:
Gonzalo Lizardo Méndez

Zacatecas, Zac. Noviembre, 2019

Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas



ZACATECAS, ZACATECAS,
25 DE SEPTIEMBRE DE 2019

A QUIEN CORRESPONDA:

En mi calidad de directora de tesis de la alumna Claudia Matilde Pérez Jiménez, egresada de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas (Literatura Hispanoamericana), hago constar que su trabajo de investigación, titulado "Remedios Varo y Amparo Dávila. La cosmovisión de dos magas", se encuentra concluido al cien por ciento, por lo que otorgo mi consentimiento para que realice los trámites necesarios para la presentación de su examen de grado de maestría.

ATENTAMENTE



Doctora Maritza M. Buendía
Escritora e investigadora Literaria, SNI-1
Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas
/munbuendia@hotmail.com



Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

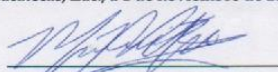
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas", de la C. Claudia Matilde Pérez Jiménez, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 1 de noviembre de 2019


Maritza Manriquez Buendía
Directora de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, Dra. Lizeth Rodríguez González, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas", que presenta la C. Claudia Matilde Pérez Jiménez, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte nueve días del mes de octubre del dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.


UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: “ Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas ”, de la C. Claudia Matilde Pérez Jiménez, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 1 de noviembre de 2019

Maritza Manríquez Buendía
Directora de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Claudia Matilde Pérez Jiménez
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dra. Maritza Manríquez Buendía
Titulo de tesis: Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(<input checked="" type="checkbox"/>)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No ()
Nombre del CA:	Fantástico, Surrealismo, Simbolismo, Cuento, Pintura
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (<input checked="" type="checkbox"/>) No ()

Zacatecas, Zac. a 28 de Octubre de 2019.

Maritza Manríquez Buendía
Directora de tesis

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa

Agradecimientos

La presente investigación jamás se habría podido concebir sin el apoyo de la institución que nos acoge como estudiantes, es notable su esfuerzo por propiciar un progreso educativo y cultural. Sin los académicos, que están siempre dispuestos a compartir su sabiduría, también resultaría imposible que nosotros, alumnos pudiéramos realizar nuestras creaciones. Gracias por ser los guías en este mundo oscuro, gracias por quitarnos la venda de los ojos para poder enfocar nuestra mente. También agradezco al personal académico, porque sin ellos la organización de todo nuestro sistema sería nula.

Desde luego, Conacyt, sin su apoyo no sería posible expresarnos y realizar las investigaciones que se alojan en nuestros sueños. Poder tener impreso nuestro trabajo es darle vida, nuestros lectores garantizan su vitalidad y ustedes son el medio con el cual nosotros podemos entregarnos a la escritura.

Durante este tiempo de entrega al estudio debo agradecer también a las personas e instituciones que creen en nuestro esfuerzo y que apoyan los resultados que se demuestran sobre el papel gracias Universidad Autónoma del Estado De México y Universidad de Buenos Aires por tener la disposición de fomentar la retroalimentación.

Dedicatoria

Para mis ángeles felinos Godsdo, Grichi, Nana, Oliver, Odín; al can Tito; a Píu (pajarito de sonoras melodías).

A mi tío amado Jean Guy Longo y abue María.

Para los que prevalecemos y somos: Velia (madre y lectora), Sonia (hermana, quien me alienta y defiende mi medicina y médica mística), Nino (Martín Jiménez, huesologó en la plástica), Pita y Juampa (padres postizos), Rita (navegante, trotamundos). La Borre, Mi, Coco y Gala.

Compañeros de clase sobre todo Poni, Celeste, Laura, Milton, Ramón, Itzel, David, Brenda, Karen, Fátima y Diana.

Los amigos de noches y días, de desvelos y distancias que aparte ayudaron con bebidas, botanas, pastel, ánimos, pañuelos de lágrimas y música a realizar mi investigación: Luis Enrique Palos Castillo (Chayo), Maricruz García (mi Mary C. 210), Isa (gemela C. 210), Jaky Treto (C. 210), Alex de Santiago, Elizabeth Murcia, Eros Rocha, Salatiel, Ernesto, Kevin Villacís, Niza Ortiz, Agustín Sanzon.

Sin ustedes no sería posible escribir: Maritza M. Buendía, Gonzalo Lizardo, Berenice Romano Hurtado y María José Rossi, mi inspiración.

Cielito lindo, Luna, musa, amiga, chihuahuita valiente, noble defensor, a ti que escribes conmigo y leemos juntas y porque me ayudes a desvelarme entre pinturas y libros mucho más tiempo.

A todos ustedes gracias, ¡Sigamos escribiendo historias juntos!

ÍNDICE

<u>Resumen</u>	2
Introducción al enigma	3
<u>Capítulo 1.</u> Inicio de la travesía, aspectos de lo fantástico, lo surreal y lo simbólico	20
1.1 ¿Qué es lo fantástico? Cimientos de nubes en terrenos de grávida realidad.....	21
1.2 Hablar del surrealismo. Choques impetuosos, ¡provoquemos el estruendo!.....	35
1.3 Símbolos que unen, símbolos que fragmentan.....	46
<u>Capítulo 2.</u> Amparo Dávila y Remedios Varo, ¿cómo nace una maga?	55
2.1 Recorrido temporal: inicios, acontecimientos destacados y finales...	56
2.2 Obsesiones compartidas.....	79
2.3 El terror. De penumbra y luminiscencia	92
<u>Capítulo 3.</u> Letras y trazos. Análisis de los cuentos “El abrazo” y “Árboles petrificados”, de Dávila, y las pinturas “La tejedora roja” y “Los amantes”, de Varo	98
3.1 Abrazar los recuerdos: “El abrazo”	99
3.2 Tejer, hilar, crear: “La tejedora roja”	119
3.3 Solos bajo las ramas: “Árboles petrificados”	131
3.4 Continuo renacer en el jardín: “Los amantes”	146
<u>Capítulo 4.</u> Conclusiones. Lo que perciben los ojos de las dos magas	158
<u>Bibliografía</u>	163

RESUMEN

Los seres humanos somos los protagonistas de manifestaciones artísticas que intentan plasmar nuestras emociones, deseos, sueños, añoranzas y recuerdos. Bajo esta necesidad creamos diferentes métodos para poder plasmar el universo que dentro de sí lleva cada individuo. El cuento es uno de estos mecanismos y la presente investigación se enfoca a dos cuentos de la escritora zacatecana Amparo Dávila. La pintura es otra manifestación en la cual los ojos son el sentido que percibe en primer lugar la obra para luego, ser absorbida por el resto de los sentidos hasta llegar a mover nuestra sensibilidad, Remedios Varo, pintora española-mexicana es analizada debido a que su obra muestra características parecidas a las que Dávila utiliza en su narrativa. El simbolismo funge como hilo conector entre cada obra seleccionada al análisis de cada autora, estos símbolos logran entretrejer sus cosmovisiones. Por mencionar algunos, el agua, el hilo, los infinitos. La finalidad de esta investigación es demostrar que los discursos de una y otra comparten un referente primordial: la magia, la magia desde un enfoque creativo con el cual se puede crear microcosmos y macrocosmos. Lector, disfruta este recorrido por la cosmovisión de las magas Dávila y Varo.

FANTÁSTICO, SURREALISTA, SIMBOLISMO, CUENTO, PINTURA

Introducción al enigma

Y el tiempo circular e idéntico a sí mismo, como
un espejo reflejando a otro espejo nos repite.

La casa junto al río, ELENA GARRO

Amparo Dávila y Remedios Varo tienen ojos grandes, curiosos por descubrir el trasfondo de lo que las rodea. Esta característica que comparten (ver más allá de lo aparente) las guía de a poco hacia su encuentro con lo mágico. Ambas se encaminan hacia el viaje que les concede vivir como pocos han vivido, sentir los cambios culturales y sociopolíticos del mundo y los golpes que estas vivencias traen consigo, para luego elegir una perspectiva, un enfoque particular desde el cual contarnos algo y la forma de hacerlo: la literatura o las artes plásticas. Las autoras cosechan la magia que el mundo les ofrece, realizan experimentos para que sus obras culminen en el mundo creado que luego nos entregan para poder leerlo, para poder contemplarlo.

La intriga impresa en sus obras contribuye a fomentar el entendimiento, sentir empatía por lo desconocido y no el deseo de marchitar lo incomprensible. Para vislumbrar este universo, ambas creadoras tuvieron que estudiar al mundo como una materia científica hasta alcanzar el conocimiento. Sólo a partir de este recorrido épico pueden plasmar la claridad que ofrece el saber.

Ahora bien, ¿qué entendemos por magia desde la concepción artística?, ¿cómo se usa? ¿Ese acto mágico tiene que ver con la simbología que utilizan en sus obras estas autoras?

Al respecto, en *La palabra como provocación. Magia versos y filosofemas*, Carlos Rincón y Julián Serna Arango escriben sobre la correspondencia entre magia, imaginación y creación: “¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contiene a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior y al artista mismo” (Rincón 10).

El estado mágico es ambicionado por muchos, pero es difícil de encontrar, atrapar y conservar. Su mística se fracciona en segundos o puede multiplicarse para ser duradera a través de la inmensidad. Por más bárbaro que nuestro espíritu sea, sabemos de la existencia de la magia como una necesidad natural, de ahí que los filósofos la busquen entre sus hipótesis, los pintores deseen encapsular su luz en lienzos y los literatos le den forma a través de la palabra. Cada ser, a su modo, intenta tener o expresar un algo mágico para darle esperanza a la existencia, o bien, amparar sus anhelos (sean negativos o positivos) bajo el influjo de un poder que los ayude a resolver o cumplir lo deseado. No todos contamos con las pistas precisas para encontrar la magia o sospechamos que camina cerca de nosotros y deseemos verla, moviéndose conforme a acordes de insospechada providencia.

Dependiendo de la cosmovisión de cada cual, decide mostrarse u ocultarse. La mayoría somos malos receptáculos. Sin embargo, algunos —como Dávila y Varo— pueden dejarse llevar, seducidos por su aspecto misterioso, y ciertos enigmas les son revelados.

Varo alcanza la magia después de un recorrido por el largo mundo, en ocasiones tempestuoso, por las guerras o la falta de recursos económicos; no obstante, nada la hace claudicar. Ella fue objeto de estudio en mi tesis de licenciatura: “Fantástico y surreal. El mundo de Remedios Varo en *Cartas, sueños y otros textos*”, donde separé los matices surrealistas y fantásticos en sus textos literarios. Creo conveniente aclarar que me centré en el análisis de las “Cartas”, “Sueños”, uno de los textos recopilados en “Fragmentos” y uno de “Tres ejemplos de escritura automática”. Separar la narrativa de sus pinturas me resultaba imposible,¹ ciertamente porque es artista plástica antes que escritora, también porque el primer encuentro que tuve con ella fue a través de sus pinturas. Es por esta razón que ahora decido incorporar el trabajo plástico en mi investigación.

¹ Sus pinturas se consideran como una “imagen narrativa” tecnicismo que utiliza Elena Morales Jiménez para referirse a la obra de Varo en su tesis “Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende” (38).

A partir de lo anterior, se advierte la necesidad de comenzar a delimitar el margen de la realidad, lo fantástico y lo surrealista. Para lo que habrá que aclarar, en primer lugar, que en pintura no existe un género fantástico; es surrealista. Lo fantástico parece traspasar a cada momento la realidad y, al igual que lo surrealista, provoca la presencia de varias preguntas.

La lectura realizada de la narrativa de Varo, tanto pictórica como escrita, me muestra rostros jamás palpados en los días, símbolos que esconden una vida alterna, la vida de otra Varo que habita su cuerpo o su espacio. De entre tales símbolos resalta el que me da pauta para formular el proyecto actual: el hilo.² Se trata de los hilos que zurcen, aproximan, unen, tal como “los vasos comunicantes” de los que André Breton habla (*Antología* 106-109), o el hilo de la vida, el hilo rojo que nos conecta con nuestro amor verdadero, el hilo de Penélope que le ayuda a retardar el tiempo, el hilo guía usado por Ariadna para salir del laberinto.

Uno de esos hilos en alguna de las canastas de las tejedoras de Varo me guía, entre el caótico ecosistema del mundo real, hasta el libro *Cuentos reunidos*, de Amparo Dávila. Y entre sus páginas encuentro otro hilo; es inevitable que ambos se unan con un nudo. Los hilos de una y otra se entraman formando un universo de aspecto complejo, de lectura interesante. Ambas dan claridad con sus hilos narrativos, con las construcciones de micro y macrocosmos textuales. Al leer a Dávila noto varias coincidencias con Varo.

La investigación se concreta: “Amparo Dávila y Remedios Varo. La cosmovisión de dos magas”. Es necesario acudir a lo escrito por otros autores e investigadores respecto al tema de lo fantástico, lo surrealista, lo simbólico y lo mágico, al igual que a los otros textos que Dávila y Varo escriben, con la finalidad de explicar las dudas respecto a sus obras. De los hilos que unen y zurcen, se

² “Hilo. El simbolismo del hilo es esencialmente el del agente que ‘liga entre ellos y a su Principio todos los estados de existencia’. . . La vinculación al centro principal, a veces representado por el sol, precisa que el hilo sea representado en todo . . . Hay que añadir la palabra *tantra* deriva igualmente de la noción de hilo y tejeduría. En Chino, el carácter *King*, compuesto de *mi* (hilo grueso) y de *King* (curso de agua subterráneo), designa a la vez la urdimbre del tejido y los libros esenciales; *wei* es a la vez la trama y los comentarios de tales libros” (Chevalier y Gheerbrant 570).

plantea la confrontación entre el mundo real y el mundo de lo posible, siempre en eterno debate entre lo que es, lo que puede ser y lo que no. La esencia del presente trabajo de investigación radica en la búsqueda de los símbolos que las autoras usan, que anudan una y otra obra hasta formar una hilaza extensa y eterna con la cual se origina un mundo narrativo con matices coloridos.

La hipótesis radica en establecer la cosmovisión que Amparo Dávila y Remedios Varo representan en los cuentos “El abrazo” y “Árboles petrificados”, así como en las pinturas “La tejedora roja” y “Los amantes”. Estas obras revelan la presencia de lo fantástico y de lo surrealista, cimentada en el uso de símbolos como el agua, los hilos, las ventanas, entre otros, con los cuales se crean los ejes principales de la visión de dos magas, a la vez que se apunta a la construcción de un macrocosmos (los mundos creados en narrativa y pintura que emergen de la imaginación) a partir de un microcosmos (el mundo real al que pertenecen y en el que viven).

Para demostrar lo anterior, se partirá de los conceptos usados por Tzvetan Todorov para señalar qué es lo fantástico: la vacilación, lo maravilloso y lo extraño. A la par, se acudirá a la investigación de Omar Nieto, *Teoría General de lo Fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, ya que él tiene nuevos puntos de interpretación que ayudarán a resolver dudas, como lo fantástico clásico, lo fantástico moderno y lo fantástico posmoderno. Asimismo, Breton resulta vital en esta investigación por ser considerado el fundador del movimiento surrealista. Este autor da voz a los conceptos de escritura automática, azar objetivo y amor loco, patentes en los libros *Antología (1913-1966)* y *Manifiestos del surrealismo*.

Los símbolos fungen como puente conector entre las autoras; por lo tanto, se trabaja también con los conceptos de símbolos colectivos y arquetipos, trabajados por Carl Gustav Jung en *El hombre y sus símbolos* y *Arquetipos e inconsciente colectivo*, donde se define el símbolo.

La magia es el imán que une entre sí los conceptos, las piezas dispuestas al análisis y a las autoras, siendo entendida como una actividad celestial que les

permite crear arte a partir del contexto que las rodea. Al respecto, se consultará el libro *La magia*, de Jérôme-Antoine Rony, y *La palabra como provocación: magia, versos y filosofemas* de Carlos Rincón y Julián Serna Arango. El primero, para obtener un panorama amplio sobre la actividad mágica desde las concepciones más antiguas; el segundo, porque establece una unión entre la magia y el arte, afirmando que es este el lugar donde reside.

Para el análisis, las obras se han agrupado en dos parejas, conformadas cada una por un cuento de Dávila y una pintura de Varo puestas en diálogo. Se resaltarán los símbolos que ambas usan por separado y cómo estos conectan o desconectan las ideas de una con la otra. La finalidad es observar la cosmovisión mágica que ambas tienen de la vida y del mundo real, bombardeada por diferentes temáticas, como la muerte, el viaje, el amor y el conocimiento. Se resaltan los rasgos que comparten las autoras y los contrastes que presentan. De la misma forma, se marca en qué momentos aparecen los matices de lo fantástico y cuándo los del surrealismo.

La investigación es pertinente porque hasta el momento no se ha localizado una tesis que englobe o ponga en diálogo a ambas autoras. La razón por la cual decido trazar un puente de unión entre ellas es por estos destellos fantásticos que se vislumbran en las obras de cada una, así como por el cosmos surreal que impregna las palabras y los trazos que permean su narrativa hasta culminar en historias de desbordante misterio.

Los especialistas de lo fantástico se dan cuenta de una lucha por lo verdadero y tangible desde el siglo de las luces, iniciada por los científicos, quienes en su deseo de comprensión, realizan investigaciones que nombran algunos aspectos desconocidos hasta entonces por la humanidad. El grupo surrealista crea el método indicado para bombardear al mundo real, luchan en pro de la libertad, contra los regímenes absolutos, las reglas que castran el alma. En cuanto a Dávila y Varo, ellas crean estrategias de campo y con su narrativa favorecen a la salud del mundo de lo posible.

Por la relación de las escritoras con lo fantástico, lo surreal y lo simbólico, es necesario encontrar un nombre digno para llamarlas entre las palabras seleccionadas: alquimista, bruja o maga. La seleccionada para este trabajo de investigación es la última, término más adecuado debido a su capacidad de aportar a sus obras, o adherir a ellas, partículas cósmicas y mágicas: donde las palabras y las imágenes seducen.³

No soy la única que describe a Varo como la portadora de un conocimiento alquímico. Tere Arcq, en su ensayo “En búsqueda de los milagros”, afirma que “la pintura de Remedios Varo tiene una cualidad mágica, misteriosa. Sus lienzos nos revelan mundos maravillosos, atemporales, regidos por sus leyes que escapan a nuestra lógica” (21).

Por su parte, Dávila transmite magia en sus cuentos, incluso sus poemas contienen partículas maravillosas que contagian al cuerpo enfermo y lo alivian, a tal grado que se exploran confines inaccesibles en este mundo práctico. Berenice Romano Hurtado en su ensayo “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*” apunta:

la narrativa de Amparo Dávila, una narrativa que puede ser hermética en muchos sentidos —por la sensación que dejan en el lector de ser incapaz de penetrar del todo el mundo de la escritora—, pero que lo introduce . . . a un plano de indeterminaciones de espacios, tiempos y temores, en donde el sufrimiento más profundo es inaccesible a la razón, por lo que los caracteres se abandonan a sólo padecer (118).

El tema de la magia es un punto que las conecta, entre los múltiples temas de los cuales pueden escribir y pintar, las une y me une a su red. Las autoras posen el don

³ Por otra parte, el Diccionario de la Lengua Española de la RAE define *alquimia* como “conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transformaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia alquímica. Tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal” (123); y de *bruja* nos dice que es “[la] mujer que, según la opinión vulgar, tiene pacto con el diablo y, por ello, poderes extraordinarios” (359).

peculiar de transformar la materia, los objetos, los lugares y sobre todo las sensaciones, las emociones. Tienen el don de despertar un sueño diurno, un sueño que revela las coordenadas de la entrada al macrocosmos.

Cuentos Reunidos es el libro clave para esta investigación, respecto a la obra de Amparo Dávila. En él se reúnen sus publicaciones *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). El libro no cuenta con prólogo o introducción; al inicio únicamente se encuentra una dedicatoria: “A mi padre”. En concreto, se consulta la tercera reimpresión del libro, de 2012, de la editorial Fondo de Cultura Económica. De este libro se sustraerán dos cuentos: “El abrazo” y “Árboles petrificados”, con los cuales se realizará el esbozo de la cosmovisión de Dávila y, a partir de ello, una comparación con la pintura de Varo para distinguir los claroscuros que ambas manejan.

Comentado [EM1]: ¿tercera edición o tercera reimpresión?

Otro libro de Dávila que se revisará a lo largo de este trabajo es *Poesía reunida*, publicado también por el Fondo de Cultura Económica. Si bien éste tampoco cuenta con un prólogo que ayude a trazar la cosmovisión o el contexto de la autora, los poemas ayudarán a ejemplificar y acordonar cabos sueltos en la investigación.

En cuanto al estado de la cuestión, se recurre al libro *Árboles petrificados: edición conmemorativa*. Esta edición, además de reimprimir *Árboles petrificados*, se complementa con diversos ensayos en torno a la zacatecana y su obra: “Vuelo de mariposas negras”, de Jonathan Minila; “La constelación Amparo”, de Alberto Chimal; “El arte de llegar sin invitación”, de Karen Chacek; “Al filo de la navaja”, de Marianne Toussaint; “Las manzanas son un enigma”, de Bernardo Esquinca; y “El arte narrativo de Amparo Dávila”, de Evodio Escalante. Además, incluye las “Cartas de Cortázar”, que exponen la relación crítica y de amistad que mantuvo la autora con el escritor de *Rayuela*. Estos ensayos me ayudarán a cimentar la cosmovisión de Dávila, ejemplificando mejor cómo es que concibe sus personajes y escenarios, además de permitirme imaginar a Dávila a partir de la percepción de las cartas que le escribe Cortázar.

Asimismo, el libro *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, de Dávila, ayuda a entablar ejes comparativos entre la obra y las vivencias de la autora, facilita la comprobación de que escribe literatura vivencial y no literatura fantástica, como afirman muchos críticos. En este libro se leen las palabras propias de la autora, con sus modulaciones de voz y recuerdos latentes.

Otro título que será de importancia para este trabajo es la compilación de ensayos realizada por Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares: *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, impreso por el Tecnológico de Monterrey y la Universidad Autónoma Metropolitana en 2009. Está dividido en doce ensayos de los cuales los que favorecen a este trabajo son: “Introducción”, de Cardozo Nelky y Laura Cázares; “Juegos de identidad en ‘Final de una lucha’”, de Regina Cardozo Nelky; “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*”, de Berenice Romano Hurtado; “Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural”, de Luzma Becerra; “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila”, de Laura Cázares H. A estos se suma una “Entrevista a Amparo Dávila” y el texto “Mi actitud literaria”, escrito por la propia autora. Si bien el libro ofrece distintas opiniones e ideas que fueron motivadas por las narraciones de Dávila, una de las más importantes es, desde luego, las palabras que atestiguan cómo se enfrenta Dávila a la vida misma y al quehacer creativo, cómo se entrega a la escritura y percibe sus propias creaciones. Los ensayos, por su parte, ayudarán a observar y comprender los enigmas ocultos entre líneas.

El libro *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, impreso por el Colegio de México en 2006 y cuya coordinadora es Elena Urrutia, esboza un paisaje completo de esa época y las escritoras que desean, a partir de las letras, cambiar la cosmovisión de las personas y hacerse escuchar en un mundo donde hasta la literatura es un universo estrictamente para hombres. Desde luego, ahí se le dedica un ensayo a Dávila, titulado “Amparo Dávila y lo insólito del mundo: cuentos de locura, de amor y de muerte”, de Georgina García

Vélez. Su lectura facilita contemplar a Dávila respecto a la temática de este trabajo y la engarza con Varo.

Por otra parte, en la investigación de Paula Kitzia Bravo Alatríste, titulada “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, se expone la obra de Dávila junto con la de otras escritoras; cada una con un estilo particular para tratar lo fantástico. Las escritoras que ahí se analizan son Elena Garro, Raquel Banda Farfán, María Elvira Bermúdez y Guadalupe Dueñas. Desde luego, esta obra ofrece un punto crítico para usar en la investigación.

Otro texto que destaca es el ensayo de Yu-Jin Seong, presentado en el II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, Rosario 2009: “Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*”. Éste favorece a la presente investigación porque ofrece un punto de referencia respecto a la obsesión que Dávila tiene con un tema de vital importancia: el tiempo, que se conecta con la finitud. Es importante este ensayo porque también ofrece un panorama de cómo Dávila se disponía a crear un cuento: el método que emplea.

La mayoría de las tesis recabadas dedican un capítulo a lo fantástico, con cuya lectura se advierte un contraste entre los puntos de vista de los tesisistas y lo que yo pretendo realizar. Cabe mencionar que estas tesis consultadas abordan por lo general el tema del espacio en los cuentos, de los cuales los más analizados son “El huésped”, “Moisés y Gaspar”, “Música concreta”, “Tiempo destrozado” y “El espejo”.

Algunas de las tesis consultadas son “Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila”, de Luis Federico Cendeja Corzo; “*Tiempo Destrozado* de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía”, tesis de maestría de Yolanda Luz María Medina Haro; “La presencia del discurso fantástico en el libro de *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”, tesis de Cecilia Eudave, en la cual trata la violencia, los dobles y el papel de la mujer, junto con las manifestaciones de lo fantástico y la relación que tiene con lo real; “Lo escondido detrás de la puerta. Lo fantástico en cuatro cuentos de

Amparo Dávila”, de Cristina Maribel Guerrero Jaramillo; y “Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de *Tiempo destrozado*”, de Diana Catalina Escutia Barrios. Estos trabajos, entre otros, enriquecen mi trabajo porque sus hipótesis me ayudan a establecer puntos de unión, al discernir sus lecturas tengo la oportunidad de realizar un *collage* mediante citas, ideas y perspectivas.

Son importantes también las entrevistas recabadas donde Dávila parece hablar con la misma franqueza con que escribe. Éstas nos acercan más a la autora y a su obra, por ello es necesaria su intervención. Algunas de ellas son la de Fernando Yacamán: “Entrevista a Amparo Dávila o la tarde del tiempo destrozado” y la de Vivian Abenshushan, “En el jardín del miedo”.

En relación con Remedios Varo se han consultado diversas fuentes, entre las que destaca *Cartas, sueños y otras textos*, de la propia Varo. En este libro, publicado en 1997 por la editorial ERA, Isabel Castells se dio a la tarea de compilar todos los escritos de la autora. Antes de que este libro apareciera, encontrar los textos de Varo era una tarea difícil, casi imposible. El apoyo que le dieron a la compiladora Walter (exesposo de Varo) y Alejandra Gruen hizo posible esta impresión. Por otra parte, Castells agrega al libro un ensayo a manera de prólogo en el cual esboza un panorama con respecto a la vida íntima de la artista, la travesía que realizó para salvarse de las terribles guerras, y su estancia en México, país que le ofreció asilo. Retoma también los conceptos del surrealismo y la alquimia, su acercamiento a la poesía, y agrega un estudio sobre sus “Cartas”, *Homo Rodans*, “Proyecto para una obra teatral”, “Fragmentos”, la “Escritura automática” y los “Sueños”. Estos textos sirven en la presente investigación para dar ejemplos necesarios en los capítulos, tal es el caso de *Homo Rodans*, donde habla de uno de sus más famosos seres híbridos, y de las cartas, que contienen ejemplos del azar objetivo y de sistemas solares y recetas para atraer sueños eróticos.

Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo es un libro escrito por Janet A. Kaplan en el transcurso de ocho años, impreso por la editorial ERA en 1988.

En diez capítulos narra los antecedentes biográficos y creativos de Varo. En algunas secciones introduce citas de sus cartas, sueños u otros fragmentos de sus escritos y pinturas para realizar una breve interpretación de ellos. Este libro es de gran ayuda para la investigación porque dentro de él se reúnen datos interesantes del origen familiar de la artista, el acercamiento que tiene a la pintura, a la lectura y al grupo surrealista, los años de la Guerra Civil Española, el contacto que tiene con la Segunda Guerra Mundial y su exilio en Venezuela y México, hasta el día de su muerte. La lectura va acompañada con imágenes, fotografías de su tránsito por la vida y obras plásticas.

En *Catálogo razonado. Remedios Varo*, editado por ERA, se consultarán las pinturas que tendrán injerencia en el análisis y, en concreto, las que serán comparadas con textos de Dávila. En este catálogo se reúne la mayoría del trabajo plástico de Varo y también se pueden observar la evolución y las transformaciones tanto en la técnica como en la temática y la filosofía descrita mediante escenas narrativas. Destaca la presencia de notas escritas por Varo y enviadas a su hermano Rodrigo explicando alguna pintura y otros ensayos que ayudan a comprender mejor las obras y sus inclinaciones. Desde luego, las pinturas “La tejedora roja” y “Los amantes” se encuentran entre las pastas de este libro que guarda la magia de Varo.

Bajo la dirección de Tere Arcq, en 2008, es editado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Casa Bayer el libro *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Se recopilan en él siete ensayos que corresponden a cada una de las cinco llaves que guardan secretos de Varo. Entre estos, trabajo con “La llave esotérica. En búsqueda de los milagros”, ensayo en el que Arcq hace hincapié en el simbolismo de los hilos, Varo continuamente los pinta y se liga a los saberes del místico y filósofo ruso G. I. Gurdjieff y su discípulo Piotr Demiónovich Ouspensky, quienes consideran la costura o el tejer como un mecanismo mediante el cual podemos ingresar a un estado contemplativo y es posible alcanzar ciertas revelaciones cósmicas.

Otro de los ensayos es “La llave literaria I. Urdir la trama de lo maravilloso”, en que Jaime Moreno Villareal se da a la tarea de dar luz a las pinturas de Varo, leyéndolas como si fueran un cuento; afirma que estas escenas son relatos o historias que cumplen con planteamiento, clímax y desenlace. Fragmenta algunas de sus obras, como “Los hilos del destino” (1956), y separa los espacios de los personajes principales o los elementos oníricos. También compara algunas de las pinturas de Varo con sonetos o poemas, una de ellas es “Los amantes” (1963).⁴

Por su parte, en “La llave surrealista. La energía creativa en la Barcelona de la preguerra”, vemos cómo, si bien el arte y la literatura se impregnan de situaciones importantes que inspiran al creador para llevar a cabo su tarea, es cierto que este proceso necesita de una evolución, un aprendizaje que le lleva a afinar sus ideas y controlar sus destrezas. En este ensayo, Kaplan recrea las condiciones del contexto vivido por Varo en su estancia en Barcelona, ciudad cosmopolita de España y representante de la diversidad cultural y la libertad creativa.

Asimismo, el prólogo del libro resulta interesante porque explica los días en que Varo trabaja en la casa Bayer y las imágenes encargadas para medicamentos de la farmacéutica y sus respectivos anuncios publicitarios. Es importante la presencia de este libro por ofrecer distintas perspectivas con respecto a los secretos de la multifacética Varo, guardados dentro de sus cajones surrealistas.⁵

En 2015, la editorial Siglo veintiuno publicó el libro *Remedios Varo. El hilo invisible*, de José Antonio Gil y Magnolia Rivera. Ellos vinculan la obra de Varo con símbolos, en su mayoría alquímicos, como lo es el aleph y la escritura críptica que utiliza en la iconografía de sus pinturas. Desde luego, dicha relación se encuentra marcada en sus textos. La clara influencia de la alquimia y los conceptos mágicos se aborda en esta publicación, que cuenta con ilustraciones que demuestran las

⁴ Pintura que, más adelante se relacionará con el cuento de Dávila “Árboles ‘petrificados”.

⁵ Estos cajones remiten a los pintados por Salvador Dalí, por ejemplo, en “La jirafa en llamas” (1937).

correspondencias y variantes de los símbolos que utiliza. Asimismo, resulta importante para delimitar los contrastes de la magia y seguir descubriendo sentidos ocultos en la obra de Varo.

Magnolia Rivera escribe otro libro: *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo*, en el cual se dedica a analizar el símbolo del círculo en la obra tanto escrita como pictórica de Varo. Este texto ayudará a ampliar la cosmovisión referente a los símbolos del espejo, el árbol y el hilo.

Beatriz Varo, sobrina de la artista, escribe el libro *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. El punto de vista íntimo de Beatriz logra confirmar la hipótesis en torno a la figura, la creación y la cosmovisión de Varo. Su investigación ayuda a reforzar y sustentar las ideas expuestas en esta tesis.

En cuanto al marco teórico, se partirá de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, quien, en su afán de definir lo fantástico, se convierte en el punto clave para el estudio de dicho tema que, sin él, sería aún más difícil delimitar, gracias a su estudio otros críticos han indagado al respecto. Todorov entiende lo fantástico como ese momento en que nosotros, lectores, vacilamos y cuestionamos los parámetros con que medimos la normalidad de nuestros días ante un fenómeno que nos hace dudar por un momento. También menciona otros conceptos, como la interpretación alegórica y el campo social que fabrica convencionalismos para poder nombrar la normalidad.

A la par, se usará la investigación de Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico*, libro impreso en 2015, en el cual aborda lo fantástico desde un enfoque latino, porque antes la mayoría de los estudios no eran de habla hispana. El libro tiene un papel importante para mi investigación porque es necesario replantear el concepto y adecuarlo, de ser necesario, a las cosmovisiones de las magas. Nieto divide lo fantástico en tres partes, en las que organizo las obras de las autoras: el fantástico clásico (que es el más conocido por las atmósferas lúgubres); el fantástico moderno (el cual concilia los estados personaje y entorno, salud y enfermedad,

realidad y sueño, entre otros); el fantástico posmoderno (momento actual en el que se replantea la plataforma de la realidad, y los enigmas se extienden hasta el infinito, la ficción se desborda de los libros).

Antología (1913-1966) y *Manifiestos del surrealismo* son dos libros en que Breton, padre de esta corriente vanguardista y exdadaísta, intenta⁶ esculpir el rostro de lo surrealista con la siguiente definición:

Surrealismo, s. m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral (*Antología* 39).

Lo surrealista es una creación del ser humano y contiene en su esencia elementos que son parte de lo incomprensible, como el mundo onírico o su tendencia a poetizar la vida y la naturaleza; y ¿dónde se encuentra la poesía si no en la naturaleza de la misma vida? Así, el surrealismo engloba diferentes campos que trataré en esta investigación, como los conceptos de azar objetivo, transformaciones, humor, imaginación, libertad, entre otros.

El surrealismo, además, tiene variantes. En este sentido, la *Antología de humor negro*, seleccionada por Breton, servirá como punto de apoyo para comprender la sátira en las obras surrealistas. En su prólogo, define el humor desde la visión del surrealismo y expone los textos de escritores clásicos y contemporáneos que tienden a escribir, como el humor surrealista lo requiere, de forma natural.

Con la ayuda del *Diccionario abreviado del surrealismo*, en cuya génesis participa el grupo surrealista, sobresaliendo entre ellos Breton y Éluard, se buscará la definición de algunos de los símbolos encontrados en las pinturas de Varo para

⁶ Digo intenta porque el mismo Breton se da cuenta de la inmensidad del surrealismo y su fuerza incontenible.

comprender si la narrativa que en ellas representa tiene una segunda lectura o no y si se repite la ecuación en Dávila.

Para situarnos en el contexto de aquellos “años locos”, se recurrirá al libro *El surrealismo en torno al movimiento Bretoniano*, de J. L. Frontin Giménez, y *Las vanguardias latinoamericanas*, de Jorge Schwartz. Estos dibujan el cielo que vio florecer y expandirse la filosofía de libertad que trae consigo el nacimiento de las vanguardias. También se consulta un libro que las relaciona con las guerras que atestiguan su nacimiento: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, de los compiladores Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood.

Otro libro que permite contextualizar la investigación es *Historia de la literatura hispanoamericana II*, específicamente en los capítulos “Vanguardias y sus implicaciones” y “El cuento hispanoamericano del siglo veinte”, por abordar circunstancias que marcaron la cosmovisión de Dávila y Varo, que quedó plasmada en su obra.

Para poder realizar la lectura e interpretación formal de las pinturas de Varo, se recurre al libro de Erwin Panofsky: *Estudios sobre la iconografía*. En él, se establece un método para dar lectura a las obras pictóricas, dividido en niveles. Comienza por el concepto de significado fáctico, en el cual se describe el espacio, elementos, distribución y color. Posteriormente, analiza el diálogo que tienen dentro de la obra todos los elementos, entre ellos y con el lector; a este concepto le da el nombre de sentido expresivo.

Entender las obras plásticas de Varo por completo requiere indagar en los aspectos del color, porque los colores ayudan a expresar los trazos, los escenarios y los ideales de la autora. Para ello, son necesarios los estudios de Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, y de Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, los cuales ayudan a interpretar la paleta de colores utilizada.

En cuanto a las partes espirituales, mágicas y simbólicas, recurriré al listado de libros que se presenta a continuación. Estos ayudarán a esclarecer los sentidos enigmáticos que manejan las autoras en sus obras y develar los secretos, el

conocimiento, el estado de claridad en que se encuentran o la utilización de aspectos esotéricos. Con respecto a la cosmovisión e influencia que tienen los sueños y el mundo de lo onírico en mis autoras, considero importante incluir los libros *La interpretación de los sueños 1 y 2*, de Sigmund Freud, para comprender los elementos que los conforman y cómo actúan en nuestra vida despierta.

Respecto a las consideraciones simbólicas, se puede llegar a ciertas conclusiones a través de la perspectiva de Carl Gustav Jung en los libros *El hombre y sus símbolos* y *Arquetipos e inconsciente colectivo*, de los cuales se obtiene la definición de los conceptos símbolo y arquetipo, así como se retoma la interpretación que le da al símbolo del agua, entre otros.

