



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**En busca de una poética:
análisis de los cuentos de Amparo Dávila**

Tesis

que para obtener el grado de

Doctor en Humanidades-Literatura

presenta

Mtra. Victoria Irene González Pérez

ante el H. Jurado

Presidente: Dr. Evodio Escalante Betancourt
Secretario: Dr. Vicente Francisco Torres Medina
Vocal: Dra. Rose Corral

México, D.F., marzo de 2014

Con todo mi amor a Diana Itzel, mi hija, una gran mujer
A mi madre, que me contagió su amor por la lectura †

Agradecimientos

Deseo expresar mi gratitud y reconocimiento en este espacio al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo otorgado para la realización de este trabajo doctoral. Por supuesto, también a la Universidad Autónoma Metropolitana que amablemente me abrió sus puertas y me brindó el soporte académico que respalda esta tesis, a la Dra. Marina Martínez Andrade que desde la Coordinación del programa ofrece su guía a quienes pretendemos un doctorado en esa Institución. Deseo mencionar con especial énfasis al Dr. Evodio Escalante Betancourt con quien mi deuda es muy grande, pues creyó en mi proyecto desde un inicio y aceptó de buen grado asesorarme. Además, con sus inteligentes comentarios y sugerencias siempre supo guiarme con la suficiente apertura para comprender y respetar mis ideas, enriqueciéndolas y dándole un curso definitivo a este trabajo.

A la señora Amparo Dávila con mi más grande admiración por su generosidad incondicional y el regalo invaluable de sus cuentos, sin los cuales este trabajo no existiría.

Agradezco también en especial a la Dra. Rose Corral y al Dr. Vicente Francisco Torres Medina que generosamente aceptaron ser los lectores de este trabajo aportando sus valiosos comentarios, sugerencias y tiempo dedicado a una minuciosa lectura del mismo. A la Mtra. Beatriz Rodas Rivera, que con su mirada atenta supo encontrar errores de edición donde yo los dejé pasar.

Finalmente, a Adriana López Gómez por toda la ayuda que me brindó durante estos dos años con los aspectos administrativos que se hacían complicados por la distancia. A mis padres y hermanos porque son parte esencial de lo que soy como persona, a mi hija por su infinita paciencia, al Mtro. Carlos Murillo González por su apoyo siempre puntual, al Mtro. José Ávila Cuc, a Elena Cardeña y Cristina Colomo que amablemente compartieron su biblioteca personal conmigo

Incluyo a todas aquellas personas que directa o indirectamente han tenido que ver con la culminación de este trabajo.

Índice

Introducción	7
Amparo Dávila: la mujer y la escritora	10
Amparo Dávila y la Generación del Medio Siglo	19
Reflexiones personales sobre el arte de escribir cuentos	25
Capítulo Primero: Fundamentos teóricos	30
Breve panorama sobre la adecuación del cuento a lo largo de su historia	31
Marco teórico: Los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el cuento: una poética que perdura	36
Marco teórico: Los verdaderos objetivos del hecho literario: lo bello y lo sublime	50
Marco teórico: El sentimiento de miedo a partir de lo siniestro según Sigmund Freud	62
Marco Teórico: El texto narrativo según Gérard Genette	66
Marco teórico: El espacio en el texto narrativo	86
Capítulo Segundo. La desolación de los personajes davilianos	96
Del sufrimiento a la escritura: “Fragmento de un diario. (Julio y agosto)”	99
Otra cara de la desolación: “Un boleto para cualquier parte”	106
La otra cara de la realidad	122
El papel del doble en la escritura de Amparo Dávila	137
Capítulo Tercero: Lo “inexplicable” como fuente de lo siniestro	146
Lo innombrable en “El huésped”	148
La imaginación simbólica	157
La influencia del grotesco sobre lo ominoso daviliano	175
Capítulo Cuarto: El silencio desolado de las mujeres davilianas	184

Los espacios cerrados y la memoria en los personajes femeninos	191
Las vicisitudes de la soltería femenina	202
El amor entre sombras	215
Conclusiones	221
Bibliografía	235

—Imágenes, símbolos, persecución siniestra [...], no hay
escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de
adentro se proyecta siempre hacia fuera; la evasión es un
camino hacia ninguna parte... pero no hay que sufrir ni
atormentarse, iniciemos el juego; el ambiente es propicio,
sólo la magia perdura, el pensamiento mágico,
el sortilegio inasible de la palabra

Amparo Dávila, “El patio cuadrado”

Es el silencio lo que debes escuchar,
el silencio oculto tras los apóstrofes, tras las alusiones,
el silencio de la retórica
o de la llamada forma poética perfecta.
Es decir, la búsqueda del sinsentido de lo significativo
y de lo significativo del sinsentido.
Pues todo lo que yo, con tanto arte, intento escribir
es, por contraste, algo carente de arte,
y todo su relleno está vacío.
Lo que yo he escrito, lo he escrito entre líneas

Gunnar Ekelöf, *Poética*

INTRODUCCIÓN

La crítica es un enorme y probablemente vano esfuerzo
por reconquistar la unidad de la obra,
perdida desde el instante en que comienza
la deconstrucción por el análisis

David Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado*

Si, de acuerdo con los críticos, el cuento es condensación de una vida filtrada a través de un instante fundamental, después del que ya nada vuelve a ser lo mismo para el personaje que lo ha padecido, resulta notorio que la narrativa de Amparo Dávila es un claro ejemplo de ello.

Ella se sumerge en el interior del ser humano, lo explora y, finalmente, descubre alguna debilidad que debe ser desvelada al lector. Para hacerlo, se vale de artificios ingeniosos que producen las dos características primordiales fácilmente reconocibles en su arte: una sobriedad muy evidente y una técnica rigurosa en el uso del lenguaje y del género, lo que se traduce en cuentos muy bien logrados. Por esto, su obra debiera resplandecer en la república de las letras. Sin embargo, me parece que aún es mucho lo que se le adeuda por parte de la crítica especializada. Así pues, el trabajo de análisis que propongo tiene como finalidad efectuar un acercamiento a los treinta y siete cuentos de Amparo Dávila que componen sus cuatro libros publicados hasta la fecha, ya que, desde mi opinión, este tipo de lectura, en especial el análisis del personaje, del espacio, del tiempo y de la enunciación, es el método que podría abrir nuevos caminos hacia el establecimiento de una poética propia de esta escritora y, por lo tanto, de una mayor comprensión de su obra.

Por otro lado, abordar el análisis de la cuentística de Amparo Dávila me lleva a tomar parte en la discusión, actualmente abierta en el campo de la literatura, que intenta dar nuevos alicios a la tarea realizada por esta cuentista y poeta. Y para dar pertinencia a la afirmación anterior, debo efectuar algunas precisiones que me parecen adecuadas para la contextualización de este trabajo.

En primer lugar, es necesario recordar la *Poética* de Aristóteles, citada por Antonio García Berrio, donde nos encontramos ante una aseveración acerca de la idea que aquél tenía sobre la poética, esto es, que se trata “de una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de *imitación o mimesis* un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna”.¹ Con ello, el hombre puede ampliar su ámbito existencial, bajo el estatuto de la verosimilitud, hasta donde su imaginación se lo permita.

Al paso del tiempo, esta acción de crear relatos a través de la imitación daría pie a la necesidad de acercarse a ellos con la intención de comprender los mecanismos que los alimentan. Una de las formas de reflexión sobre la naturaleza de los relatos es aquella que se ha dado en llamar narratología, surgida a partir de los estudios y propuestas teóricas de los formalistas rusos, en especial a partir de los trabajos de Vladimir Propp sobre las funciones del relato. El término aún presenta ciertas aristas que permiten la discusión entre los teóricos acerca de su especificidad. Sin embargo, una de sus tendencias es aquella contenida en la apreciación de Luz Aurora Pimentel, cuando nos dice que: “Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva”,² ya que como afirma García Berrio, retomando a Claude Bremond, este tipo de estudios pueden ser la única vía posible para descubrir “la lógica de los posibles narrativos”.³

¹ Apud Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Cátedra, Madrid, 2ª ed., rev. y amp., 1994, p. 27.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. Siglo XXI, México, 3ª ed., 2005, p. 8.

³ *Ibid.*, pp. 27 y ss.

Y, precisamente, la búsqueda de esa lógica es la que me orienta hacia la obra de Amparo Dávila, escritora que ha sido relacionada por la crítica con la generación del Medio Siglo, como especificaré más adelante.

De inicio, debo precisar que Amparo Dávila no es una escritora muy fecunda en cuanto a cantidad, su obra es más bien parca. Su importancia radica, por lo tanto, en la calidad de lo escrito como trataré de demostrar a lo largo de este trabajo.

Amparo Dávila: la mujer y la escritora

Aunque algunas corrientes crítico-literarias, como el estructuralismo, se oponen a considerar al autor en el momento de efectuar el análisis de su obra, hay otros, tal es el caso de Bajtín, que piensan diferente. Él afirma que: “El ver y el comprender al autor de una obra literaria significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo...”.⁴ A través de este mecanismo podemos observar cómo se establece una relación dialógica que nos conduce a una visión más cercana de la obra en cuestión. Apoyada en esta línea de pensamiento considero que un primer compromiso es, entonces, establecer un acercamiento con nuestra autora, conocer un poco más a la mujer y su producción literaria.

María Amparo Dávila Robledo, con 86 años cumplidos, radica actualmente en el Distrito Federal en su casa ubicada en la Delegación Magdalena Contreras. Nació el 21 de febrero de 1928 en Pinos, Zacatecas.⁵ Fue la segunda hija de Luis Dávila Guerrero y de Lydia

⁴ Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). Siglo XXI, México, 11ª ed., 2003, p. 302.

⁵ Los datos biobibliográficos los he tomado del *Diccionario de escritores mexicanos: Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, bajo la dirección de Aurora Ocampo, UNAM, México, 1992, t.2, (D-F), pp. 9-11, además, del *Diccionario biobibliográfico de escritores de México 1920-1970*. Josefina Lara Valdez y Russell M. Cluff (comps.). Instituto Nacional de Bellas Artes/Brigham Young University, México, 2ª ed., corr., y aum., 1994, p. 138. Finalmente, los he podido cotejar con la información obtenida en un pequeño folleto escrito por ella, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. H. Ayuntamiento de Pinos 2004-2007, Zacatecas,

Robledo Galván. El hijo mayor de la pareja, Leoncio, falleció durante el parto, y el otro, Luis Ángel, menor que Amparo, murió de una penosa enfermedad durante la infancia, lo que sumió a la niña en una honda soledad.

Sus primeras letras las aprendió en su natal Pinos, en la escuelita del lugar. Pero fue en la gran biblioteca de la casa paterna y bajo el signo de una precaria salud, donde siendo aún niña, Amparo Dávila tuvo sus primeros contactos con la literatura. Fue el lugar ideal para refugiar su soledad, porque ahí podía pasar horas completas “mirando a la calle, ojeando libros y deletreando palabras”.⁶

La escritora afirma que el libro que más le atraía por los “hermosos grabados de Doré” era la *Divina comedia* de Dante Alighieri. Fue también este libro la primera fuente de su interés por las letras y la matriz de sus miedos. La Biblia fue otro libro que le dejó una huella imperecedera. Textos quizá excesivos para una niña de corta edad. A éstos luego se sumaron los de Virgilio, Miguel de Cervantes, Teóphile Gautier, Gustavo Adolfo Bécquer, Émile Zola, Alfredo Dumas, entre otros que ya no recuerda.

De la pequeña escuela de su pueblo, y a pesar de su precaria salud, al cumplir siete años, la niña fue enviada por sus padres a San Luis Potosí a continuar sus primeros estudios en el Colegio Motolinía, dirigido por una orden de religiosas. Sus lecturas se encaminaron hacia San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, fray Luis de León y Francisco de Quevedo. En esa escuela escribió sus primeros “poemitas”, como ella los nombra, poco antes de su primera comunión.

México, 2005, 15 pp., y a través de la propia escritora en una entrevista que le realicé en 2008, y que fue publicada en la *Revista de literatura mexicana contemporánea* (El Paso, Texas) 16: abril–junio 2009, año XV, núm. 41 pp. IX-XV, y en múltiples contactos telefónicos posteriores.

⁶ *Apuntes...*, ed. cit. p. 4.

Acerca del proceso de escritura, en su libro autobiográfico *Apuntes...*, menciona lo siguiente:

Escribir se manifestó en mí como una necesidad y una fuerza de expresión ineludible. Como tarea de la clase de gramática nos dejaban hacer alguna descripción, un pequeño relato, una narración. Así empecé, como a los diez años, a escribir prosa, es decir, cuentos. Yo hice cuentos con la misma naturalidad o facilidad con la que otros niños hacen palomas al jugar con barro, cuentos que sin duda eran malos, pero eran cuentos.⁷

Al finalizar la instrucción primaria acudió a otro colegio, también de religiosas: la Academia inglesa *Welcome*. Ahí su encuentro fue con William Shakespeare, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving y Henry Longfellow. Durante estos años de estudios secundarios, la poesía siguió siendo su actividad literaria favorita. Fue en ese periodo cuando nació su afición por la música. En especial, se sintió fervorosamente atraída por el estudio del piano.