Los símbolos en las obras de las autoras y el diálogo que tienen con los hechos relatados se podrán esclarecer gracias al libro de Luján Cambriere, *El alma de los objetos: una mirada antropológica del diseño*. Su investigación es relevante porque habla de la relación objeto-espacio-persona, y aborda los conceptos de la muñeca y el talismán, objetos utilizados por Dávila y Varo.

De igual forma, se examinan las interpretaciones que da Gaston Bachelard, en sus libros *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, *El aire y los sueños* y *La poética de la ensoñación*, dado que las autoras entran en constante diálogo con la naturaleza y los espacios, toman de la naturaleza poder energético para crear. Estos libros también esclarecen partes grisáceas en conceptos utilizados en el proyecto. Por ejemplo, en *El aire y los sueños*, se define el concepto de imaginación, lo que facilita el entendimiento a la narrativa (escrita o pictórica) de ambas autoras, cuyas obras unen y enfrentan imágenes contradictorias cargadas de simbolismo.

Dado que las narraciones tienen que ver con las pasiones y el amor, será necesario hablar también de erotismo. Para definir e identificar estos matices habré de recurrir a las palabras de Georges Bataille, en su libro *El erotismo*. Asimismo, la perspectiva de Octavio Paz es importante, para ello se utiliza su libro *La llama doble*.

El libro de Carlos Rincón y Julián Serna Arango, *La palabra como provocación: magia, versos y filosofemas*, enriquece la investigación debido a que en él

se realiza un análisis comparativo de la magia como una actividad artística y lo artístico como un crear mágico. De cierta forma, este libro evidencia el poder mágico que Dávila y Varo comparten por ser mujeres con la necesidad de crear.

La magia, de Jérôme-Antoine Rony, se utiliza para comprender los pasos antropológicos e históricos registrados para que los magos puedan realizar su iniciación en el campo mágico, el proceso que llevan para adquirir conocimiento, la meditación y los rituales necesarios. Estos se comparan con las actitudes que toman los personajes creados por ambas autoras.

El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant me ayudará para dar mejor lectura a las narraciones compuestas por ambas escritoras. Se utilizará como una herramienta secundaria para interpretar los símbolos empleados y el papel fundamental que estos desempeñan en sus creaciones. Asimismo, se recurre al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, para comparar, en relación con el anterior, los significados de los símbolos que utilizan las autoras, así como para consultar algunos que no se encuentran en éste, como es el caso de la ventana.

Lo fantástico y lo surrealista crean la magia en Dávila y Varo. La magia que puede ser sobrenatural y a la vez posible si estudiamos con fervor la materia. La magia que sale desde nuestra imaginación, de los sueños, la que deseamos crear y creamos, se encuentra en las palabras ordenadas y las pinturas, en los símbolos que conforman un universo distinto de los días cotidianos.

Lectores, al leer también se produce magia. ¡Creémosla!

Capítulo 1

Inicio de la travesía, aspectos de lo fantástico, lo surreal y lo simbólico

Fatrasías: La mayoría de las fatrasías, poemas absurdos compuestos en el siglo XIII, son anónimas. Por ejemplo: “El sonido de una corneta - comía con vinagre - el corazón de n trueno - cuando una banderilla muerta - tomó con trampa - el curso de una estrella...”.

Diccionario abreviado del surrealismo,

ANDRÉ BRETON Y PAUL ÉLUARD

¿Qué es lo fantástico? Cimientos de nubes en terrenos de grávida realidad

Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible.

ROGER CAILLOIS

La magia creadora se materializa en el arte. Dávila y Varo están separadas por el tiempo y el espacio geográfico, pero las ideas, experiencias e inquietudes creativas individuales las conectan: estos aspectos son un vínculo que las une. En sus obras aparecen símbolos, personajes y espacios parecidos, los cuales se mezclan con lo fantástico y lo surreal. Cuentos y pinturas terminados son portadores de ese brillo mágico difícil de alcanzar que poseen.

Qué es lo que entendemos por fantástico. La lectura primordial que intenta definir sus aspectos, nombrar al conjunto de imágenes y experiencias que atentan contra la seguridad que creemos tener en el mundo real y cotidiano que habitamos, es sin duda la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov. Este autor expone el primer esbozo de lo fantástico; su finalidad es aclarar las líneas que conforman los límites de lo fantástico. Propone que el caos se desata cuando:

un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (24).

Para el ser humano, resulta una imperiosa necesidad conocer el mundo que le rodea, nombrarlo para poder nombrarse a sí mismo y, a la vez, aceptar y

entender al otro, así puede situarse en un punto dentro del universo. Desde siempre hemos buscado términos que ayuden a definir lo humano, de manera que tales características contrasten o luzcan sobre los demás seres. No en vano afirmamos que Dios nos hizo a su imagen, elevándonos así un peldaño más que el resto de las criaturas vivientes a las cuales llamamos bestias. ¿Qué hacemos para evadir esta clasificación y acercarnos más a un plano superior? Tratarnos con civilidad, tal parece que odiamos vernos actuar bajo el influjo de nuestros instintos, así dominamos nuestro propio cuerpo para vivir fraternos con el resto de la sociedad.

Si somos capaces de infligir dominio a nuestro yo, es necesario expandirlo hacia el contexto que nos rodea. Por eso lo estudiamos, para comprenderlo y someterlo. Con ese control, podemos expresar que nuestras vidas son fecundas y felices. Sin embargo, ¿qué pasa cuando las reglas a las que estamos condicionados desde tiempos inmemoriales se ven afectadas por fenómenos desconocidos y ejercen todo su poder sobre nosotros? Lo fantástico nos invade, desorienta todo saber o conocimiento. Al respecto Roger Caillois advierte “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (ctd en Todorov 25).

La ruptura del orden cotidiano es un fragmento de tiempo corto que se presencia tanto por el personaje de la narración como por nosotros los lectores. A este respecto, Todorov dice que lo fantástico debe invadir al lector, siendo éste el primero en sentir la irrupción en las leyes naturales, por breve que sea: “La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (28). Se consigue, de esta forma, que los lectores estemos conectados al texto, dejándonos atrapar por las palabras, acontecimientos y vivencias de los personajes: “lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta debe ser el miedo” (Todorov 31). También expone tres puntos primordiales para su funcionamiento:

- ❖ Tomar los eventos descritos en la narrativa como reales y no ficcionales.

- ❖ Vacilar entre los eventos que suceden en la obra, dejarnos llevar por las sensaciones que se despiertan en nosotros lectores como el miedo, la angustia y la tensión.
- ❖ No interpretar de forma metafórica ninguna de las descripciones o ejemplos que utiliza el autor para crear en el lector lo incomprensible.⁷

El terreno del mundo real se toma como plataforma de la normalidad diaria y estable, con ella se da vida a un sistema de lo fantástico porque de otra manera no se tiene un punto con el cual realizar una comparación y notar el acontecimiento o fenómeno desconocido. Es importante leer de forma literal los acontecimientos para que funcione como un material que atenta contra nuestra supervivencia; de lo contrario, al leerlo como algo alegórico, será poético.

Las normas que rigen nuestra vida también son un punto importante; se supone que siguiéndolas se cuenta con un transcurrir de los días de forma segura. Un evento, circunstancia o comportamiento que nos lleve fuera de tales normas es un camino incierto que puede llevarnos, de alguna manera, hacia el territorio de lo fantástico, desatando terribles dudas que conduzcan al desconcierto. El resultado de ese desconcierto puede poner en riesgo nuestra existencia.

El contexto que nos ve crecer es responsable de otorgar resguardo al hombre que lo habita y da vida a personajes creíbles y reconocibles por nosotros. Nos presenta, de acuerdo con Louis Vax, “por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que, de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (ctd en Todorov 25).

Este referente que destruye las verdades de la realidad y que desordena los saberes archivados en la memoria humana se llama vacilación:

⁷ “En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados . . . el lector adapte una determinada actitud frente al texto: debería rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’” (Todorov 30).

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural . . . [Se agrega que puede tener] una explicación simple de los fenómenos pero al mismo tiempo, está explicación carece por completo de probabilidad interna (Todorov 24).

El concepto de vacilación germina lo fantástico por ser un momento instantáneo de tensión y temor,⁸ que se produce en una mínima duración de tiempo: segundos, minutos. Después de este choque tempestuoso se pasa a dos estados: lo extraño o lo maravilloso. La elección es un punto clave para saber a qué lado se inclina la balanza, si del lado de lo extraño, que tiene que ver con manifestaciones o fenómenos de la naturaleza que no se habían visto antes, pero que la ciencia puede explicar; o de lo maravilloso, que son también sucesos paranormales, pero que es imposible revelar científicamente el proceso por el que se manifestó el fenómeno; además, en ocasiones, no se requiere de una explicación, puesto que los personajes y el lector no cuestionan o les sorprende lo que pasa.

lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y el personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente . . . toma sin embargo una decisión: opta por una solución saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y pretenden explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decidimos que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov 37).

⁸ Todorov advierte que, si la narración no produce miedo, no es por completo fantástica, y para ejemplificar su hipótesis se basa en Lovecraft, para quien "La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es una estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. . . . Por tal razón debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. . . . Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror" (cfd en Todorov 31).

Estas son las cualidades necesarias para que lo fantástico continúe vivo, por la expresión de lo extraño o de lo maravilloso. Empero, en este terreno de lo fantástico bocetado por Todorov, quedan algunos cabos sueltos que siguen dejando a la disciplina en un entorno incapaz de conocerla por completo. Por esta razón, otros investigadores proponen nuevos horizontes, uno de ellos es Nieto y su libro *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*. Ahí, indica algunos puntos teorizados por Todorov, cuyos cimientos son tambaleantes. Uno de los aspectos de lo fantástico es la vacilación del lector, él afirma que es difícil conocer la reacción de los lectores, por lo tanto, lo fantástico debe encontrarse en la narración, aunque el lector debe dejarse atrapar por la lectura.

En recientes estudios de lo fantástico también se cuestiona tal afirmación, puesto que el escritor no puede estar seguro de si el lector fue presa de la vacilación o no. Es certera la vacilación de los personajes descritos en las narraciones, nunca se está por completo seguro de que tienen la verdad de sus destinos resuelta. Paso a paso nos enfrentamos de la mano con ellos al misterio del devenir.

Otro punto respecto al cual está en desacuerdo es el nacimiento de lo fantástico. Todorov dice que el primero en enunciar lo fantástico es Vladimir Soloviev, al decir que “en el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna” (ctd en Todorov 24). En cambio, Nieto recopila en su libro un ensayo de Lauro Zavala en el cual sitúa la aparición de lo fantástico con Aristóteles y plantea un recorrido histórico:

del latín phantasticus y que fue tomado del griego . . . que significa “hacer visible o manifiesto algo” . . . es usado por Plinio con el significado de “ser imaginario”, espectro. En San Agustín, se registra con la idea de “representación imaginaria” en San Paulino significa “ficción, sueño” . . . “fantástico” se refiere a la “facultad de la

mente para representar cosas inexistentes” (de acuerdo con Moliner) . . . En Séneca *phantasia* tiene el significado de “idea, pensamiento, concepto” . . . En Cicerón equivale a “aparición”, pero la traslada al latín por *visus*, “visión, mirada, es decir, la acción de ver lo que se mira” . . . Emilio Carrilla recuerda que en la edad media también se utilizó *imaginatio* como sinónimo de fantasía pero existía una diferencia implícita entre la imaginación *reproductiva*, la de los daos sencubles, y la *productiva*, que combinaba esos datos. Kant —dice Carrilla—, replanteó la distinción entre la imaginación productiva y la reproductiva, llamando a la primera *fantasía*, es decir la imaginación creadora; ya a la segunda, simplemente la relacionó con el ejercicio reproductivo (25, 26, 27-29).

Por otra parte, Nieto separa lo fantástico en tres vertientes que van desde el tiempo inmemorial hasta la actualidad. Respectivamente, los llama fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico postmoderno.

lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el del mundo real y el de lo sobrenatural) y al final uno de ellos trasgrede al otro en forma lineal . . . [lo fantástico moderno] se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar o invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrenatural se naturaliza . . . lo fantástico posmoderno, surge de una hiperconciencia de las reglas de ambos modos. La isotopía que lo representa, la trasgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también (83-84).

Definir extensamente lo fantástico clásico y lo fantástico postmoderno planteados por Nieto rebasaría los límites de esta tesis y me parece más conveniente ubicar a Dávila y Varo dentro de lo fantástico moderno, debido a que

la temática, imágenes, atmósferas y personajes se empatan con este sistema de lo fantástico. Rosemary Jackson argumenta: “al abordar y explicar el campo de lo maravilloso, agrupé bajo su influencia la historia de las hadas, al romance, lo mágico, y el surrealismo (manifestación del paradigma fantástico moderno)” (ctd en Nieto 131).

Sin embargo, hay que tener claro que lo fantástico clásico tiene como características esenciales que las narraciones son lineales, hay un fenómeno que se suscita: lo extraño, que atormenta a otro, y el ambiente por lo general es nocturno, frío, lluvioso, opresivo; las historias se desarrollan en cementerios o casas abandonadas, por ejemplo. Lo extraño ataca a lo estable, mayormente hay un combate con la maldad o un ente malévolo, y al final del relato se soluciona con una sola verdad. “El llamado laberinto circular es el que podemos llamar laberinto clásico. Este laberinto contiene únicamente una solución, y por lo tanto contiene una verdad. Esta verdad al ser única, es una verdad necesaria” (Nieto 107).

Lo fantástico posmoderno se refiere a un caleidoscopio de imágenes, donde las posibilidades son infinitas, porque lo fantástico puede ingresar a cualquier sitio y discurso; las estructuras clásicas y modernas se vuelven multiformes; lo fantástico se transmuta con estas estructuras creando choques continuos de posibilidades. Gianni Vattimo y Jean Baudrillard distinguen lo posmoderno como “una falta de horizonte donde ubicar lo real” (ctd en Nieto 203). Otra interpretación de lo posmoderno que me parece interesante es la de Marycela Córdova, quien “define a la posmodernidad como una nueva forma de pensar, fragmentaria y pluralista, que elimina el universalismo de los grandes discursos que dominan el mundo teórico y práctico” (ctd en Nieto 211). Finalmente, Nieto aclara: “lo fantástico posmoderno es también un metafantástico, donde se juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad” (216).

En el sistema de lo fantástico moderno, las narraciones cuentan con la parte clásica, que tiene que ver con el misterio, el terror u horror y lo enigmático. Estas

características bombardean a los personajes (y al lector) desde el contexto que le rodea. Las sensaciones son otorgadas por el ecosistema exterior o por la naturaleza, como lo plantea Todorov; sin embargo, él mismo usa una cita de Caillois que se ajusta a lo que Nieto define como fantástico maravilloso, por el ente malévolo o fenómeno que descompone lo normal: lo siniestro nace y ataca al personaje desde las entrañas del mismo. “Lo fantástico explora el espacio interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación” (ctd en Todorov 32).

Flora Botton se enfoca, precisamente, en lo que se podría llamar los fantasmas internos del ser y declara al respecto:

Cierto es que el psicoanálisis ha tenido una influencia apreciable con la literatura contemporánea de lo que se suele llamar “el mundo occidental” pero no parece que esta influencia se haya manifestado en el desplazamiento o la sustitución de ciertos temas o ciertos tratamientos. En vez de tomar su lugar, el psicoanálisis más bien se ha introducido en ellos (ctd en Nieto 137).

En su libro, Todorov concluye diciendo que lo fantástico se terminará porque el psicoanálisis resolverá todas las interrogantes humanas. Jung pensaba de la misma forma y lo manifiesta al decir:

Hoy día, cuando hablamos de fantasmas y otras figuras numínicas, ya no las estamos conjurando. Se les ha extraído el poder y también la gloria a esas palabras tan poderosas en otros tiempos. Hemos dejado de creer en formas mágicas . . . y nuestro mundo parece estar desinfectado de todos esos númenes supersticiosos como “brujas, hechiceros y aojadores” por no hablar de hombres lobo, hechiceros y espíritus del bosque y todos los demás seres extraños que poblaban los bosques primitivos (Jung, *El hombre* 95).

No obstante, ambos autores se equivocan, porque el psicoanálisis abrió una senda mayor a lo indecible y no nos separó de esos fantasmas y figuras numínicas,

Comentado [EM2]: ¿Quién?, poner el sujeto al inicio de este párrafo.

puesto que seguimos creyendo en estos seres. Me parece que la sociedad actual está a la caza de estas figuras porque quiere asirse a alguna creencia, sea cual sea. Por lo tanto, las figuras siguen vivas y somos creyentes de fórmulas mágicas.

En la investigación de Nieto, Anneliese von der Lippen también hace mención del mundo onírico, que es una manifestación del ser humano, mitad realidad (porque el hombre sueña), mitad ficción (porque el mundo de los sueños es, después de todo, otra realidad): “la misteriosa región del inconsciente, de los sueños, de las pesadillas, aquellas tenebrosas profundidades del lado nocturno del hombre” (ctd en Nieto 138), y es este mundo un componente más de lo fantástico maravilloso. En este punto, el territorio de lo fantástico invade al del sueño, ¿o es el sueño quien decide mezclarse con la realidad? Lo cierto es que el surrealismo abraza dentro de sí al sueño, al sueño analizado incluso con el método psicoanalista. Sin embargo, los fenómenos que hacen florecer a lo fantástico, sea esto externo o interno al personaje, no tienen una razón de ser demostrable por alguna ciencia, por lo tanto, no pertenecen al mundo natural.

En las narraciones de lo fantástico moderno se le da valor a la transgresión. Existe un equilibrio del mundo representado que se rompe cuando aparece un fenómeno, el hecho fantástico, para ser presenciado y sentido por los personajes, que quedan perplejos ante ese otro mundo posible que los invade. Sin embargo el desenlace de ese fenómeno fantástico se toma con familiaridad, porque se concilian los mundos que en el fantástico clásico eran opuestos, como lo es la realidad y el sueño, la salud y la enfermedad, la cordura y la locura.

Lo fantástico trasgrede el mundo real, y esto puede ocurrir por situaciones propias de la naturaleza, o bien, porque los personajes buscan encontrarse con lo fantástico. ¿Los personajes de Dávila y Varo buscan un encuentro con lo fantástico o la naturaleza los ofrece en un encuentro cara a cara? En este juego ficcional, ¿quién persigue a quién: lo fantástico a los personajes o los personajes de las autoras son quienes desean cazar a lo fantástico?

El hecho de que el día normal, cotidiano, sufra una distorsión o transgresión de la realidad se conecta con otros conceptos que causan extravío: la ilusión, el sueño y la locura. Debido a la capacidad imaginativa y creativa del ser humano, es necesario establecer algunas características esenciales para que el hecho fantástico pueda explotar dentro de la narración. De ese listado, varios componentes se repiten, lo que nos demuestra que los temas, símbolos o estampas que se encargan de crear desequilibrio o duda dentro de la mente del ser humano son los mismos, a pesar del trascurso del tiempo, sea desde el planteamiento de Todorov (como la vacilación) o el de Nieto (el fantástico clásico, el fantástico moderno y el fantástico posmoderno).

Las circunstancias que se plasman en las narraciones de Dávila y Varo son las que tienen que ver con los espectros, la cosa indefinible e invisible, pero con cuerpo o que es tangible, las estatuas, los maniqués, armaduras o autómatas que adquieren una vida humana, el fantasma seductor y letal, los viajes en el tiempo, el personaje que tiene diferente clase de sueños y es perturbado, las metamorfosis de la materia, la inmortalidad, alguna maldición creada por un brujo que afecta a otros personajes, la inversión de los dominios del sueño y la realidad, casa o edificio que quedan suspendidos en el tiempo y espacio, el tiempo que se detiene o se repite, y la locura. Muchos aspectos de este listado tienen una estrecha relación con lo fantástico clásico; no obstante, muchos de los cuentos y las pinturas de las autoras no tienen un final claro o verdadero, sino que nosotros lectores desarrollamos varios posibles finales debido a la falta de claridad.

En el paradigma moderno hay un sistema de valores que ya no es absoluto, hay varias posibles verdades de él. Al respecto Zavala señala que este laberinto, llamado arbóreo, rompe con la lógica circular del laberinto clásico, es decir, rompe con la lógica del camino único y de la única verdad . . . le da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa, y donde hay diversas posibilidades de interpretación. En el fantástico moderno las interpretaciones sobre

la irrupción de lo otro son múltiples, ya que no se sabe la verdad absoluta sobre la naturaleza de la invasión (Nieto 107).

Por otra parte, en el mundo narrativo y enfoque psicológico de los personajes, Olga Reimann, citada por Todorov, percibe que “el héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean” (24). Reimann habla de asombro, no de miedo. Este asombro puede controlarse y elegir entre lo extraño o lo maravilloso. En la concepción de Nieto, los personajes pueden ser atrapados anímicamente por el tiempo, el sueño y la locura.

Los escenarios que crean Dávila y Varo están plagados de fenómenos desconocidos para nuestros sentidos y sus personajes tienen diferentes reacciones a estos acontecimientos. A decir verdad, muchas veces los personajes son quienes desatan las irrupciones en la normalidad planteada.

Los personajes de Dávila, en determinado momento, se encuentran con otro personaje en un ambiente nebuloso, sienten su acecho, se interrogan qué es el otro, algunas veces se reconocen entre ellos, pero no saben qué circunstancias ajenas los reúnen o cuáles los desunen inexplicablemente. En otras ocasiones, no saben cómo llegaron hasta ese lugar, como en “El abrazo” o “Árboles petrificados”.

En cuanto a los personajes de Varo, estos muchas veces juegan con la materia, creando fenómenos científicos. La experimentación de sus hipótesis pone en vuelo las alteraciones naturales, producto de un procedimiento fantástico. Tal es el caso de las pinturas “Ciencia inútil o el alquimista” (1958) y “Fenómeno de ingravidez” (1963), en las cuales el investigador puede volar o extraer el maná de las estrellas pero, sin un beneficio o finalidad aparentes.

Hablar de un mundo real nos conecta al concepto de contexto, entendido como todo lo que nos rodea y modifica la perspectiva, las ideas que tenemos del mundo y también de cómo vemos al otro que nos hace compañía en este mundo. Rosmary Jackson comenta al respecto:

lo fantástico está necesariamente interrelacionado con tópicos ideológicos y políticas, e incluso es el resultado de un complejo entramado entre la sociedad y el individuo . . . señala que lo fantástico traza lo no dicho y lo no visto de la cultura, es decir, la otredad, y sobre todo la necesidad que tiene lo fantástico de lo real para construir el referente que va a ser destruido (ctd en Nieto 58).

En los cuentos de Dávila, el fenómeno acontece en parajes conocidos, en un entorno que fácilmente reconocemos como real, monótono y que coincide con las posturas de citas que utilizamos. Entre el ecosistema de tonos de luz variante, un fenómeno improbable ataca nuestros sentidos y el miedo o la angustia se apoderan de nuestro ser. Esto sucede en los cuentos recopilados en el libro *Tiempo destrozado* (1959), “Un boleto para cualquier parte” y “Final de una lucha”, en los cuales los personajes principales viven y realizan actividades comunes de la vida en la ciudad; se encuentran trabajando o comprando el periódico cuando lo insólito los sorprende.

En cuanto a Varo, ocasionalmente desarrolla todo un universo parecido al nuestro pero distante, una realidad alterna que puede ser superior, donde sus pobladores recorren bosques inmensos o viven dentro de laboratorios científicos. Tal es el caso de las pinturas “Creación de las aves” (1957) y “Armonía” (1956). En ambas pinturas, el personaje principal se encuentra trabajando con materiales reconocibles: pintura, papel, flores, pentagrama; sin embargo, la manera como los manipula hace que produzcan resultados imposibles en el mundo real.

Sin duda, por estas referencias, la palabra fantástico aparece dentro del listado de adjetivos usados por críticos y escritores para describir a las autoras. Un ejemplo de esto es la biógrafa Kaplan, quien en *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* comienza a describir a Varo y su obra así:

Lo inanimado salta a la vida, los cuerpos y sus sombras se hacen intercambiables. La singularidad de ese universo fantástico, que es sin embargo plausible, se ve

realizada por la extraordinaria elegancia del característico estilo de Remedios Varo (7).

A consecuencia de esta clase de críticas descriptivas, Dávila se revela en contra del adjetivo fantástico para referirse a su obra. Berenice Romano Hurtado percibe esta incomodidad y lo hace manifiesto en su ensayo “Lo increíble del dolor: la expresión del terror en Tiempo Destrozado”, texto recopilado en el libro *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*:

Amparo Dávila tampoco ve cómoda a su literatura debajo del rótulo de “fantástico”; sin embargo, igual que Cortázar, Dávila ubica a su escritura como parte de la realidad misma y no a la ficción como un recurso para presentar a la realidad “de otro modo”. Entiende a la fantasía como elemento de la realidad, y lo llamado inverosímil como partícula central de lo cotidiano, con la posibilidad continua de irrumpir y fracturar la calma conocida (107).

Magnolia Rivera, en *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo*, expresa que para Varo la realidad englobaba también los fenómenos indecibles y no los colocaba dentro de un universo incomprensible; prefería examinarlos para incluirlos dentro de la estructura de los días cotidianos.

Remedios Varo advirtió la realidad como una sola, sin deslindar física de metafísica, ni arte de ciencia. Entendió que el mundo llamado físico es tan real como el otro, el de la psique el que no puede tocarse o verse a simple vista, el que nos es comprobable científicamente. En sus obras conjugó estos mundos, sacó a relucir lo secreto. Convirtió en visible lo invisible, a partir de conceptos compartidos por muchos otros creadores y teóricos del arte de todos los tiempos (67-68).

Dávila y Varo, magas creativas, son fundadoras de sociedades destinadas a la luz. Intentan educar nuestra mente y sensaciones, hacernos saber que lo

fantástico no es ajeno a nosotros, sino que los choques fantásticos nos hacen compañía todo el tiempo y no como se pensaba en lo fantástico clásico, que era un acontecimiento que se vivía contadas veces y modificaba por completo la vida y en ocasiones la trama desenlazaba en la muerte.

Tal parece que lo fantástico impregna con sus esporas la coloración y aroma de los días, los sabores de dichas y muertes, el tacto que nos previene y produce el rechazo o el que nos hechiza y acerca a la materia, la piel. Entender lo fantástico es saber usar nuestros cinco sentidos. Aceptar la realidad que nos abriga con todos sus fenómenos desde los ya sabidos hasta los incomprensibles. Comprender lo fantástico es abrazar al sueño, reencontrarnos con nosotros mismos, dejar salir al yo que está encerrado en lo profundo de nuestro ser.

Lo fantástico es mirar la realidad y un poco más de su horizonte, tal vez es lo que nos quieren decir con sus narraciones ambas autoras.

Hablar del surrealismo. Choques impetuosos, ¡provoquemos el estruendo!

Automática: (escritura) La ventaja de la escritura automática y de los relatos de sueños es la de proporcionar elementos de apreciación de gran estilo a una crítica desamparada, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de ofrecer una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre.

Diccionario abreviado del surrealismo,

ANDRÉ BRETON

Una de las preguntas básicas con respecto al surrealismo es cuándo y dónde nace. Es importante situar su nacimiento para comprender de forma cronológica los acontecimientos de este movimiento y compartir con el objeto de estudio cierta empatía. Ésta nos lleva, a través de la curiosidad, a explorar sus partes para comprenderlo y reconocerlo como materia unitaria.

Para liberar las ataduras, diremos que el surrealismo nace en los años veinte, época en que se exigía un cambio de concepción, debido a la Primera Guerra Mundial, como se menciona en libros como *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte entre guerras (1914-1945)* y *El surrealismo en torno al movimiento Bretoniano*. El replanteamiento del mundo y sus normas repercute también en la literatura y las artes. Se pone como meta creativa no estar conforme con el trabajo y explorar siempre nuevas técnicas y procesos; innovar, crear trabajos originales, inéditos; abandonar los temas viejos y que se seguían enseñado en las academias; utilizar dentro de las manifestaciones artísticas símbolos para dar mayor peso al significado de las obras; profundizar en el mundo interior de los personajes y no en las descripciones vanas de los escenarios donde se desarrollan las historias.

Este contexto propicia la búsqueda de un mejor funcionamiento de la expresión humana, y da pauta para que Breton y Philippe Soupault experimenten

con el lenguaje y las palabras. A partir de este juego, y de investigación, crean la escritura automática, discurso en el que se plantea dejar hablar al subconsciente, escribiendo todo lo que en ese momento venga desde las partes más recónditas de la conciencia sin pensar en las normas sociales, si las palabras provienen de recuerdos o de la ficción de su imaginario o si son verdades comprobables o mentiras. El resultado de esta práctica es plasmar las formas abstractas y figurativas de una realidad oculta, donde también existimos, pero que está dormida y sólo vive en el mundo de los sueños.

Lo fantástico moderno, como mencioné antes, comparte ciertas características con el surrealismo, una de ellas es la tendencia a monologar. Breton recuerda el método usado por Freud para inspeccionar los adentros del alma. El paciente debe hablar de sí mismo, de sus recuerdos y la perspectiva que tuvo de esos acontecimientos sucedidos: “. . . resolví obtener de mí lo que se intenta obtener de ellos, o sea un monólogo de correo tan rápido como sea posible, sobre el cual el espíritu del sujeto no ejerza ningún juicio” (Breton *Antología* 47). Este ejercicio se conoce posteriormente como escritura automática, ese fragmento de tiempo en que se escribe lo primero que llega a la mente sin pensar en absoluto lo dicho por el subconsciente se deja llevar por el ensueño. La mano tiene completa libertad para anotar el todo interior.

En un principio, Breton era simpatizante del movimiento dadaísta; no obstante, algunas diferencias con Tristan Tzara (fuertes peleas ideológicas) lo llevan a abandonar el dadaísmo para fundar un nuevo movimiento que se aleje de los convencionalismos sociales, como la moral, la razón y la religión, y de todo sistema opresivo que lejos de apoyar la libertad e imaginación humana abogue por el sufrimiento y la esclavitud del alma.

Se inicia la disputa desde la frontera de los sueños y no en escenas públicas y con lujo de violencia física, como era costumbre con los dadaístas. Los surrealistas intentan vivir en contacto con elementos incongruentes, creando imágenes y palabras en constante metamorfosis, escuchando siempre los

monólogos internos del ser, al igual que el espíritu de lucha desbordado contra lo que represente opresión para el espíritu, más si se trata de la clase burguesa.

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (Breton, *Manifestos* 31).

Es importante destacar que el nombre del movimiento se relaciona con la muerte de uno de sus integrantes: “En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco . . . Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible” (Breton, *Manifestos* 30). Creo que, simbólicamente, esto puede significar el renacer del mismo, vivo dentro del nombre vanguardista.

Declarar la guerra a la opresión es el primer punto de los surrealistas. Declarar la guerra a las normas sociales que tienen como objetivo amansar al espíritu que busca la libertad, la imaginación. Declarar la guerra al trabajo insatisfactorio que convierte al ser humano en máquina de trabajo, en masa carente de alma. Declarar la guerra a la vida cotidiana, que incinera la esperanza y establece una campaña en contra de añorar lo maravilloso, soñar, evocar lo imposible, del amor mismo.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida (Breton, *Manifestos* 49).

Si bien este punto rebelde resalta, no olvidemos que el surrealismo contiene dentro de sí la esperanza de encontrar un equilibrio entre el cosmos y el ser humano; entre el sueño y la vigilia; entre la poesía y el trabajo; entre la niñez y la edad adulta; y qué decir de las mentiras y la verdad, ¿nuestra realidad es verdadera? Ligada a la mentira, aparecen también la locura y la sinceridad, que son sólo una circunstancia de prospectiva, por eso se concilia también lo que ve el ojo, si ve desde dentro del ser o desde fuera. Con los objetos pasa lo mismo, pueden ser objetos útiles u objetos artísticos.

El surrealismo busca instaurar la armonía que alguna vez existió entre ambos elementos de cada pareja en su más puro estado, para conservar la capacidad imaginativa y, de tal forma, observar, sentir y leer la poesía que ofrece la naturaleza para que el ser humano como ente (sujeto) ejerza su capacidad de poetizar la vida misma. En palabras de Marguerite Bonnet: “lo que busca Breton es cómo hacer de la poesía el eje ordenador de la existencia, cómo articular la preocupación poética, la voluntad de revolución social” (ctd. en Breton, *Antología* XIV).

En el *Manifiesto del surrealismo*, Breton define al ser humano como: “El hombre, ese soñador definitivo” (*Antología* 40). El ser humano sueña instintivamente; para su bienestar es necesario soñar día y noche. Por el día, se deja llevar por sus deseos, los que ansía realizar o que se realicen por algún motivo ajeno a él y sus acciones; a esto le llamamos ensoñaciones. Lo surrealista también une el soñar despierto con la realidad. Bacheard, en su libro *La poética de la ensoñación*, intenta definir este estado importante para el ser humano, aun más para el quehacer del escritor, sobre todo si éste se enfoca a la poesía:

los psicólogos se precipitan sobre lo más característico, primero estudian el sueño, el sorprendente sueño nocturno, prestando poca atención a las ensoñaciones que sólo son para ellos sueños confusos, sin estructura, sin historia, sin enigmas. La

Comentado [EM3]: Falta especificar en qué libro.

ensoñación se transforma entonces en un poco de materia nocturna olvidada en la luz del día (23-24).

En las noches, el mundo onírico es el que posee el cuerpo, llevándolo a su paraíso, ese lugar de bruma, terreno espumoso. El soñador nocturno encuentra en ese mundo fatales pesadillas y dulces espejismos. El sueño ha sido estudiado por Freud en *La interpretación de los sueños*, libro que escribe buscando analizar un estado en el que ingresamos cada noche, pero que nos es desconocido. Traza un norte con su investigación al exponer que los sueños tienen poderes supraterrénos, allegados a la mitología. Se presentan en el durmiente analepsis e imágenes incongruentes; son un sexto sentido que nos trae anuncios del porvenir, vinculados con la superstición y la verdad. Ante todo la memoria funge un papel primordial porque gracias a ella cualquier análisis es posible.

cada uno de los elementos del contenido del sueño está superdeterminado por el material de las ideas del sueño, tiene su antecedente no en un sólo elemento de las ideas del sueño, sino en toda una serie de ellos que no necesitan estar muy próximos unos a otros dentro del contenido latente, pues pueden pertenecer a los más diferentes sectores del tejido ideológico (31).

Breton admira a Freud por estas hipótesis, que retoma después para el surrealismo, dándole al sueño nocturno un lugar especial en el *Manifiesto surrealista* y en dicho movimiento de vanguardia.

Para Breton, “[a pesar de que al despertar del sueño nocturno], sueño puro (del dormido) . . . seamos simplemente, los durmientes . . . juguete de su memoria” (Breton, *Antología* 40-41), los sueños nos reconcilian con nuestra parte divina; ellos son los responsables de nuestra unión con la naturaleza. El sueño es el estado silencioso y a la vez estridente que las ciencias no pueden explicar. Incluso, Breton reitera la posibilidad de encontrar en los sueños una finalidad o sentido práctico:

“¿El sueño no puede aplicarse, también él, a la resolución de las cuestiones fundamentales de la vida?” (43).

La literatura y las artes atienden al llamado de lo onírico, escuchan sus susurros y le dan voz a su forma invisible. Quizá esta razón demostrable es la que conduce a Breton a afirmar: “Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de super realidad” (43). Lo surrealista los une. Es precisamente lo que hacen Dávila y Varo: construir ficciones que se desplazan entre los límites que construyen la realidad y los sueños, otros mundos posibles se materializan sobre la superficie surrealista (superrealidad), donde lo fantástico florece en bonanza.

Breton habla de una pérdida del sueño, del ensueño, estados en los que el hombre pasa su agri dulce existencia. Por tal motivo, realiza una crítica al mundo actual (que, desde la aparición del *Manifiesto Surrealista* hasta nuestros días, es correcta): las obligaciones de mercado que nos inventamos a diario nos apresan en su red, impidiendo que soñemos. Tales factores envenenan poco a poco la imaginación que se posee, la que alguna vez, en nuestra infancia, fue entrañable compañera: “reducir la imaginación a la esclavitud, aun cuando nos fuese en ello eso que llaman groseramente la felicidad” (38). Se nos hace creer que siguiendo una senda establecida se alcanzará un goce y se olvida la elección propia. El surrealismo propone luchar por la felicidad individual que, después de todo, tiene diferente significado para cada individuo.

Tal parece que el ser humano, lejos de buscar caminos que le lleven a la libertad, crea mecanismos para mantenerse preso a sí mismo. El surrealismo considera la lógica como herramienta para otorgar negativas a propuestas creativas:

Vivimos todavía bajo el reino de la lógica . . . los procedimientos lógicos, en nuestros días, ya no se aplican sino a la resolución de problemas de interés

secundario . . . Se apoya, también ella, en la utilidad inmediata, y está custodiada por el sentido común. Bajo la capa de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a excluir del espíritu (39-40).