Al concluir la secundaria, su frágil salud se quebrantó de nuevo. La inactividad física y el tedio la llevaron a reafirmar su vocación por las letras. Retomando la lectura de la Biblia se dejó atrapar por los salmos y la figura de Salomón. Al influjo del amor y el erotismo del *Cantar de los cantares*, comenzó a escribir algunos poemas. Primero aparecieron en las revistas literarias *Estilo* y *Letras potosinas*; luego serían recogidos en sus poemarios: *Salmos bajo la luna*, plaqueta (El Troquel, San Luis Potosí, 1950); de este libro existe una edición facsimilar a cargo del Instituto Municipal de Cultura del H. Ayuntamiento de Pinos 2004-2007; *Perfil de soledades* (El Troquel, San Luis Potosí, 1954); y *Meditaciones a la orilla del sueño* (El Troquel, San Luis Potosí, 1954). En alguna de nuestras conversaciones vía telefónica, me comentó que estaba reuniendo algunos poemas para publicarlos. En julio de

⁷ *Ibid.*, p. 10.

2011, el Fondo de Cultura Económica publicó *Amparo Dávila. Poesía reunida*, con un tiraje de cuatro mil ejemplares, cuya presentación se hizo en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes con la presencia de connotados críticos literarios.⁸ En este texto aparece integrado su cuarto poemario, *El cuerpo y la noche (1965-2007)*, mismo que contiene los mencionados poemas y que está dedicado a Pedro Coronel. A excepción de dos, en este libro todos los demás son poemas pequeñísimos de una gran riqueza expresiva.

Buscando proseguir con su vocación literaria, en 1954 decidió mudarse al Distrito Federal con el fin de cursar la carrera de Letras. Aunque su padre siempre la incentivó en sus lecturas, en esta ocasión se opuso a sus deseos y no la dejó partir. Entonces la escritora contravino la orden paterna y con el apoyo de su madre resolvió trasladarse a la capital del país por sus propios medios. Durante su primer año de estancia en la ciudad de México, nuevamente la enfermedad se cernió sobre ella, al grado de pensar que su final estaba próximo.

Pasada la crisis se recuperó en forma sorprendente. Entonces recurrió a una persona que había conocido en San Luis Potosí: don Alfonso Reyes, con el que trabajó como secretaria entre 1956 y 1958. De él se expresa de la siguiente forma:

Durante tres años fui secretaria de don Alfonso, a su lado, en la Capilla Alfonsina, aprendí muchas cosas que han sido fundamentales para mi oficio: aprendí a ser libre y no guiada por algún grupo o círculo literario, a no tener compromiso más que conmigo misma y la literatura, también aprendí que la prosa es una disciplina ineludible y comencé a practicarla como mero ejercicio. Volví a hacer cuentos, cuentos que don Alfonso quiso que fuera publicando en la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista*

⁸ De acuerdo con el *Diccionario de escritores mexicanos...* ed. cit., p. 9, la obra poética publicada en diarios y revistas sería la siguiente: “Ocho salmos”, *Estilo*, 11 y 12, jul. – dic., 1948, pp. 153-162; “Meditaciones sobre un tema de ausencia”, *Anuario PM 1954*, pp. 57-59; “Poemas”. *Letras Potosinas*. 118, oct. – nov. 1955; “Cuando despierta el tacto, nocturna elegía”, “El GI”, 26 oct., 1986, P. 12; “Ámbito de silencio”, “El GI”, 9 nov., 1986, p. 10.

de la Universidad de México, la Revista Estaciones, la Revista de Bellas Artes y otras más...⁹

Como se puede ver, fue don Alfonso quien la indujo por el camino de la prosa y ella decidió seguir su consejo. Para cuando apareció su primer libro de cuentos, ya había contraído matrimonio con el pintor Pedro Coronel, quien junto con otros afamados pintores de la época tuvieron la osadía de enfrentar y hacer a un lado el ya cansado muralismo. Con sus obras imprimieron un sello de renovación a la pintura mexicana. En 1958, año de su matrimonio, fue también el del nacimiento de su hija Luisa Jaina y dejó de trabajar con don Alfonso para dedicarse al cuidado de la niña. En 1959 nació su segunda hija, Juana Lorenza, recientemente fallecida. En ese mismo año el Fondo de Cultura Económica le publicó su primer libro de cuentos: *Tiempo destrozado*. Este libro, sin saberlo ella, por intermedio de una amiga común llegó a manos de Julio Cortázar, quien le envió una carta en la que le expresaba su admiración por la calidad de la escritura en ese su primer libro de cuentos.¹⁰

A pesar del reconocimiento que en aquel momento obtuvo su obra y de la estrecha relación con grandes escritores, como el mencionado Cortázar, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Aline Petterson, Alejandra Pizarnik, Inés Arredondo, Julieta Campos, Carlos Fuentes, entre otros, pronto se vio relegada, por parte de la crítica, del ámbito literario. Ciertamente es que sus cuentos han aparecido en varias antologías, que tiene un lugar en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, editado por la UNAM y que, eventualmente, se le dedicaron algunos espacios en revistas especializadas, pero sus obras permanecieron fuera de publicación durante mucho

⁹ *Apuntes...*, ed. cit. p. 10.

¹⁰ La mencionada carta está fechada en París, el 20 de junio de 1959. Cortázar felicita en ella a la novel escritora y la invita a que continúe escribiendo. Esta misiva sería la primera de varias que cruzaron ambos escritores. Por ellas sabemos que el escritor argentino no sólo leía con atención la obra de Dávila, sino que le expresaba su opinión y en más de una ocasión le externó algún consejo sobre el oficio de escribir cuentos. Seis de las cartas firmadas por Cortázar fueron publicadas en la revista *Barca de palabras*, no. 22, año XII, segundo semestre, 2013, pp. 29-34. Cabe mencionar que el número completo de la revista le fue dedicado a la escritora.

tiempo, siendo accesibles sólo a partir de las bibliotecas públicas, o bien, en las librerías de viejo. Si no, hay que recordar que *Tiempo destrozado*, publicado en 1959, tuvo una segunda edición junto con *Música concreta* en 1978, lo que significa un intervalo de 19 años respecto a la primera edición. Con los libros de poesía la situación fue peor. Era casi imposible encontrar sus textos.

Quizá se explicaría la falta de atención a su obra durante varios años porque siempre cuidó de permanecer alejada del ambiente artístico e intelectual de la época, del ruido y de la fama, que fue otro consejo que recibió de don Alfonso Reyes, además la atención a su familia siempre ocupó un sitio relevante dentro de sus prioridades. No obstante, la calidad de su obra la ayudó a permanecer, aunque un tanto distante, siempre vigente en el pensamiento de sus lectores. Es así que, a partir del cambio de siglo, empieza a ser redescubierta y frecuentada por los estudiosos en el campo de la literatura. Ante todo, tal vez, porque resurge el entusiasmo por tratar de explicar el género fantástico, lugar donde se ha querido situar su obra narrativa, ocupando un lugar privilegiado por la forma magistral de estructurar sus relatos. Además, en 2002, año en que aparece la primera reimpresión de *Música concreta*, también lo hace *La cresta de Ilión*, una novela de Cristina Rivera Garza a la que me referiré un poco más adelante por la importancia para la recuperación de la figura de nuestra escritora.

Sus libros dedicados al cuento han sido cuatro: *Tiempo destrozado* (FCE, México, 1959) [Letras mexicanas, 46]; 1ª ri., 2003; 2ª ed., junto con *Música concreta* (FCE, México, 1978); *Música concreta* (FCE, México, 1964); *Árboles petrificados* (Joaquín Mortiz, México, 1977) [Nueva narrativa hispánica], libro que mereció el premio Xavier Villaurrutia; *Muerte en el bosque* (FCE, México, 1985) [primera edición para Lecturas mexicanas, 74]. Por último, en 2009 se publicó *Amparo Dávila. Cuentos reunidos* (FCE, México, 2009) [Letras mexicanas]

que contiene su último libro de relatos: *Con los ojos abiertos* (2008). Esta edición fue objeto de una reimpresión en 2011.¹¹ También existe una edición facsimilar de *Amparo Dávila. Apuntes para un ensayo autobiográfico*, editado por CONCULTA/Instituto Zacatecano de Cultura, Pinos, Zacatecas, 2005, cuya primera versión se publicó en *Barca de palabras*, Revista de la Unidad Académica Preparatoria, Universidad Autónoma de Zacatecas, núm. 8, año IV, 2005, pp. 7-11, texto que a su vez es una adaptación corregida de un discurso leído inicialmente dentro del ciclo de pláticas “Los narradores ante el público”, organizado por el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 19 de agosto de 1965, y que se publicó por primera vez en *Los narradores ante el público. Confrontaciones*, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 128-134.

En 1966, le fue otorgada la beca para cuento en el Centro Mexicano de Escritores. Ahí conoció y alternó con Francisco Monterde, Juan Rulfo y Juan José Arreola. En ese mismo

¹¹ La información sobre sus cuentos publicados en antologías, revistas y periódicos ha sido tomada del mencionado *Diccionario de escritores mexicanos...*, ed. cit., p. 10, y sería la siguiente: “Fragmentos del diario de un masoquista (julio y agosto)”, en *12 cuentistas potosinos contemporáneos*. Letras Potosinas, San Luis Potosí, 1959, pp.113-122; “El huésped”, en Enrique Congrains Martín, *Antología contemporánea del cuento mexicano*, pp. 174-180. “La celda”, en Emmanuel Carballo, *El cuento mexicano del siglo XX*, pp. 535-540; en Héctor Gally, *30 cuentos de autores mexicanos jóvenes*, pp. 139-247; “Alta cocina”, fragmento en Aurora Fernández. *Escritoras de América*, 1966, pp. 223-225; “Alta cocina”, “Moisés y Gaspar”, en Ma. Carmen Millán, *Antología de cuentos mexicanos*, t. III, pp. 30-41; “La señorita Julia”, “Tina Reyes”, en Aurora M. Ocampo, en *Cuentistas mexicanas del siglo XX. Antología*, pp.179-196; “Detrás de la reja”, *Antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX*. Monte Ávila, Caracas, 1980, pp. 141-155; “El patio cuadrado”, en *Cuentistas mexicanos del siglo XX*, t. III, pp. 70-76; “La paciente y el médico”, en Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo*, t. II, pp. 122-134; “Tina Reyes”, en Brianda Domecq, *Acechando al unicornio*, pp. 269-278; “Tiempo destrozado”, en Christopher Domínguez. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. I, pp. 1251-1256; “El huésped”, *Revista Mexicana de Literatura*, 6, jul.-ago. 1956, pp. 565-570; “Garden Party del olvidado”, *Estaciones*, 3, otoño, 1956, pp. 375-378; “El espejo”, *Letras Potosinas*, 121-122, jul.-dic.,1956, pp. 36-38; “Moisés y Gaspar”, *Revista Mexicana de Literatura*, 12, jul.-ago. 1957, pp. 27-35; *Cuadrante*, I, 4, 1957, pp. 36-46; “Fragmentos de un masoquista”, *Letras Potosinas*, 128-129, abr.-sep. 1958pp. 34-36; “El entierro”, *Revista de la Universidad*, 6 feb. 1961, pp. 7-20; “El jardín de las tumbas”, *Revista BA*, 1, ene. 1962, pp. 11-17; “Alta cocina”, “MC”, 695, 8 jul. 1962, P. 8; “Matilde Espejo”, *Revista BA*, 12 dic. 1963, pp. 10-20; “Arthur Smith”, *Ovaciones*, Supl. 144, 27 sep. 1964; “Árboles petrificados”, *Diálogos*, 6, oct.-nov. 1966, pp. 15-16; *Zona Franca*, 53, ene. 1968, pp. 14-16; “El patio cuadrado”, *La VL*, 28, sep.-oct. 1977, PP. 4-8; “Final de una lucha”, “El GI”, 1074, 23 ene. 1983, pp. 17-18.

periodo nació una amistad entrañable con otra escritora mexicana: Julieta Campos, también becada, pero en el ámbito de la novela.

De 1978 a 1982, fue secretaria de la Asociación de Escritores de México, A. C., y tesorera en el PEN Club de México por tres períodos. Durante varios años impartió el taller de cuento para el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Luego en forma independiente continuó con talleres de cuento y narrativa, mismos que se interrumpieron a raíz del sismo de 1985 en la ciudad de México, que la llevó a cambiar su residencia de la colonia Condesa a su actual domicilio, lo que se convirtió en un obstáculo para la impartición de sus talleres, ya que la lejanía del centro de la ciudad era un inconveniente para sus alumnos.¹²

El 11 de junio de 2013 recibió el Premio Estatal de las Artes “Francisco Goitia” en su natal Zacatecas y el 28 de septiembre del mismo año, Amparo fue homenajeada por el IX Encuentro de Escritores “Literatura en el Bravo” en Ciudad Juárez. Ambos galardones fueron entregados por primera vez a una mujer.

Como mencioné antes, es tal el magnetismo que emana de la personalidad y la escritura de esta mujer que despertó la imaginación de otra narradora, Cristina Rivera Garza, quien escribió una novela titulada *La cresta de Ilión*.¹³ En esta obra, Amparo Dávila aparece como protagonista. Encarna a una joven y enigmática mujer, especie de clon o doble de la verdadera Amparo Dávila, que a la postre resulta ser una anciana.