De igual manera funciona con lo fantástico y el método científico: la lógica actúa como la fuente que censura ciertas manifestaciones naturales o sociales. Empero, esa lógica y su esencia limitada, en ocasiones, pone a trabajar la imaginación de los individuos, los lleva a construir nuevas posibilidades no lógicas e irreales, maravillosas, extrañas, fantásticas.

Somos seres que se definen a través de las palabras. Si bien el lenguaje es nuestro, también es importante saber cómo usarlo de forma apropiada. Apostar por usarlo para definirnos es una de las expectativas del surrealismo. La meta es crear con él y los sueños un mundo supra, más allá de nuestro aquí y ahora, con la alternativa de que sea humorístico, satírico e irónico, movernos del mundo real, del ayer al mañana, de lo posible a lo extraño.

A pesar de que se afirme que el surrealismo está en la naturaleza misma, es nuestro ojo el que define una imagen surreal. El surrealismo se divide en los caminos de los sueños, el azar, la libertad, lo humorístico y la imaginación; penetra nuestro ser hasta llegar a las imperceptibles células que nos conforman y nos hace hablar, exponer al exterior ese microcosmos interno: nuestro subconsciente se expresa.

¿Qué implica el hecho de que nuestro subconsciente hable? Que a través de él hablen los dioses. ¿Es un quehacer fácil la comunicación con ellos? No. Un no rotundo y explosivo. Al ser seres sociales y vivir con otros seres de la misma condición, debemos acatar ciertos principios que faciliten nuestra convivencia. Sin embargo, muchas veces esas directrices terminan siendo manipuladas por organismos que representan la ley y condenan a los individuos a vivir bajo el yugo de reglas absurdas y opresivas que seguimos sin cuestionar.

Por tal motivo, Breton expresa que tenemos la obligación para con nosotros mismos de darnos la oportunidad de crear, dejar hablar a nuestra psique, a la que, al fin y al cabo, nosotros mismos secuestramos en las mazmorras del pensamiento estrecho. De esta manera se reconcilia lo humano y lo divino, lo mortal y lo inmortal, la finitud y lo infinito.

Es principalmente en el mundo de los sueños que se establece una unión entre lo fantástico y el surrealismo. Nieto hace mención de esta conexión al argumentar que:

En los surrealistas, la otredad de los sueños al pasar al papel, a la creación artística, exige la naturalización de sus elementos sobrenaturales para poder existir, es un mundo enrarecido pero al que nadie sorprende, y esa es la materia de lo que está hecho también lo maravilloso (181).

No sólo los sueños unen a lo fantástico y lo surrealista; también la locura, la preocupación por entender los adentros oscuros del ser humano, las posibilidades de la imaginación y la libertad, y qué decir del azar, que da vida a miles de situaciones que se creían imposibles.⁹

¿Cómo es que se puede crear después de absorber el estado puro de lo fantástico? Moldearlo con el surrealismo y obtener del proceso una obra de arte, un texto literario. Dávila y Varo lo saben, emplean la fórmula: usan la magia, término medio entre lo fantástico y lo surrealista. Ellas son magas capaces de manipular la materia a su alrededor y producir un cambio en las partículas que constituían su forma primaria.

Varo tuvo una estrecha convivencia con el surrealismo porque su pareja, el poeta Benjamin Péret, es uno de sus primeros seguidores. En sus pinturas, hace constar que ella siempre tuvo el espíritu de un explorador que se plantea

⁹ Si, como afirman lo fantástico clásico y lo fantástico moderno, lo fantástico se encuentra presente en la naturaleza y en los adentros del ser, es posible que lo surrealista sea también un producto de lo fantástico. Este círculo puede resolverse con la aparición de lo fantástico posmoderno.

conquistar las cimas de lo extraordinario. Por ello, Varo viaja al mundo de los sueños, crea mapas para orientarse en sus próximas aventuras. El libro que coordina Isabel Castells, *Cartas, sueños y otros textos* lo atestigua.

El acercamiento que Dávila tiene al movimiento surrealista es diferente, es más natural y alejado, en parte por la distancia temporal. Sin embargo, camina la vida sujeta a su espectro onírico, exigiéndose plasmar ese lado oculto de las cosas, los misterios del subconsciente. Se materializa en un ambiente de ruptura, a lo entonces preestablecido y predecible. Es importante destacar que Dávila no cree en lo fantástico como un acontecimiento que rompa con el ecosistema de lo real, sino en lo fantástico como otra perspectiva de la realidad misma, traduciéndolo como un estado de supra realidad. Por lo tanto, se hablará de una realidad surrealista. Dávila es, entonces, una surrealista involuntaria.¹⁰

En *Cartas, sueños y otros textos*, Varo escribe sus sueños nocturnos y los transporta a la vida diurna. Quizá por esta actividad logra transformar el sueño en ensoñación y, al mismo tiempo, evoca lo fantástico, al transportar imágenes oníricas a la vida real, respondiendo a la propuesta surrealista de encontrar, dentro de los sueños nocturnos, símbolos y mensajes que puedan favorecer nuestra vida despierta:

Sí las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay el mayor interés en captarlas, en captarlas primero, para someterlas después, dado el caso, al control de nuestra razón (Breton, *Antología* 40).

Varo implementa estos puntos como herramienta al escribir uno de sus textos más conocidos “De Homo Rodans”. En esta narración, el lenguaje se adecua para crear en la ficción un descubrimiento arqueológico de vital importancia para

¹⁰ Algo semejante puede apreciarse en el libro *Antología del humor negro*, en la cual se reúnen varios autores que escriben de acuerdo con los postulados surrealistas, pero que no son propios de la época.

la humanidad. Aquí se percibe el sentido humorístico propio del surrealismo: lo fantástico maravilloso, porque plantea una plataforma de un mundo real, y el hallazgo rompe las normas de la vida, pero no las trasgrede por completo, debido a que en la historia se resuelve la narración. El texto bien puede pertenecer a lo maravilloso, por los seres zoomorfos que se mencionan: el pterodáctilo con alas de sombrilla, que antes de evolucionar a esta forma fue un ser diferente, un bastón; el Homo Reptans (que no existió nunca dentro de la ficción) y el Homo Rodans. Son personajes surreales por ser mitad artefacto y mitad ser humano; también comparten características fantásticas, por parecer autómatas.

La aparición de libros especializados y antiguos (existentes sólo en el mundo imaginado por Varo) que demuestran la validez de los datos recabados dentro de este relato creado por Varo son: *El tratado de huesos lumbares* del antropólogo W. H. Strudlees; el *Concilio de Melusia* y la proclama del cardenal Avelino de Portocarriere; el *Tratado Mirtitrología Necrófilia* del sabio Abencífar ebn el Mull; las *Narraciones Tórbidas*, de Quintiliano y sobre todo:

el libro quinto del Multimirto Cadencioso, conjunto de poemas cantares del año 2300 antes de Cristo debido a un anónimo persa y que se conserva en la colección de palimpsestos del palacio del príncipe Odelfo di Malspartini en Mantúa (Varo, *Cartas* 94-95).

Varo crea una narración en la que funde la realidad con componentes extraordinarios que responden a un enfoque maravilloso porque dentro del mundo donde se desarrollan estos acontecimientos es normal que las personas, presas del aburrimiento entierran objetos en los campos para luego desenterrarlos y jugar con su realidad para matar el tiempo. La narración obedece a la vez a una de las características del surrealismo y es la del humor debido a que Varo juega con la seriedad con la que se maneja la información encontrada en libros especializados e inventa sus propios títulos, editados desde su imaginación.

Comentado [EM4]: Completar la idea, ¿qué hace esa aparición de libros?). Por otra parte, al parecer estos libros son invención de Varo, habría que señalar eso, porque aquí parece que los presentas como reales.

En Dávila, el cuento “Tiempo destrozado” (1959), del libro que lleva el mismo nombre, parece describir los sucesos ocurridos en un sueño o pesadilla debido a que las imágenes, partes de historias que se engarzan mediante puntos suspensivos, son terribles o angustiantes. Dávila nos entrega un mundo onírico impreso en páginas de papel del mundo real: la música, la huerta, el lago, la muerte provocada por los peces y las manzanas coloridas que con las aguas del lago ahogan a una niña; un árabe que vende telas en las que se muestran escenas sangrientas y desconsoladoras del mundo real, la mujer que va a adquirirlas desea desmembrar el trozo de una; la escena laberíntica de una biblioteca que es tan grande como para albergar el conocimiento del universo; finalmente un viaje por ferrocarril y la aparición de un doble, pero que carece una de ellas de sustancia, quizá de espíritu.

Soñemos.

1.3 Símbolos que unen, símbolos que fragmentan

Toda imagen que nos impresiona debemos preguntar: ¿Qué fuga lingüística desencadena esta imagen en nosotros? ¿Cómo la desentrañamos del fondo demasiado estable de nuestros recuerdos familiares? Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración de doble sentido, de metáfora.

El aire y los sueños, GASTON BACHELARD

Dávila y Varo plasman dentro de su narrativa escenas inquietantes y maravillosas; se mimetizan con las vivencias de lo cotidiano. La atmósfera que se percibe parece mágica, porque con cada recurso que utilizan nos acercan a un estado sorprendente y muchas veces incomprensible. Puede decirse que su narrativa contiene enigmas que nos atrapan en su misterio.

Las sociedades han manejado símbolos desde siempre, aun las más primitivas. ¿Los símbolos persiguen a la humanidad o la humanidad rastrea y caza a los símbolos? Freud, con base en el psicoanálisis, detecta la influencia de lo simbólico en nuestro día a día. Es en los sueños donde los símbolos se dejan ver con más frecuencia. ¿Pero cuál es la finalidad de mostrarse en los sueños? ¿Quizá, como lo creían también los surrealistas, ayudar a solucionar los problemas durante la vida despierta? Existen datos que demuestran cómo por medio de los sueños los sacerdotes de diferentes culturas recibían de sus dioses un mensaje con el cual se prevenía al pueblo de acontecimientos extraordinarios. Es quizá por esta razón que desde el pasado de la humanidad lo simbólico guía nuestro destino.

Jung, discípulo de Freud, realizó importantes investigaciones con respecto a los símbolos y al inconsciente humano. De tales investigaciones resultan los libros *Arquetipos e inconsciente colectivo* y *El hombre y sus símbolos*, que han ayudado a esclarecer algunos términos, y los libros *Psicología y religión* y *Simbología del espíritu*,

que en esta investigación no fueron utilizados porque el tema se esparcía en otra dirección.

¿Qué somos sin el mundo simbólico? Considero que en el símbolo radica aquello que nos distingue de los animales y nos lleva a vivir en sociedad, a comunicarnos entre personas conocidas y desconocidas, a escribir para conversar con lo pasado, el presente y lo futuro, traspasando la temporalidad e incluso la muerte; no es un fin, sino un motivo que conduce a la creación de nuevos símbolos.

Jung planea un alejamiento de la humanidad hacia la naturaleza, hacia nuestro origen cósmico; por lo tanto, la única forma en que nos ponemos en contacto con ella es a través de los símbolos naturales que surgen en nuestros sueños:

Ya no se oyen voces salidas de las piedras, las plantas y los animales, ni el hombre habla con ellos creyendo que le pueden oír. Su contacto con la naturaleza ha desaparecido y con él, se fue la profunda fuerza emotiva que propiciaban esas relaciones simbólicas. Esa enorme pérdida se compensa con los símbolos de nuestros sueños. Nos traen nuestra naturaleza originaria: sus instintos y pensamientos particulares. Sin embargo, por desgracia, expresan sus contenidos en el lenguaje de la naturaleza, que nos es extraño e incomprensible (*El hombre* 95).

Estos mensajes cinematográficos (¿qué es un sueño si no una puesta en escena mental?), compuestos por representaciones simbólicas como el cordero, los reyes coronados, el olivo, el acto de volar, etcétera, y los protagonistas que realizan acciones diversas en un espacio (varía desde uno conocido, apegado a la realidad que se conoce, hasta otro que escapa a la lógica de la realidad despierta), en contacto con nosotros, tienen como objetivo, según Jung, reconectarnos con nuestros orígenes.

La principal tarea de los sueños es retrotraer una especie de “reminiscencia” de la prehistoria, así como de mundo infantil, directamente al nivel de los más primitivos instintos. Tales reminiscencias pueden tener, en ciertos casos, notable efecto saludable, como ya lo vio Freud hace mucho tiempo (Jung, *El hombre* 99).

En *El hombre y sus símbolos*, Jung otorga la siguiente definición de símbolo:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros . . . una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (20).

En *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung retoma el concepto de arquetipo (antes descrito en el libro *El hombre y sus sentidos*). Concretamente, define este concepto como “trozos de vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones” (95). También el arquetipo se forma de los llamados símbolos colectivos, como los usados por Dávila y Varo, símbolos que se repiten constantemente en las sociedades aunque éstas estén separadas, como el caso del círculo, las cruces o la utilización de animales como el león y los dragones:

He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre” (Jung, *Arquetipos* 10).

Es marcada la presencia del inconsciente colectivo en símbolos que usan ambas autoras, uno de ellos es el agua que inunda los textos y las pinturas. Es un símbolo utilizado desde la antigüedad, uno de los cuatro elementos naturales con poder devastador, una dualidad da vida y muerte. Por una parte, alimenta a la fecundidad, pero también tiene el poder de ahogar la vida. Su superficie estática, en sublime quietud, se convierte en espejo, trasmutador en el caso de Narciso, quien se convierte en flor; en mortífero espejo cuando confunde la vista que observa: su propia mirada, y juzga mal sus profundidades. El agua sacia la sed, oculta secretos, es la puerta a otro mundo y es capaz de crear música con su corriente en forma de río, de lluvia y de las olas del mar susurrantes o estrambóticas.

Otro símbolo colectivo que se repite en las narraciones de las autoras es la presencia del doble, manifestada en los símbolos antiguos, como los gemelos, el ying yang o el doppelgänger. Los dobles castigan con la duda: quién es el que está dentro y quién está fuera, cuál es la representación y cuál el sujeto verdadero. Los dobles se despliegan en un infinito contundente y, con cada desdoblamiento, pierden o adquieren su esencia. El doble mata o mantiene inmortal a la forma primera, al sujeto primario antes del desdoblamiento. Dávila trata al doble en el cuento "Final de una lucha", y Varo en la pintura "Encuentro" (1959).

Estos dos símbolos son trascendentes para la humanidad y causan impacto en la psique. Jung los llama también símbolos naturales:

se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por lo tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos, aún se puede seguir su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades más primitivas (*El hombre* 93).

Estos símbolos naturales tienden a ser utilizados por diversas religiones y se utilizan para designar argumentos nuevos sin perder su poder natural. Tienen un peso marcado en los individuos y es difícil poder quitar su sello en los seres humanos:

Son integrantes de importancia de nuestra constitución mental fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana, y no pueden desarraigarse sin grave pérdida. Allí donde son reprimidos o desdeñados, su específica energía se sumerge en el inconsciente con consecuencias inexplicables (Jung, *El hombre* 93-94).

Es válido preguntarse si los símbolos que utilizan Dávila y Varo son una manifestación develada de su subconsciente o si, por el contrario, los utilizan para mantener cautivo a nuestro inconsciente y entablar una mejor comunicación con nosotros lectores. ¿Cuál será entonces la respuesta más atinada con respecto a la utilización de tales símbolos como recurso para exponer una historia narrativa?

Lo fantástico y lo surrealista ayudan como atmósfera a resguardar estos símbolos donde los personajes conviven, comprenden así mensajes desconocidos, adquieren conocimiento, se acercan a otras dimensiones o contactan con sus dobles, son objeto de reclusión en un espacio apartado de la sociedad o de la realidad misma, y en ocasiones acceden a un estado de locura del cual no pueden escapar.

Es importante identificar los símbolos al interior de los textos de Dávila y Varo para poder leerlos en su forma individual, aunque siempre en contacto con la obra que los ve nacer, para descubrir si existe un diálogo entre estos, si existe una concordancia o si, por el contrario, tienen un significado distinto.

Cuentos reunidos contiene cuatro libros de Dávila que se publicaron en diferente tiempo: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977), *Con los ojos abiertos* (2008). “El huésped”, incluido en *Tiempo destrozado*, es un cuento que nos mantiene en suspenso debido, en gran medida, al personaje híbrido

que pasa de lo humano a la bestialidad. Este ser zoomorfo llega desde el contexto exterior a martirizar con su presencia a una familia desprotegida. También es posible que el ser sea reducido a su condición de bestia por influjo de la mente de la esposa, desesperada en su soledad. El símbolo primordial es la bestia, que en Cirlot se traduce “como adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores . . . estancamiento en el proceso evolutivo” (*Diccionario* 108-109); ser externo que llega a la casona y que parece encontrarse dentro de la esposa reprimida, finalmente explota cuando extermina al ser que invadió su espacio.

“Fragmento de un diario” conserva la estructura de un diario. El personaje monologa, expresa y registra sus pensamientos y sensaciones, vigila y mantiene ocultos sus pasos de los vecinos del edificio. Su mayor gusto es ir a llorar a las escaleras. Habla de una escala del dolor que crece y, entre más dolor siente, se intensifica un sabor agri dulce y más disfruta su desdicha a causa del amor no correspondido. El octavo grado de la escala es el que mejor satisface sus deseos masoquistas por el dolor que le provoca el recuerdo de ella. Las fechas que el personaje registra suceden entre los meses de julio y agosto: son diecisiete días. Las escaleras funcionan como el símbolo que sostiene el escenario y, a la vez, representan el acenso a los ocho grados de dolor. En Chevalier, es “el símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino” (*Diccionario* 460). Puede ser que por eso el personaje llora en las escaleras, porque no puede subirlas y adquirir ese conocimiento, debido a que está atado al placer y el dolor terrenal lo retiene.

La forma en que captamos a Varo en *Cartas, sueños y otros textos* se fragmenta en varios apartados: “Una entrevista inédita”, “Cartas”, “De Homo Rodans”, “Proyecto para una obra teatral”, “Fragmentos”, “Apuntes de proyectos”, “Tres ejemplos de escritura automática” y “Sueños”. En cada uno de estos apartados, se exponen aspectos personales, su esencia misma se acompaña de partes ficcionales procedentes de su imaginación.

En “Cartas”, Varo habla desde su más pura intimidad, conversa con sus amistades sobre temas cargados de seriedad y esperanza, como sucede en la “Carta 1”, dirigida a Gerardo Lizárraga. La “Carta 2” se dirige a dos de sus amigas: Juliana González y Mercedes de la Garza. La conversación se balancea entre aspectos irónicos y fantásticos, pues Varo menciona unos grabados que al verlos producen “un cierto estado de embriaguez no alcohólica sino más bien hipnofotónica” (70). Las seis cartas restantes son dirigidas a personajes desconocidos, incluso una de ellas, la “Carta 5” comienza así: “Estimado Desconocido, Ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido” (76). La “Carta 3” habla de los descubrimientos desarrollados por Varo a través de diferentes mutaciones que ha vivido a lo largo del incontable tiempo, una parte de estos descubrimientos es apuntada en una especie de lenguaje críptico, donde aparecen los signos de pi, raíz cuadrada, algunas multiplicaciones, círculos e infinitos, o palabras claves como golondrina, señorita y almendra en flor.

Las cartas en sí son un símbolo que nos conecta con la información y el conocimiento. Hay también otro manuscrito que confirma el uso de símbolos por parte de Varo: la “Carta 6”, en la cual la salsa de tomate que cambia los poderes mágicos de los otros objetos que conviven con ella tiene un simbolismo humorístico, que obedece a la sátira usada por el grupo surrealista. En la carta también habla de un sistema solar que tiene acomodado en casa y que debe mover cada 210 días para su buen funcionamiento. Del listado de objetos que usa para sus conjuros nombra un viejo directorio, laurel, pintura verde, zapato de mujer de terciopelo violeta con perlas, y una moneda falsa de cinco pesos.

“Fragmentos” y “Apuntes para proyectos” son textos con un carácter surrealista en donde la escritura automática se hace presente. Los personajes se ven perseguidos por varios símbolos: el huevo, el espejo, la copa y el viaje o los caminos. El escenario es onírico, incluso su estructura es parecida a los sueños mismos, pues en momentos carece de un tiempo lineal. El espacio específico en

que ocurren las acciones se modifica en diversas ocasiones sin que nadie lo advierta o sufra por el cambio de la puesta en escena. El huevo, el espejo, la copa y el viaje son símbolos naturales; la copa recuerda a Cristo y el viaje es el método en que se purga el espíritu y se acerca a lo divino, como sucede en los viajes épicos de los caballeros de la mesa redonda.

Al igual que Varo, Dávila utiliza el recurso epistolar para redactar un texto plagado de sentimientos vividos que hablan del desgarramiento sufrido al concluir una relación amorosa. El texto no tiene la estructura de una carta como las de Varo, sino que sabemos que se trata de una epístola por el mismo título: "La carta", además de la forma en la que el personaje narra los recuerdos junto al remitente, quien quizá leerá a la examada: "Hablo para ti. Para los días en que uno elige una ruta en un país desconocido y sucumbe a la melancolía y soledad" (*Cuentos* 219).

La carta misma es el símbolo primordial donde la trama descansa, hilo que entreteje su destino con el del protagonista, su ser amado. Es ésta la que permite entablar una última conversación, en parte silenciosa, por el silencio del destinatario, que jamás responde.

Ahora mismo te estoy hablando, quiero decirte más cosas, todas las que he callado día tras día, y saber por ti, otras muchas, las que necesito para aclarar mis dudas y esa incertidumbre que me ha consumido siempre. Te hablo, te hablo, pero tú no me escuchas. Miras a través de la ventana la caída de sol, y un paisaje de árboles y altos edificios. Te has quedado ensimismado. ¿En qué piensas? (221).

La pintura *Mimetismo* (1960) ofrece la imagen de una dama que, como la protagonista anterior, está sola. Puede ser que este personaje femenino esté esperando a algún él por largo tiempo, y por esa razón haya comenzado a fundirse con los muebles (la silla). El personaje nos recuerda a Penélope: un cesto a su costado nos muestra que ha estado tejiendo una especie de bufanda o tapete. Las nubes salen de un armario y un gato la vigila desde el interior de la casa. Los

símbolos que se muestran son la dama en sí misma, porque recuerda la historia de la espera de Penélope, el gato, las tijeras y el tejido.

Estos son algunos ejemplos de cómo utilizan los símbolos ambas autoras. El agua, el infinito, los dobles y la música, entre otros símbolos, se representan con frecuencia. Incluso, su presencia crea diferentes estados anímicos en los personajes, como la angustia, el miedo, la felicidad alcanzada pero inquietante, la sorpresa y la locura. Es interesante que algunos se repitan en la obra de ambas, mas ¿con el mismo sentido? Difícilmente.

Es conveniente mencionar que el símbolo de la magia es el principal de los que las unen. Éste puede representarse por medio de un libro, una varita mágica, un vaso de precipitado, el fuego, la piedra filosofal, la fuente que guarda el agua de la eterna juventud o el dios alado Hermes, encargado de comunicar y revelar lo que dicen y ven los dioses a los mortales. Así, Dávila y Varo se encaminan hacia un crear mágico: la literatura y la pintura.

Capítulo 2

Remedios Varo y Amparo Dávila, ¿cómo nace una maga?

Estrella: “estoy ante ti para darte todas las estrellas del cielo con un beso en los ojos todos los besos del mundo en una estrella sobre la boca”.

Diccionario abreviado del surrealismo

ANDRÉ BRETON Y PAUL ÉLUARD

2.1 Recorrido temporal: inicios, acontecimientos destacados y finales

Hoy como ayer, mañana como hoy,
¡y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno,
¡y andar... andar!

Rimas, leyendas y narraciones,
GUSTAVO ADOLFO BÉQUER

Diferentes tradiciones populares señalan que circunstancias especiales como si se nace de día o noche, al alba o en el ocaso, con luna llena o eclipses, en primavera o invierno, ocasionan el nacimiento de seres mágicos que continúan con ese brillo por el resto de sus días, incluido su deceso. Estos seres traerán consigo circunstancias a las que llamamos sobrenaturales, como presagios o desapariciones: “Poderes sobre los demás: de toda su persona emanan fuerzas de imantación, de carácter sagrado, capaces de doblegar para su servicio a los espíritus y las cosas” (Rony, *La magia* 8). Esta clase de imantación es el punto de partida que conduce a vagar por los caminos de la investigación, el conocimiento y la creación mágica.

La fecha y lugar de nacimiento de estas magas es distante. María Amparo Dávila Robledo, quien es reconocida literariamente por sus poemas y cuentos, nace en Pinos, Zacatecas, el 21 de febrero de 1928. María de los Remedios Varo y Uranga nace el 16 de diciembre de 1908 en Anglés, pueblo perteneciente a Gerona, al norte de Barcelona; esta reconocida surrealista española, luego de una serie de viajes, se refugia en México y adopta este territorio como su nuevo hogar.

Antes de que los estudios formales se hicieran presentes en la vida de estas magas, las enseñanzas vivenciales comenzaron a otorgarles los primeros conocimientos; su relación con la naturaleza y los matices hogareños colorean el mundo que recién comenzaban a observar. Puede decirse que dentro de la casa materna, la influencia de sus respectivos padres despertó en ellas un interés hacia

lo mágico. Para Dávila, el campo de juegos protector es la biblioteca de su padre, Luis Dávila Guerrero, donde contempla la forma de los libros, sus pastas y hojas, las letras esparcidas sobre la superficie clara y esas ilustraciones de Doré que se implantaron en su conciencia por siempre:

La Divina Comedia de Dante Alighieri era el libro que más me atraía, tal vez por el tamaño del libro, las pastas de piel rojas, los cantos dorados y los terribles grabados de Doré. Y éste, el primer libro que el azar me llevó a mis manos, ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mi ya numerosa procesión de espectros, también descubrí el rostro del amor de Paolo y Francesca, los amantes que un negro viento impulsaba sin descanso por toda la eternidad, enlazados estrechamente en el amor que los llevó a la misma muerte, y también encontré a Virgilio, el cual en varias imágenes me ha conducido de la mano a lo largo de mi vida (*Apuntes* 5-6).

Varo obtuvo de su padre, Rodrigo Varo y Cejalvo, conocimiento del dibujo técnico porque él era ingeniero hidráulico. En varias ocasiones, le encomendó a su hija copiar los planos que hacía para los sistemas de presas y ríos, de ahí que ella haya adquirido cierta predilección por el agua y la experiencia de viajar a lugares extraordinarios, como Marruecos. Él tenía una amplia cosmovisión y su imaginación era bastante nutrida. Al respecto, Kaplan señala:

Don Rodrigo fue una persona que desempeñó un papel fundamental en la vida de Remedios. Tenía una imaginación que estimulaba a su hija y le fomentó su formación artística llevándola a museos y enseñándole el arte del dibujo técnico. . Al ver que presentaba buena disposición, la ejercitó en los rigores de su oficio, enseñándole el uso correcto de la regla, de la escuadra y del carbón. Y como era perfeccionista, la hacía repetir y volver a hacer, inculcándole una disciplina artística sólidamente cimentada (*Viajes* 15).

Años más tarde, la influencia fluvial la lleva a pintar personajes que emprenden viajes épicos sobre las aguas de ríos, lagos o mares, como es el caso de las pinturas *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) y *Tránsito en espiral* (1962).

Por su parte, la presencia del agua en la infancia de Dávila se vincula con un cariñoso recuerdo del jardín que visitaba constantemente cuando niña:

Casi todos los días, después de la comida, iba al Parque Juárez, el parque hundido con su estanque más hundido aún que el mismo viejo parque, su fondo estaba lleno de lama y musgo, hierbas acuáticas y piedras por donde los peces desaparecían, peces de colores que brillaban y relucían, como si fueran de oro y de plata, cuando los tocaba la luz del sol. Allí pasaba yo las tardes de mi infancia y sólo me marchaba cuando ya no se veían los peces en el agua ensombrecida y el viento soplaba fuerte (*Apuntes* 5).

Comentado [EM5]: Falta título de la obra.

El lago puede ser la inspiración de futuras imágenes utilizadas en poemas y cuentos, como “Tiempo destrozado”, en el que una niña pequeña se ahoga tratando de tomar las manzanas que hay en el fondo del lago y, a partir de ese momento, no puede abandonar las profundidades acuáticas; desde ahí relata su historia y percepción de la nueva vida que tiene en ese sitio.

Comentado [EM6]: poner en el fondo de qué ¿un pozo, un río?

Resulta interesante que tanto Dávila como Varo hayan sufrido la muerte de uno de sus hermanos y compartan el sufrimiento de pérdida de un ser querido. En el caso de Dávila, ella detecta que parte del miedo, la soledad y la nostalgia, e incluso su salud debilitada, tienen por causa la muerte precoz de su hermano Luis Ángel, de apenas cuatro años de edad, quien al parecer murió de meningitis, enfermedad que contrajo por comer frutos sucios. A pesar de que ambos se enfermaron, Dávila ganó esa batalla frente a la muerte, pero el precio es sufrir la soledad de la pérdida del hermano por el resto de su vida. Ella, con apenas cinco años, padeció su ausencia al igual que su madre, Lydia Robledo Galván, que devastada se dedicó a llorar por su hijo. Puede ser que a la vez llorara también el

recuerdo de su primogénito, Leoncio Dávila, pequeño que falleció al nacer. Dávila recuerda: “Sucedee que también fui una niña un tanto abandonada, porque había muerto mi hermanito y mi madre estaba agobiada por la depresión y el insomnio y no se fijaba gran cosa en lo que yo hacía ni se ocupó de inculcarme alguna religión” (Abenshushan, párr. 8).

Varo obtuvo su nombre debido a una concepción católica: “su madre puso ese nombre en honor de la Virgen de los Remedios, como ‘remedio’ para olvidar a una hija mayor que había muerto” (Kaplan, *Viajes* 11). Fue la hermana intermedia, primero nació Rodrigo, médico de profesión, quien toma su papel de hermano mayor a pecho y desapueba el comportamiento rebelde que en algún momento manifiesta Varo. Con su hermano menor, Luis, tuvo una relación más cercana, fueron compañeros de juegos en la niñez, pero él murió siendo joven por apuntarse en las tropas que luchan en la Guerra Civil Española, circunstancia que afecta a la artista plástica sobremedida. Sentimentalmente, Varo era más apegada a su madre, Ignacia Uranga Bergareche.

Puede ser que Dávila haya obtenido su nombre por una circunstancia parecida a la de Varo, aunque no se menciona el origen de su nombre, Amparo significa la acción de proteger.

La escritura es otro método en el que Remedios Varo puede dar vida a lo que imagina. Sus cartas son muy conocidas; algunas de ellas están publicadas en el libro *Cartas, sueños y otros textos*. Kaplan aclara que la escritura de cartas era un método que utilizaba combinado con la creación de dibujos, que quizá servían de ilustraciones a las epístolas:

Sus primas recordarían luego a Remedios como a una chica alegre, espontánea, muy graciosa y traviesa, que escribía tarjetas y cartas maravillosas llenas de dibujos y comentarios chistosos. Hay una historia, que Varo contaba más tarde, de una carta que escribió desde Madrid a una tía de San Sebastián, en la que invitaba a una

de sus primas predilectas a que les visitase, falsificando la letra de su padre (*Viajes* 16).

El mundo imaginativo de Varo transgredió la frontera con el mundo convencional, desdibujando esa línea de lo ficticio y lo real y bocetando siempre los mundos posibles que imaginaba y que eran reales para ella. Ese mundo lo habita mucho antes de unirse al grupo surrealista, antes que Breton hablara del surrealismo:

A lo largo de toda su vida Varo creyó en el poder de esas imágenes de sus sueños y en lo desdibujados que están los límites entre ellos y la realidad cuando se está despierta. Primero desarrolló estas ideas mágicas en historias fantásticas que escribía de niña y que enterraba bajo los bladosines de su dormitorio para mantenerlas en secreto. Así empezó a preocuparse por una imaginada vida subterránea que se desarrollaba en secreto bajo los suelos, detrás de las paredes y en el interior de los muebles (*Viajes* 18).

Comentado [EM7]: Agregar título del libro.

Debe ser gracias a esta acción que, tiempo después, dibujó y pintó seres que habitan dentro de las paredes o bajo el piso, como en las obras *Visita al pasado* (1957) y *Antepasados (miedo)*, o los personajes de obras como *Luz emergente* (1962), *Nacer de nuevo* (1960) y *La llamada* (1961).

Dávila era una niña a la que le gustaba explorar el territorio que tenía cerca, realizando expediciones constantes de las cuales obtenía sorprendentes tesoros, con los que comenzaba a jugar a transformar la materia. Se rodeaba de la naturaleza, del olor a las hierbas silvestres y de los ruidos producidos por el viento, los pájaros y los grillos:

Mi primera afición fue la alquimia, tal vez por haber nacido en un pueblo de metales. Cuando no hacía frío, y no estaba enferma, me escapaba con mis perros hacia la montaña. Cortaba toda clase de flores y hierbas, juntaba pedernales y

piedras que me parecían raras. Después pasaba días encerrada en un bodega vacía que había en la casa, llenando frascos con pétalos de flores y moliendo las hojas de yedras y ortigas. Los pedernales y las piedras bañadas en aguas de colores. Estaba totalmente convencida de que el día menos pensado obtendría perfumes, venenos, oro y piedras preciosas (*Apuntes* 4).

Comentado [EM8]: Agregar título.

Como la educación requiere de profesionales que instruyan en las letras, las matemáticas, el conocimiento histórico, ciencias sociales, entre otras, es necesaria la asistencia a escuelas especializadas en las que también se promueva la sociabilidad de los alumnos. Quizá por todo eso, y pensando en el bien de la pequeña Dávila, sus padres la llevaron a San Luis Potosí en busca de la educación que le daría un mejor futuro, en la institución de religiosas Colegio Motolinia. En este momento, Dávila conoce la vida de Jesucristo, que aporta tranquilidad a la niña que hasta entonces temía a los demonios de Doré. En entrevista con Vivian Abenshushan, agrega a estos recuerdos:

cuando llegué a la escuela de monjas, lo único que sabía era que había demonios espantosos y círculos helados y gente condenada que no podía salir de esos círculos. Las monjas quedaron horrorizadas con mis conocimientos metafísicos y empezaron a enseñarme que había un dios de bondad y amor que se había crucificado por todos los humanos, que me amaba, que no quería hacerme daño como los demonios. Ése fue un gran descubrimiento que me conmovió y me alivió de la angustia espantosa que sufría. En ese momento -tenía seis años- empecé a escribir pequeños poemas místicos. En ellos veía al Padre eterno y a Jesucristo como jardineros, regando las plantas para que crecieran y dieran frutos. Ese es mi verdadero inicio en la literatura (párr. 8).

Al momento de estudiar la secundaria, Dávila fue inscrita en otro colegio religioso la academia inglesa Welcome. Inspirada en las lecturas religiosas, y aliviada con su promesa de salvación de los terrores que sufría, comienza a

comunicar sus sentimientos a través de la poesía. A los dieciséis años, escribe poemas de estructura parecida a los salmos bíblicos, los cuales aportan tranquilidad a las almas desesperadas que buscan consejo en la palabra de Dios y se reconforta de los males sufridos en este mundo. Puede ser ésta la razón de que Dávila acuda al simbolismo del agua en sus salmos, para saciar la sed del alma seca. La revista *Estilo* se interesa en ellos y los publica en los números once y doce, entre los meses de julio y diciembre.

Salmos bajo la luna (1950) es el libro que recopila parte de los poemas que habían sido publicados con anterioridad; en total, suman catorce. La particularidad del libro es que las viñetas que ilustran los poemas fueron hechas por Luis Chesssal y el libro está dedicado a Joaquín Peñasola; recopila poemas como: “Aquí bajo la luna”, “Angustia”, “Acuática” e “Insomnio”.

Correré por la orilla de arenas dormidas, persiguiendo
luceros; en la arena quedarán las huellas de mis infantiles
goces.

Navegaré por el río con mis brazos por remo; el río cruzaré
con remos alados, y brotarán de mis manos las flores
del agua.

Desafiaré los peligros de las aguas profundas; sumergida
en su seno, me pensarán acuática (Dávila, *Poesía* 23).

El fragmento del poema es elegido debido a que el agua es uno de los símbolos que Dávila utiliza en sus cuentos, lo que atestigua la atracción que siente por el elemento desde sus textos más tempranos. En el poema, el cuerpo es la balsa que permite realizar un recorrido sobre la corriente del río; recurre también a la arena como un elemento con la capacidad de guardar la memoria. Gracias al recuerdo, es posible revivir el pasado. Puede ser que en este poema la autora

evoque su niñez, momento en que jugaba a fundirse con la naturaleza. Por el medio poético transforma su cuerpo al estado líquido, equiparable al tiempo, bien sabido es que el agua del río no pasa dos veces por el mismo lugar.

Cuatro años después, a punto de partir hacia la Ciudad de México, publica un nuevo poemario titulado *Perfil de soledades* (1954), que contiene los textos “Perfil de soledades”, “Ámbito del silencio”, “Alguien bucea” y “Frente al mar”, entre otros.

Llueve en el recuerdo
Helada lluvia de ceniza
Y el rostro de la voz
pálido y ciego
habita los espejos negros
de la ausencia (Dávila, *Poesía* 37).

Al igual que el poema pasado, se recurre al agua, esta vez en forma de lluvia, cuya sonoridad estridente se transforma en ceniza, la ceniza de un algo sólido que se quema y desaparece; el recuerdo, nuevamente, es lo único que puede volver a darle vida. La presencia del espejo es importante por ser un símbolo que utilizará en muchos de sus cuentos, como “El espejo” (1959), y que inicia con el juego del doble, tema del cuento “Final de una lucha” (1959), ambos recopilados en el libro *Tiempo destrozado*.

La musa poética otorga la inspiración necesaria para que Dávila escriba ese mismo año *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), con los poemas “Meditaciones a la orilla del sueño”, “Cinco meditaciones nocturnas”, “Siempre la noche”, “Meditaciones sobre un tema de ausencia” y “Últimas meditaciones”:

Vestida de líquidos puñales
la sombra aguarda, acecha,

bajo las frondas.

En el río, alguien canta (Dávila, *Poesía* 65).

El agua es la constante que se repite, esta vez con la imagen de un traje de puñales líquidos. Tal representación puede referirse a un dolor que es difícil de quitarse de la piel porque se escapa de las manos, se filtra y abre camino hacia las profundidades del alma. Una presencia oscura asecha, puede ser la muerte que, en forma de enfermedad crónica, persigue a una Dávila que juega cercana a las aguas del estanque.

Al igual que Dávila, Varo tiene una educación religiosa escogida por su madre:

A los ocho años, Remedios empezó a ir al colegio . . . su educación se inició siguiendo las posturas tradicionales por lo que la enviaron a un colegio de monjas muy severas . . . en cuyos centros se educaban la mayoría de las niñas de clase media. Se trataba en general de lugares austeros y con reglas ridículas, inmersos en los valores sociales y religiosos del catolicismo, tan trascendental en la vida española. De la religión, Varo diría más tarde que se la habían echado encima desde la infancia (Kaplan, *Viajes* 16).

Su experiencia resulta un tanto desagradable. No encuentra el alivio que sintió Dávila, sino todo lo contrario: la escuela es demasiado oprimente porque se contrapone a las ideas liberales que en casa se expresan y ejercen. Su estancia en la escuela es comparable a una jaula ajustada. No obstante, encuentra cómo fugarse:

Para una chica con el espíritu de Remedios, aquel mundo de rutinas -rutina par las comidas, las clases, los rezos, la costura y la confesión en grupo- la “inútil educación de señoritas de buena familia” incitaba a la rebelión. Esparcía azúcar en el suelo delante de su cuarto del colegio para detectar las pisadas de escuchas y espías. Como antídoto del catecismo y del credo se procuraba cuentos fantásticos

de aventuras y de viajes . . . Incluso se cuenta que escribió en secreto a un hindú pidiéndole que le enviase una raíz de mandrágora porque le habían dicho que tenía propiedades mágicas (Kaplan, *Viajes* 16).

Tiempo después, plasmaría estos sentimientos en forma de tríptico con las pinturas *Hacia la torre* (1961), *Bordando el manto terrestre* (1961) y *La huida* (1962). La obra *Ruptura* (1955) refleja la tan ansiada libertad de esa vida rígida. Kaplan la interpreta de la siguiente manera:

En “Ruptura” . . . Remedios coloca de nuevo a su protagonista en una situación que recordaba sus propias experiencias de joven. Al reflexionar sobre la ruptura que se había visto obligada a llevar a cabo con las instituciones y tradiciones del pasado, ideó una figura con capa y capucha bajando unas largas escaleras, que abandona un edificio del que salen revoloteando hojas secas y papeles viejos (23).

La etapa de la infancia, de las primeras experiencias, se termina cuando motivadas por su voz interior ambas autoras deciden salir del seno materno por sus propios medios para buscar en el ancho mundo las respuestas que necesitan. Para crear magia, es necesaria también la intervención de un guía y la vocación requiere la constancia necesaria para la producción de obras artísticas. Cada una se relaciona con personas y círculos sociales que comparten sus intereses.

Dávila se encamina en 1949 a Ciudad de México, sin el apoyo moral ni financiero de su padre porque no creía que el sueño de su hija: ser escritora, se realizaría. Su madre aprovecha las circunstancias (sus padres se divorcian en 1954) y se va a vivir junto a su hija. Aunado a ello, Dávila sufre intensas complicaciones de salud y siente cercana la muerte. No obstante, los cuidados intensos y su obstinada meta por dedicarse a la literatura le permiten recuperarse.

Al igual que Dávila con la escritura, Varo demostró tener una vocación especial en el dibujo, los retratos que hace de su abuela ayudan a que sea valorada su destreza y que la familia se interese en que realice estudios formales para

orientar su técnica: “Semejante talento se merecía una formación adecuada: ‘a los doce años pinté mi primer cuadro, el de mi abuelita . . . y encontré una actitud comprensiva por parte de mi padre; me llevó a la Escuela de Artes y Oficios’”. (Kaplan 26).

Varo aprovechó esta oportunidad y se abrió camino para llegar hasta la mejor escuela de artes en Madrid, la Academia de San Fernando, en 1924.

A Remedios no la enviaron a estudiar arte por ser una ocupación femenina agradable. Fue más bien porque su familia se dio cuenta del talento innato de la chica y la llevó, en contra de lo que era tradicional, a la Academia de San Fernando, . . . donde la instruirían de forma rigurosa y la prepararían para seguir una actividad profesional. Es buena prueba de su talento, así como del espíritu liberal de su padre, el que a Remedios, una chica española, educada convencionalmente, se le diese la oportunidad de adquirir semejante preparación profesional, generalmente reservada a los chicos (Kaplan 27).

En la academia, se nutrió de conocimiento y conoció el surrealismo, movimiento de vanguardia que adoptó posteriormente:

Era en este ambiente donde Remedios Varo, que desde la infancia había abrigado en secreto tendencias surrealistas, obedientemente asistía a la Academia mientras soñaba su fuga. Al principio, basándose en su herencia española, se sentía atraída por lo surrealista en su forma más amplia y genérica: por lo excéntrico, lo fantástico, el mundo de los sueños y de la realidad alterada (Kaplan, 30).

Por creerse juzgada en casa por sus nuevas inclinaciones surrealistas y su rebeldía, toma la decisión de casarse con su amigo de la Academia: Gerardo Lizárraga. Aunque su matrimonio durara entre cinco y seis años, es su confidente hasta el final de su vida; él es la mejor opción para salir de casa, viajar y seguir cultivando su aprendizaje de las bellas artes.

A diferencia de Varo, Dávila se enfrenta sola a la enorme Ciudad de México con la convicción de ejercer el oficio de las letras por sus propios medios. Es conocido el hecho de que, mientras estudiaba en San Luis Potosí, se entrevistó con Alfonso Reyes; ella decide buscarlo para pedirle orientación y él la acoge con generosidad. Guía, mecenas (se convierte en su secretaria) y padre adoptivo, Dávila lo llama el *Virgilio* que la orienta dentro de los círculos literarios.

Estos círculos literarios la encaminan a la escritura de cuentos elaborados con minuciosidad y pulcritud. En entrevista que le realiza Fernando Yacamán, Dávila comenta: “Mis obsesiones son varias: la búsqueda de la perfección en el estilo y la forma, que el trabajo sea riguroso, que no haya aspectos flojos o sin terminar. ¿Qué te dijera? Como en una jugada de ajedrez, todo tiene que ser exacto” (párr. 35).

En el número ocho de la *Revista de la Universidad de México*, en 1958, es publicado su cuento “Muerte en el bosque”, junto con un dibujo de Pedro Coronel, artista plástico zacatecano cuyas obras son casi del tamaño de un mural, de colores vivos y con tendencia hacia el erotismo. Se casa ese mismo año con él en la iglesia de San Agustín. Alfonso Reyes lleva al altar a Dávila y la entrega al pintor, quien moriría a los sesenta y dos años debido a un derrame cerebral, en 1985.

En la misma revista, en 1959, publica en el ejemplar número uno su cuento “Arthur Smith”, con viñetas de Rufino Tamayo. Después, el cuento forma parte del libro *Música concreta* (1961), publicado por el Fondo de Cultura Económica. El número seis de la misma publicación recopila, en 1961, el cuento “El entierro” (incluido en el mismo libro). Gracias a este cuento en particular, Dávila comienza una estrecha amistad con el escritor argentino Julio Cortázar. Su relación continúa por muchos años; incluso, en las cartas recopiladas en el libro *Árboles petrificados: edición conmemorativa* (2016), se habla de una visita que le hace Dávila a Cortázar en Europa. Tales publicaciones y el apoyo que le ofrece Reyes le dieron la oportunidad a Dávila de encontrar la confianza para escribir narrativa.

Varo, por otro lado, tuvo que recorrer varios kilómetros y conocer muchos otros artistas ligados al surrealismo, como Víctor Buarnet (Coronel fue a su taller en París) y Óscar Domínguez, para conocer al poeta surrealista Pèret, quien fue su pareja más duradera y amigo hasta el final de sus días. Él la unió al grupo surrealista parisiense y le dio la oportunidad de conocer a Breton y a quien sería su mejor amiga, Leonora Carrington. No obstante, en ese tiempo el mundo vivía dos conflictos importantes: en España, la Guerra Civil; en Francia, que era el lugar donde Varo vivía, la invasión nazi. En esta etapa, sufre la persecución y el miedo, y debe huir para salvaguardarse. Así llega hasta Marsella, con Pèret y otros integrantes del grupo surrealista, pero es en México donde encuentran un refugio en el que ella puede volver a crear pese a las peripecias.

En los primeros años de la década de los cuarenta Varo, sin embargo, pintó muy poco. Al estar muy ocupada con los trabajos comerciales, centró su atención en escribir, la otra manera de dar salida a su creatividad que había practicado desde su infancia. Con una letra majestuosa, que corre por las páginas con gran seguridad, haciendo caso omiso de la puntuación, olvidándose de la gramática, sin importarle la ortografía, escribía cuentos enteros en sus cuadernos sin una sola corrección o cambio (...) A pesar de que para Varo el escribir constituía principalmente una diversión o un medio de ensayar ideas nuevas ("a veces escribo como si trazase un boceto"), algunos de sus cuentos inéditos pueden parangonarse con la mejor novelística surrealista –son ingeniosos, tienen mucha fuerza y están llenos de imágenes profundamente sugestivas (Kaplan 93).

Por su parte, Dávila engendró dos hijas con Coronel: Luisa Jania y Juana Lorenza. El matrimonio y la maternidad provocaron que abandonara su trabajo con Reyes; sin embargo, al tiempo que nació su segunda hija, en 1959, el Fondo de Cultura Económica publicó su primer libro, *Tiempo destrozado*, en el cual se encuentra el cuento "Fragmento de un diario (julio y agosto)" y los populares "El huésped" y "Alta cocina".

En el Centro Mexicano de Escritores cada año publicaban en los *Anuarios* una recopilación de los textos que creaban los becarios. Aunque Dávila no formaba parte del grupo, se admite la publicación de su cuento “Moisés y Gaspar” en 1959, (cuento seleccionado para *Tiempo destrozado*), y “El entierro” en 1961 (publicado en *Música concreta*). Entusiasmada, envía un proyecto para ser parte de la próxima generación; sin embargo, la propuesta para la beca es rechazada.

El 26 de julio de 1966, fue aceptada formalmente en la generación 1966-1967. Sus compañeros son los escritores Julio Torri, Agustín Yáñez, José Agustín, Víctor de la Rosa Mendoza, Salvador Elizondo, Carlos Horacio Magis, Julieta Campos e Isabel María de los Ángeles Ruano. Los coordinadores del ciclo son Francisco Monterde, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Este tiempo es oportuno y lo aprovecha para escribir *Árboles petrificados*, publicado por Joaquín Mortiz en 1977 y acreedor al premio Xavier Villaurrutia del mismo año. Este libro fue reeditado posteriormente por Editorial Planeta Mexicana en 2001, recopilado por Fondo de Cultura Económica en *Cuentos reunidos* en 2009 y, finalmente, en 2016, como *Árboles petrificados: edición conmemorativa* por Nitro/Press y la Secretaría de Cultura.

En el Centro Mexicano de Escritores conoció y entabló relaciones de amistad duraderas con sus compañeros, quienes se convirtieron en un soporte férreo para ella cuando murió su padre.

Mientras que la vida de Dávila fluía con aparente tranquilidad, Varo tenía una vida modesta en México; no obstante, realiza varios trabajos publicitarios antifascistas para la oficina británica en 1942, junto a su exmarido Gerardo Lizárraga y Esteban Francés. Estos trabajos son una contundente prueba de la multifacética cara que tiene el arte, en este caso, método conductor con el cual se envía un mensaje para prevenir la violencia.

Varo también trabaja decorando muebles e instrumentos musicales para la casa de decoraciones Clardecor; pinta a mano sus diseños. Me parece que este trabajo le ayudó a crear, tiempo después, una de sus obras más conocidas *Caja pintada a mano* (1948). En ésta hay un espejo en forma de luna, junto al que vuelan

siete aves que parecen haber salido de él; en el exterior de la caja, al cerrar sus puertas, se observan diez animales uno sobre otro, entre ellos un toro, un león, algunas aves, un perro y un gato. Asimismo, en 1954, pinta el conocido *Espejo para tocador*, donde se aprecian dos gatos y un ave sobre las ramas de dos árboles.

En ese entonces, también colabora con José Horna (escultor), con quien diseña juguetes para niños e ilustra dibujos fantásticos. Tales experiencias le servían para diseñar los transportes de sus personajes nómadas, como las casas rodantes de *Rouloutte* (1955), *Vagabundo* (1958) y *Catedral vegetal* (1959); las barcas de las pinturas *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), *Tránsito en espiral* (1962), *El mundo de más allá* (1955); la bicicleta acuática de *Locomoción acuática* (1959); la máquina con la que el personaje de *La creación de las aves* (1958) da vida a los pájaros que pinta; el equipo experimental del personaje de la pintura *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961); los seres híbridos mitad máquina mitad mamífero como el *Homo rodans* (1959), la mujer de la pintura *Los caminos tortuosos* (1958) y los seres retratados en un día cotidiano de la pintura *Au Bonheur des dames* (1956).

Con su entrañable amiga Carrington, diseña varios trajes y sombreros para obras teatrales de Jean Giradoux y Pedro Calderón de la Barca. Ellas escriben varios dramas en los que destaca la influencia de los clásicos cuentos de hadas. Quizá sea esta la época en la que escribió un poema automático colectivo que se encuentra en el libro *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*:

I

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| 1- ¿Qué piensa usted de | 1- Una especie de in- |
| Esos tontos amarillos de | tranquilidad salada |
| la espada de la marquesa? | 2- Tres pares de zapatos |
| 2- ¿Qué es el sentido del | demasiado chicos. |
| deber? | 3- Un gritar intermi- |
| 3- ¿Qué sería de ese ruido | nable. |
| subterráneo? | |
| | 1- ¿Qué será esa cosa |

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1- ¡Qué dolor, amigos
míos! | dorada? |
| 2- Tres cosas, bultos
sombrios. | 2- ¿Qué es un exclamación nocturna? |
| 3- ¡Agua! Agua a torrentes | 3- ¿Qué es un viaje con el retorno incierto? ¹¹ |

A Varo le interesa la costura, incluso Kaplan menciona que Varo hace su propio calzado. Por este amor a las telas, costuras y ropa, Varo diseñaba trajes para las fiestas de disfraces que tenía con el grupo surrealista y otras vestimentas que ella misma usaba. Por ejemplo, hizo una máscara con la cara de Péret, que al ser usada complementa la mitad de su rostro, como se observa en la fotografía titulada “Remedios Varo en un collage con la cara de Benjamin Péret”.

Es necesario hablar del empleo que consigue Varo en 1948, con la farmacéutica Bayer de México. Eso sucede cuando su hermano Rodrigo es contratado como jefe de Sanidad en una provincia de Venezuela. Debido a la reciente ruptura con Péret, Varo decide viajar hasta allá en compañía de Jean Nicolle como parte de una expedición del Instituto Francés de América Latina. Primero destaca con los dibujos que hace para la División de Malariología del Ministerio de Salubridad. Estos trabajos llamaron la atención de la farmacéutica y a partir de entonces comenzó a trabajar para ellos con los temas de la malaria, el dolor, los productos vitaminados, las reumas, los medicamentos anestésicos y los fluidos femeninos.

Varo realiza más de treinta obras destinadas a ilustrar medicamentos de la empresa y calendarios. La fecha concreta que se rescata, en una carta donde se estipulan los puntos del contrato, es 21 de febrero de 1948. Puede pensarse que, al ser obras publicitarias, la narrativa pictórica que se utiliza es poco poética, sin intenciones comunicativas que expresen cuestionamientos metafísicos como los

¹¹ II Persona no identificada. Es el final de la ausencia/ es la fuga de la música/ es el penar de la mañana/ que es el límite del futuro/ que es la loca efusión/ que es la oscuridad/. III Persona no identificada. Que es el final del día/ que es la permanencia/ que es el aullar de un cosmos/ es la savia que brota en el jardín/ es la escuela vacía/ es el temor al imprevisto. (Varo, B. 251).

encontramos en el resto de su obra; no obstante, las figuras que pinta dialogan con el espectador de una manera profunda, algunas de estas obras son: *La dama de la rosa* (1948-1949), *Dolor reumático I* (1948-1949) y *Vejez* (1948-1949). Las obras realizadas en este tiempo son fundamentales; gracias a ellas Varo es capaz de madurar su trabajo artístico, incluso Tere Arcq (historiadora de arte) comenta: “iluminan un periodo primordial en su producción artística” (5).

Por mucho tiempo, la voz literaria de Dávila estuvo apagada. Su silencio se advierte en la historia de las letras mexicanas, a pesar de que en 1978 el Fondo de Cultura Económica fusiona en un solo libro *Tiempo destrozado y Música concreta*, y que en 1985, bajo la coordinación de Fondo de Cultura Económica y la Secretaría de Educación Pública, se publica *Muerte en el bosque*. Puede ser que esta circunstancia se deba a que nunca optó por que se le reconociera o encasillara dentro de un grupo, en este caso, la llamada Generación de Medio Siglo o la Generación de la Casa del Lago, por ser el lugar donde se suscitaban sus reuniones.

A diferencia de los grupos vanguardistas, estos autores no escriben un manifiesto, quizá porque lo que buscan es una ruptura con los parámetros estilísticos y filosóficos pasados, y prefieren abordar los temas, conflictos y vivencias que el mundo entero y México tienen. Su temática gira en torno a lo moderno y lo universal, como los temores de la Guerra Fría, la urbanidad, la expansión de la ciudad de México y la arquitectura que centra su atención en un nuevo modelo de familia, que necesita la comodidad de departamentos pequeños. Estas cuestiones se conectan con el progreso; la industrialización en el país; los esfuerzos por llevar la educación a los lugares más inaccesibles y unificarlo; exigir el cambio ideológico en discursos nacionalistas de pensamiento cerrado, inadecuados por pertenecer al tiempo de la Revolución mexicana y que se liga con el retomar la identidad del mexicano, renovar la concepción del yo y reflejar el verdadero contexto de la realidad que se vive a partir de 1950, aunque la generación se divida en dos fechas: la primera entre 1921 y 1935; la segunda entre

1950 y 1959. El grupo reflexiona en que el valor de la obra debe estar en ella misma y sobre los órdenes políticos o sociales. Por supuesto, apuntan por lo novedoso y la originalidad, que buscan con experimentos textuales, como la estructura de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, e impregnan sus obras con situaciones insólitas.

La Generación de Medio Siglo es alentada por los ya renombrados escritores Carlos Fuentes, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Emmanuel Carballo, Antonio Alatorre, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Los protagonistas indudables del movimiento son Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Sergio Pitol, José de la Colina, Humberto Batis, Sergio Galindo, Jorge Ibargüengoitia, Luis Spota y Sergio Magaña.

El término Generación de Medio Siglo es utilizado en un principio por Wigberto Jiménez Moreno y después por Enrique Krauze. Es importante señalar que obtiene su nombre porque muchos de los escritores de esta época publicaron en la popular revista *Medio Siglo* y también en revistas e instituciones culturales como El Centro Mexicano de Escritores o la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Ya que la investigación recopila aspectos literarios y plásticos, creo conveniente mencionar a los pintores que también se identifican dentro de la misma generación: Vicente Rojo, Francisco Toledo y José Luis Cuevas.

Empero, Dávila subraya no pertenecer a un círculo, porque jamás traiciona sus ideales aprendidos bajo la tutela de Reyes: “ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, o no tener más compromiso que conmigo misma y la literatura” (*Apuntes* 10).

En cuanto a Varo, al regresar de Venezuela, en 1949, se separó de Nicolle e inesperadamente se encontró con Walter Gruen, antiguo conocido cuya exesposa, amiga de Varo, había fallecido. Gruen y Varo pronto entablaron una amistad que desembocó en un romance que los llevó a vivir juntos. Gruen había sido estudiante de medicina en Austria y prisionero en los campos de concentración alemanes y

franceses; consiguió refugiarse en México en 1942. En un principio, trabajó como vendedor de neumáticos, luego convenció a su jefe de abrir una tienda de discos de gramófono, lo que constituye un acto surrealista en sí mismo, porque el argumento que da al jefe para cambiar el negocio es que ambos provienen del petróleo. Tiempo después, Gruen compró a su exjefe el establecimiento y se convirtió en dueño de la prestigiada Sala Margolín.

Gracias a esta alianza, Varo encontró al mejor mecenas. A pesar de que ella contribuía con los gastos de la casa, su esposo era consciente de la asombrosa capacidad creativa que ella tenía y la apoyaba para que pintara despreocupadamente. Varo deja a un lado los trabajos de tipo comercial y se dedica tiempo completo a la pintura.

El estado de paz, seguridad y confort que le otorga su nueva relación amorosa tiene como fruto su primera exposición en la Galería Diana, en 1955. Kaplan menciona que la prensa recibió su obra con entusiasmo; los periódicos *Novedades* y *Excelsior* publicaron reseñas en las que hablaban de la claridad y seriedad demostradas por su trabajo. Éste fue el inicio de las exposiciones en las que Varo sería aclamada. Es importante señalar que antes había expuesto junto con el grupo surrealista en varias ocasiones: en Nueva York, en 1942; París, en 1947; y en México cuando Breton organizó, hacia 1940, *La exposición internacional del surrealismo*, en la Galería de Arte Mexicano, donde participó con la pintura “Recuerdo de la Walkyria” (1938).

Varo escribió a su madre contándole su éxito y compartiendo con ella el tesoro que había ganado:

Queridísima mamá: pienso que esta carta se va a cruzar con la tuya, la última que te escribí era muy corta y te decía que ya se acercaba la fecha de mi exposición . . . Felizmente ya pasó ese mal rato, fue un gran éxito y había cientos de personas. Para mi carácter eso es bastante penoso. Pero he vendido todos mis cuadros y estoy más rica que un torero. Pide por esa boca lo que se te antoje, mi mayor alegría es

poderte proporcionar alguna comodidad y hacerte regalitos. De veras mamá, pídemelo lo que desees, mira de esta exposición me queda una ganancia de unos cien mil pesos. Es casi una pequeña fortuna. Te mando un recorte de periódico (Kaplan, *Viajes* 134-135).

Patrocinada por el Ateneo Español, con la finalidad de ayudar a los presos políticos españoles, participó en la exposición de 1961, así como en otras dirigidas a la feminidad, como las organizadas por Lola Álvarez Bravo, quien fundó el *Salón Frida Kahlo*, lugar en el cual se homenajeó a Kahlo cada año.

En 1958, en las Galerías Excelsior, se inauguró el *Primer salón de arte femenino*, donde Varo ganó el primer lugar con sus pinturas *Armonía* y *Sea usted breve*; el premio monetario era de tres mil pesos. Estos triunfos la ayudaron a tener una amistad estrecha con la familia Bal y Gay, propietarios de la Galería Diana. Debido a la amistad y el cariño que Varo les mostraba a sus hijos, el matrimonio Bal y Gay le pidió que realizara una pintura de ellos; así fue concebida la obra *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor* (1957).

El trabajo de Varo dentro del campo científico no es exclusivo de la casa Bayer. En 1959, aceptó el encargo de pintar un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la Ciudad de México; pero decidió renunciar a su tarea porque el cáncer le recordaba la muerte de su padre. La sensibilidad de Varo no le permitió pintar en ese lugar, a pesar de que fuera un honor que uno de sus murales se alzara en una de las paredes de los centros más prestigiados de México, como los murales de Orozco o Siqueiros descansan sobre las paredes de monumentales inmuebles.

Varo falleció inesperadamente el 8 de octubre de 1963, se sospecha que, presa de sus temores y angustias, se pudo haber suicidado. Kaplan escribe que fueron varios de sus conocidos con los que habló vía telefónica y a quienes les expresó su mortal descontento referente a algunos aspectos de su vida. Sin embargo, su esposo Gruen se mantuvo con ella los últimos momentos de su vida y

fue testigo de que murió de forma natural: Varo regresó a casa quejándose de un dolor en el brazo derecho y el pecho. Ese fatal día, comieron con su amigo Roger Díaz de Cossío, porque acababa de comprar la pintura *Los amantes*.

Durante la comida Varo dio una contundente explicación de esa reciente obra basada en la idea de que los amantes narcisistas se ahogan en la fuerza de su propio amor. Una vez terminada la comida Cossío se marchó y Gruen volvió a la Sala Margolín . . . Rosina, la muchacha india que tenía hacía tiempo, apareció de repente en la tienda para decirle que la señora se había puesto enferma. . . Como no conseguía encontrar un médico, se fue a la habitación de al lado para consultar unos libros de medicina sobre lo que debía hacer. Cuando volvió tan solo unos minutos después, Varo estaba muerta . . . Carmina Díaz de Cossio confirma esta historia, y recuerda la impresión que le produjo cuando les llamaron por teléfono, muy poco después de haber vuelto su marido de la animada comida, para decirles que Remedios Varo había fallecido (Kaplan, 227).

De esta forma, termina la vida de una de las más prestigiosas mujeres reconocidas como surrealistas. El Panteón Jardín de la Ciudad de México guarda sus restos, de donde emerge un eucalipto revestido por una enredadera. En palabras de Gil y Rivera:

La enredadera que cubre el tronco es hiedra, planta que en el mundo antiguo simbolizaba el eterno retorno. Por su verdor perenne simboliza la eternidad del espíritu. Sube en espiral a buscar la luz, así como el alma asciende de la tierra al cielo al dejar la existencia física. El mes druídico de la hiedra se extiende desde el 30 de septiembre hasta el 27 de octubre (15).

Gruen recuerda que Varo creía en la vida después de la muerte. Carrington, Eva Sulzer, Gunther Gerzo, Kati Horna, Alice de la Serna, Margarita Nelken, Álvaro Custodio, Max Aub y Jorge Juan Crespo de la Serna le acompañaron en la ceremonia del adiós, uno de los muchos tributos que póstumamente se le harían,

como el de Breton, quien le rindió homenaje desde París, al igual que los homenajes retrospectivos en los años 1964, 1971 y 1983 en el Museo de Arte Moderno y el Palacio de Bellas Artes. A estos se suman las exposiciones individuales por el resto del mundo, como las de 1986 en la Academy of Sciences de Nueva York y en la National Academy of Sciences de Washington D. C.; las exposiciones colectivas en Munich, París, Barcelona, Londres, Milán, Lyon, Madrid, Nueva York, Lausiana, Sao Pablo; y los bienales de Venecia. Actualmente, Varo no está muerta para la sociedad mexicana, el Día de Muertos lo atestigua porque ha sido la protagonista de fiestas y altares que le rinden tributo, realizadas en la máxima casa de estudios de México, la UNAM.

Por su parte, Dávila continúa viva y ha dejado su huella en diferentes sitios y en tiempos diversos, como con los talleres de narrativa impartidos en la Asociación de Escritores Mexicanos A. C., de la cual también fue secretaria; un taller impartido en el Departamento de Literatura del Instituto de Bellas Artes; y al ser tesorera en el Pen Club de México.

Acreeedora de diversos reconocimientos y homenajes, expresa su eterno afecto por la literatura y el compromiso que tiene desde la infancia para con ella, leyéndola, escribiéndola y admirando el trabajo artístico de ilustraciones, grabados y pinturas que la acompañan en sus diversas caras.

Han sido varios los premios y reconocimientos que Dávila ha recibido. En 1951, obtuvo el primer premio en San Luis Potosí con su poema "Salmo de ciudad transparente", medalla de oro. "Frente al mar" le da la oportunidad de recibir la Mención Honorífica en los sextos Juegos Florales Ramón López Velarde en la ciudad de Zacatecas, en 1952. La Universidad Juárez de Durango se complace en entregarle la Rosa de Oro, en 1976, por obtener el primer lugar en su edición inaugural de Juegos Florales. En 1979, el Ayuntamiento de Guadalajara la condecora con la Medalla al Mérito Literario. Su estado natal, Zacatecas en su 450 aniversario de fundación, en 1996, le otorgó la Medalla Conmemorativa. El Instituto Mexiquense de Cultura la honró en 1997 con una gira organizada como

un homenaje hacia sus creaciones literarias. El departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes le condecoraron en 1998 por su obra y sus setenta años. Nuevamente, en 2002, fue homenajeada en su estado natal por parte del Gobierno del Estado de Zacatecas y el Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”. El Gobierno de San Luis Potosí, a través de la Secretaría de Cultura, la delegación San Luis Potosí de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la fundación Jesús Medina Romero y Esperanza M. de Medina, A. C., la homenajearon en 2005.

Actualmente se le rinde homenaje con el Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila, creado en 2015. Éste es el único certamen que se maneja vía digital en toda Hispanoamérica, promovido por el municipio de Zacatecas, la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes.

2.2 Obsesiones compartidas

El sueño de la noche no nos pertenece. No es nuestra propiedad. Para nosotros es un raptor, el más desconcertante de los raptos: nos arrebató nuestro ser. Las noches no tienen historia. No se ligan unas a otras. Y cuando se ha vivido mucho, cuando ya se han vivido unas veinte mil noches, nunca abemos en qué noche antigua, muy antigua, hemos partido hacia el sueño.

La poética de la ensoñación, GASTON BACHELARD

La religión tiene la particularidad de proporcionar iluminación, sanación y confianza en las personas. No obstante, para algunos, la religión termina convirtiéndose en jaula opresiva que, lejos de fortificar el alma, la destruye. Para Dávila, su estadía en los colegios católicos se traduce en ese ventanal que le lleva al lado opuesto de la vida que conocía en los grabados de Doré. Abraza, entonces, la concepción del Dios y los ángeles. Antes experimenta la libertad total de la naturaleza, camina en compañía de sus perros por los cerros de Pinos, recolecta materiales orgánicos con lo que alienta su imaginación.

Georgina García Gutiérrez Vélez menciona en su ensayo “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte”, parte del libro *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del S. XX, y una revista que:*

El entorno familiar, el misterioso pueblo natal, las casas contiguas de padre y abuelo, la fragilidad de su salud que la aisló hasta la edad escolar, la biblioteca como escuela de la vida, fueron los estímulos de la imaginación y la fantasía que inscriben a Amparo Dávila en la línea de autores que han sobresalido en el cultivo de lo fantástico (136).

Por su parte, Varo tiene una crianza católica por excelencia, polo opuesto a las actividades que tenía en casa: su padre y mentor pertenecía a un grupo de estudiosos que ambicionaban el cambio de la humanidad, la solidaridad, e incluso esperaba el tiempo en que las naciones se vieran unidas por la lengua (el esperanto) y recuperar la capacidad comunicativa que se tenía antes de la caída de la torre de Babel.

Cultivándose, leyendo, viajando, reflexionando, llegó a la conclusión de que la meta del género humano debía ser la hermandad de las naciones, la armonía universal. Por eso cada paso que dio se encaminó hacia ese ideal . . . Por eso quiso ser el portador de la lengua esperanzada, el transmisor del idioma esperanto. Por eso fue cooperativista, porque estas rutas ansían la unión fraterna de los pueblos (Gil y Rivera 35).

Varo crece rodeada de ideologías que en su tiempo eran innovadoras, porque salían del modelo que había regulado a la sociedad desde tiempos inmemoriales. De su madre y abuela aprende las leyendas españolas, que desde niña escuchaba cuando se dedicaba a la costura o el tejido. Este aprendizaje le serviría para luego crear no solo su vestimenta, sino también los mundos maravillosos en los que sus personajes bordan, tejen, navegan.

el convento de las hermanas dominicas . . . La pequeña Remedios llegaba de la mano de su madre, para aprender el catecismo, practicar la buena letra, adquirir nociones de matemáticas, geometría, gramática y “labores propias de la mujer” como el bordado y el tejido . . . su abuela era la maestra más exigente. La educación más importante la recibía en el hogar. Era ahí donde aprendía a contemplar y matizar lo aprendido afuera. Era ahí donde comprendía el significado del hilo y la trama (*Viajes* 43).

Comentado [EM9]: Agregar título del libro.

Los hilos del destino la conectan pronto con el saber de las plantas y sus funciones, la dualidad vida y muerte, la facultad de sanar y la de envenenar, curar dolores y enfermedades, a la vez crear los filtros de amor que tanto fueron usados en la Edad Media y por los cuales personajes como Tristán e Isolda sufren la desventura del filtro, qué decir de los tés con la facultad de apagar la llama vital. Varo, como una buena discípulo de Medea, se da cuenta de este tremendo poder vegetal. Inicia con la búsqueda de la mandrágora y, mediante el uso de la carta, escribe a un hindú para que le proporcione la raíz que nace con el semen de los ahorcados.¹²

En relación con esto, vienen a la mente las obras *Música solar*, en la que un personaje toca las cuerdas que bajan desde el cielo como rayos del sol, con la creación de esta música solar consigue que comience a florecer la vida en la tierra y *El trovador*, en la cual un personaje masculino viaja por un río sobre una valsa con forma de sirena, el mecanismo con el que funciona es tocando sus cabellos a forma de cuerdas con la ayuda de un arco. Éstas son algunas de las pinturas donde la vegetación es el escenario primordial de las escenas que pinta.

La obsesión por el poder vegetal también la comparte Dávila. En sus expediciones, recoge varios tipos de hierbas que almacena en frascos. De niña, sus experimentos botánicos no dieron los resultados esperados, pero más tarde, en sus poemas y cuentos, la presencia mágica de lo vegetal, no sólo el misterio de su fotosíntesis, envuelve al lector con los colores vivos de los claveles tan rojos como la sangre, en los aromas de los nardos y la lavanda o en la vida eterna de las manzanas que en el fondo de los estanques seducen para atraer la muerte de quien

¹² "La alquimia es una de las ciencias mágicas que apasionaron a Remedios. La relación del alquimista con la materia como proceso de superación es el punto clave; esto es lo que despertó su admiración. Para ella, la materia era algo precioso; tanto un madero con sus estrías, un tejido, un cristal reflectante, una piedra o un simple vegetal que crecía en cualquier rincón de su casa, eran algo digno del máximo interés, de ser amado y observado durante horas. La paciencia infinita de Remedios para bordar, coser o crear cualquier cosa, ya fuera con el pincel o por otros medios" (Varo, B. 117).

desea tocarlas. Los elementos naturales se transforman y se convierten en perfumes que son presagios.

Recordemos que España es la nación de Francisco de Goya, pintor de cabecera de la corte española y, al mismo tiempo, pintor de los caprichos, quien recrea a las brujas en sus aquelarres nocturnos, devorando niños. Las espantosas mujeres de Goya demuestran que dentro de la tradición española, el estereotipo de la bruja es constante. Gil y Rivera mencionan al respecto:

Nada tiene que pedir la imaginación adulta de la pintora cuando fue su entorno primigenio tan rico en puertas hacia otras dimensiones en la ancestral Cataluña, tierra de brujas, de magia, de ciencia, de esoterismo, de conocimientos cerrados y nociones abiertas que se transmitirían a todo España y más allá (50).

Kaplan recopila una pintura que Varo hizo a los quince años, con el título *Ilustración para un cuento de hadas* (1925). La escena es de una bruja anciana que tiene una vara en sus manos, con la que amenaza a los gansos, los rasgos se parecen a las que pinta Goya; sin embargo, ella luce alegre. Las primas de Varo atestiguan que desde niña se interesaba en la figura de la bruja “llenaba las paredes de su casa de dibujos sorprendentemente ingeniosos de personajes de cuentos de hadas y, en especial, de brujas y serpientes” (Kaplan 24).

En su tiempo de madurez, sigue pintando estampas donde la magia es el tema central de la obra, al igual que brujas o magos y magas, pero reinterpreta el arquetipo. Varo las idealiza, dota su figura con sabiduría e iluminación; son la representación de mujeres que trasgreden las leyes de la física, seguras y bellas. Algunas de estas pinturas son *Cazadora de astros* (1956), en la cual un personaje femenino que viste un elaborado vestido esponjado lleva consigo una jaula en la que está atrapada la luna, en la otra mano lleva una red con la cual ha logrado capturarla, y *La llamada* (1961), en la cual un personaje femenino recorre una estrecha calle, a pesar de estar rodeada por personajes enigmáticos que,

mimetizados con la pared, la vigilan; ella se desplaza segura de sí misma con la pócima que lleva en la mano.