La novela se configura como un engarce de algunos textos de la escritora zacatecana. No obstante, el uso del lenguaje para la construcción del texto obliga al lector a permanecer en una actitud de vacilación constante, porque lejos de tener una trama resuelta conforme a una

¹² Datos obtenidos durante la entrevista citada.

¹³ Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, Tusquets, México, 2002.

lógica esperada, los personajes se mueven en una zona de ambigüedad inquebrantable y nos llevan a un final imprevisto. Otra cosa asimilada por Rivera Garza en su novela es la atmósfera de tensión y de misterio que Dávila imprime a sus cuentos; por otro lado, recurre en forma constante a frases contenidas en los cuentos, configurando la obra como una gran red intertextual. Las citas son recuperadas en la novela con itálicas, para diferenciarlas del resto del texto. Basten tres ejemplos para ilustrar esta situación: “Se va a matar [...]. Se va a matar —dije de nuevo, porque el hombre permanecía sin dar un paso atrás, como si estuviera resuelto a lanzarse” (“El patio cuadrado”, *Árboles petrificados*, p. 175; *La cresta de Ilión*, p. 147); “Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo...” (*Tiempo destrozado*, cuento homónimo, p. 65; *La cresta...*, p. 141); “Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse...” (*Árboles petrificados*, cuento homónimo, p. 243; *La cresta...* p. 156). Pero también hace uso de la hipertextualidad¹⁴ y los hipotextos identificados en forma directa son los cuentos: “Moisés y Gaspar”, una especie de mascotas en el texto de Dávila y los enfermeros que cuidan del narrador en *La cresta...*; el nombre del hospital de la novela: La granja del buen pastor, resulta una obvia alusión a “El pabellón del descanso”; y “Muerte en el bosque” es aludido en las páginas 80 y 87 cuando el narrador de la novela “recuerda” su vida anterior en que se gestó como un árbol; de “Griselda” se recupera el momento en que la mujer se retira las gafas del rostro y muestra a la joven visitante, en lugar de los ojos, las cuencas vacías. Este pasaje cierra

¹⁴ Hipertextualidad, según Genette, es “toda relación que une un texto B (al que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario”. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus, Madrid, 1989, p. 14.

el cuento y en la novela es retomando cuando el protagonista visita a la “vieja” Amparo Dávila.

Todo ello me conduce a pensar que el deseo implícito en el texto de Rivera Garza es el de rescatar del silencio a la cuentista. Incluso dentro de la historia se habla de un manuscrito perdido por Dávila, la protagonista, que es encontrado por el narrador y vuelto a perder, una vez que lo ha leído. Así, se recupera la obra de la escritora zacatecana y, a la vez, se rescata su figura real del olvido. Aunque, como todo lo que ocurre en la historia literaria, luego quizás volverá a ser dejado de lado, hasta que alguien más lo redescubra en otro momento.

Amparo Dávila y la Generación del Medio Siglo

Hacia la década de los años 40, la ciudad de México sufrió un proceso de modernización muy marcado. Inició una metamorfosis que se iría acentuando con los años, convirtiéndola en la gran urbe que es hoy en día. Grandes masas de campesinos fueron desplazados del campo y llegaron a la ciudad en busca de mejores oportunidades. No siempre las encontraron y empezaron a conformar amplios cinturones de miseria. No obstante, también de provincia llegaron todo tipo de artistas que vieron en la capital del país un campo fértil para sus aspiraciones profesionales.

Con ellos se fue cimentando una idea mistificada de la urbe que pronto fue vista como La Ciudad. Así, con mayúsculas. Esta pléyade de intelectuales estableció una atmósfera de renovación vertiginosa en el campo cultural, aunado a la transformación del espacio físico. En todas las esferas del arte se manifestó una gran necesidad de búsqueda y revolución de la

estética.¹⁵ Las grandes avenidas que ahora invaden el espacio urbano se convirtieron en el signo de la modernidad. La ciudad de México se transformó en un emporio de lo político, lo social, lo económico y lo cultural del país. Ahí se conformó un núcleo selecto de intelectuales que se reunían en sus cafés, bares y restaurantes. Ellos se adjudicaron un territorio propio: la Zona Rosa, donde dialogaban, discutían y proyectaban hacia el futuro. El mundo se expandía y había que abarcarlo, asimilarlo, entre más pronto mejor.

Una característica importante de la Generación del Medio Siglo en México fue que, al contrario de los que les antecedieron, sus escritores estuvieron en condiciones de abrirse más fácilmente al clima intelectual universal, situación que se vio favorecida por la gran cantidad de traducciones de literatura mundial que circulaban en Latinoamérica, aunque el fenómeno de intercambio de información ya había iniciado durante la Colonia, pero se incrementó en el transcurso del tiempo con la ayuda de la masificación de los medios de comunicación. Quizá sin hablar de influencias directas, sí habría que señalar una misma atmósfera literaria. Dentro de ella destacan autores como Franz Kafka, Marcel Proust, Fyodor Dostoievsky, William Faulkner, Edgar Allan Poe, James Joyce y John Dos Passos, entre otros.

La mayoría de los narradores que corresponden a este periodo nacieron entre la segunda y la tercera décadas del siglo XX. Muchos de ellos procedían de provincia: Guadalajara, Veracruz, Yucatán, Sinaloa, Zacatecas, como nuestra escritora. Sobresalen como fundadores Octavio Paz, Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Fernando Benítez, José Revueltas, Juan Rulfo, José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández, Rafael Solana, Juan de la Cabada y Edmundo Valadés.

¹⁵ Cf. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México. Versión 2000*. Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos. El Colegio de México, México, 2000, pp. 1022-1076.

Christopher Domínguez afirma que al finalizar la Segunda Guerra Mundial el existencialismo irrumpió en Occidente, en poco tiempo llegó a México e inundó las mentes de los escritores mexicanos que, bajo esa filosofía, formaron el grupo Hyperión.¹⁶ Más adelante agrega: “La fundación que fortalecen estos seis autores (Emilio Uranga, 1921-1988; Jorge Portillo, 1913-1963; Luis Villoro, n. 1922; Joaquín Sánchez McGregor, n.1925; Salvador Reyes Nevares, 1922-1993; Fausto Vega, n. 1922; a ellos se unió poco tiempo después Leopoldo Zea, 1912-2004), no sólo es la maestría artística universal, que ya es mucho, ni la puesta al día de las letras con el reloj del siglo, lo cual es inolvidable, sino la conciencia de una literatura en absoluta libertad, que lo es todo”.¹⁷

El mismo espíritu de renovación que propiciaron les suministró el elemento aglutinador como grupo y el acercamiento, a su vez, produjo la fuerza necesaria para la transgresión del canon. El vehículo que ayudaría a su expresión fueron las revistas que a partir de los años 50 empezaron a proliferar en nuestro país. Fernando Benítez estuvo a cargo de suplementos de reconocida calidad: México en la Cultura, del periódico *Novedades* y La Cultura en México, de la revista *Siempre!* Importantes fueron también la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el hombre* y, de la mayor trascendencia en el movimiento renovador, la *Revista Mexicana de Literatura*.