La magia y el estudio de la alquimia son un cotidiano en la niñez de Varo, cuya imaginación es nutrida por sus padres y abuela. La importancia del lenguaje es quizá una de las primeras lecciones mágicas que aprende. En el libro de Gil y Rivera, se menciona que Rodrigo Varo sabía identificar las marcas en las construcciones más antiguas de España, el llamado lenguaje críptico que los constructores usaban con diferentes finalidades: como conjuros de protección contra lo maligno y talismanes para la abundancia o para la buena estrella. Por esta razón, comprende que el lenguaje es poderoso y las palabras trascienden en la inmensidad del tiempo, modificando el contexto y a nosotros mismos, como lo menciona Beatriz Varo:

Remedios veía el mundo como un enorme organismo vivo de que ella formaba parte en unión con otros seres. No consideraba que la tierra perteneciese al hombre, sino, más bien, a la inversa; es el hombre, junto con los animales, plantas y minerales el que depende de nuestro planeta, y todos ellos son merecedores del mismo respeto (137).

Al contrario de Varo, Dávila crece rodeada de fantasmas. Siempre tiene presente el fantasma que vivía en su casa, con una ruidosa pata de palo que era el preludio para anunciar su llegada, y de la mujer carente de ojos, vestida de blanco con una vela encendida entre sus manos; los dos caminaban por las noches en los pasillos. El espanto de una pequeña niña que observa lo inverosímil no tiene descripción. Bernardo Esquinca, apunta en su ensayo “Las manzanas son un enigma”:

Hay un principio básico para todo narrador de lo paranormal: para poder escribir sobre ello, tienes que creer en ello. Amparo Dávila cuenta que de niña era visitada por el fantasma de un hombre que había sido dueño de la finca que habitaba con

sus padres. Un señor con pata de palo que la hacía sonar cuando se acercaba a ella
(*Árboles petrificados: edición conmemorativa* 139)

En tierras Zacatecanas, en esa época, eran comunes las historias de aparecidos, de bultos que rondaban las casas, calles y campos por la noche. Muchos de estos espíritus deambulan en el imaginario; responden al recuerdo de la población por los acontecimientos violentos que entonces se suscitaron. Pinos es un pueblo minero que en su fundación era una hacienda donde se acumulaban los metales preciosos, y se mezclaban los olores del azogue y del mezcal. Muchos de los indios perecieron por los malos tratos que recibían de los peones y los amos, lo que, con los años, ha dado origen a la creación de diversas leyendas en pueblos antiguos como éste.

Debido a estas circunstancias, García opina que Dávila “Parecía, además un personaje salido de la literatura fantástica a la que, como si estuviera predestinada a hacerlo, se consagrara cuando radica definitivamente en la capital del país” (138). De estas experiencias, Dávila extrae la inspiración necesaria para escribir cuentos como “El abrazo” o “Tiempo destrozado”, en los que destaca la presencia de fantasmas de semblante pálido.

Varo crea “Recetas y consejos”, conjuros íntimos que usa para la producción artística y que, se supone, estaban escritos en un libro de plástico verde que fue quemado con su último dueño, Igor López Smith, aunque algunas páginas se conservan: “ALGECÍFARO BEN EL ABED: Recetas y consejos para ahuyentar los sueños importunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama. Traducido del árabe por Felina Caprino-Mandragora” (*Cartas* 107-108).

Por otra parte, en la sección de “Tres ejemplos de escritura automática” del libro *Cartas, sueños y otros textos*, es palpable la influencia de elementos simbólicos, míticos y de origen mágico, como es el caso del Bezoar, piedra recubierta de pelo que se encuentra en el estómago de algunas cabras, capaz de curar cualquier mal, cualquier veneno, y dar buena fortuna. Varo lo describe con una llama dentro:

“Pelo. Sin duda es rubio, pero su origen es desconocido; estaba enrollado en una piedra, y muy bien enrollado, tardamos mucho tiempo en desenrollarlo y dentro estaba una vela encendida, no sé qué fue de la piedra” (116). En el mismo apartado, las palabras incienso, saliva, granada, cera virgen, mercurio, ceniza, cobalto, aceite de oliva y tomillo fresco, remiten a lo simbólico, a elementos usados en la alquimia o en los laboratorios alquímicos de los hogares: la cocina. También aparecen los elementos próximos a analizar: el hilo, el tejer y la presencia de las ventanas.

Dávila, a diferencia de Varo, tiene un acercamiento autodidacta: aprende a leer sola juntando las letras en los libros de la biblioteca. Al aprender el lenguaje, Dávila escribe misterios a su modo; por ejemplo, dejando fragmentos aparentemente incompletos en sus cuentos para que el lector aporte con sus propios recursos la parte faltante de la lectura.

Dávila no utiliza palabras deformadas, como el lenguaje críptico; mediante símbolos, altera las palabras para que los poemas y cuentos guarden enigmas, evidentes en ocasiones, pues lo inverosímil invade lo verosímil de un momento a otro. A pesar de esas rupturas de lo real, Dávila afirma que escribe situaciones por completo reales. Puede ser que haga esta afirmación porque desde su infancia ha sido testigo de acontecimientos que rebasan la realidad misma. Esquinca comenta: “los cuentos de Amparo Dávila están habitados por personas comunes y corrientes, que se ven enfrentados a amenazas externas (presencias ominosas, íncubos, Doppelgängers, espectros) o a su propia e incomprensible locura” (*Árboles petrificados: edición conmemorativa* 136).

El contexto mexicano es un componente importante que enriquece la cosmovisión de Varo. Kaplan señala que estaba interesada en las piezas arqueológicas y el arte de los diferentes grupos indígenas, estas la inspiran y las reinterpreta: “las imágenes precolombinas, de múltiples caras, procedentes de Tlatilco, que estaba empezando a coleccionar y contribuye un ejemplo temprano de

la combinación de fuentes –la española y la mexicana- en que Varo se inspiraba” (Kaplan, 102-104).

En la “Carta 7” comenta al Sr. Gardner, presunto amigo de Carrington, su interés por aprender la brujería que se practica en México, en la que la fe es el ingrediente principal, la tendencia es curar enfermedades y fabricar los filtros de amor. Cuando escribe la carta, Varo ya tenía conocimiento de la utilización del toloache como ingrediente base de tales filtros amorosos, aunque advierte que la voluntad de quien lo consume se perderá por completo. En esta carta, aparte de confesar sus inclinaciones esotéricas, señala: “yo no me creo dotada de poderes especiales, sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa a efecto, y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente” (Varo *Cartas*, 81-82).

En la sección de “Tres ejemplos de escritura automática” del mismo libro, la flor mexicana por excelencia y reconocida mundialmente, el cempoal o cempasúchil (en náhuatl cempoalxóchitl), es usada como elemento para una aparente receta mágica. Esta flor tiene pétalos amarillos o naranjas y un fuerte aroma que, en un principio, los indígenas usaban para adorar a sus muertos, tradición que se extiende hasta la actualidad: “En la tierra: dos flores anaranjadas (de esas muy usadas para muertos), otra desconocida, una ramita de [...], un huevo curdo revuelto (se puso el primero), polenta, saliva [...], cera, granada” (115).

Para Dávila es importante la amistad que tiene con Cortázar porque él abre su cosmovisión y la ayuda a reforzar sus inclinaciones temáticas y la contundencia de sus palabras. Este es un fragmento importante de una carta que Cortázar le envía manifestando su opinión sobre la obra de Dávila:

Tiempo destrozado, me parece un excelente libro... hay que deducir que pocos cuentos nacen plenamente vivos, con ese derecho a perdurar en la memoria que es su terrible fuerza y su más exacta belleza . . . “La celda”, “El espejo”, y “Moisés y

Gaspar. Por supuesto “Tiempo destrozado” me parece extraordinario, pero toca ya otro plano, no lo creo un cuento sino más bien un poema, algo como ciertas páginas de Leonora Carrington de Pievere de Mandiargues” (*Árboles petrificados: edición conmemorativa* 152).

Varo llega desde el extremo contrario del Atlántico y Dávila lo cruza a la inversa. Una lo hace para huir, la otra por placer, aunque muchas veces la huida se disfraza bajo la palabra vacaciones.

La movilidad de los bultos, los cuentos de Poe, la infinita inmensidad de la oscuridad y el peso contrario al entendimiento son algunos de los procesos que Dávila expone en sus cuentos. El mar con un azul móvil, cuyos abismos son disfrazados con el brillo de la luz solar sobre las pequeñas y apacibles olas, la anestesia del amor que adormece para luego ahogar, el encierro y las ventanas como única escapatoria a la dictadura de tiranos son constantes en su obra.

Lo contrario a la luz siempre será la oscuridad. Este mundo conocido de Varo tiene un contrapeso, las palabras clave son: angustia, miedo, paranoia, soledad, ansiedad. Si bien desde niña demostró tener un espíritu fuerte, incansable y sediento de conocimiento, los años en que lidió con las guerras marcaron definitivamente su existencia; en sus sueños es notable esa angustia ante lo desconocido. Tanto en seres como en lugares, un vacío existencial la rondaba.

Algunos personajes que pinta cuentan con una mirada misteriosa, con un matiz ensombrecido. Un ejemplo de ello es *Hacia Acuario* (1961), en la cual se observan dos personajes, de ellos uno es híbrido porque en lugar de pies tiene una rueda, una enorme llave es el artefacto que le ayuda a desplazarse y mantenerse erguido, la capa de su atuendo funciona como carroza, dentro de la cual lleva al segundo personaje, quien parece ser un ser humano sin mutaciones. Aunque este ser humano lleva de la mano a su captor híbrido y su cuerpo luce despreocupado, sus ojos delatan un misterio. Parece que Varo gusta retratar jóvenes con esta mirada porque coincide con el dibujo *Retrato del Barón Ángel Milfastos de niño*, quien

se encuentra a bordo de una pequeña balsa, una cabeza femenina es lo único que lo acompaña en su travesía por el mar cuya marea sube. *Niño y mariposa* (1961) es otro ejemplo de un joven con mirada enigmática que da un paseo por una calle, que se asemeja a un laberinto; lo acompaña una mariposa de color oscuro.

Los terrores indecibles y los sentimientos de angustia se manifiestan y toman formas en sus sueños, como el “Sueño 3” y el “Sueño 9”. Los apunta porque, como una integrante más del grupo surrealista, está convencida de que en los sueños se nos revelan misterios que el inconsciente no puede hacernos saber en la vida diurna.

El terror que Dávila experimenta es muy parecido al de Varo. La soledad y el frío la persiguen gran parte de su vida. El recuerdo de su hermano fallecido es un evento que la marca y por esa vivencia siente la presencia de la muerte. A Dávila le molesta el tiempo porque corre y no perdona. Una de sus mayores fantasías es detenerlo, quebrantarlo y hacer un instante eterno, la vida como una eternidad. Tal tema se encuentra representado en sus cuentos, al igual que la posibilidad de cambiar la historia vivida, como el personaje de “Final de una lucha”.

Yu-Jin Seong, en su ensayo “Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*”, plasma la obsesión que Dávila tiene con respecto al tiempo, que, para ella resulta ser como una enorme ola que golpea, que se lleva todo y lo hunde en sus aguas profundas:

Amparo Dávila ha mencionado varias veces su obsesión por el tiempo en una entrevista con Patricia Rosas Lopátegui lo define “como algo irremediable, que se nos va de las manos, y que de un momento a otro cambia todo. Cambia la vida, cambia el panorama, cambian los sentimientos, cambia todo” (6).

Pensar cómo es que Varo producía sus pinturas es adentrarse a su percepción perfeccionista: los espacios, los personajes, los colores y dimensiones

debían ser tal y como los había imaginado; de lo contrario, la obra no era de su entera satisfacción. Los bocetos que se guardan cuentan la minuciosidad con la que trazaba las historias de sus personajes. En la entrevista recopilada en el libro *Cartas, sueños y otros textos*, le preguntan a Varo cuál es el procedimiento que sigue para pintar, “Cuando empieza un cuadro, ¿ya ha decidido usted qué forma va a tomar o es un proceso espontáneo en el que el tema se desarrolla automáticamente? –Sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado” (67).

Kaplan narra detalladamente el proceso por el cual Varo conseguía pinturas maravillosas:

Varo concebía primero la escena entera en la cabeza, y luego empezaba a hacer dibujos muy meticulosos, sirviéndose de modelos vivos para los detalles de gestos y posturas, y de las enciclopedias ilustradas y de ciertos objetos que recogía tomaba los muebles y otros pormenores. El dibujo lo transfería –utilizando una técnica basada en lo métodos de los primeros pintores de tablas del Renacimiento- . . . Aplicando unas manos muy finas de óleo y luego unas capas de barniz, conseguía luminosas superficies de color a las que añadía diminutos detalles utilizando un pincel de una sola púa para mayor precisión. También soplabla y emborronaba pintura para añadir más detalles, y arañando la superficie para que apareciese el blanco de debajo, conseguía los toques de luz (125).

La técnica de Varo engloba varios procedimientos, los rigurosos aprendidos con su padre y los formales en la academia, combinados con la filosofía surrealista y la libertad creativa que observó en las obras de sus integrantes. Estos puntos se mezclan para crear la narrativa de sus obras. El recurso que usa con mayor frecuencia para pintar la naturaleza, las paredes de los pasillos y las habitaciones donde yacen sus personajes y detalles particulares es la técnica de la decalcomanía, técnica que usaba Domínguez para obtener figuras azarosas. Beatriz Varo hace un listado de las técnicas usadas por la artista:

El azar juega un papel importante en las obras de Remedios . . . la artista sopla desde abajo, precipitándose el líquido a formar plantas o pequeñas figuras orgánicas. Las nebulosas, generalmente emplazadas en a parte superior, están formadas por medio de un cepillo de dientes . . . Otras veces el pincel resbala sobre la pintura fluida, conformándonos diferentes estratos geológicos . . . El método surrealista del frottage, muy utilizado por Max Ernest . . . esgrafiado o raspado. . . el fumage o ahumado y la cera pasaron ocasionalmente por sus manos en la primera época . . . la cera se desparrama desarrollando figuras al azar. Pero la técnica surrealista más empleada por Remedios es la decalcomanía . . . Se trata de la agrupación de manchas informales, obtenidas mediante presión; extiende el gouache o tinta sobre una hoja de papel o cartulina fina y lo dobla por la mitad. La mancha se expande desarrollando estampas que convertiría luego con el pincel en seres imaginarios con extravagantes vestimentas, ya iniciadas por el corrimiento de la pintura. (167-168).

Dávila comparte esta parte fundamental en la creación con Varo: la de ser clara en su objetivo, en cuanto la meta que se plantea, porque el poder de las letras es amplio y las interpretaciones pueden cambiar el sentido de los cuentos. El quehacer literario lo compara con un juego de ajedrez, todas las piezas son importantes y se debe obtener un jaque mate sacrificando el menor número posible. La única manera de lograrlo es anticipando las jugadas del oponente, evitándolo en cada movimiento y atacándolo.

Para Dávila, escribir un cuento es como trazar la figura de un triángulo. La línea de la base es el planteamiento, una de las líneas de los costados es el conflicto, el nudo, y el otro costado, el desenlace de la narración. Muchas veces las líneas que conforman al triángulo no son equilibradas, pero ese desequilibrio nutre al cuento:

Un triángulo que tiene una línea base, que es el planteamiento, pero en esta concepción el triángulo no es equilátero, de tres lados iguales, sino que puede ser un triángulo isósceles, o cualquier triángulo, que a veces puede tener un largo

planteamiento, luego la línea que sube, que es el conflicto, el nudo, y luego el desenlace, y a veces el desenlace . . . lo doy en unas cuantas palabras. Es un triángulo rarísimo (ctd en Seong 4).

Dávila afirma escribir de forma vivencial: literatura vivencial. Argumenta que lo fantástico es una constante en los días y que la magia no nos es ajena, sino que nos aborda en cada momento, nosotros causamos esa magia, sólo que no siempre somos capaces de percibirla.

Parto de una vivencia, algo que me lleva a un pasado, entonces esa vivencia es solamente el punto de partida, pero allí empieza el cuanto a estructurarse, lo voy armando dentro de mí, lentamente, no de un golpe, entonces cuando ya está el cuento todo estructurado, como si fuera un esqueleto, es cuando ya empiezo a escribir, pero ya lo tengo, dentro de mí ya está hecho. Y aquella vivencia que fue la que dio origen al cuento se trasmuta, queda ese recuerdo vago, pero ya es otra cosa, ya está trasmutada (ctd en Seong 4).

Varios críticos de la obra de Varo, incluida Kaplan, afirman que pinta autobiográficamente por la similitud existente entre los acontecimientos vividos y los temas que aborda. También se nota su deseo de hacer comprender al espectador de su obra que la magia existe. Para ver y leer la experiencia mágica, para vivirla, el lector o el espectador, en la literatura o en la pintura, sólo debe aceptarla, estar dispuesto a reconocerla y abrazarla.

2.3 El terror. De penumbra y luminiscencia

Tú: Allá donde no hay *tú* no hay yo, y la distancia entre el yo y el *tú*, fundamento de toda personalidad y de toda conciencia, no se realiza más que de una manera viva en la diferencia entre el hombre y la mujer. El *tú* entre la mujer y el hombre tiene un sonido completamente distinto al *tú* monótono que se pronuncia entre amigos.

Diccionario abreviado del surrealismo

Comentado [EM10]: No se entiende: ¿es Feuerbach citado en el diccionario, o es un diccionario escrito por Feuerbach?

Al trazar parte de las cosmovisiones de las magas Dávila y Varo, son notorios los contrastes entre las gamas de color, así como la forma en que su sensibilidad otorga material dispuesto a ser trasmutado por su magia y consiguen producir las creaciones por las cuales se les admira. Se puede decir que las obras que producen tanto en la literatura como en la pintura son el antídoto mágico hacia algunas desventuras que las acechan, los malos fantasmas que interrumpen sus sueños por las noches. Si bien lo masculino encaminó sus pasos hacia la magia, también es su prisión la que las asfixia.

Desde luego, los fantasmas de Dávila son más comprensibles para nosotros, porque en Zacatecas todos sus municipios tienen leyendas parecidas, y qué decir del resto de la República mexicana. Es por esto que en el cuento “El huésped” podemos trazar un mapa de la casa con facilidad, porque su estructura es parecida a las casonas antiguas que nos son reconocibles. Esta casa contrasta con los castillos españoles con los que crece Varo, añorando vivir en uno con su amiga Carrington cuando fueran viejas. Las estructuras, si bien no nos son desconocidas, no son cercanas a nuestra cultura, por ejemplo, reconocemos imaginariamente un zaguán, pero no las salas de estar de los castillos.

Otro punto de contraste entre Dávila y Varo tiene que ver con el linaje. Rastrear el linaje en México, lo más lejano es remontarse al tiempo de la Conquista; sabemos que en un principio nuestra sangre es la mezcla de indígenas y españoles, que luego se mezcló también con sangre africana y asiática, por eso en el país se tiene una mixtura rica en cuanto a rasgos, colores, habla y cultura. Rastrear un linaje español puede ser aún más complicado porque la península tuvo sangre mora y celta, por nombrar algunos. Aunque no se advierte una búsqueda de linaje por Dávila, en contraste Varo sí siente atracción por encontrar a sus antepasados, por tal razón inicia con una investigación que le confirmaría su linaje caballeresco ligado al apellido De Varo. Este dato lo incorpora después, tanto en sus textos como en su pintura.

Por otra parte, la unión entre ambas autoras se consolida con el temor al tiempo, el cual es a la vez la muerte, porque somos finitos y esa mutación de la materia llamada muerte es quizá la más incomprensible de las etapas humanas. La tradición occidental dice que morimos porque nuestros antepasados salieron del Edén, lo infinito era nuestro. Antes de que la cosmovisión bíblica se extendiera, otras culturas interpretaban la muerte como un largo sueño del cual se despertaría en otro mundo, de ahí que se recurriera, por ejemplo, a la momificación, para poder mantener el cuerpo incorrupto y que pudiera ser reutilizado entonces.

Dávila se enfrenta a la desventura finita a temprana edad. En su narrativa, es notorio que idolatra su infancia, a la que vuelve mediante su escritura y el recuerdo: vuelve a un tiempo en que era feliz, como lo hacen sus protagonistas femeninas. Recordar es una forma de volver el tiempo atrás y paralizarlo; es una manera en la que ella puede reconfortar su temor: la literatura puede paralizar el tiempo de cierta manera, conteniendo la historia en el papel. El color con el cual, intuitivo, Dávila asocia la muerte es uno oscuro, quizá el azul marino, porque se nota la templanza en el tratamiento con el cual se refiere a la finitud; también el color se manifiesta con desesperanza, de ahí que sea oscuro. La muerte, después de todo, es un evento enigmático porque nadie sabe con certeza qué sucede después.

Para Varo, la muerte marca un final y un inicio, ella sabe con certeza que existe la reencarnación, de ahí que no la presente como una etapa de fin; al contrario, percibe en ella la continuidad. Sin embargo, a Varo también le preocupa recordar: si no recuerda en su siguiente vida los conocimientos y las personas que ama, el renacer estará incompleto. El tratamiento que percibo sobre la muerte en Varo es de un color cálido y luminoso, pero violento, como el nacimiento físico al nacer, salir de una zona de confort para llegar hasta una desconocida. El color es, pues, el amarillo radiante de un amanecer que contiene un sol rojo y que marca su salida con un límite de color sobre el azul pálido del cielo matutino.

A ambas autoras les aterran los laberintos interiores del ser, la conciencia psicológica que en muchas ocasiones nos mueve imperceptiblemente. Dalí lo expresa mediante colores al pintar en sus lienzos personajes en forma de cajoneras; él afirma que estos cajones son los del alma, en los cuales guardamos las vivencias: son los cajones del recuerdo. En ellos, la penumbra del ser se guarda. Sobre los cajones de Dávila, Eudave escribe:

Los monstruos innombrables de Dávila están ahí como las representaciones de otras cosas, como signo, objeto, metáfora, personificación de los deseos más ocultos, de las tendencias más oscuras. Lo terrible de la realidad enmascara con rostros extraordinarios e infranqueables omisiones de identidad” (*La presencia del discurso fantástico en el libro Tiempo destrozado de Amparo Dávila* 11).

Por el contrario, Varo ha guardado en sus cajones mapas de sus viajes: viajes realizados y travesías que pretende realizar. Se encuentra en un eterno recorrido para encontrar un sentido, quizá sentido a la vida o a la existencia. Para Varo, el sentido está implícito en el viaje, en el conocimiento adquirido, en la exploración, en la experimentación, en el término de un proyecto que desemboque en otro. A Varo le aterra quedarse estática, sabe que si pasa mucho tiempo en un solo lugar se comenzará a mimetizar con el entorno, perdiendo las cualidades que forman su yo:

En el óleo *Mimetismo* se refleja, como ya se ha apuntado, el horror de Remedios al estancamiento. Los objetos cobran vida, mientras que el personaje, en su transformación en otro ser espiritual, sufre una regresión, pasando al estado de silla. No conseguía inventar nada mejor en que emplear su tiempo que sumirse en sus pensamientos y obsesiones. (Varo B., 129).

La pintura anterior es también una crítica de la perspectiva y funciones que se tiene de la mujer: dedicarse a las labores domésticas y educación de los hijos, esperar abnegadamente a sus maridos en casa. En esta pintura, Varo advierte que el estar tanto tiempo en el hogar no trae grandes frutos al alma de las mujeres. Este personaje femenino se parece en parte a Penélope, porque esta mujer ha estado tejiendo una especie de bufanda o tapete y, al dejar su labor, se ha convertido en un ser híbrido, mitad humano, mitad sillón.

A Dávila también le aterran las mujeres abnegadas, por eso crea personajes femeninos que constantemente realizan rupturas sociales y respecto a las normas y moral de la época. En los textos próximos al análisis, se muestra que estas mujeres conjuran a los hombres que aman, atrayéndolos a ellas a pesar de la distancia, de las parejas que ellos o ellas tienen, a pesar incluso de la muerte; ellas saben cómo hechizar a esos otros seres que complementan la mitad de su alma y, estando juntos, disfrutan de actos eróticos y del territorio en continua expansión del amor libre.

Pero, ¿qué es lo que lleva a las autoras a pensar de esta forma? Supongo que debe de ser el método para exorcizar a la figura paterna o masculina (los hombres como portadores del mal). A lo largo de sus vidas, la figura masculina es un conducto que las lleva hasta el arte mágico, pero también representan una cárcel asfixiante: sus respetivos padres y sus parejas. Dávila tiene el peso de su marido, el artista plástico Pedro Coronel, así como de Reyes o el Virgilio, quién la conduce por la literatura y buena parte de la vida misma.

Varo tiene un listado un poco mayor, comenzando por su marido, Lizárraga; Esteban Francés; Víctor Brauner (quien pierde un ojo a consecuencia de una palea por reclamar a Varo como suya); Péret; Jean Nicolle; y, al final, Walter Gruen. Su pintura *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) es un óleo que atestigua el exorcismo realizado por Varo para poder quitarse el peso masculino de su espíritu y conducir su ser por la creación mágica que su yo necesitaba: la liberación de sus alas creativas.

Las autoras huyen de la religión que les han suministrado en las escuelas y, a partir de ella, crean sus propias conclusiones. Es evidente que no dejan de creer, pero sí que adaptan la religiosidad a su propia cosmovisión, porque la espiritualidad que se percibe en sus obras es otro antídoto para exorcizar demonios y encontrar armonía y balance, la paz interior y el acomodo en los cajones del espíritu. Por esa razón, desde su infancia tienen un diálogo con la naturaleza, con la alquimia. No sienten las leyendas como una narración supersticiosa, adornada con metáforas, sino como situaciones de la vida reales, con esas partículas extrañas que también son parte integral de la vida.

Ellas desean narrar sus experiencias a partir de la literatura y de la pintura. Desean llegar hasta nosotros para entablar un diálogo y legarnos el conocimiento al cual han llegado; ofrecer su cosmovisión, en la cual la realidad está llena de fenómenos, de abstracciones que moran en el corazón y salen de éste para provocar un choque con los elementos naturales. Del choque se crea lo indecible, y se dice indecible para buscar cómo nombrarlo; al igual que ellas, nuestro quehacer es comunicar.

A partir de la magia creativa, Dávila y Varo encuentran un método indicado para espantar los demonios que las asechan en sueños, ensueños y el mundo real. Extienden su conocimiento hasta los personajes femeninos que crean, y consiguen asombrosamente retener el tiempo, recordar y dar vida, resucitar: a través del recuerdo, resucitan a los amados y a ellas mismas.

La finalidad es, pues, regresar al jardín edénico, un estable mundo sin tiempo, acompañados del ser amado o amando la vida solitariamente.

Capítulo 3

Letras y trazos. Análisis de los cuentos “El abrazo” y “Árboles petrificados”, de Dávila, y las pinturas “La tejedora roja” y “Los amantes”, de Varo

y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía . . . atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras. Pero el amor, esa palabra.

Rayuela, JULIO CORTÁZAR

Árbol: “El ímpetu del árbol mundo que le planta cara a la tierra” (P.E.) “Un árbol talado eso será para ti –también dos- así como el bosque”

Diccionario abreviado del surrealismo,

ANDRÉ BRETON Y PAUL ÉLUARD

3.1 Abrazar los recuerdos: “El abrazo”

Es un viaje penoso, y triste el corazón que ha de emprenderlo. Tenemos que pasar por la iglesia de Gimmerton para hacer ese viaje. A menudo hemos desafiado. A menudo hemos desafiado juntos a sus espectros, y nos hemos desafiado el uno al otro para quedarnos entre las tumbas y pedirles que viniera. Pero Heathcliff, si yo ahora te desafiara, ¿te atreverías? Si lo haces te esperaré. No reposaré allí sola; ya me pueden enterrar a doce pies de profundidad y echarme la iglesia encima, que no descansaré hasta que estés conmigo. ¡Nunca!

Cumbres Borrascosas, EMILY BRONTË

Este cuento de Amparo Dávila fue publicado en el libro *Árboles petrificados*, con el cual se hizo acreedora del premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores. Al respecto del libro comenta Jonathan Minila, en su semblanza “Vuelo de mariposas negras”, recopilada en la reimpresión de la obra de Dávila *Árboles petrificados: edición especial*:

Con *Árboles petrificados*, Amparo Dávila demuestra 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. En doce cuentos inquietantes nos lleva por el camino de lo fantástico y nos instala en ese amenazador lado de espejo donde la presencia de la muerte se convierte en una metáfora de la vida, y donde los personajes toman la forma de los fantasmas que acechan nuestras propias pesadillas. (Minila 114).

Por otro lado, la crítica realizada por León Guillermo Gutiérrez en su ensayo “Las historias ocultas de Amparo Dávila” atenúa ciertas diferencias respecto de los libros anteriormente publicados:

En el libro *Árboles petrificados* (1977) el tono cambia, es diferente, aunque persista la presencia de seres que provocan el desquiciamiento. La sexualidad es más evidente, el sueño anticipa la realidad, lugares de la ciudad de México son nombrados: el Sanborns de la calle Niza, la colonia Juárez, el pasaje de Catedral. En estos cuentos los personajes son seres que en búsqueda del amor salen con los brazos abiertos y chocan contra muros vacíos, seres que de improvisto les da un vuelco la vida, de un momento a otro la enfermedad, la locura, mundos alucinantes los conducen a la tragedia. (2).¹³

También es necesario mencionar a Nelky Cardoso y Laura Casares. Ellas comentan en su "Introducción" al libro *Amparo Dávila: bordar en el abismo* que "*Árboles petrificados* a pesar de haber recibido un premio es el libro que menos ha atraído la atención de la crítica" (18).

La estructura base del cuento "El abrazo" es lineal y los personajes hacen constantes analepsis, recurso que Dávila utiliza en muchos otros de sus cuentos y como lo explica Seong en su ensayo "Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*", presentado en el II Congreso Internacional de "Cuestiones Críticas":

En el mundo literario de Dávila se configuran formas del tiempo; por ejemplo, un tiempo detenido, como en el cuento "La celda" de *Tiempo destrozado* donde aparece una mujer que se va volviendo loca por el miedo a un ser indefinido que está en su cuarto. En el instante en que la locura la captura, las manecillas del reloj no se mueven y el tiempo se detiene. En el cuento "Arthur Smith" de *Música concreta* gira un tiempo regresivo: el protagonista Arthur Smith vive y se mueve como un reloj con gran exactitud, pero desde el día en que él mismo rompe su rutina se convierte en un niño. Además, tenemos un tiempo circular en el cuento "La rueda" de *Árboles petrificados*, donde la primera parte del relato se repite de igual forma en el

¹³ Texto leído en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en el homenaje a Amparo Dávila, el 17 de febrero de 2008.

final. La escritora ha mencionado que este cuento es circular. Y por último, se muestra un tiempo destrozado que funciona como un mecanismo de construir su primer obra cuentística, *Tiempo destrozado* (7)

En este cuento, la historia se desenvuelve en una noche lluviosa de otoño. Sin embargo, el tiempo del discurso se desarrolla en varios años, debido a que los personajes, Marina y él (incluso Raquel) se conocen desde la infancia. El tiempo transcurre y sus vidas se entrelazan aun más cuando se convierten en amantes, hasta que el romance finaliza con la muerte de él y Marina se mantiene en perpetuo encierro. Todos estos datos los conoce el lector porque Marina (narrador protagonista) y el narrador externo al personaje que comparte una visión en tiempo presente a Marian nos los informan.¹⁴

Dos tiempos se manejan: el primero es la noche en que transcurre el cuento; el segundo, cuando el amor de los amantes se gesta. El manejo del tiempo en zigzag nutre la narración con matices oscuros y cálidos; enfatiza los contrastes entre la noche y el día, la muerte y la vida, el tiempo presente que vive Marina en tinieblas y la luz que le brindan los recuerdos, entretejiendo con este recurso el pasado y el presente de Marina.

La trama se desarrolla en un escenario cerrado, el departamento o casa con ventanas por las que Marina suele contemplar el mundo exterior. Vive sola, asilada, en compañía de sus recuerdos, los cuales zurcen otros espacios al cuento: las tardes en que tomaba café con su amiga Raquel en un saloncito Luis XV, la iglesia donde él se casó, un salón de baile, el paseo a la Presa, el recuerdo del cementerio donde él fue sepultado. En total suman seis escenarios: tres se encuentran en el lado de la vigilia y los otros tres atienden al llamado de lo sobrenatural.

¹⁴ “De los doce cuentos que contiene, seis narraciones se narran desde fuera de la historia, mediante un narrador en tercera persona, seis desde la historia misma, por las protagonistas. Cabe destacar que son estas las que prevalecen en la mayoría de los cuentos excepto en ‘Garden Party’ . . . y en ‘Oscar’”. (Cardozo y Cazares, *Amparo Dávila: bordar* 18).

Marina es poseedora de belleza y calidez. Dávila la describe como una mujer a la que le importa estar arreglada, casi tiene una fijación por verse bien, sabe tejer con gancho y es una asidua lectora (o al menos es lo que quiere que piensen de ella, porque no se menciona qué libro lee o la temática del mismo, o si su gusto predilecto es por la poesía o las novelas). Su vida transcurre con acontecimientos cotidianos y felices dentro de una sociedad de clase media alta. Se muestra fresca, autosuficiente y de mente abierta, y en un momento inadvertido se enamora de su mejor amigo.

Él, carece de nombre propio en el cuento. Es amigo de Marina desde la infancia; es un chico alto, rubio, con labios finos por los que escapa el humo del tabaco. Sus manos son largas y frías, un poco húmedas, denotan su nerviosismo o la seriedad que aparenta su postura, porque tras su porte, de ser un hombre casado, bueno y responsable, esconde un amorío secreto. Esto se contradice con la vida que lleva y mantiene oculta: el amor clandestino con Marina, amiga de toda la vida a quien enamoró con sus cualidades: gran bailarín, sonrisa jovial, poseedor de una mirada enigmática. Se sabe que es casado, por lo que comienza una historia de amor prohibido y censurado por la sociedad.

Marina se condena a sí misma a vivir bajo la espera y en soledad. La descripción de Marina concuerda con las observaciones sobre los personajes femeninos de Dávila hecha por Karen Chacek en su ensayo “El arte de llegar sin invitación” cuando señala:

en los mundos habitados por sus protagonistas; en su mayoría mujeres fieles a sus pulsiones, (dolorosamente) libres en su pensamiento, dueñas de su cuerpo, conscientes de su facultad para gestar y auto destruirse, siempre con la última palabra, sin importar que la sociedad patriarcal pretenda sosegarlas e imponerles un destino aparentemente inescapable. (*Árboles petrificados: edición especial* 128).

Dávila encuentra la magia en los detalles del mundo real, y al saberla identificar, sabe también cómo usarla en sus narraciones. De esta forma, nos presenta cuentos con toques fantásticos que se enfocan en los adentros de los personajes en sus sentimientos explosivos, en su desplome y derrama, Vax argumenta “hay también otros temas que pueden dar origen a lo fantástico, sólo que de naturaleza más psicológica, como ‘las perturbaciones de la personalidad, los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la casualidad; del espacio y del tiempo’” (ctd en Nieto 34).

Cuando la fatalidad golpea a Marina con la muerte de su enamorado, sufre una transformación y vive gracias a la esperanza inverosímil de volver a estar con él. Su existencia se torna contemplativa y lacrimosa, su cuerpo se describe delgado y el insomnio vela su noche. La característica extraordinaria de Marina es que tiene buena memoria y, con ello, el poder que tiene para recordar es mágico. Ser quien recuerda le lleva a tener cierto poder sobre los objetos, a dominar la materia y evocar, cual hechicera, a los muertos. Después de todo, Marina fue creada por Dávila y cumple con las características que Marianne Toussaint manifiesta en “Al filo de la navaja”:

Los personajes femeninos encarnan todos ellos una doble identidad, son dulces, aprensivos, vulnerables y enfermizos, sin embargo son estos mismos personajes los que tienen la fuerza para enfrentar el peligro, son las mujeres que son capaces de ver lo invisible, y también son capaces de escapar de su destino, aunque su única salida sea el suicidio (*Árboles petrificados: edición especial* 133).

Al inicio de esta historia él es únicamente un querido amigo de Marina, pero al casarse con otra mujer se les revela una verdad inconcebible: se aman mutuamente, por lo que su amistad se convierte en amor secreto. En el *Diccionario de símbolos*, Chevalier define al amor de una manera que remite al amor entre Marina y él. Así, este amor nace por la unión de dos deidades que implantan en los

amados la insatisfacción continua “Puede también, en sentido simbólico, haber nacido de la unión de Poros (poro) y de Penía (pobreza), porque está a la vez siempre insatisfecho, en búsqueda de su objeto y lleno de artimañas para alcanzar sus fines” (91).

Puede ser que debido a este amor insaciable que se tienen, la vida de él se transforma en muerte en un momento inesperado que no se describe. Esta falta de descripciones o partes fundamentales en las narraciones de Dávila es un rasgo particular en su escritura. Al respecto, Minila observa: “Estos cuentos aún hacen que los lectores se pregunten sobre aquello que nadie puede pronunciar, porque no existe (o eso creemos). Un recurso que Dávila usa una y otra vez. Oculta u deja que el lector —probablemente usted— construya el resto por sí mismo” (*Árboles petrificados: edición especial* 117).

También, Cecilia Eudave hace mención de esta característica narrativa, en su ensayo “La presencia del discurso fantástico en el libro *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”. Es necesario mencionar que el cuento analizado es “El huésped”, donde lo no nombrado adquiere dimensiones mayúsculas y moldeables con una relación estrecha hacia lo mágico: “La instancia narrativa presenta un ser cuya condición misma es ambigua, tan sólo se define su existencia: es. Sin embargo, la omisión aparece como un acto de conjuración, no se le nombra para no volverlo real” (10).

Respecto a la muerte de él, solamente se nos cuenta que su cara está deshecha. Para Marina, él se vuelve un fantasma, es el elixir que busca, el objeto de su deseo y amor. En este sentido, la esposa de él tiene un papel pequeño en la narración, pero importante, porque impide a los amantes estar juntos.

Raquel es la mentora y confidente de Marina. Por las tardes, mientras le enseña el arte del tejido, conversan sobre diferentes temas de la vida, uno de ellos, el más delicado de todos, es el amor clandestino de Marina con él. Poco tiempo después, Raquel se casa y se marcha a vivir a Viena, y corta los lazos de amistad con Marina. Ella cree que es debido a sus encuentros con su amado, porque

Raquel, al igual que su marido, es bastante conservadora y busca cambiar las actitudes y las acciones de su amiga, quizá porque presentía su próxima desgracia: “Desde la escuela habían sido inseparables, Marina le contaba todas sus cosas a pesar de que Raquel siempre censuró su manera de ser y de pensar y a toda costa quería cambiarla” (Dávila, *Cuentos* 238).

Marina recuerda tres acontecimientos importantes para los dos: el primero, el día de la boda de él; el segundo, el día en que él hace su examen para ser abogado; el tercero, cuando ambos, un poco ebrios, van hacia la presa. Puede ser que en ese viaje él haya perdido la vida en un accidente.

En algunos cuentos de Dávila puede dudarse de si los acontecimientos descritos son propios de un sueño, como en el cuento “Tiempo destrozado”. No obstante, en “El abrazo” los hechos no se desarrollan en un sueño. El cuento comienza con una descripción de un ambiente normal y cotidiano que sufre el desencadenamiento de la magia; las acciones sorprenden o perturban a los personajes un momento, la duda nos conduce a lo fantástico, para luego aceptar los hechos sucedidos. A este respecto Víctor Bravo define “Lo siniestro se da frecuentemente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real” (ctd en Nieto 143). Nieto clasifica esta cualidad dentro de los parámetros del fantástico moderno.

Se inicia con la descripción de una noche fría de otoño en que la lluvia armoniza la puesta en escena con su música tintineante: “Era casi todo lo que se podía hacer en esas noches cuando el deficiente alumbrado de la ciudad bajaba considerablemente o se interrumpía por intervalos, debido a las constantes descargas eléctricas” (Dávila, *Cuentos* 237).

Así comienza a plantearse un escenario lúgubre para que Marina inicie con su hechizo. La penumbra es un elemento que protege a lo incomprensible, a lo ominoso. La oscuridad no deja ver de forma clara y no se tiene una vista panorámica como con la luz del día, por lo que es necesario enfocar los sentidos a

un solo punto. Tal descripción concuerda con los escenarios que en el planteamiento de Nieto corresponden al fantástico clásico.

El sonido repetitivo de la lluvia es la banda sonora y mantra que conduce a un estado místico. Es importante la musicalidad de la naturaleza para evocar manifestaciones anormales; conduce a Marina al estado idóneo para llamar a él y es un recurso que Dávila utiliza dentro de sus cuentos para involucrar al lector, atraparlo con su narrativa y dentro de sus espacios, por consiguiente, dentro de su magia. En relación con este mismo tema, Cortázar comenta a Dávila en una de sus cartas fechada "Paris, 29 de abril de 1961" el dinamismo musical que percibe en el cuento "El entierro":

Leyéndolo tenía todo el tiempo sensaciones musicales; no exactamente sonoras, sino más bien esa sensación de pasajes, de modulaciones entre un párrafo y otro, que hacen la magia de ciertas músicas. La verdad es que la noción de musicalidad, aplicada a la literatura, es siempre un malentendido, creer que un texto es musical porque tiene muchos ees o ritmos o aliteraciones diversas. Para mí lo musical se da en eso que llamo pasaje, es decir, en saber ligar el transcurso del relato, no interrumpirlo nunca brutalmente para pasar a otro ni tampoco darle un ronrón monótono en el que uno no acaba por irse distraendo. Creo que desde mi punto de vista, usted escribe admirablemente bien (Dávila, *Árboles petrificados: edición especial* 153).

Es importante la impresión que Cortázar escribe a Dávila, precisamente porque ese libro tiene como esencia la musicalidad con la cual se acompaña la vida. Cardozo y Cázares revelan, en este sentido, en su "Introducción" del libro *Amparo Dávila: bordar en el abismo*, una parte del significado que tiene la música para Dávila:

En 1964 Amparo Dávila publica *Música concreta* título que proviene de uno de los cuentos que lo integran. El enunciado resulta curioso en su contenido semántico,

pues la música concreta es un tipo de “organización del sonido” . . . Esta modulación consiste en grabar sonidos musicales mezclados con otros no musicales, como golpes, gritos, ruidos de motores, sonidos de animales, etc., a los que llaman “sonidos concretos”. Con posterioridad se seleccionan, se manipulan con filtros y se hacen montajes que finalmente se regraban para ser reproducidos. El concepto de música concreta designa un planteamiento compositivo, donde el sonido, en lugar de ser interpretado, se convierte en un objeto externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia. Así, los cuentos de este volumen poseen también una realidad espacio-tiempo alternativa, como si se llevara a cabo en un entorno paralelo al nuestro, en el que sí se vale la confluencia de otras realidades ajenas o diversas. (16-17).

Este recurso de utilizar sonidos de la naturaleza y sintetizarlos es rescatado en el cuento “El abrazo”, porque, gracias a la música concreta que esa noche se gesta, los sonidos de la lluvia, los automóviles y los sonidos albergados en los recuerdos de Marina, se produce un mantra que atrae la magia de un espacio-tiempo hasta el lugar que habita. A la vez, la música concreta se conecta con el surrealismo. Dalí, en el documental *Retrato blando*, es filmado tocando un piano junto a unos gatos que están atrapados en el mismo y se yuxtaponen imágenes en las que otros sonidos aparecen, creando al final una pieza surrealista, música concreta.

Considero que Marina atrae la magia por el constante deseo de reunirse con su amante. Por ello, la forma en la que actúa es de quien sigue ciertas instrucciones para atraer, cual nigromante, a su enamorado muerto, mediante el llamado que hace constantemente con sus recuerdos, desde su corazón inquieto y la voz que lo pronuncia.¹⁵ El efecto del hechizo se hace evidente cuando pequeños e imperceptibles hechos comienzan a transgredir el mundo real: “El largo chirrido, como un doloroso lamento, de una puerta que el viento abrió la hizo estremecer, y

¹⁵ Como sucede con “Para atraer sueños eróticos” de Varo. (*Cartas, sueños y otros textos* 108).

la ráfaga de aire que llegó hasta ella fue como un aliento frío junto a su cara, un leve soplo helado" (Dávila, *Cuentos* 238).

Marina, al advertirlos, continúa con su labor, recordando los eventos con tal claridad que describe el vestido lila que llevaba puesto cuando todo entre ellos comenzó a surgir. Ciertas palabras pronunciadas en la mente de Marina y descritas por el narrador omnisciente ayudan a que el conjuro crezca y atraiga aun más a lo maravilloso:

pero Marina prefería recordar otras cosas, otros momentos que habían llenado su vida. Aquellas noches en las que ella, ahora, hubiera querido haberse muerto de placer entre sus brazos, habría sido hermoso haber muerto así: las manos entrelazadas, las bocas unidas, una sola respiración, un solo estremecimiento y, después (239).

Tales pensamientos ahora desembocan en aromas que Marina percibe y en los cuales se deja envolver para después continuar su labor de remembranza:

Marina comenzó a percibir un olor, como de azahar o de limón o de hojas de naranjo, un perfume que invadía la habitación. Se olió las manos, no olían a nada, a jabón quizá; aspiró hondamente; era el olor que tanto le gustaba, el olor de él, a limpio, a lavanda. "Los aromas permanecen como los recuerdos, se quedan para siempre." Cuando él se iba, Marina buscaba en el lecho el olor de su cuerpo y volvía a dormirse pensando que seguía a su lado. Cuando se lo contaba, él se reía (239).

Por medio de los aromas, la historia se revive: el perfume del azahar recuerda la boda; el olor a limón y naranja, el inicio el amor fresco y veraniego de ambos amantes. Finalmente, el olor muta hasta convertirse en el aroma de él, lavanda, cuya esencia se queda penetrada en su cama y le hace compañía cuando

él ya no está, y bien sabido es que la lavanda tiene propiedades calmantes en su perfume y usada de forma tópica es relajante y desinflamante.

Dentro del hechizo, Marina exclama un conjuro: “Los aromas permanecen como los recuerdos, se quedan siempre” (239). Esto es otro punto mágico para llamar al hecho incomprensible, porque el aroma recrea la vida del pasado, armoniza las acciones que se realizan en el presente, incluso ayuda a dibujar el futuro. El aroma paraliza, puede hacer del instante un eterno que finaliza cuando su fragancia desaparece. El aroma es duradero, el perfume manipula los sentidos y las sensaciones, es una poderosa poción. Para Cirlot, el perfume simboliza:

Según anota con justeza Gaston Bachelard, el perfume, asociado al simbolismo general de lo aéreo equivale a la penetración en este ámbito de formas concretas que se traducen en estelas, símbolo de reminiscencia, de recuerdos. Mientras el aire frío y puro de las cumbres expresa el pensamiento heroico y solitario, tanto en San Juan de la Cruz como en Nietzsche, el aire cargado de perfumes expone la situación del pensamiento saturado de sentimientos y de nostalgias” (*Diccionario* 364).

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, la definición de perfume es más amplia:

La sutileza imperceptible, y por tanto real, del perfume lo emparenta simbólicamente a una presencia espiritual y a la naturaleza del alma. La persistencia del perfume de una persona, después de su partida, evoca una idea de duración y de recuerdo. El perfume simboliza así la memoria y, tal vez, sería uno de los sentidos de su empleo en los ritos funerarios. 2. Pero el perfume también es expresión de virtudes: eso dice Orígenes a propósito del buenísimo olor del ciprés. En el yoga es también la manifestación de una cierta perfección espiritual, pues el olor que desprende un hombre puede depender de su aptitud en transmutar la energía seminal . . . los perfumes corresponden al elemento tierra; representan la precepción de la conciencia. (813).

Justo a la mitad de su evocación, Marina siente la necesidad de ver la imagen de él y recurre a objetos que guarda celosamente en un cajón pequeño. “Se levantó y fue a buscar un cofre donde conservaba cartas, retratos, un pañuelo, flores secas y todas esas pequeñas cosas que se van guardando” (239). Al respecto, Luján Cambariere, en su libro *El alma de los objetos: una mirada antropológica del diseño*, comenta:

Energía, numen, aura..., los objetos tienen alma a lo que los antropólogos definen como ‘mama’. Una fuerza anónima que los anima y que los hace especiales . . . Muchos de ellos nos cuidan y empoderan por el camino del talismán. Gracias a la energía y dedicación puesta en su fabricación, y a la convicción que tenemos de sus poderes, cumplen su función principal, que es la de protegernos (59).

Dávila expone el listado de los talismanes usados por Marina para realizar su hechizo. Cambariere comenta que el poder energético de los talismanes es individual y que su eficacia tiene que ver con el deseo energético que se impregna en ellos por quien los diseña:

lo bello del talismán y en lo que radica su razón de ser y su poder es que debe ser cargado con poderes mágicos por la persona que lo creó. El propio acto de pensarlo, idealizarlo y confeccionarlo con los elementos que la persona elija, esa consagración en el hacer, es lo que lo proveerá de sus propiedades mágicas. Por eso los talismanes no se regalan ni se piden por encargo. Cada cual debe confeccionarse el propio a su medida (72).

Marina se encuentra en aislamiento pensando fuertemente en su mayor ideal y cómo alcanzarlo. La conducta que tiene hacia los objetos que atesora es propia de quien elige ciertos artículos porque lo salvaguardan de las penas. ¿Y cuál es la mayor pena de Marina sino estar separada de él? Esos objetos la conducen al

el sendero que la lleva hasta su recuerdo.¹⁶ Este es uno de los miedos que Nieto incluye en el listado de miedos del fantástico moderno:

es sustituida paulatinamente por temores “internos”, esto a partir del psicoanálisis, con base en el cual la literatura fantástica “moderna” ubica todos los fantasmas dentro de los seres humanos. En el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños sino que están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser (134).

Breton inicia una caza hacia los objetos, postulando al movimiento surrealista que estos guardan dentro de ellos características ocultas. La forma en que se pueden explotar estos tesoros celosamente guardados tiene que ver con la persona que los ve. Se puede decir que la persona que los ve tiene una sensibilidad mayor y, por esa razón, puede detectar en los objetos las propiedades mágicas encubiertas. En relación con esto, Marina guarda esos objetos específicos porque sabe cuál es ese tesoro que guardan dentro.

Así las lágrimas de Marina sobre la fotografía de él, sumadas a la luz inagotable de la lámpara de aceite, logran su cometido, la materia cede más al encanto y comienza a escuchar “unas leves pisadas como si alguien hubiera entrado en la sala, ese ruido de la madera vieja cuando uno camina” (Dávila, *Cuentos* 240). En este momento, intenta calmar el dolor que comienza a confundirla o a nublar su mente y habla para consigo misma:

¹⁶ Varo también tiene una conexión especial con los objetos, si bien en las pinturas seleccionadas no es tan palpable esta predilección, es necesario mencionarlo. Quizá esta mística por los objetos tiene dos fuentes de nacimiento: la primera es la que tiene que ver con la magia, con la atracción natural hacia los objetos, como lo describe Cambariere; y la segunda, con los postulados surrealistas sobre el objeto también mencionados: “En el mundo de Remedios, lo cotidiano se convierte en algo vital, especial; en la vida diaria, esto se traduce en la búsqueda de lo maravilloso: los pequeños objetos que colecciona por su belleza, el poema objeto, el objeto encontrado, el objeto que se transforma y es otra cosa diferente, el objeto inútil que adquiere un significado colocado en otra dimensión distinta; objeto al que adjudica otro valor al situarlo en una nueva realidad, obteniendo de este modo una ambigüedad y una doble o múltiple interpretación” (Varo, B., 155).

Son sólo los muebles que rechinan truenan con la humedad, las mesas, las sillas, todo cruje, todo se lamenta, las he oído tantas veces, de noche todos los ruidos se agrandan, el tictac del reloj que durante el día apenas se escucha, en el silencio de la noche es como un péndulo imponente (240).

El hechizo que comienza esa noche lluviosa de otoño tiene los resultados esperados y, por fin, después de mucho tiempo, puede verlo frente a ella. Presa del hecho fantástico, la duda o vacilación la invaden un instante, para luego alejarse del síntoma fantástico y entregarse de lleno a lo fantástico moderno, como lo llama Nieto, pues dentro del campo maravilloso se tiene la capacidad de atraerlo mágicamente. Ella retoma su actitud inicial y continúa expresando sus ideas y sentimientos, ante la posibilidad de manipular los confines de la muerte tangible en materia o en humo. Está frente a él, incapaz de lanzarse a sus brazos, incapaz de contarle algo...

Se quedó sin saber qué hacer ni qué pensar, paralizada, como si de pronto hubiera caído en el vacío, debía ser la sorpresa, la emoción de volver a verlo cuando ya no abrigaba ninguna esperanza y, también, ¿cómo entenderlo, cómo explicárselo?, el no saber si sería su cuerpo, ese cuerpo que ella conocía tan bien, o si sólo sería humo o algo que se deshiciera entre sus manos, ella había visto la caja bajar hacia la fosa" (240).

Después del sobresalto, recupera el aliento y comienza a hablarle, describe la enfermedad que padeció tras su partida, el estado depresivo en que cayó y su casi locura:

ha sido tan larga la ausencia, déjame que te cuente de esas eternas noches en que te llamaba hasta quedar sin voz y sólo un ruido áspero y seco salía de mi garganta enronquecida . . . me golpeaba furiosamente contra los muros y las cosas hasta caer

desfallecida y muerta de desesperación sobre la cama . . . ya no sé cuántos años, cuantas largas noches pegada al cristal de la ventana espiando las sombras que pasaban por la calle, corriendo después tras alguien que podías ser tú, hasta lograr verle la cara y descubrir otro rostro que no me decía nada, un día perdí a esperanza de que volvieras y he vivido todos estos largos, eternos años, sólo de tu recuerdo (241-242).

El resultado de su hechizo está de pie a poca distancia de ella. Es momento de culminar la magia, de sellar ese momento. Marina menciona su cansancio, su dolor y la esperada salvación. Desea dejar de tejer, terminar con lo creado:

pienso tantas cosas deshilvanadas, yo no sé lo que es la muerte, nunca lo he entendido . . . espera, amor, espera un instante más, tengo que decirte que no estoy igual que antes, tú sabes, uno deja de comer y de dormir y se enflaquece, pero no digas nada ni te pongas triste, aún puedo darte el amor, el mismo placer, ven ya, amor, ven, abrázame fuerte (241-242).

Quizás el fin al cansancio sea suplicar la presencia de la muerte, la magia llega a su punto culmen y todo termina. Marina parece nostálgica, junto a la ventana, sufre la presencia de lo fantástico e incita a que lo maravilloso inunde las páginas del cuento. Como lo dice Nieto la “situación que exige que una vez admirados los testigos de tal maravilla la acepten” (84). Aceptamos el milagro, producto de la evocación, del conjuro de Marina, la hechicera de la remembranza que evoca a los que ya no están, puede morir con el abrazo del ser amado. Esa noche, Marina y él son absorbidos por el agua de la lluvia, semejantes a los recuerdos que al inicio del cuento la misma Marina anhela: lejanas y diluidos en el pasado” (238).

Marina inicia con el hechizo, parada junto a la ventana, cuyo significado aparece en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot como:

Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de está con la figura humana (462).

Mirar por la ventana mientras teje es un tejer dos mundos, dos tiempos: el presente y el pasado porque el tejer “simboliza la escritura y el movimiento del universo . . . Tejido, hilo, telar, instrumentos que sirven para hilar o para tejer . . . son otros tantos símbolos del destino. Sirven para designar todo lo que rige nuestro destino o interviene en él: la luna teje los destinos” (Chevalier 982-983). Con ello, atrae lo pasado y crea un espacio nuevo para ella y él. Llama el destino fastuoso de él y lo teje al suyo, solitario. Marina penetra al mundo profundo de los muertos por la ventana para, quizá, atraer su propia muerte mediante el conjuro del recuerdo.

La presencia del agua tiene gran peso en el cuento, inicia con lluvia, las calles de la ciudad se inundan de a poco.¹⁷ “De vez en cuando se recargaba sobre la ventana y se ponía a contemplar la calle solitaria y la lluvia que caía sobre las viejas baldosas formando charcas fugándose en corrientes” (Dávila, *Cuentos* 237). La ciudad en que vive Marina hace alusión a Viena, que se encuentra junto al caudaloso río Danubio, lugar en que ahora vive Raquel. Por otra parte, el nombre de la protagonista encarna el temperamento del mar: mar-Marina, ella misma procede del agua. En Chevalier el mar es:

¹⁷ También en otros cuentos Dávila usa el agua como símbolo, Marianne Toussaint en su ensayo “Al filo de la navaja” (*Árboles petrificados: edición especial*) interpreta al agua en el cuento “El patio cuadrado”: “Ahí, el elemento del agua es protagónico: hay agua abismada en una alberca y el agua que es sangre y está en los seres vivos y también en los muertos, los que están a punto de morir, la sangre y el elemento agua están en el cielo . . . El agua atrapada en una piscina: aquí el elemento agua figura el lado contrario, está asociado al movimiento, lo que nos refiere a la filosofía de Heráclito: el agua en movimiento donde el movimiento es el tiempo pasado, futuro y presente perpetuo. El agua en el patio cuadrado está quieta, la mueve el personaje que la penetra y el agua se vuelve abismal como el destino de la muerte” (133).

Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de vida y de la muerte (689).

El significado del mar, del nombre de ella, Marina, es en sí mismo la trama de la historia de estos amantes que deben mantenerse en continuo suspenso, en un continuo vaivén entre el amor y las consecuencias funestas que lo prohíben.

En su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung relaciona el agua con los abismos que guarda el inconsciente:

El agua es el símbolo más corriente de lo inconsciente. El lago en el valle es la inconsciente, que en cierto modo está dentro de la consciencia, por lo cual es también designado con frecuencia como lo “subconsciente”, a menudo con el desagradable matiz de conciencia de menor valor. El agua es el “espíritu del valle” . . . Psicológicamente agua quiere decir espíritu que se ha vuelto inconsciente (24).

Esta es la imagen de Marina, que deja hablar a las pasiones de su inconsciente, fundiéndose quizá de esta forma a la sustancia pura de la naturaleza. Marina obra con la mística natural, con el poder de la construcción y de la destrucción, polos principales que componen todo nuestro cosmos; por ello toma energía de esa noche lluviosa de otoño. Es importante advertir que uno de los escenarios presentados en el cuento es la visita de los amantes a la presa, lugar que contiene una gran cantidad de agua, similar al agua contenida en los lagos e incluso al mar. No obstante, las presas son artificiales, construidas por la mano del ser humano, tienen la utilidad de almacenar agua y de poner solución a las posibles sequías. Se puede decir que las presas son un ejemplo de las estrategias creadas por el ser humano para intentar controlar la naturaleza y su conducta. La presa puede ser símbolo que da un indicio con respecto a la relación que Marina

lleva con él. Ella prefiere su libertad y él es un sujeto condicionado por la sociedad en la que vive.

Marina es mar, es lluvia. Él es presa, agua encarcelada, no puede dejar salir por completo sus pasiones: “el agua es terrenalmente palpable, es también el fluido del cuerpo regido por el impulso, es la sangre y la avidez de sangre, es el olor animal y lo corpóreo cargado de pasiones” (25).

Marina es pasión huracanada y desmedida, carece de control, ni siquiera su mentora Raquel logra controlarla, mucho menos su amante, quien, lejos de representar un límite por ser un hombre casado, parece ser el detonante de la hecatombe, también la inspiración para propiciar la transgresión de la materia, de la realidad misma. Finalmente, la energía de la naturaleza ayuda a Marina a evocar de nuevo al objeto de su deseo.

El espejo es una superficie asociada al agua tranquila con la propiedad de reflejar las cosas como son, sin que algo se pueda ocultar. A Marina le gusta mirarse en el espejo, prepararse para la llegada de su amante. La acción puede retornarnos al mito de Narciso, quien ve su propio reflejo en el agua, se enamora de sí mismo y es castigado por los dioses convirtiéndolo en flor. Jung también asocia el agua y el reflejo:

quien mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la persona, la máscara del autor . . . el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro (26).

Marina se ve constantemente al espejo, posiblemente para encontrar en su reflejo su propio misterio, para aceptar la magia que puede producir y deshacerse de esa molesta máscara que lleva diariamente:

es la primera prueba de coraje en el camino interior . . . prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante (26).

Marina presagia el futuro dos veces en la historia: la primera, cuando “Ella se había sentido muy triste el día de la boda, como si tuviera el presentimiento de perderla, presentimiento que se realizó muy pronto” (Dávila, *Cuentos* 238); la segunda, al presagiar la muerte de él cuando van hacia la presa: “Él se había quedado fumando, recargado sobre el pretil de la cortina de la Presa, mirándola correr, sin decir nada, se veía tan pálido bajo la luz de la luna llena, tan terriblemente” (238). Ambos presagios muestran ese personaje femenino que con los ojos de la intuición ve más allá que los otros, también presente su soledad (porque su amiga la abandona) y la tragedia (la muerte del amado).

Dentro de la narración se juega con el tiempo. En un inicio, se está en el presente, luego Marina evoca el pasado. El tiempo también se materializa con la observación del reloj, que es un mecanismo que alude al tiempo, Marina está al pendiente de la hora en que él por fin llegará y estarán uno en brazos del otro “iba y venía por la casa consultando el reloj, el espejo corría a la ventana” (237). Antes de la muerte de él, Marina se encuentra enclaustrada dentro de su casa, esperándolo; su único contacto con el mundo es a través de la ventana. La siguiente referencia que se hace del reloj-tiempo es al final, cuando el hecho fantástico moderno se desata y Marina exclama “estamos solos, solos y juntos con la misma ansiedad de poseernos, se ha parado el reloj, ¿escuchas?, ya no hay tiempo, podremos amarnos sin relojes que nos amenacen con el martilleo de sus horas, sin que tengamos que separar nuestros cuerpos nunca más” (241). Es notorio en estos ejemplos la obsesión que tiene Dávila por detener el tiempo.

Los juegos de luz y oscuridad son importantes: la noche cerrada simboliza el estado lúgubre y grisáceo de Mariana. Los relámpagos son utilizados como

respiración y ayudan a situar los escenarios al lector. El hecho de que se va y regresa la luz en la casa, enfatiza los recuerdos dramáticos y funestos. Marina recuerda a través de los objetos que hacen alusión a él, como la luz regresa cuando él está frente a ella. Por otra parte, la presencia de la luna llena, cuando recuerda su viaje a la presa, ilumina el terrible presagio de la muerte, Marina conoce la verdad en el rostro pálido de él.¹⁸

Una lámpara de aceite¹⁹ ofrece luz durante todos los hechos narrados, símbolo de la esperanza, de la verdad, del amor que no muere. Su luz es constante e inagotable, es el faro que en la oscuridad de la muerte orienta al fantasma de él para llegar hasta ella: “El débil resplandor de una lámpara de aceite, que acostumbraba tener en su recámara, dejaba llegar hasta la sala una leve claridad. Conservaba esa lámpara encendida constantemente, porque quería que fuera como un testimonio de su amor intacto” (240).

El relato comienza con Marina sentada junto a la ventana tejiendo y finaliza cuando decide deshilvanar lo que ha creado a través del tiempo, así atrae quizás a la muerte con la forma de su amado. “tomó su labor de gancho y se sentó a tejer, a tejer también sus recuerdos cuando ella, Marina, lo esperaba noche tras noche espionando s llegada por entre los visillos de la ventana” (Dávila, *Cuentos* 237). En “El abrazo”, Dávila se vale del símbolo del tejido para aludir a la facultad de la escritura para (tejer) los recuerdos y conjurar al ser amado.

¹⁸ Parecida a la caracterización que Lorca le otorga a la luna/muerte en su obra *Bodas de sangre*, ella conoce el trágico destino y advierte a los personajes.

¹⁹ La lámpara de aceite como objeto mágico es usada en varios mitos y tradiciones, como son los casos de Aladino, el método mediante el cual Diógenes ilumina su camino, la lámpara que lleva el ermitaño en las cartas del tarot y el símbolo bíblico de las esposas que deben mantener encendidas las lámparas de su casa en Mateo 25:1-13.

3.2 Tejer, hilar, crear: “La tejedora roja”

Le supliqué que me concediese todavía unos momentos más de vida para hacer algo que me permitiese morir tranquila, le expliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus “destinos” con los míos, pues una vez hecho este regimiento quedaríamos unidos para la eternidad.

Cartas, sueños y otros textos, REMEDIOS VARO

El universo, sus movimientos y contrastes, es un tema que atrae a Varo, simpatizante de enigmas y de la búsqueda de coordenadas para resolverlos, para adquirir así un poco de la sustancia metafísica del mapa estelar. Por tal razón, es pertinente acudir a Erwin Panofsky, quien explica en su libro *Estudios sobre la iconografía* que la “iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su obra” (13).

En una primer apreciación, *La tejedora roja* de Varo se conecta con “El abrazo” de Dávila a partir del uso del tejido como símbolo; sin embargo, es necesario realizar una lectura íntegra para captar otros componentes que puedan ayudar a unir más a las autoras o, incluso, a remarcar sus diferencias.

Panofsky ubica como primer nivel el significado fáctico, explica como:

significado así percibido de una naturaleza elemental y fácil de comprender . . .
aprehendiendo sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos
objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en
sus revelaciones con ciertas acciones o acontecimientos (13).



Para determinar el sentido fático, es necesario mencionar los elementos que componen a la pintura, mismos que están acomodados dentro de una habitación alargada de color ocre con pisos de madera. Una mujer de color azul teje con dos agujas a una dama de largos cabellos de color rojo. Esta dama ocupa la mitad de la superficie de la composición y está a punto de salir volando por una ventana que es casi del mismo tamaño.

Al fondo, un personaje oscuro y sin cabello está atorado en la pared por un clavo. Del techo cuelgan otros dos seres tejidos, asidos a un gancho, que yacen con las manos y los pies extendidos, mas no tienen rasgos en su cara. Sobre la tejedora y la dama roja cuelgan telas e hilos que se van enredando solos; son de color azul y ocre. Es importante la presencia de estas herramientas, que revelan que el hilo usado proviene de las nubes que tras la ventana parecen estar llenas de agua de lluvia. Un gato cerca de la dama roja juega con una bola de estambre.

Después de describir la escena tal cual se muestra, se continúa con el segundo nivel, el sentido expresivo, “matices psicológicos revestirán los gestos por mi conocidos con otro significado que llamaremos expresivo . . . es aprendido no por simple identificación sino por ‘empatía’” (Panofsky 14). El encierro de la tejedora azul es claro, yace dentro de una habitación que se encuentra a una altura elevada, posiblemente una torre; las nubes cargadas con agua (que hacen alusión a

la tormenta) pueden entrar por la ventana abierta. La ausencia de una puerta hace dudar respecto a la libertad o lugar que habita la tejedora: no se sabe si es prisionera y está sentenciada a tejer sin fin cuerpos humanos. No se encuentra con ella un ser que comparta sus mismas características, sólo la acompaña un gato que juega a cierta distancia con una bola de estambre, personaje que subraya cuan solitaria es la tejedora, al ser el compañero arquetípico de las personas solitarias.

La ubicación de los hilos y las telas destaca.²⁰ Varo las acomoda de forma sobrenatural, ingravidas, no se encuentran en el suelo ni en los costados de la tejedora azul. Es posible que la presencia de tales hilos encima de ella sea con el fin de que no olvide su obligación, un peso sobre sus hombros, puede que sólo estén en su mente o se encuentren en lo alto para representar una especie de hilos divinos, de las ideas, de los ángeles, esos que unen y atan tanto el destino como la vida. Beatriz Varo recuerda: “Los tejidos, redes, entramados, todo aquello que nace del acto de coser o tejer mediante un hilo es, para Remedios objeto de reverencia. Ella teje en su obre la trama de su vida de la misma manera que cose sus vestidos. Isis, la diosa lunar, fue la primera en aplicarse a la tarea de tejer” (114).

El color es un componente importante en el diálogo narrativo que se crea a través de las formas y los personajes; sin ellos, tanto el mundo real como la imaginación y el arte carecerían de sentido. Al respecto, apunta Goethe en su libro *Teoría de los colores*:

Los colores son actos de la luz; actos y sufrimientos. En este sentido cabe esperar que nos ilustren sobre la naturaleza de la misma. Si bien los colores la luz guardan entre sí relaciones exactísimas, tanto aquellos como ésta pertenecen en un todo a la

²⁰ Magnolia Rivera encuentra el símbolo del hilo con otras representaciones en la obra de Varo “El hilo . . . estará representado, no sólo en la imagen de ‘un hilo propiamente’ sino también en la figura de ‘una cuerda o de una cadena, o de un trazado gráfico . . . las espirales en la obra de Remedios Varo (*Tránsito en espiral*, *Ascensión al monte análogo*, etc.)’ pueden considerarse también hilos, y estos pueden replegarse sobre sí mismos, formando entrecruzamientos o nudos” (*Trampantojos* 151).

Naturaleza; pues a través de ellos la Naturaleza quiere manifestarse particularmente al sentido de la vista (11).

Varo es gran observadora de la naturaleza, el color es fuente de inspiración, la gramática con la cual escribe sobre el lienzo las imágenes que dan sonido a la narrativa pictórica. El tratamiento del color a través de la luz y la sombra se guarda en la mente, como lo apunta Goethe, y se conecta con la postura surrealista que cree en la posibilidad de conectar el mundo de los sueños con el mundo real, encontrando en los sueños una fuente inagotable de inspiración, temática con la cual se puede trabajar y crear en el mundo despierto:

Al conjuro de nuestra imaginación podemos producir en la oscuridad imágenes más claras. En los sueños se nos aparecen los objetos como en pleno día. Y en el estado de vigilia reaccionamos a la más leve sensación luminosa exterior, más aún cuando el órgano de la vista experimenta una excitación mecánica produce luz y colores (20).

Bajo ese embrujo natural de luz y sombra, Varo visualiza a sus personajes con colores que los distinguen de los lugares y entre ellos mismos, dotándolos con un tono de voz diferente,²¹ con el cual sabemos a qué personaje dar mayor atención. En este caso, es el personaje tejido, que está teñido en rojo.

Wassily Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, habla sobre la musicalidad del color y de cómo éste entabla conversaciones entre las artes enriqueciendo las obras. En la plástica, maneja dos puntos importantes para destacar las formas y los personajes:

1. Que haya un tono determinado, elegido dentro de la gama infinita de rojos, y que resulte, por así decir, caracterizado subjetivamente.
2. Que sea delimitado en

²¹ Tomando en cuenta que Kandinsky compara a los colores con los sonidos de diferentes instrumentos musicales, me refiero con voz a un sonido diferente a ese color, en este caso el rojo es un tono estridente que ayuda a que nuestra atención se dirija en específico a ese personaje.

superficie con relación a otros colores. Esos colores están allí como datos inevitables que delimitan y modifican a su alrededor, por su sola presencia, las características subjetivas, envolviéndolas de una resonancia objetiva (48).

Los dos personajes principales en la pintura de Varo son la tejedora de color azul y la dama roja. El contraste de estos dos colores es significativo. El rojo y el azul son colores primarios: no se fabrican a partir de otros; por lo tanto, se establece un contacto con lo divino porque la naturaleza es quien los ofrece. Kandinsky explica que estos dos colores contienen una chispa elevada con un poder energético trascendente. El color que tiñe a la dama roja es “el cálido, extendiéndose sobre esta superficie horizontal, tiene tendencia a aproximarse al espectador, tiende hacia él, mientras que el frío se aleja de él” (Kandinsky 60). Con esta propiedad natural del pigmento, Varo provoca que el espectador vea mayor profundidad en su pintura, coloreando con un azul gris a la tejedora, que está al fondo de la habitación, y al personaje principal con color rojo, próximo a escapar por la ventana o a fugarse del cuadro hasta nuestra realidad.

El color azul tiene propiedades que dotan de un lugar privilegiado a la tejedora, evoca enigmas y, al mismo tiempo, revela que su carácter es de quien se mantiene bajo la concentración filosófica o profética. Varo pudo escoger ese color para su personaje porque quería que fuera el símbolo del corazón de la obra, un microcosmos, ejemplo de la capacidad creadora, del destino:

Esta profundidad se encuentra en el azul . . . en su movilidad, 1. Movimiento de alejamiento del hombre y 2. Movimiento dirigido hacia su propio centro . . . El azul profundo atrae al hombre hacia el infinito, despierta en él el deseo de pureza y una sed de lo sobrenatural . . . El azul es el color típicamente celeste. Serena y calma, profundizándose. Deslizándose hacia el negro se colorea de una tristeza que sobrepasa lo humano . . . A medida que se aclara pierde su sonoridad hasta no ser más que una quietud silenciosa y blanca (Kandinsky 64-65).

Tales descripciones de Kandinsky son importantes porque el personaje que pinta Varo podría estar pensando profundamente en cuestiones metafísicas. Recordemos que Varo era lectora del filósofo ruso George Gurdjieff, quien aseguraba que centrarse en labores como el tejido o el bordado es de vital importancia para concentrarse y lograr ascender hacia la iluminación.

Otra posible interpretación es que la tejedora azul²² crea al ser tejido en color rojo porque le ha dotado con características más vitales (cálidas) de las que ella posee. Por esta razón, ella está al fondo de la habitación, alejada tanto de su creación como del espectador de la pintura. La tejedora azul es, a su vez, la representación de Varo, que distante a nosotros da vida a creaturas casi divinas (su obra), que están a punto de atravesar la ventana para dirigirse a nuestra realidad, lo que significa que tocan nuestras emociones y contagian su chispa mágica.

Al igual que “El abrazo”, *La tejedora roja* (1956) tiene como tema la acción de tejer, ejercicio al que Varo, como lo muestra su biógrafa Kaplan, considera un método para llegar a un nivel de concentración elevado con el cual se puede dar respuesta a las interrogantes que aquejan la vida diaria. En *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*, señala que ella era muy apegada a su abuela, quien le enseñó a tejer y bordar, siguiendo la antigua tradición femenina de reunirse con otras mujeres por las tardes. La abuela de Varo es su mentora y quizá sea a manera de homenaje a ella que realiza esta serie de pinturas *La tejedora de Verona* y *Bordando el manto terrestre*, en la que idealiza el acto de tejer y la imagen de su abuela.