A lo anterior se suma la idea de Armando Pereira, quien piensa que el encuentro que determinó la formación de esa Generación estuvo dictada por la necesidad, pues sus miembros:

¹⁶ Vid., *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (sel., intr., y ns. Christopher Domínguez Michel). FCE, México, 2ª ed., 1996, t. 1, p. 1003.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1005.

...compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura, podría decirse que una red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, Elizondo o Sergio Galindo [...]. Compartían, además, una decidida disposición crítica que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad.¹⁸

Como se observa, se hizo evidente un deseo de transgresión. ¿Pero en qué consistió la transgresión de los escritores de esta Generación? Pues en que, al igual que en el resto de Latinoamérica, en ellos se manifestó un rechazo evidente hacia un realismo demasiado decantado. La propuesta giró en torno al conocimiento del interior del hombre para enfrentarlo a una realidad puesta en duda, por lo tanto, encaminaron su escritura hacia el absurdo, tratando de manifestar las incongruencias de un mundo cuya realidad se había trastocado y, por lo mismo, había perdido su cualidad de lugar seguro. El discurso solemne se vio desplazado por uno más irreverente, lúdico, lleno de ironía y humorismo, que nacía de la exploración de mundos oníricos, fantásticos, extraños. Cito como ejemplo a Juan José Arreola con el “Guardagujas” y “El prodigioso miligramo”; Jorge Ibarguengoitia con sus noveletas llenas de un humor cáustico, o los ensayos plenos de ironía hasta alcanzar el sarcasmo de Carlos Monsiváis. La misma Amparo Dávila nos da una muestra de lo anterior en sus cuentos, por ejemplo, en “Matilde Espejo” o “Un boleto para cualquier parte”, en los cuales abundaré más adelante en el desarrollo del trabajo.

A la Generación del Medio Siglo también pertenecen espléndidos cuentistas como Elena Garro, Ricardo Garibay, Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas,

¹⁸ *Vid.*, Armando Pereira, “La Generación del Medio Siglo”, en José Luis Martínez Morales (coord.), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Universidad Veracruzana, México, 1998, p. 128.

Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Beatriz Espejo, Julieta Campos, Sergio Pitol, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Hugo Hiriart, Juan Tovar, Salvador Elizondo y la misma Amparo Dávila, sin olvidar a la magnífica novelista Josefina Vicens, que con sólo dos novelas en su haber logró su consagración. Además, como se podrá observar, es en este momento donde surge una pléyade de mujeres que se van a dedicar profesionalmente a la escritura.

Según Domínguez, a esa Generación correspondió en primer lugar “la disolución de la utopía natural y en segundo término, el enfrentamiento de la ciudad como obsesión novelesca” con lo que se incluye en la corriente renovadora latinoamericana. En el primer libro de Amparo Dávila es donde más se refleja el ambiente rural, en tanto que los dos posteriores se desarrollan evidentemente en el ambiente urbano. Los tres los escribió cuando ya residía en la ciudad de México. Lo realmente escrito durante su estancia en provincia fueron sus libros de poesía ya mencionados (*supra*).

Alfredo Pavón ve algunas características afines dentro de la producción literaria de este grupo y las resume de la siguiente manera:

...son precoces narradores que habrán de unirse [...] para producir un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, de análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota, de perspectivismo complejo, de metaficción e intertextualidad. No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa...¹⁹

¹⁹ Alfredo Pavón, “Prólogo” al *Cuento mexicano moderno. Antologías literarias del siglo XX* (sel., Russell M. Cluff, Alfredo Pavón *et al.*). UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus, México, 2000, p. XVII.

Muchas de estas características se pueden encontrar en los cuentos de Dávila, independientemente de que ella posea un estilo propio. Más adelante, Pavón refiriéndose en concreto a García Ponce, Melo, Arredondo, Dávila, Dueñas y Espejo, vislumbra en ellos características más particulares, como el gusto por el trasfondo intimista que representa al individuo acuciado por las tormentas interiores, animadas las más de las veces por “el erotismo, ingrediente cercano a la soledad, lo absurdo, los actos rituales y el vacío humano”,²⁰ sin que se escape a su observación el universo de la familia. Tampoco parece importar el espacio narrativo, esto es, si viven en el campo, la ciudad o en culturas ajenas. Esto último, precisamente, lo exploraremos en “Arthur Smith”, uno de los cuentos incluidos en *Música concreta*.

No obstante todo lo dicho, Amparo Dávila tiene su propia versión sobre su participación en la Generación del Medio Siglo. Durante la entrevista que sostuve con ella a principios del 2008, señaló que en realidad nunca formó parte de ningún grupo cultural específico. Tal como le sugirió Alfonso Reyes, cosa que ya mencioné, siempre trató de mantenerse independiente. Relaciones de amistad con algunos integrantes de esa Generación si existieron. Muchas de ellas surgieron de manera fortuita. Por ejemplo, a Carlos Fuentes lo tuvo de vecino en el mismo edificio de la colonia Juárez, en donde ambos residían. Ella recién casada con Pedro Coronel, él con Rita Macedo. Por otro lado, a Juan José Arreola y Juan Rulfo los conoció porque eran los coordinadores de los talleres literarios cuando fue becaria del Centro Mexicano de Escritores.²¹

²⁰ *Ibid.*, p. XVIII.

²¹ Aparte de los ya mencionados, encontré que sostuvo amistad con otros escritores de la época como Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Tomás Segovia, Agustín Yáñez, Margarita Michelena, José Revueltas, Josefina Vicens, Homero Aridjis, Tito Monterroso, Inés Arredondo, Eduardo Lizalde, José Gorostiza, Carlos Eduardo Turón, Luis Mario Schneider, María del Carmen Millán y Alí Chumacero. Cf. Georgina García Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte”, en Elena

Reflexiones personales sobre el arte de escribir cuentos

En un ensayo llamado “El canto de las sirenas”, y en varias entrevistas que se le han realizado a través de los años, Amparo Dávila ha ido vertiendo sus propios puntos de vista acerca del arte de escribir cuentos. Aquí trataré de resumir los más importantes, ya que se trata de una parte fundamental de su poética: a) sus cuentos nacen de algún estímulo sensorial: el tacto, la vista, el olfato, el oído, se transforman en disparadores de algún recuerdo dormido en su conciencia que, al hacerse patente, se convierte en la génesis de sus relatos. Así pues, su escritura surge de experiencias, de vivencias acumuladas a lo largo de su vida; b) tiene una visión geométrica de la escritura, pues según ella asegura: sus cuentos son como triángulos de lados desiguales donde la base es el planteamiento del asunto, la línea ascendente es el conflicto o nudo, y la línea descendente el desenlace, aunque sin conservar nunca la misma medida; c) esta visión unida de forma precisa y puntual al punto anterior resulta ser un elemento indispensable para lograr el rigor estético que busca en su escritura; d) corresponde al escritor reflexionar por qué escribe: en Dávila se debe a una especie de necesidad impostergable de expresar algo que ya no se puede retener un instante más, como el nacer o morir; e) la escritura es una continua aventura, un desgarramiento, una especie de vaivén entre el cielo y el infierno; f) no escribe para nadie en particular, quizá para quien se reconozca en el mundo de sus personajes. Cuando ese lector aparece, todos los sacrificios de la creación cobran validez y justificación; g) afirma que sus cuentos no son fantásticos, sino que practica una escritura entre dos tendencias predominantes: la realista y la fantástica; h) para ella la realidad tiene dos caras, la externa en que las cosas suceden y se explican a través de la lógica

Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. El Colegio de México, México, 2006, p. 148. Mientras que la relación de amistad con Cortázar resultó entrañable, a Nelly Campobello y a Fernando Benítez sólo los conoció de “oídas”. Este último comentario forma parte de la entrevista citada.

y otra, la interna, más íntima y profunda, extraña y misteriosa, donde suceden cosas inexplicables, pero que, no obstante, suceden; i) reconoce en su obra una temática reducida que se relaciona con sus preocupaciones fundamentales frente a la vida: el amor, la locura, la muerte, la angustia, la soledad, la obsesión y la desesperación; j) su meta fundamental es el ser humano, su incógnita, lo que hay de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación en él; k) considera que en el cuento el lenguaje debe ser preciso, concreto, la palabra exacta como jugada de ajedrez; l) en el cuento, el interés debe ser sostenido o *in crescendo*. Sin todos estos ingredientes en juego es muy difícil lograr la escritura de un verdadero cuento.²²

Después de este breve recuento sobre su vida y su obra, me parece pertinente mencionar que entre los acercamientos críticos realizados hasta hoy sobre su trabajo, se contemplan aquellos que pretenden explicar en forma alegórica o simbólica los textos, otros que pretenden encasillarlos dentro de una corriente específica: el género fantástico; o bien, algunos otros se acercan desde aspectos narratológicos, pero siguiendo un punto concreto: la estructura temporal, la estructura espacial, el personaje, la situación enunciativa. Incluso se han hecho algunas lecturas que la sitúan como escritora feminista. Pero todo ello siempre en forma parcial, pues ya sea que se exploren uno o varios de sus cuentos, o hasta alguno de sus libros, hasta donde he podido investigar, no se ha tratado de abarcar su obra narrativa completa.

A partir de lo anterior surgen preguntas ineludibles: aparte de lo fantástico, ¿hay otra explicación para su narrativa?, ¿cuál sería ésta?, ¿existe una poética daviliana o sigue un patrón de la época?, si existe, ¿cuál es y cómo se explica?

²² Fernando Burgos (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Castalia, Madrid, 2004, pp. 451-454.

Lo anterior abre la senda para intentar respuestas diferentes, lo que ayudaría a llevar nueva luz sobre una cuentista acerca de la cual no parece existir una definición unánime. Entiendo, desde luego, que esto no terminaría con el debate acerca del tema, pero sí, seguramente, ayudaría para una mejor comprensión del problema.

Por todo lo expuesto, mi tesis es que los cuentos de Amparo Dávila expresan una poética propia en donde el silencio es utilizado como técnica narrativa que no ha sido suficientemente estudiada y, por lo tanto, debe ser analizada en forma metódica.

De ahí que el objetivo será:

— demostrar que existe una poética del silencio que se refleja en la escritura de Amparo Dávila:

Los objetivos específicos serán dos:

- identificar las características que asumen la configuración del espacio, el tiempo, los personajes y el narrador en la cuentística de la escritora;
- explicar cómo esas características son producto de una poética definida y personal, inscrita en un marco cultural específico: la Generación del Medio Siglo.

Para lograr los objetivos propuestos, seguiré algunas estrategias de análisis según sea el aspecto propuesto de que se trate, esto es, la configuración espacial, temporal, de los personajes y de la instancia narrativa en cada uno de los cuentos de Amparo Dávila.

El trabajo abarcará dos aspectos: teórico y práctico. Al primero corresponde el primer capítulo, tres más compondrán el *corpus* central que servirá para el análisis propiamente dicho y, por último, se anotaran las conclusiones finales.

En el primer capítulo se expondrán las ideas teóricas que servirán de base para el trabajo de análisis, las cuales serán: a) un breve acercamiento historiográfico al cuento a través

de las opiniones de Enrique Pupo-Walker, Luis Leal, Enrique Anderson Imbert, Lauro Zavala y Guillermo Samperio; b) revisión de los presupuestos teóricos sobre el cuento de Edgar Allan Poe, que fueron vertidos principalmente en “Hawthorne’s Twice-Told Tales” y en “The Philosophy of Composition”. Aquí intercalaré algunas opiniones de otros autores como Wolfgang Iser, Antón Chejov, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Franz Kafka y Gérard Genette; c) exposición de algunos conceptos relacionados con lo bello y lo sublime a partir de las aportaciones de Longino en *Sobre lo sublime*; Edmund Burke en *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*; Emmanuel Kant en *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* y “Analítica del juicio estético”, en *Crítica del juicio estético. Primera parte*; por último, las ideas de Jean-Francois Lyotard en “Lo sublime y la vanguardia”, en *La postmodernidad (Explicada a los niños)*, y *Lo inhumano*; d) exposición sobre el sentimiento de miedo a partir de lo siniestro, según Sigmund Freud, con base en “Lo siniestro”, en *Obras completas del profesor S. Freud. Psicoanálisis aplicado*; revisión de los postulados teóricos acerca del análisis textual según Gérard Genette en *Figuras III. Discurso del relato*; Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, y Phillippe Hamon “La descripción”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, en relación con el espacio.

En el segundo capítulo analizaré los cuentos que simbolizan, desde mi punto de vista, la confrontación de los personajes con un mundo en apariencia problemático que los convoca hacia la alienación.

En el tercer capítulo haré hincapié en la forma cómo los temores ocultos de los personajes son metaforizados en seres terribles que terminan por destruirlos y empujarlos hacia la locura.

En el cuarto capítulo me acercaré a aquellos cuentos en que el personaje principal es femenino y la forma en que esas mujeres viven agobiadas por instancias externas que finalmente las aniquilan.

Considero que todo lo anterior habrá de conducirme hacia la consecución de mis objetivos y la demostración de mi tesis, así que, pasaré al análisis propiamente dicho.