Es notable la influencia del tejido en la obra y filosofía de Varo. Otro ejemplo que lo demuestra se encuentra en el libro *Cartas, sueños y otros textos*, en la sección de “Apuntes de proyectos”:

²² Magnolia Rivera en su libro *Trampantojos: El círculo en la obra de Remedios Varo*, hace mención de los hilos y las damas tejedoras “. . . la obra de Remedios Varo, encontramos a las mujeres tejedoras relacionadas con símbolos ancestrales. En antiguas mitologías tradicionales las tejedoras arañas y son hembras” (150).

Dentro, una criatura que teje con sus propios cabellos una sustancia que se alarga y extiende hasta el horizonte. Un río separa esto del otro lado, en que hay una construcción con gentes, sabios, etcétera, que observan esta escena con una especie de microscopios, telescopios. En el río, un puente, alguien lo está esperando para llevar una especie de carta-homenaje a la tejedora. También la tela tejida puede ser capturada por *alguien* que la recibe en una caja purificadora (la caja será medio instrumento de música y representará la armonía). Naturalmente, la tela se va destruyendo dentro de la caja (Varo, R., *Cartas* 114).

En este boceto para un próximo proyecto destacan símbolos que se encuentran en otras de las pinturas de tejedoras y en el cuento de Dávila. El agua, una tejedora femenina y una tela, personaje que será sometido a una transformación parecida a la muerte dentro de un artefacto musical.

En *La tejedora roja*, la tejedora de color azul equivale a la abuela, no la abuela de Varo, sino la abuela como el ser ancestral de los hogares, soporte de la familia y quien guarda más conocimiento de la vida,²³ y las creaciones realizadas por ella, sus tejidos, representan a la vez sus vivencias, enseñanzas y cuentos. También es posible que represente a la bruja o maga y las labores que desempeña; en este caso, sus creaciones, mediante hechizos, conjuros e invocaciones. Por otro lado, la acción de tejer tiene partículas mágicas, que se incrementan porque la tejedora azul construye una muñeca, Cambariere rescata esta costumbre en la que las actividades de tejer y bordar se unifican en la elaboración de muñecas:

Las muñecas, además, vienen a cumplir con una misión muy especial, que es la de devolverle la intuición a la mujer de la psiquis femenina . . . se crean para pasar la intuición de generación en generación . . . La intuición es una receptividad fundamental que está en todas las mujeres que consiste en tener acceso inmediato a una sabiduría profunda que llega hasta sus mismísimos huesos (78-79).

²³ Como lo representa Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, con Úrsula.

Cambariere también anota que el rodearse de otras mujeres para realizar estas labores manuales es importante y fortalece su hipótesis con una cita del psiquiatra Jean Shinoda Bolen:

el círculo es una forma arquetípica que resulta familiar a la psique de la mayoría de las mujeres pues es personal e igualitario y permite un acercamiento emocional y una relación menos jerarquizada. 'Cuando un círculo de mujeres se congrega alrededor de un centro adopta la forma de una rueda invisible o mándala. El círculo se reúne como si rodeara un fuego sagrado. Es el centro lo que hace especial, o sagrado, al círculo: el centro invisible que actúa como fuente de energía, de compasión y de sabiduría' (ctd en Cambariere 79).

No obstante, Varo sitúa a su tejedora en medio de la soledad, rodeada de sus creaciones, con un gato como mascota, sin ningún otro personaje femenino que la acompañe.

Con respecto al simbolismo del tejido, en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier se menciona una peculiar costumbre de una tribu cuya creencia ancestral sigue conectando sus días al universo y a los contrastes naturales que marcan nuestra existencia, como el alumbramiento y la muerte:

en las más humildes chozas de los macizos montañosos, el ama de casa posee un telar: dos enjulos de madera soportados por dos montantes; un marco simple... El enjulo de arriba lleva el nombre de 'enjulo del cielo', y el de abajo representa la tierra. Estos cuatro maderos simbolizan ya todo el universo. La tejeduría es un trabajo de creación, un alumbramiento. Cuando el tejido está terminado, la tejedora corta los hilos que lo sujetan al telar, y, al hacerlo, pronuncia la fórmula de bendición que dice la comadrona al cortar el cordón umbilical del recién nacido (982-983).

Un aspecto sobresale: la creación que está por terminar la tejedora es de un color distinto a las telas, hilos y personajes tejidos que comparten el espacio. Uno de los dos cuerpos sujetos al gancho posee el tono rojo de la mujer que está a punto de ser finalizada; sin embargo, ese ser no denota que goce de libertad. Considero que los seres tejidos, ubicados en el rincón, pueden ser recuerdos de la misma tejedora azul o seres malogrados, incompletos que algún día completará, como sucede con algunas obras que los artistas dejan en receso para poder terminarlas en el momento idóneo. Por esta razón, están acomodados cerca de su cabeza, donde los recuerdos yacen, lugar que habita la imaginación.

También estos seres tejidos pueden ser los personajes del pasado de la tejedora azul, incluso la dama roja de largo cabello puede ser la representación de la misma tejedora, quien decide revivir su juventud. En tal caso, los colores de los personajes son un símbolo que apoya la hipótesis. El otoño o invierno de un ser puede ser representado con un color frío, un tono apagado como el azul, el cual Kandinsky relaciona con la locura: “el azul, . . . un tono enfermizo . . . podría ser la representación coloreada de la locura” (Kandinsky 64). En cuanto al tono cálido del ser tejido, éste representaría la primavera, el comienzo de una vida fecunda y saludable.

La ventana²⁴ es el puente conector entre el mundo dentro del claustro y el mundo de fuera. El portal que concede la entrada del mágico material con el que se teje es el umbral entre los mundos: el terrestre y el celestial, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, el macrocosmos y el microcosmos. La tejedora azul está sentada y, con la cabeza inclinada, mira con atención la labor que realiza. La ventana no es una fuente de melancolía y esperanza porque quizá la tejedora azul no espera a ningún él, como en el caso de Marina, y por lo tanto, sus ojos sólo miran el tejido, ni siquiera da un vistazo a la dama roja de largo cabello. Puede ser que la

²⁴ Las ventanas es un símbolo constante en las pinturas y sueños de Varo, en “Tránsito en espiral”, Beatriz Varo identifica las ventanas de la torre central como: “Las ventanas del último torreón significarían los ojos y el pensamiento del hombre” (Varo B., 145).

esperanza de la tejedora azul sea el tejido rojo que está por abandonarla para cruzar el umbral de su microcosmos y entrar a uno macro.

En la pintura, el agua se muestra a través de la ventana, en forma de nubes grises, próximas a explotar. Con ella se crean los hilos con los que la tejedora azul trabaja. El agua de lluvia que se transforma en hilo pronto sufrirá una nueva mutación: de agua fría a un ser cálido y mágico, un personaje tejido como la dama roja flotando en la habitación: el agua es la sangre de ese ser. La pasión desbordada y enérgica del agua se advierte en el personaje tejido, se hace presente con su intenso color rojo.

Se puede interpretar que quizá se encarga de tejer los destinos (simbolismo más popular del tejido); en una construcción en las alturas, crea personajes y sus historias. Por ello, los tres seres tejidos que se encuentran en el fondo de la habitación esperan a que la dama roja sea liberada para escapar con ella por la ventana y vivir la historia que les pertenece en algún otro lugar, lejos del gato y de la tejedora azul.

En tal caso, la tejedora teje a partir de recuerdos del pasado, aunque estos estén muertos o fríos, de consistencia líquida como el agua que se extrae de las naves, y los convierte en el opuesto, obras vivas. Equiparada con Varo, ella usa sus recuerdos para convertirlos en obras vivas, sus pinturas y narraciones. De igual forma, Marina utiliza sus recuerdos de amor ilícito para crear la magia, y Dávila usa sus recuerdos para crear un cuento de fantasmas donde su amor revive.

Un hechizo se sugiere en la pintura *La tejedora roja*, que puede clasificarse dentro de los confines de lo fantástico moderno porque consolida el mundo onírico con el real y los personajes asumen la vida de lo maravilloso. Para el espectador la escena resulta extraña, hace dudar de la posibilidad de los fenómenos plasmados, pero los personajes están habituados a ese entorno: el contexto en el que viven es normal. En este sentido, McHale “considera que la ‘banalización de lo sobrenatural’, propia de lo fantástico moderno, en lugar de neutralizar el efecto fantástico, agudiza e intensifica la confrontación entre lo normal y lo paranormal”

(ctd en Nieto 184). La tejedora azul debe valerse de algún hechizo para lograr extraer de las nubes el agua necesaria para crear con magia el estambre y continuar tejiendo seres, dotarlos de vida. La obra no puede resolverse con un solo final verdadero; está abierta a múltiples interpretaciones.

Por otra parte, en la pintura *La tejedora de Verona*, Varo crea un espacio parecido al del mundo real que los espectadores podríamos habitar. Otro dato importante descansa en el título de la obra: Verona precisa el lugar en que se desarrollan los hechos. Esta vez, el espacio en que se encuentra la tejedora no es en las alturas, la habitación está cercana al piso, representación que simboliza estar más cerca de la realidad terrenal y de un estado mortal. Cerca de la ventana no están las nubes, sino el camino de una ciudad con altos edificios como torres en color ocre.

La tejedora de este cuadro luce como una anciana con la piel un poco azulada, a diferencia de la primera pintura, donde la tejedora era azul pero lucía como una mujer de mediana edad. En contraste con Marina, ella no espera a nadie, lo importante es tejer. Además, del personaje de Dávila no se menciona que tuviera una edad avanzada, aunque por las referencias dadas en la narración no era una adolescente. La tejedora de esta pintura lleva dos agujas en sus manos y la vista está pendiente del tejido, no de lo que hay a su alrededor. En la escena, la soledad se percibe de forma más absoluta: no se encuentra el personaje del gato que en la pintura pasada acompaña al personaje.

Los hilos están suspendidos en el techo de la construcción, justo arriba de la cabeza de la tejedora, pero los carretes con hilo semitransparente permanecen flotando sin que se pueda averiguar la procedencia del estambre con que se teje al personaje femenino, que es rojo y pronto saldrá volando por la ventana, al ser finalizado. En esta ocasión, Varo decide no colocar otros seres tejidos en la composición. Será que esta tejedora sí intenta reconstruirse a sí misma, la joven que fue tiempo atrás.

Varo comenta al respecto de *La tejedora de Verona*: “Lo que aquí sucede es evidente: Esta señora que está tejiendo punto inglés, fabrica personajes animados que salen volando por la ventana” (*Catálogo razonado*, 113). A pesar de esta afirmación, podemos sostener la hipótesis de que fabrica dobles de sí misma, o bien, que la tejedora fabrica personajes ficticios. Es importante señalar que Marina teje con gancho, lo que significa que usa un solo hilo, que bien puede representar que entreteje sus propios recuerdos y su cosmovisión; el personaje de Varo, al contrario, teje punto inglés, la particularidad de este tejido es que la parte exterior y la interior de lo que se teje parecen estar al derecho siempre, no se sabe cuál va dentro y cuál afuera, lo cual le da al tejido una cosmovisión que se puede nombrar universal, homogeneizada; en cambio, con el gancho se tienen dos partes: la de dentro y la de fuera, la presencia de dos separados, dos caras de la moneda.

La tejedora azul yace en las alturas tejiendo seres e historias, al igual que la tejedora de Verona. Tal como lo plantea Kandinsky: “Todo objeto (ya sea una creación directa de la naturaleza o un producto de la mano del hombre) es un ser dotado de una vida propia y que engendra una multiplicidad de efectos” (53). Varo está sujeta a esta condición, ordenando a los objetos como microcosmos que conviven con uno más grande. Por eso es importante vivir en sincronía con los microcosmos, porque forman parte de nuestro mundo; a la vez, nosotros formamos parte de un cosmos más grande que el nuestro. La dama roja nace como objeto y evoluciona hasta ganarse el impulso de la vida y la libertad de volar por la ventana hacia su destino.

3.3 Solos bajo las ramas: “Árboles petrificados”

Es necesario que volvamos a habitar en esos sueños para convencernos de que fueron nuestros. Después, con ellos hacemos relatos, historias de otros tiempos, aventuras de otros mundos. Miente bien el que viene de lejos.

GASTÓN BACHELARD

“Árboles petrificados” es hermano de “El abrazo”. Con el análisis de este cuento se puede notar que la obra completa de Dávila comparte atmósferas y símbolos, como nota Seong: “Como se muestra en el título de *Tiempo destrozado*, el tema del tiempo es un eje crucial que une los doce cuentos integrados en esta obra, pero esta temática del tiempo domina casi todos los cuentos del resto de sus obras, *Música concreta* y *Árboles petrificados*” (6). Luzma Becerra, por otro lado, clasifica a los personajes del libro *Árboles petrificados* como “necrófilos debido a una vida insatisfecha o a un amor imposible. Tales parecen ser las premisas de lo irremediable” (*Amparo Dávila: bordar* 139).

En la narración hay tres personajes entre los cuales se desarrolla la historia: el principal es una mujer y los secundarios el hombre al que ama y otro hombre con el que ella vive. La trama inicia colocándonos en el mundo real y presente; el personaje femenino se encuentra acostado. Recuerda las ocasiones que ha pasado junto a su amante. Una noche en especial, recuerda cuando comparte el lecho con él y se ven obligados a despedirse, pues son prófugos, deben esconderse del orden social. En ese momento, interrumpe sus remembranzas un segundo personaje que entra en la habitación; ella, aún acostada se hace la dormida para no hablar con él. El segundo personaje hace algunas actividades en el resto del departamento, como sintonizar la radio. Ella se molesta y vuelve a visualizar dentro de su mente, otros instantes vividos con su amante. Finalmente, sale de la habitación que la retiene para encontrarse con su bien amado, lejos de la ciudad, en un jardín.

La coloración del cuento la podemos concebir a partir de tonos sepia, de amarillos mostaza y sombras color marrón. Los tres personajes carecen de un nombre personal. Ella es el narrador y monologa al mismo tiempo que nos entrega su historia. Primero habla de la soledad en la que vive; después describe los momentos que pasa junto al hombre que ama, en tales momentos los amarillos se colorean sanguina, porque ella lo recuerda con la calidez del amor; más tarde en la narración la tonalidad del texto pierde la calidez encendida para mostrarse apagada, amarilla. Aparece un segundo hombre, con el que vive, pero resulta obvio que no le tiene ningún afecto, sólo tiene hacia él un sentimiento cercano al desprecio. Al final, el personaje femenino logra mantener encendidos los colores de la pasión.

La narración se divide en dos tiempos, lo que nos cuenta el personaje femenino en presente y el tiempo del discurso, que es largo, en que ella recuerda el primer encuentro que tiene con su amante. Después de esto, hay un corte en el cual no queda claro si ella sueña o verdaderamente se da a la fuga. La historia se desarrolla en una noche de lluvia. El cuento puede separarse en cuatro escenarios, dos realistas y dos del mundo onírico: el primero, el mundo real dentro del apartamento; el segundo, el mundo cercano al mar donde el amor y la pasión florecen; el tercero, una calle alargada por la que ella huye al conducir un auto y acerca al mundo real con uno alterno; el cuarto, el jardín donde lo eterno se manifiesta. Al respecto, Becerra indica:

Si bien la vida cotidiana es el telón de fondo de estos relatos, allí la realidad empieza a enrarecerse imperceptiblemente, para de esta manera, mostrarnos ciertos aspectos desconocidos. La calma, que parecía imbatible, es poco a poco subvertida por un orden mayor: el orden sobrenatural (*Amparo Dávila: bordar en el abismo* 139).

La narradora se divide en dos a causa de estos hombres con los que vive vidas distintas.²⁵ Puede decirse que con el primer sujeto, su amante, vive a través del recuerdo, de las ensoñaciones²⁶ y mundos posibles que imagina para ambos. El amante contagia con romanticismo al personaje femenino, quien espera ser salvada por él, por el amor que se tienen, que en el mundo real no puede ser consumado. Este sujeto es cariñoso y atento con ella; su descripción física no es mencionada por Dávila.

El segundo sujeto comparte con ella un espacio cerrado, un departamento en el que ella ya no quiere residir y que le causa hastío. En tal caso, él juega un rol como esposo o tirano, que impide que a la pareja se encuentre reunida en todos los mundos posibles. Se le describe como torpe, fumador y esa noche está contento porque canta; en el presente de la historia, realiza algunas acciones como ir a la cocina, quedársele viendo a la protagonista mientras ella finge dormir, y acostarse a su lado. No se tienen datos de su físico, como sucede con los otros personajes.

El personaje femenino, al estar sola se dispone a recordar y cruzar el umbral entre el presente y el recuerdo, para desplazarse por medio de su magia hacia un mundo cercano al mar que sólo pertenece a los enamorados. En relación con esto, cabe recordar a Octavio Paz, quien menciona que el recuerdo es de vital importancia para los que se aman porque:

El examen de consciencia es un acto de introspección solitaria pero en el que aparecen los fantasmas de los otros y también el fantasma de aquel que fuimos – un fantasma plural porque fuimos muchos. Este descenso a la caverna de nuestra consciencia lo hacemos a la luz de la idea de la muerte: descendemos hacia el

²⁵ En tal sentido concuerda con el cuento "Final de una lucha" del libro *Tiempo destrozado* (1959), en el que el personaje principal encuentra a su doble viviendo con una vida diferente a la que él tiene y sólo uno de los dos puede sobrevivir.

²⁶ "... la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él quien se ausenta, él en carne y hueso, quien se convierte en 'espíritu', un fantasma del pasado o del viaje" (Bachelard, *La poética de la ensoñación*, 226-227).

pasado porque sabemos que un día moriremos y, antes, queremos estar en paz con nosotros mismos. (*La llama doble* 132).

En este punto, a partir de la ensoñación comienza a hacerse presente la magia que sirve para poder acceder a un lugar idóneo para pasar los días en pareja y poder escapar del sujeto que la mantiene presa. La ensoñación es el método usado para el conjuro. En palabras de Bachelard:

La ensoñación cósmica . . . es un fenómeno de la soledad . . . Le basta un pretexto –y no una causa– para que nos pongamos “en situación de soledad”, en situación de esta soledad soñadora. En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros. Los decorados predominan sobre el drama. Los recuerdos tristes logran al menos la paz de la melancolía” (*La poética de la ensoñación* 29-30).

El personaje femenino se vale del recuerdo para atraer con sus palabras los instantes exactos que le dotan de la energía suficiente para partir al jardín prometido, el que ha estado construyendo sobre el terreno de ese mundo que sólo dos (ella y él) conocen y visitan. Nieto dice que la literatura fantástica moderna requiere que los personajes tengan una epifanía con la cual trasgreden los órdenes enunciados en el relato “lo fantástico moderno busca alcanzar una trascendencia con ese epifanía” (135). En este caso, la epifanía del personaje femenino se obtiene a través de la ensoñación y la magia.

Para que el umbral pueda abrirse, la protagonista necesita estar sola y acostada en la habitación que la apresa. Esta vez Dávila no hace un listado de objetos específicos que le dan energía para proclamar su conjuro; no obstante, en esta narración le da vital importancia al espacio. “Muchos hallazgos arqueológicos dan testimonio de la convicción de que los espacios en los cuales vivían los hombres poseían para ellos características que no eran en absoluto neutras, como puede pensarlo un hombre moderno” (Cambatiere 67). Después de todo, la narradora habita el lugar y puede contagiarlo con su magia creando una

retroalimentación energética, como lo expone Cambatiere: “habitar proviene de una raíz que significa ‘dar’ y ‘recibir’. Habitamos un lugar cuando le damos algo y cuando nos abrimos a recibir lo que ese lugar tiene para ofrecernos” (69).

Si bien el personaje femenino habita el espacio con un sujeto, ella es quien reina dentro del departamento, da y recibe de los objetos y espacios la energía que necesita. El silencio, la presencia de la lluvia junto con los automóviles que pasan, el silbato de un vigilante y la radio sintonizada en *dancing music* crean una melodía entre los sonidos que están fuera y los que están dentro de la habitación, estos son los sonidos de la música concreta que Dávila utiliza y que orchestra la magia. Pero a mitad del ritual, el segundo personaje regresa a la habitación y se acuesta junto a ella, incrementando su incomodidad:

ya tiró algo, siempre tan torpe . . . Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen. . . bosteza otra vez y comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano comienza a acariciarme” (Dávila, *Cuentos* 244-245).

El horario es relevante: media noche, hora predilecta de lo fantástico clásico, como lo clasifica Nieto, horario que propicia que lo fantástico e indecible se manifieste. Estos aspectos coinciden a causa del misterioso azar objetivo,²⁷ el cual es nombrado por el grupo surrealistas, y que afecta a todos los aspectos de la vida. Ella recuerda:

²⁷ El azar objetivos entendido por el surrealismo son los acontecimientos que pasan en el lugar y hora adecuados y que son beneficios para nosotros, también son casuales pero, esa casualidad puede llamarse predestinación porque si no hubieran sucedido jamás se habría obtenido ese resultado, y un ejemplo de su manifestación se encuentra en este fragmento de la carta de Varo dirigida a “Carta 8. A un científico no identificado” en el cual efectúa en sus producciones artísticas desventuras.

Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de media noche. Media noche, también entonces era media noche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve (Dávila, *Cuentos reunidos* 243).

A partir del recuerdo y la ensoñación, el personaje femenino se desplaza al mundo posible cercano al mar, próximo a una antigua iglesia y a un jardín que es su última morada. El agua se desborda para abrazar el cuerpo desnudo de los amantes que necesitan su asilo confidencial y que guarda en silencio los movimientos de la cópula a la que se entregan sin engaños, único recurso al cual los amantes acuden para entregarse a la continuidad y desprenderse de la discontinuidad que enuncia Bataille:

Entre un ser y otro hay un abismo, hay discontinuidad . . . para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser; la reproducción conduce a la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad, es decir que está íntimamente ligada a la muerte (25).

Ella menciona el inicio de la relación con su amante, el principio de la historia que comparten, cuando revelan sus intenciones, que terminan materializadas en una relación amorosa; a la luz del día y con la lluvia de preámbulo, se desata el encanto entre ellos. Él lleva como obsequio un ramo de claveles rojos: “También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...? Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos...” (Dávila, *Cuentos* 244).

El rojo es un color poderoso que puede reflejar intensas pasiones o ser el presagio desagradable de sangre derramada, como lo interpreta Kandinsky:

la llama es roja, una vibración interior semejante a la llama. El rojo cálido tiene una acción excitante. Sin duda, porque se asemeja a la sangre, la impresión que produce puede ser penosa, incluso dolorosa. El color, aquí, despierta el recuerdo de otro agente físico que ejerce sobre el alma una acción penosa” (42-43).

En este sentido, quizá las flores simbolizan un mal presagio.

El recuerdo y la luz del día, junto con la invocación nocturna, forman un balance de color: luz y oscuridad, día y noche, equilibrio de ying yang y dobles que se complementan. Kandinsky considera el blanco como un silencio previo antes de que otros instrumentos (colores) comiencen a producir su armonía, y al negro como un silencio que, estando en el fondo, hace vibrar con más sonoridad a los otros colores. El ejemplo enfatiza aún más el contraste del yin y el yang en el cuento de Dávila:

El blanco . . . es como el símbolo de un mundo en que todos los colores . . . se hubiesen desvanecido . . . No es un silencio muerto sino rebosante de posibilidades vivientes . . . El negro es como para funeraria extinguida, inmóvil e insensible como un cadáver. Es como el silencio en el que entra el cuerpo, después de la muerte . . . color más desprovisto de resonancia. Por esta razón, todo otro color, aun aquel cuyo sonido es el más débil, adquiere, cuando se destaca sobre este fondo negro, una sonoridad más neta y una fuerza acrecida . . . Los seis colores que, por pares, forman tres grandes contrastes, se nos presentan como un inmenso círculo, como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad). A derecha y a la izquierda, las dos grandes fuentes de silencio, el silencio de la muerte y el silencio del nacimiento (Kandinsky, 68, 69-72).

La cita anterior respecto al color se conecta con el silencio y la soledad del personaje femenino. De cierta forma, el segundo hombre con el que ella habita es un silencio de muerte, a diferencia del primer hombre, al que ama: el silencio no existe entre ellos, siempre se habla y sus palabras evocan al nacimiento. El amante

desafía al captor estando en la misma habitación que ella, sentados junto a la ventana, próximos a cometer una trasgresión contra lo social que los desaprueba y contra la realidad. Dejarse llevar por la ensoñación, fantasear con una opción imposible, que es estar juntos y abandonarse al sueño. “Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o una armadura” (Dávila, *Cuentos* 244-245). La magia se gesta en este primer encuentro. Al parecer, estar uno frente al otro, provoca cortes en la realidad y el tiempo, sensaciones contrapuestas para la protagonista:

Sé que estamos huyendo de este momento o de las palabras directas, de la emoción que nos aturde y nos ciega como una luz incandescente. Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se desvanece y se pierde todo sentido. Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos (244).

Para la maga, se hacen presentes dos profecías. La primera hace referencia al destino, ellos estaban predestinados a encontrarse y ser pareja: “Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño” (243).

La segunda premonición es fatal; cuando él se marcha y ella enfrenta la soledad, busca consuelo en la ventana, pero lo que encuentra es un viento que le enfría la sangre: “Abro la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. Tiemblo de pies a cabeza y comienzo a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o que termine como niebla que la luz deshace” (244). En el cuento “El abrazo”, la ventana es umbral que conecta a Marina con la vida del mundo exterior; en “Árboles petrificados” es el oráculo, cuando habla susurra palabras que dibujan la brevedad del tiempo y definen lo volátil. La finitud, la muerte, el término de un ciclo, a pesar de que son estados propios de la naturaleza

(todo lo que inicia debe terminar), le horrorizan. Recuérdese que a Dávila también la aterrizzaba el paso del tiempo y que éste no pueda ser detenido o pausado: “El tiempo me perturba muchísimo en el sentido de que un minuto que pasa no vuelve. Uno de mis sueños sería como destrozar el tiempo, que ya dejara de atormentarnos, que ya no siga corriendo” (ctd en Seong).

Nuevamente, Dávila utiliza el recurso narrativo de omitir parte de la historia para que nosotros lectores colaboremos con hipótesis propias. Estas hipótesis corresponden a lo fantástico moderno, porque se puede tener otros caminos que respondan a diferentes finales, no tenemos una solución a la narración del cuento “el paradigma moderno . . . le da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa, y donde hay diversas posibilidades de interpretación” (Nieto 107).

A este respecto, quizás el primer sujeto, del hombre que sí es amado, no sólo se encuentra distante porque ella comparte su hogar con otro, sino que podría ser una distancia dimensional. Quizás él se encuentre en otra ciudad, este dormido o muerto; por esta razón, ella pasa los días recordándole, esperando con ansia volver a verlo mientras soporta la condición de rehén de su propio destino, sumergida en el encierro, como el caso de Marina, que espera a su amante muerto. Cardoso y Cázares advierten ese destino terrible en las obras de Dávila: “En general, lo que caracteriza a los personajes de estos cuentos es el sufrimiento, del cual muchas veces ni siquiera están conscientes, para sí los impulsa a un cambio, cuya concreción, sin embargo, únicamente puede lograrse con la muerte” (*Amparo Dávila: bordar en el abismo* 19).

Me parece que el mundo fluvial tiene más peso en la narración, palabras clave anegan al cuento: naufragos, playa, ola, inundar, hundirse, agua, navegar. Al inicio, el personaje femenino invoca la remembranza y comienzan a proyectarse las imágenes en que ambos comparten intimidad. Para Dávila, el erotismo también puede ser líquido, como antes Jung los asocia “el agua es terrenalmente palpable . . . lo corpóreo cargado de pasiones” (*Arquetipos* 25). Es el tiempo en que la

protagonista narra la forma en que se deja llevar por el encanto erótico, seduce y se deja seducir por ese ser que la acompaña.

Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado largo tiempo inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta (Dávila, *Cuentos* 243).

La cita anterior es una bella imagen que describe el momento en que el ser humano adquiere el estado de continuidad, concepto de Bataille explicado en el libro *El erotismo*, al que Paz también define como:

El acto erótico en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de concentración fija al olvidarse de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y sin disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no tiempo. (*La llama doble* 110).

El erotismo y el amor se conectan con la pasión, lo que para Jung es peligroso, porque motivado por la pasión el ser humano se abandona y termina siendo presa de sus instintos desbordados. "Por esa causa temen los primitivos las pasiones incontenidas, ya que en ellas desaparece con facilidad la conciencia y puede tener lugar la posesión" (*Arquetipos* 28). Ella y él pierden la conciencia, dan la espalda a las normas y convencionalismos sociales, incluso dan la espalda a la realidad con tal de existir cubiertos por la fascinación de amarse, la posesión del ánima erótica. Sin embargo, la fracción de ese mundo se termina rápidamente, lo real reclama su espacio, la dinámica inestable del agua se vuela sólida como la tierra, el tiempo se agota. Ese mundo celestial se transforma en una cama muerta cuando terminan de amarse:

Me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te completo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte . . . Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos besamos allí como los que se besan en los muelles (Dávila, *Cuentos* 243-244).

El mundo fluvial se evapora, es parte de un encanto, se termina cuando a lo lejos se escuchan las campanadas que fungen como un antídoto a la magia erótica. La cama marca el límite entre lo fantástico moderno y la realidad, los días infernales. Las campanadas son símbolo que anuncia el amanecer y suspenden el hechizo que ampara a los amantes. La puerta determina la separación. Ella, maga sujeta al apartamento, no puede hacer más que enfrentar su soledad y buscar un resquicio de felicidad, un algo que le recuerde a él, que lo traiga de nueva cuenta. Dice Paz: “La atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos y los subjetivos, el destino y la libertad, se cruzan en el amor” (*La llama doble* 34). Chevalier, por su parte, sustenta que el amor “es la pulsión del ser, la libido que empuja toda existencia a realizarse en acción. Es él quien actualiza las virtudes del ser. Pero este paso al acto sólo se produce por el contacto con otro, por una serie de intercambios materiales, sensibles, espirituales, que son otros tantos choques” (91).

Al fin, la protagonista es capaz de crear una magia que no se evapore y sea duradera; se libera de las cadenas que su captor le impuso y comienza con una travesía que narra y emprende para poder llegar hasta su ideal paraíso. No se menciona el momento y cómo es que se escapa del segundo sujeto. El único referente es que está acostado junto a ella y de pronto conduce un automóvil por una larga calle. Es importante mencionar que se sabe acechada: “Vivimos una

noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen" (Dávila, *Cuentos* 244).

Se confirma la característica de lo fantástico moderno, las múltiples posibilidades, las múltiples interpretaciones y la consolidación entre mundo despierto y sueño o ensoñación; lo real y lo posible. Nieto menciona cómo gracias a este método lo surrealista se funde con lo fantástico:

Los surrealistas son radicales en cuanto al uso de su materia artística. Buscan la subversión completa de la realidad al imponer la irrealidad onírica en la vida cotidiana. Incluso ven al surrealismo no sólo como un ejercicio artístico, sino como uno metafísico, que puede como tal modificar la vida y la condición del hombre (Nieto 177-278).

No se especifica si ella sale realmente del departamento o lo imagina para bloquear la realidad en la que el segundo sujeto está acostado a su lado acariciándola y, por ello, se fuga en una ensoñación aun más profunda. "La ensoñación ilustra así un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad" (Bachelard, *La ensoñación* 26). La protagonista vive la huida dentro del mundo onírico, donde es poseedora de la libertad necesaria para marcharse mientras él la acaricia, ella se desvanece; o bien, quizá sea una alternativa terrible, realmente hizo algo como asesinar a su captor, para poder abordar el auto. Cabe la posibilidad de que su fuga sea espiritual, si es que ella se suicida. Lo concreto es que esa noche viaja hacia ese mundo perdurable, mágico:

Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces (Dávila, *Cuentos* 245).

El hombre que acerca su cuerpo al de ella representa lo contrario al amor; si bien no sabemos por qué ellos están juntos, sí es notorio que él quiere tomar su cuerpo sin una razón sentimental aparente. Por lo tanto, es como lo expone Paz: “el libertino aspira a la insensibilidad y de ahí que vea al otro como como un objeto; el enamorado busca la fusión y de ahí que transforme el objeto en sujeto” (*La llama doble* 119).

Dávila anuda la magia creada por el personaje femenino a varios símbolos cargados de emotividad que nos permiten conectarnos con la narración. Jung nos lo explica:

los seres humanos contemporáneos productores de símbolos que investigamos los psicólogos. Con el fin de explorar esos símbolos y su significado, es vital aprender si sus representaciones se refieren a una experiencia puramente personal o si han sido escogidos por un sueño, para su propósito particular, de un acervo de conocimiento consciente general (*El hombre* 96).

Al final de la narración se distinguen tres símbolos de los cuales únicamente se puede especular sobre su significado; aparecen cuando el personaje femenino conduce el auto y se dirige con su amado. El primero es una niña que llora en la banqueta, puede significar la infancia de la protagonista que llora su futuro, quizá fue casada a la fuerza con el segundo hombre, o bien es la representación de la mujer en forma universal, llorando el futuro incierto que se vive atado a prejuicios sofocantes. El segundo es un hombre que se cruza en su camino, él le sonríe, pero ella lo ignora; quizá sea el otro sujeto con el que vive, que aun aparece en su camino para intentar impedir que se reúna con su amante, o es un hombre misterioso de mal agüero como el sujeto de traje negro del cuento “Un boleto para cualquier parte”. El tercer símbolo es la luz roja de un semáforo, que pasa sin cautela, su significado puede ser las reglas o normas sociales que la protagonista viola y a la vez la violentan.

Las ventanas son un símbolo con carga emotiva para Dávila; en varias entrevistas comenta que de niña veía pasar la muerte tras la ventana. En el caso del personaje femenino, ¿qué ve pasar? Su vida, su destino. En “Árboles petrificados”, las ventanas conjuran lo futuro. Una vez amparan a la pareja trasgresora, enamorada; la siguiente, traen consigo el frío, un presagio doloroso.

El agua como símbolo atestigua también que, efectivamente, Dávila escribe literatura vivencial. Este símbolo universal es dotado de una carga emotiva individual como el recuerdo del parque hundido, pero conserva su poder ancestral como elemento natural y, en este caso, símbolo de amor y cópula.

Ella, el personaje femenino de “Árboles petrificados”, advierte un fenómeno temporal “me has esperado a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay manera de decirlo” (Dávila, *Cuentos* 245). Para la misma narradora, es indecible cómo se ha logrado su encuentro en esa zona, donde sin duda resulta extraordinario, porque “El amor es reconocimiento en la persona amada, de ese don de vuelo que distingue a todas las criaturas humanas. El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo” (Paz, *La llama doble* 95).

Ingresan en el jardín prometido, el que evoca el bíblico jardín del Edén, ese espacio ideal en el que no existe el dolor, ni la muerte y que tuvieron que abandonar nuestros predecesores a causa del pecado. La descripción que realiza Dávila se asemeja a una paz quieta, suspendida, que se siente: “caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo . . . Este viejo jardín nos estaba esperando” (Dávila, *Cuentos* 245). La magia dentro del jardín detiene el tiempo. Esta vez se escuchan campanas y el amanecer comienza a vislumbrarse, aunque la luna continué en el cielo como “una herida luminosa en el cielo negro” (246). Nada puede romper el hechizo, el jardín salvaguarda a los amantes que permanecen contemplándose en un eterno revivir. Para Cirlot el jardín es: “el ámbito donde la naturaleza aparece sometida, ordenada seleccionada, cercada. Por eso constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva” (267). Con esta

interpretación se remarca que el personaje femenino había estado viviendo con un hombre salvaje, porque al final puede huir hasta un lugar donde sí se tiene la conciencia de existir: el jardín los salvaguarda de todo lo salvaje.

En esta parte, que es el final de la narración, por fin el destino de los personajes ha alcanzado la meta: “La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano” (Dávila, *Cuentos* 245). También se establece un cambio de roles, al inicio se hace referencia a que los amantes, están estáticos “Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro” (243). Por lo tanto, el mundo a su alrededor sigue vivo, desplazándose con sus ciclos naturales. Al final, el contexto que los rodea es el que se queda estático: “El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados” (246). El árbol, entre sus múltiples significados es “la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación generación y regeneración” (Cilot, *Diccionario* 89). Al petrificarlo, Dávila detiene todo el movimiento del universo, y a la vez el árbol actúa como una muralla fuerte e impenetrable que los aísla. Dávila cumple así una de sus esperanzas y frustra todo ejercicio del tiempo, porque lo ha podido detener.

Por fin, los amantes no deben privarse del movimiento, pueden amarse en ese jardín que no corre peligro de quedarse sin magia, después de todo “el amor es un hechizo y la atracción que une a los amantes es un encantamiento” (Paz, *La llama doble* 127).

3.4 Continúo renacer en el jardín “Los amantes”

El amor es una atracción hacia una persona
única; a un cuerpo y a un alma. El amor es
elección; el erotismo es aceptación.

La llama doble del amor y el erotismo, OCTAVIO PAZ

Los amantes es la última pintura que vende Varo, el 8 de octubre de 1963. Al respecto, Kaplan relata:

tuvieron una agradable comida al mediodía con su amigo Roger Díaz de Cossío, que había ido a recoger “Los amantes”, que acababa de comprar. Durante la comida Varo dio una contundente explicación de esa reciente obra basada en la idea de que los amantes narcisistas se ahogaban en la fuerza de su propio amor (*Viajes* 227).

Esta obra es quizás una de las pocas en que la artista representa a dos personajes hechizados por el influjo del amor, como la pintura *Despedida* (1958), aunque el cuerpo de los personajes decide caminar por vías separadas, sus sombras se entrelazan en el piso, haciendo caso omiso a los cuerpos de las que pertenecen. Otra pintura es la de *Encuentro* (1959), en la que una estatua abandona su puesto en una fuente, encubierto por la noche para visitar a su enamorada; en esta obra es importante la mirada de un tercer personaje que los descubre.

Jaime Moreno Villarreal, en su ensayo “Urdir la rama de lo maravilloso”, realiza una comparación de la pintura con el poema de Baudelaire “La mort des amantes”, al igual que lo hago con el cuento “Árboles petrificados”. Él encuentra concordancias entre las palabras y los trazos de Varo. “En el cuadro, el color de los amantes aún de los corazones que ya parecen apagarse por el aguacero que su propio vapor precipitó. El poema de Baudelaire termina con el verso ‘los espejos turbios y las llamas muertas’” (*Cinco llaves* 125).

Magnolia Rivera hace un comentario a la pintura, donde encuentra una correspondencia entre los círculos y los espejos que pinta en muchas de sus obras. En este caso particular, los espejos son ovalados, “La realidad se desdobra en *Los amantes*, pero es solamente objeto proyectado, creado en sí mismo y para sí mismo” (*Trampantojos* 132).

Para interpretar *Los amantes*, se toma como base el estudio de Panofsky. En el sentido fático, se puede observar al centro de la composición una pareja sentada sobre una banca. La peculiaridad que comparten es que sus cabezas son espejos de mano ovalados, en el que se reflejan sus rostros casi iguales. Los rasgos son ojos, labios y nariz, un lunar, difícil es identificar cuál de los dos corresponde al femenino y cuál al masculino. Los personajes sólo se distinguen por sus atavíos exteriores (sociales), ella lleva puesto un largo vestido azul claro, él un traje oscuro. Las prendas nos dicen que la pareja es pulcra.



En el entorno se percibe humo, una niebla blanca los envuelve y parece desprenderse de ellos porque sale de entre su ropa. Sus pies están sumergidos en el agua de oleaje medurado que llega hasta la altura de sus pantorrillas. Cae una lluvia de gotas espesas. En el tercer plano de la composición se advierte un bosque profundo de grandes árboles con hojas marrones.

En el segundo nivel, el significado expresivo, el ambiente de la pintura evoca la soledad de los amantes que se bastan a sí mismos, cerrados a más compañía, como lo expresa el poema de Jaime Sabines: “una mujer y un hombre/ algún día se quieren, / se van quedando solos poco a poco, / algo en su corazón les dice que están solos,/ solos sobre la tierra se penetran,/ se van matando el uno

al otro. / . . . El amor une cuerpos. / En silencio se van llenando el uno al otro” (*Antología* 24).

Conviven dentro de un bosque otoñal, rodeados solamente de la naturaleza y la manifestación de sus poderes, que en este caso es la lluvia. Puede que el calor de sus cuerpos evapore el agua de lluvia que les cae, y se resalta así el contraste de calor y frío: el amor cálido, la naturaleza fría. Puede suponerse que la pareja de amantes se está fundiendo con la naturaleza, dejándose absorber por ella, mimetizándose, por eso dejan que la lluvia los moje, que el agua los inunde. Quizá desaparezcan con la neblina.

El juego de colores contrasta el dramatismo de la composición pictórica teniendo como fondo un tono oscuro, como lo menciona Kandinsky, hace resaltar o vibrar al resto de los colores. Un color marrón en las hojas de los árboles, ocre en las ramas y un tono medio entre estos, se deja ver en la parte baja de la composición que forma un suelo empapado por el agua, estos tonos enmarcan a la figura clave que está en el centro.

Beatriz Varo recuerda que su tía tenía una postura inquebrantable como seguidora de la luz y la gama de colores: “Sobre la luz podemos decir . . . no existe un contraste duro entre la luz y la sombra, característica del surrealismo, que proporciona irrealdad al ambiente. Su luz diáfana no llega de un solo punto focal, sino que se expande de forma natural por todo el espacio” (172).

Sobre una nube de bruma clara, casi blanca, Varo encuadra a la pareja de amantes que entrelazan sus manos. Con esta expresión corporal, Varo incorpora a la pintura el erotismo del cual es presa la pareja. El color de su vestimenta tiende al gris, color que Kandinsky interpreta como uno de aquellos que carecen de una fuerza verdaderamente activa (capaz de moverse), pero que están a la vez dotados de una capacidad de residencia inmóvil y de una inmovilidad incapaz de resistencia” (63). La resistencia propicia interpretar a la pareja como una especie de estatua, dos seres que han estado mirándose el uno al otro durante largo tiempo. Kandinsky complementa su idea: “El gris es inmóvil, sin resonancia. . . es la

inmovilidad sin esperanza. Parecería que la desesperación lo dominara a medida que se ensombrece” (69). Sin embargo, no percibo en los personajes que tienden hacia lo ensombrecido, sino todo lo contrario. El color cálido usado en los contornos del espejo y los rostros, ayuda a perpetuar el cuerpo, resalta también sus manos, punto de referencia que guía (aparte del nombre de la pintura) a saber que la pareja se ama, los dedos están entrelazados.

Como antes se mencionó, Varo crea seres híbridos, funde el cuerpo humano con partes de mecanismos como al realizar cadáveres exquisitos o como las pinturas antes mencionadas. El surrealismo sublima los objetos porque, al ver más allá de lo real, en ellos se encuentra la magia innata que contienen, en el *Diccionario abreviado del surrealismo* se definen:

Objeto: Los ready made y los ready made aislados, objetos elegidos o realizados por Marcel Duchamp a partir de 1914, constituyen los primeros objetos surrealistas . . . André Breton propone fabricar y poner en circulación “ciertos objetos que sólo se perciben en sueños” (objeto onírico) En 1930, Salvador Dalí construye y define los objetos de funcionamiento simbólico (objetos que se presentan a un funcionamiento mecánico o mínimo y que se basan en los fantasmas y las representaciones susceptibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes). Los objetos de funcionamiento simbólico fueron pregeñados a continuación del objeto móvil y mudo: la bola en suspensión de Giacometti, que reunía todos los principios esenciales de la definición precedente, pero aún se circunscribía a los medios propiamente escultóricos . . . este objeto puede dar idea por sí solo del empeño actual del surrealismo (objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto interpretado, objeto incorporado, ser-objeto, etcétera) Paralelamente, el surrealismo atrae la atención sobre diversas categorías de objetos que están fuera de sus límites: objeto natural, objeto perturbado, objeto encontrado, objeto matemático, objeto involuntario etcétera (Breton, *Diccionario* 71).

En este caso, es posible plantear que el espejo es un símbolo importante en la iconografía usada por Varo, especie de talismán que elige con una finalidad para dar voz a estos personajes. Cito nuevamente a Cambariere:

todo el tiempo hacemos elecciones de objetos que nos transfieren, de alguna manera, sus características: desde la ropa que elegimos para tal o cual evento, a piezas que nos acompañan diariamente en una carrera, bolsillo o expuestas en nuestro cuerpo. Así, el objeto cargado de mana no solo atesora altas cualidades (belleza, seducción, complejidad tecnológica), sino que también, y en esto radica su importancia, transfiere automáticamente esos atributos a sus poseedores (76).

El espejo tiene un sentido mágico, su poder es inmenso por tener dentro el espíritu del agua y el poder de reflejar todo cuanto frente a él está ubicado. Es probable que el espejo transfiera a los personajes la energía necesaria para trasgredir las normas del mundo real e incorporarse a la eternidad, fundidos con la naturaleza. No obstante, al estar uno espejo frente a otro provoca que el simbolismo se transfigure en el símbolo del infinito, por reflejar extensamente la imagen del uno dentro del otro. En palabras de Paz "Sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo" (205).

Los espejos reflejan como los lagos quietos, (como sucede en el mito de Narciso), refleja los árboles que le rodean y cualquier forma que se asome a su interior. La cara de los amantes es una superficie plana que refleja la cara de uno en la del otro. Jung advierte que no muchos pueden ver su reflejos porque hacerlo implica: "Si uno está en situación de ver su propia sombra y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo inconsciente personal" (*Arquetipos* 26). Es capaz de reflejar la luz que se proyecta en él, pero dentro de ese reflejo encontramos la sombra que tiene dentro. No es posible utilizar máscaras en su reflejo: si se usan, también se refleja esa máscara, al igual que verdades y mentiras, la oscuridad escondida, difícil de

aceptar. “El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra” (27).

Chevalier define al espejo como un símbolo usado en múltiples culturas con diferentes interpretaciones de su poder. Muchas de ellas coinciden en sentido estelar, por darle un símbolo solar y lunar: porque la luna refleja la luz del sol; la Tabla Esmeraldina hermética lo usa para demostrar la imagen invertida. Empero, en el caso de la pintura *Los amantes*, puede entrelazarse más con la utilización ancestral: “Speculum ha dado el nombre de ‘especulación’: originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo . . . el estudio de los astros reflejados en espejos” (Chevalier 474). Al verse reflejados uno en el otro se extiende su imagen hasta el infinito, hasta el mismo cosmos. En este sentido, la pareja no busca ver un reflejo verdadero del otro, sino lo que Cirlot define como multiplicidad

Para el simbolismo, lo esencial de lo múltiple es lo dividido. Para expresar con un ejemplo esta idea diremos que frente a una fruta unitaria, cual la manzana, la idea de multiplicidad se concreta perfectamente en la granada internamente subdividida en multiplicidad de granos. De ahí el carácter negativo de la multiplicidad y que, para la doctrina simbólica, lo uno personal carezca de valor en cuanto no haya realizado la labor de transmutación, destruyendo en sí a apetencia de la dispersión en el espacio (multiplicidad) y en el tiempo (transitoriedad) para poder convertirse en imagen de lo Uno y ser asumida así por el principio eterno (*Diccionario* 321-322).

En esta pintura, Varo parte al contrario hacia la multiplicidad, porque los amantes ya se encuentran divididos cada uno en un ser por separado. Los espejos son el método con el cual Varo los mezcla a partir del reflejo del espejo en el espejo y los ojos reflejados en otros ojos. El verse reflejados los rasgos de uno en el espejo del otro puede simbolizar que los amantes, de forma aislada, conozcan su propio reflejo, la oscuridad personal. Por esa razón, son capaces de reflejarse en el espejo

del otro como un acto mágico; después de todo, la magia exige ese sexto sentido que eleva hacia lo desconocido, el mundo divino.

Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno, pues lo que viene después de la muerte es algo que nadie espera, es una extensión ilimitada llena de inaudita indeterminación, y al parecer no es ni un arriba ni un abajo, ni un aquí ni un allí, ni mío ni tuyo, ni bueno ni malo. Es el mundo del agua, en el que todo lo viviente queda en suspenso; donde comienza el reino del 'simpático', el alma de todo lo viviente; donde yo soy inseparablemente esto y aquello; donde yo vivencio en mí al otro y el otro me vivencia como yo (Jung, *Arquetipos* 27).

Tal como lo ejemplifica la cita anterior, los amantes inician un viaje hacia lo eterno, es un permanecer juntos en la inmensidad, dar rienda suelta a la pasión que los inunda. Ellos mismos son un círculo parecido a los estados del agua: un estado líquido ese espejo que refleja sus rostros; son materia: cuerpos grisáceos como hielo que aún los identifica como hombre y mujer; son gas: humo que sale por sus manos y de entre sus ropa para llegar hasta el cielo.

Rivera hace un comentario referente a las facciones de los personajes de Varo, la cual se cumple en *Los amantes*:

No hay emoción, no hay sentimiento alguno. No existe un dejo de nada, solamente la indiferencia de las caras que pinta Remedios, semblantes que no revelan nada al exterior porque todo su mundo es hacia adentro, porque son las cosas, el contexto, el entorno, lo que cuenta la historia que los rostros no expresan, quizá porque la pintora no quiere empañar la idea fundamental, el mensaje intertextual: la trascendencia de la imagen humana tiene al ser reflejada (129).

Los rostros de los amantes se muestran serenos y expresan con mayor contundencia la seguridad que tienen hasta convertirse en estatua o bruma, la

trama de la pintura también se desarrolla en los adentros de estos personajes que se miran y entrelazan sus manos.

Están sufriendo una muerte, una transformación que ha de llevarlos hasta el firmamento, a ser agua, a nutrir a los árboles que aparecen en el tercer plano. Varo ha captado, cual fotografía, el momento preciso en que la pareja comienza a ser incorpórea; se están evaporando en un acto mágico, que sólo puede ser posible en el terreno de lo maravilloso: “El erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (Paz, *La llama* 20). Nieto lo llama ars fantástica y la toma como una característica más del fantástico moderno: “Kafka como Cortázar poseen una especie de ars fantástica, producto de la conciencia de las reglas que llevan a construir lo fantástico a partir de vislumbrar una posible cotidianización de lo sobrenatural, o de un hecho sobrenatural desplegado como si fuese real” (196).

Varo retrata un amor infinito cuya imagen reflejada en el otro se extiende y se multiplica. La escena de la pintura narra la contemplación en la que dos seres caen después de ser presas del destino, de alguna coincidencia, como lo describe Breton en *Nadja*:

mi vida . . . sujeta a los azares, a menor como al mayor, en que revolviéndose contra la idea común que me hago de ella, me introduce en un mundo como perdido que es el de los acercamientos súbitos, de las petrificantes coincidencias, de los reflejos que predominan sobre la otra manifestación de lo mental, de los acordes de un solo golpe como en el piano, de los relámpagos que harían ver, pero de veras ver, sino fueran todavía más rápidos que los otros (*Antología* 75).

Tal como estos personajes a punto de petrificarse por su encuentro, el amor de esta pareja se advierte por la profunda observación que tienen el uno con el otro.

Breton concibe al amor, en “El amor loco”: “el amor absoluto, como único principio de selección física y moral pueda responder de la no-vanidad del

testimonio, del tránsito humanos" (134). En el *Diccionario abreviado del surrealismo*, la definición es: "El amor recíproco, es el único que nos ocupa aquí, es el que pone en juego lo inusual en la práctica, la imaginación en los lugares comunes, la fe en la duda, la precepción del objeto interior en el objeto exterior (A.B. y P.E.)" (16-17). Para Cirlot, en el *Diccionario de Símbolos*:

son siempre símbolos de un estado todavía escindido, pero en mutua compenetración de sus elementos antagonistas, cual el lingam de la India, el símbolo del Yang-Yin de China, la misma cruz formada por el poste vertical del eje del mundo y el travesaño horizontal de la manifestación, es decir, símbolos de conjunción, o bien expresan la meta final del amor verdadero: la destrucción del dualismo, de la separación la convergencia en una combinación que, per se, origina el centro místico, el medio invariable de los filósofos del Extremo Oriente . . . la aniquilación de la separación. El mismo acto de amor, en lo biológico, expresa ese anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto. (79).

Los enamorados en esta pintura están mimetizados. Uno absorbe al otro, por eso sus rostros lucen idénticos, uno y otro son el objeto de su atención. Puede ser que por esa razón Varo crea estos seres híbridos, mitad humano, mitad objeto. No obstante, es importante notar que ninguno es la sombra del otro, como lo explica Paz: "en el caso del amor . . . no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía . . . las imágenes encarnan: el otro, la otra, no es una sombra sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla pero también hablar con ella. Y Puedo oírla —y más: beberme sus palabras" (*La llama doble* 124).

Es evidente que Varo utiliza el símbolo del agua; la composición pictórica está inundada por la mar, es notorio su oleaje, el sonido que emite. Una tormenta deja caer la lluvia sobre los personajes, su rocío mueve las ramas de los árboles. El desborde de la pasión fluvial que interpreta Jung, resplandor erótico, se presenta en la pintura como bruma y oleaje, dos amantes que al calor de sus cuerpos

estallan en bruma al estar juntos, mecidos por las olas como los amantes de “Árboles petrificados”.

La pareja se ha quedado sola, sentados en una banca que pertenece a un jardín protector. Cirlot señala sobre el símbolo del jardín: “En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros” (267). En este caso, el tesoro es la pareja de amantes que sucumben al encanto del jardín prometido y el que se desprende de sus pupilas.

Retomando a Bataille: “Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida” (28). Puede ser que mediante el entrelazamiento de sus dedos esa discontinuidad se haya combatido; después de todo, los amantes, con una magia desconocida, han llegado hasta el jardín perdido, el que abandonaron nuestros ancestros.

A pesar de que la escena se interpreta en pro del amor, Varo manifiesta intenciones contrarias, porque creía que el amor impedía la independencia de las personas. Kaplan interpreta que Varo usa los espejos para hacer una crítica a las parejas de amantes: “El poder de esa atracción narcisista es tan grande que genera un vapor que asciende . . . de manera que si no interrumpen su enajenante adoración seguramente se ahogarán” (*Viajes* 151).

Lo fantástico moderno ampara la escena de *Los amantes* porque responde a una lógica, en su mundo es natural que los humanos tengan caras de espejo y que sus cuerpos puedan volverse neblina. Es la imagen sacada de un sueño, pero reconciliada con el mundo real.

Los amantes es la pintura que puede ilustrar el final del cuento “Árboles petrificados”. Se encuentran todos los elementos: los amantes sentados en una banca, los árboles que dan noción del jardín edénico recuperado y a la vez la cerca que protege a los amantes del tiempo, la noche y el agua.

Estamos unidos por las manos y los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir . . . Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo... (Dávila, *Cuentos* 246).

Las magas Dávila y Varo pueden abolir el paso del tiempo, rescatando a estas parejas y dejándolas en un sitio en el que lo continuo es una constante, cual fénix, tienen la eternidad para revivir de sus recuerdos-ceniza mediante su magia creativa.

Capítulo 4

Conclusiones, lo que perciben los ojos de las magas

Al soñar nuestro ser sale a vagar
por la ventana y regresa desde el
sur con el alba por eso, procura que
tus cortinas sean claras, para que el
tono oscuro no impida entrar y
salir a tu antojo.

Alba Paz

El mayor poder mágico que tienen Dávila y Varo es la imaginación que las libera de toda atadura social y con la cual tienen la capacidad de moldear la materia para poder crear; es el primer componente de sus conjuros. En palabras de Bachelar “la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad más grande, más vivaz, más viva” (*El aire* 10).

A lo largo de esta tesis, se intentó demostrar la cosmovisión de dos magas, entendiendo como magia aquella actividad artística que cada autora produce, su narrativa literaria y pictórica que se construye a partir de representaciones reales y, también, de elementos inexistentes en el mundo cotidiano. Es éste el mejor ejercicio mágico que realizan las autoras: hacer de lo imposible algo posible, darle a lo muerto vida y del movimiento hacer un algo estático.

En el segundo capítulo de la investigación se mostró la formación de la cosmovisión de ambas magas, quienes en su niñez entraron en contacto con la naturaleza, se rodearon de artículos propicios para aprender a indagar en lo desconocido y develar sus misterios, adquiriendo conocimiento de a poco. Los personajes que formaron parte de su mundo aportaron también enseñanzas que las magas supieron implementar tanto en la vida diaria como en su quehacer artístico.

El boceto trazado de la biografía de las magas ayudó a demostrar que ambas practicaban la escritura como un método mágico que les otorgaba paz en el corazón. Esta sanación textual adquirió la forma de cuentos en Dávila, obras

vivenciales que le ayudaron a exorcizar los demonios y fantasmas que la asechaban desde niña. En Varo, la sanación fue escrita y pintada; también hay correspondencias vivenciales, aunque los textos que escribió forman parte de su intimidad, al contrario de la plástica, que era su oficio y el cual desde siempre hemos podido observar. Recordemos que el acceso a sus textos es relativamente nuevo.

Estas vivencias demostraron que las autoras tienen afinidad en ideas, inquietudes y miedos; un espíritu similar y el deseo de búsqueda, de conocimiento del mundo que les permite utilizar estos aprendizajes y, con su ayuda, realizan sus sueños. Desde luego, con su magia, fueron capaces de moldearlos, dando origen a sus obras, que después nos entregaron a los lectores.

El apoyo teórico del primer capítulo permitió desarrollar un análisis de las obras elegidas: los cuentos “El abrazo” y “Árboles petrificados”, de Dávila, y las pinturas *La tejedora roja* y *Los amantes*, de Varo. Estas obras presentan una afinidad que gira en torno a lo fantástico y lo surrealista. En ellas, a través de los símbolos, mediante la magia, se zurce la cosmovisión de la una y la otra.

Al recurrir a Todorov fue posible plantear los aspectos que dieron pauta a comprender la aparición de lo fantástico en las obras, se definieron los ambientes lúgubres, opresivos y melancólicos; el concepto de inverosimilitud y de la duda que produce lo fantástico en el lector; y los subgéneros en los que, según su hipótesis, se divide lo fantástico: lo extraño y lo maravilloso. Sin embargo, esta duda que el texto produce en el lector es imposible que sea observada por el escritor.

Lo anterior, aunado al hecho de que Todorov concluye que lo fantástico está por desaparecer, motivó que resultaran de gran importancia las nociones y argumentos de Nieto. Él reinterpreta lo fantástico, no sólo argumenta que la duda debe existir en los personajes, que el fenómeno fantástico puede atacar a los personajes desde sus adentros, sino que también comprueba que el psicoanálisis ayuda a que lo fantástico sea aún más fecundo. Partiendo de sus conceptos de

fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico posmoderno, se identificó a las obras de Dávila y Varo dentro de los confines de lo fantástico moderno, el cual absorbe incluso a lo surrealista, que para Nieto se asemeja a lo maravilloso.

A la vez, la obra de Breton, con sus postulados respecto al surrealismo, permitió identificar aquellos elementos que enriquecen a las narraciones, como los conceptos del azar objetivo, advertido en las circunstancias que aparecen como cotidianas, pero con las cuales se desencadena el síntoma de lo fantástico; así como el tratamiento del amor de “El amor loco”, que alentó a los personajes a actuar bajo el influjo de las pasiones, el estado del sueño o ensueño en el que viven los personajes y dentro del cual les es posible recordar para a continuación crear magia. La explosión de la magia como un acto mediante el cual los personajes dan vida a seres tejidos o a sus amantes, y pueden paralizar el tiempo para estar junto a sus amados, es también un producto del mundo onírico del surrealismo.

Estos postulados teóricos se entretrejieron con los símbolos que a su vez sirvieron como hilo conector entre las obras de Dávila y Varo. La conexión fue posible por las definiciones de símbolo y arquetipo de Jung:

el concepto “arquetipo” sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato . . . Su manifestación inmediata, en cambio, tal como se produce en los sueños y visiones, es mucho más individual, incomprensible o ingenua que, por ejemplo, en el mito (*Arquetipos* 11).

Las autoras saben cómo hacer que estos símbolos puedan compartirse con la masa y, a la vez, hacerlos suyos para hablar a través de ellos mediante la magia natural que ellas poseen. Al respecto, se puede utilizar el concepto de mitología individual: “Antón Risco comenta que una de las características de la narrativa fantástica del siglo XX, a diferencia de la decimonónica, es la de la irrupción de

mitologías individuales (cuando en el siglo XIX todo obedecía en general, a mitologías colectivas consagradas por las artes o por el folklore" (Nieto 149).

A partir de las obras analizadas la tesis demostró que los símbolos con los que se unen las cosmovisiones son el hilo, el tejer, el espejo, las ventanas, los perfumes, el agua, los árboles y el infinito, a lo que se suma el tratamiento que se le da al tiempo, deteniéndolo en "*Árboles petrificados*" y *Los amantes*.

El análisis también favoreció el comprobar que la cosmovisión de las magas es divergente en el tratamiento del amor, debido a que para Dávila, en sus personajes, el amor es un dejarse llevar por la pasión sin importar que los resultados sean catastróficos: el amor y la muerte caminan de la mano. Por ello, las tonalidades que maneja en sus narraciones tienden hacia lo blanco y negro, o a lo sepia, colores que producen nostalgia. En cambio, para Varo, el amor puede ser el que se tiene por la creación, como la tejedora azul por la dama tejida en rojo; el amor yace en el crear, en las manos que mediante el hilo producen la vida. Para la artista, el amor significa quedar perplejo ante el otro, extendiendo el sentimiento hasta el infinito, medio por el cual se comprende el cosmos a partir de la contemplación del ser amado. Sin embargo, Varo también critica que bajo ese embrujo no es posible hacer nada: no hay tiempo para crear. Aunque los ambientes que pinta puedan ser melancólicos, siempre hay una chispa de luz que sugiere la esperanza.

Dávila y Varo tienen más convergencias que divergencias en el tratamiento de los símbolos y en los matices estructurales de lo fantástico y filosóficos en cuanto a lo surrealista. Ambas autoras creen que lo fantástico no es un acontecimiento que produce un quiebre con la realidad, sino la conciliación de la realidad con acontecimientos extraños, pero reales, la fusión de los sueños y la vida despierta. De ahí que creen sus narraciones a partir de lo vivencial. Me parece que Nieto acierta al decir que "una de las funciones de lo fantástico, si es que las hay, es la de ampliar nuestra concepción de realidad" (80).

De igual manera, esta tesis me permite trazar posibles rutas de investigación que me gustaría seguir explorando, comparaciones y similitudes entre otros textos, como el cuento “La carta” de Dávila y la pintura *Despedida* de Varo, así como ahondar en los temas eróticos y sus correspondencias entre ambas autoras, incluso buscar responder si lo fantástico y lo surrealista funcionan como campos donde las mujeres pueden abandonar los yugos impuestos por la sociedad y encontrar la libertad necesaria para crear. Del mismo modo, espero retomar la imagen de Dávila y Varo como magas tejiendo sus cosmovisiones con otras autoras, como Inés Arredondo y Elena Garro.

La magia de Amparo Dávila y Remedios Varo funcionó, entonces, como vía para acceder a otro mundo donde las autoras pudieron curar sus propios miedos y, por qué no, propiciar un alivio para los nuestros. Dentro de los símbolos usados destaca la importancia de los hilos, el tejer, el tejido, el bordar. Tejer, tejer hilos, palabras, recuerdos. Tejer lo animado con lo inanimado. Usar los hilos del destino, de la vida y no dejar que se anuden, que se rompan. Bordar, bordar las impresiones, el paisaje natural, bordar nuestros sueños. Dávila y Varo utilizaron estos símbolos para compartir su cosmovisión que se remonta a la actividad de urdimbre. Penélope tejó y fue capaz de manipular el tiempo, distorsionándolo, deteniéndolo hasta la llegada de Odiseo.

Estos símbolos zurcen la cosmovisión de ambas magas y crean un diálogo entre ellas. Dejemos que esos hilos zurzan nuestra cosmovisión con ellas para dialogar e iniciar con un juego de espejos que reflejen letras, pinceladas, historias e imágenes para que la escritura y la lectura inunden el cosmos.

¡Leamos!

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- ARCQ, Tere. "En búsqueda de los milagros". VV.AA. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Bayer. 2008. Impreso.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2013. Impreso.
- BACHELARD, Gastón. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- . *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- . *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso.
- BRAVO Alatríste y Paula Kitzia. *Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo*. México: Temas y Variaciones de Literatura. 2008. Web. <esprtaco.azc.uam.mx>
- BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- . *Manifiestos del surrealismo*. Argentina: Caronte Estética, 2006. Impreso.
- . *Antología del humor negro*. Barcelona: Compactos Anagrama, 1999. Impreso.
- . *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1977. Impreso.
- BRETON, André y Paul Éluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. España: Siruela, 2003. Impreso.
- BRIONY, Fer et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: el arte entreguerras (10 | 4-1945)*. España: Akal, 1999. Impreso.
- BRONTË, Emily. *Cumbres borrascosas*. España: Mestas, 2005. Impreso.
- CAMBRIERE, Luján. *El alma de los objetos: una mirada antropológica del siseño*. Argentina: Paidós, 2017. Impreso.

- CARDOSO Nelky, Regina y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa y Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca, 2009.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995. Impreso.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Siruela, 2016. Impreso.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. México: Punto de lectura, 2014. Impreso.
- DÁVILA, Amparo. "En el jardín del miedo". Vivian Abenshushan. *Avispero* N. 13. 02 de noviembre de 2018. Web. 23 de septiembre de 2019 <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>
- . "Entrevista a Amparo Dávila o la tarde del tiempo destrozado". Fernando Yacamán. *Nocturnario, Revista de Creación Literaria*. 2018. Web. 24 de septiembre de 2019. <<http://nocturnario.com.mx/revista/entrevista-a-amparo-davila/>>
- . *Árboles petrificados: edición conmemorativa*. Comp. Jonathan Minila. México: Secretaría de Cultura, Nitro/Press. 2016. Impreso.
- . *Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- . *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- . "Entrevista con Amparo Dávila". Octavio Avendaño Trujillo. *Cubo negro*, 16 de febrero de 2008. Web. 30 de septiembre de 2019. <<http://negrocubo.blogspot.com/2008/02/entrevista-con-amparo-dvila.html>>
- . *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. Zacatecas: H. Ayuntamiento de Pinos 2004-2007, 2005. Web. <issuu.com/ateneacruz84/docs/amparo_20d_c3_a1vila_20apuntes>
- EUDAVE, Cecilia. *La presencia del discurso fantástico en el libro Tiempo destrozado de Amparo Dávila*. México: Centro de Investigación, Xalapa. 2006. Web. Harvard Library.

- FERNÁNDEZ Galán Montemayor, María del Carmen *et al.* *Ficcionario de teoría literaria*. México: TEXERE y Universidad Autónoma de Zacatecas, 2014. Impreso.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños 1*. México: Alianza Editorial, 1999. Impreso.
- . *La interpretación de los sueños 2*. México: Alianza Editorial, 1999. Impreso.
- GARCÍA Bañuelos, Cynthia. *La subversión de lo femenino en los cuentos de Amparo Dávila*. México: S. N., 2011. Impreso.
- GARCÍA García, Rocío. *La tradición Hermética en la obra de Remedios Varo*. México: S. N., 2013. Impreso.
- GARCÍA Gutiérrez Vélez, Georgina. "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte*". Elena Urrutia (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres de El Colegio de México, 2006. Impreso.
- GARCÍA, Laura. *El surrealismo en España*. Madrid: Susaeta, 2009. Impreso.
- GIL, José Antonio y Magnolia Rivera. *Remedios Varo: el hilo invisible*. México: Siglo veintiuno, 2015. Impreso.
- GIMÉNEZ-Frontín, José Luis. *El surrealismo en torno al movimiento Bretoniano*. España: Montesinos, 1991. Impreso.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Argentina: Poseidón, 1945. Impreso.
- GONZÁLEZ Echeverría, Roberto *et al.* *Historia de la literatura hispanoamericana II*. Gredos, 2006. Impreso.
- GRUEN, Walter y Ricardo Ovalle. *Remedios Varo: Catálogo Razonado*. México: ERA, 2008. Impreso.
- HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia, 1982. Impreso.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós, 2003. Impreso.

- . *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós, 1995. Web.
- KAPLAN, Janet A. *Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo*. China: ERA, 2007. Impreso.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Argentina: Galatea/Nuevavisión, 1956. Impreso.
- KIINGSOHR-Leroy, Cathirin. *Surrealismo*. Alemania: Taschen, 2004. Impreso.
- LAURETTE, Séjourné. *Supervivencias de un mundo mágico*. Dibujos de Leonora Carrington. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- LIZARDO, Gonzalo. *El demonio de la interpretación: Hermetismo, literatura y mito*, México: Siglo veintiuno, 2017. Impreso.
- MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.
- MENDOZA Bolio, Edith. *"A veces escribo como si trazase un boceto": Los escritos de Remedios Varo*. México: Iberoamericana, 2010. Impreso.
- MENTON, Seymour. "Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988". Universidad de California, 1990. Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MORALES, Ana María. *Lo fantástico y sus fronteras*. Ed. José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. Impreso.
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015. Impreso.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudio sobre la iconografía*. Madrid: Alianza. 2012, Impreso.
- PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. México: Editorial Vuelta, 1996. Impreso.
- . *La llama doble del amor y el erotismo*. México: Seix Barral, 2012. Impreso.
- RAGOZZINO, Marta. *Surrealismo*. Barcelona: Planeta De Agostini, 1999. Impreso.
- RINCÓN, Carlos et al. *La palabra como provocación: magia, versos y filosofemas*. España: Anthropos, 2008. Impreso.

- RIVERA, Magnolia. *Trampantojos: El círculo en la obra de Remedios Varo*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: UNAM, 1983. Impreso.
- ROJAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001. Impreso.
- ROMANO Hurtado, Berenice. "Lo indecible del dolor: la expresión del terror en Tiempo destrozado". Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa y Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca, 2009, pp. 107-118.
- ROSAS Lopátegui, Patricia. "Amparo Dávila: maestra del cuento (o un boleto a otros mundos)". Casa del tiempo. Web.
- . "Entrevista con Amparo Dávila por Patricia Rosas Lopátegui". Web.
- RUBIO, Oliva María. *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- SABINES, Jaime. *Poemas de amor*. Comp. Mario Benedetti. México: Joaquín Mortiz, 2007. Impreso.
- SEONG, Yu-Jin. *Amparo Dávila y su arte del tiempo en Tiempo destrozado*. Rosario: Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/ FHy A-UNR. 2009. Web.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2003. Impreso.
- URRUTIA, Elena (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, 2006. Impreso.
- VARO, Beatriz. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. España: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- VARO, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. Comp. Isabel Castells. México: ERA, 1997. Impreso.

Tesis

- BECERRIL Calderón, Hilda. "El tratamiento de lo fantástico en dos escritoras latinoamericanas: Amparo Dávila y María Elena Llana". Tesis. UNAM, 2017. Web.
- CASTAÑEDA Cuevas, Moisés. "El bestiario ¿fantástico? de Amparo Dávila". Tesis. UNAM, 2013. Web.
- CENDEJAS Corzo, Luis Federico. "Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila". Tesis. Universidad Autónoma Metropolitana, 2016. Impreso.
- ESCUTIA Barrios, Diana Catalina. "Amparo Dávila antes sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de *Tiempo destrozado*". Tesis. Colegio de San Luis Potosí, 2017. Impreso.
- GARCÍA Cárdenaz, Linda. "El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila". Tesis. UNAM, 2009. Web.
- GARRIDO Vargas, Guadalupe Isela. "Análisis estructural y su relación con los elementos fantásticos en los cuentos 'La escritora' y 'El espejo' de Delfina Careaga y Amparo Dávila". Tesis. Universidad Autónoma del Estado de México, 2001. Impreso.
- GONZÁLEZ García, Yolanda. "Análisis de la postura narrativa en el cuento 'La Celda' de Amparo Dávila. Una propuesta de Susan Sniader Lanser". Tesis. Universidad Autónoma del Estado de México, 1991. Impreso.
- GUERRERO Jaramillo, Cristina Maribel. "Lo escondido detrás de la puerta. Lo fantástico en cuatro cuentos de Amparo Dávila". Tesis. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011. Impreso.
- HERRERA Zamuido, Jorge Luis. "Lo grotesco en la narrativa de Amparo Dávila: escritora de la Generación de Medio Siglo". Tesis. UNAM, 2013. Web.

- HERNÁNDEZ García, Alma Gloria. "La literatura fantástica en dos cuentos de Amparo Dávila, como recurso para plantear un conflicto existencial". Tesis. UNAM, 2002. Web.
- LUGO Ortiz, Cecilia. "La cotidianidad alterada: análisis del cuento 'Moisés y Gaspar' de Amparo Dávila". Tesis. UNAM, 2004. Web.
- MEDINA Haro, Yolanda Luz María. "Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía". Tesis. Universidad Iberoamericana, 2009. Impreso.
- MEDIAN Lira, Luis Arnulfo. "El huésped como alter ego del marido en el cuento 'El huésped de Amparo Dávila'". Tesis. UNAM, 2010. Web.
- MONTES de Oca Quiroz, Pedro Sergio. "Los puntos de indeterminación: elementos constituidos de lo fantástico en tres cuento de Amparo Dávila". Tesis. 2016. Web.
- MORALES, Jiménez, Elena. "Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre las pinturas de Remedios Varo y los textos de Isabel Allende". Tesis. Universidad de la Laguna, 2004. Impreso.
- PÉREZ Escobedo, Gabriela. "Ecos del vampirismo en el cuento 'El huésped' de Amparo Dávila". Tesis. UNAM, 2004. Web.
- RÁMIREZ Cerdán, Eduardo. "El erotismo siniestro de Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas". Tesis. UNAM, 2017. Web.
- TJOMASSINY Romero, Angélica Nallely. "La locura: manifestación literaria de inconformidad femenina en cinco cuentos de Amparo Dávila". Tesis. UNAM, 2012. Web.

Documentales

Autorretrato blando de Salvador Dalí, Jean-Christophe Averty, 1966. Documental.

Amparo Dávila entrevista del FCE, fcemexico, YouTube, 2008. Web.

<<https://www.youtube.com/watch?v=w9cH5sI8ZPY>>

Comentado [EM11]: Ajusté la referencia, revisa por fa que sea la correcta. Si es otro documental, deberá seguir el modelo de cita del de Dalí.