CAPÍTULO PRIMERO

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

El cuento es construcción y comunicación
artística de una serie limitada de acontecimientos,
experiencias o situaciones conforme a un orden
correlativo cerrado que crea su propia
percepción
como totalidad.

Edelweiss Serra, *Tipología del cuento literario*

El interés de este capítulo reside en hacer patentes los diversos aspectos sobre el cuento, pasando por un breve panorama de su adecuación a lo largo de la historia literaria a partir de lo explorado por Vladimir Propp, Lauro Zavala, Luis Leal, Enrique Anderson Imbert, Guillermo Samperio, José Miguel Oviedo, así como los planteamientos teóricos de uno de sus máximos representantes: Edgar Allan Poe y de otros celebrados escritores y críticos literarios como Antón Chejov, Horacio Quiroga, Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Franz Kafka.

Además, haré la presentación de dos conceptos estéticos que tienen relación con el tema, esto es, lo bello y lo sublime bajo las premisas de Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant y Jean-Francois Lyotard, a fin de complementar lo previsto por Poe. También, en el mismo sentido, haré una breve descripción de lo siniestro, según la concepción de Sigmund Freud.

En un tercer escenario, mostraré un resumen de las ideas de Gérard Genette, que tiene que ver con el análisis narratológico de las obras literarias, más allá de los estudios genéticos o psicológicos sobre el autor en cuestión.

Finalmente, efectuaré una revisión de los planteamientos acerca del espacio que hacen Pimentel y Hamon, aplicables al análisis de la obra literaria.

Breve panorama sobre la adecuación del cuento a lo largo de su historia

El cuento literario es un discurso narrativo cuyo esclarecimiento definitivo ha pasado por diferentes etapas y pareciera que su discusión no ha logrado finalizar, debate que se extiende hasta la actualidad. Sin embargo, nadie puede poner en duda que fue el escritor Edgar Allan

Poe quien logró sentar las bases formales para lo que se ha llegado a considerar como el cuento moderno. Sus presupuestos teóricos sobre el hecho literario han dejado una profunda impronta en escritores posteriores a él, muchos de renombre como Borges y Cortázar, y aún cuando en épocas ulteriores sus aportaciones han sido materia de discusión, poco o casi nada se ha podido agregar a lo estipulado por el autor de “La caída de la casa de Usher”.

Sin duda es un asunto fuera de discusión que los orígenes del género se remontan a etapas tempranas en el devenir humano, teniendo como base la oralidad. Resulta del mismo modo evidente que todos los individuos, de todas las culturas, han tenido desde tiempos ancestrales el deseo de contar sus vidas y experiencias a quienes demuestran estar dispuestos a escuchar y, a la vez, a ser escuchados. Quizá sea este el origen mismo de la literatura. Y, por supuesto, como una de sus variantes, el cuento mismo.

Pero llegar a esta conclusión no fue tan fácil, pues el cuento es un género que se ha resistido a definiciones y esquematizaciones historiográficas.²³ Vladimir Propp²⁴ ha sido uno de los estudiosos que ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de sus orígenes y funcionamiento a través del análisis de los cuentos populares rusos. Su interés radicó en situar el momento histórico en que surgieron los cuentos y las características de la sociedad que los engendró. Hacia 1928, estableció la estructura formal de los cuentos maravillosos rusos, misma que podía aplicarse a cualquier cuento de la misma especie. Enumeró treinta y una funciones sustentadas por siete personajes principales: el héroe, el falso héroe, el agresor, el donante del objeto mágico, la víctima, el padre de la víctima y los auxiliares del héroe. Según él, muchos de los rasgos comunes eran huellas de ritos, tabúes y de un totemismo ligado a las

²³ Cf. Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid, 1995, p. 13.

²⁴ *Vid.*, Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento* (trad. José María Arancibia). Colofón, México, 2ª ed., 2000, pp. 426-436; *Morfología del cuento*. Colofón, México, 7ª ed., 1999, pp. 3-160.

creencias religiosas de los cazadores primitivos, opinión que de alguna forma participa en la idea de Jung, cuando éste nos expresa que los temas comunes a estas tradiciones están conectados con el alma del ser humano, pero no en su carácter de inconsciente individual, sino que poseemos un universo interior común; a éste lo denominó inconsciente colectivo. Este nivel que nos conecta como humanidad es el de los arquetipos o *imago*s, cuyas imágenes son innatas y se vuelcan al exterior a través de los mitos y las leyendas. Yo agregaría que esto se produce en cualquier relato, incluido el cuento literario, ya que como podemos constatar, en este tipo de narraciones existe un sustrato inconsciente que revela de alguna manera la cosmovisión del escritor impregnada por toda la herencia colectiva. El escritor no puede ser ajeno al mundo en que vive.²⁵

En Hispanoamérica se puede ubicar su nacimiento como género en el siglo XIX, durante el periodo romántico donde, con el nacimiento del periodismo, obtuvo su independencia. No obstante, quizá las raíces del cuento se podrían ubicar dentro de la época precolombina. En ocasiones, se le encuentra confundido con algunas formas narrativas como el relato, la fábula, la leyenda o el cuadro costumbrista, por ejemplo.²⁶ Condición esta última que, por otro lado, coincide con lo acaecido en el resto de las culturas que ha desarrollado el hombre, donde tiene como antecedente la oralidad.

Este mismo pensamiento ha sido expresado por Enrique Anderson Imbert, coincidiendo con Luis Leal, pues asegura que fueron los románticos quienes adoptaron la palabra “cuento” para algunas narraciones en particular. Aunque aclara que, como vocablo,

²⁵ Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (trad. Miguel Murmis). Paidós, Barcelona, 2009, pp. 9 y ss.

²⁶ Cf. Luis Leal, *El cuento hispanoamericano*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 11.

etimológicamente la palabra cuento deviene de *contar*,²⁷ forma derivada del verbo latino *computare* que significa calcular en su sentido numérico. Acaso, entonces, de la acción de contabilizar objetos, cuyo cúmulo se definía por una cifra abstracta, por ejemplo, quince, cincuenta, etcétera, por extensión se pasó a la de nombrar así a aquellas narraciones que “contaban” una serie de anécdotas o circunstancias con trasfondo imaginario. Aunque, qué relato no conlleva cierta carga de fantasía, dado que cuando un individuo narra algún acontecimiento que le parece digno de ser contado, nunca lo hace en forma exacta tal como sucedió, sino que agrega o elimina elementos, según su percepción del evento, o bien, según le parezca que será más o menos atractivo para quien escucha.

Una vez esclarecida la evolución del término, aclara Anderson que fue hasta el Renacimiento cuando empezó a introducirse en el lenguaje literario, aunque casi siempre sin definir los límites entre éste y la novela. Inclusive fue utilizado para designar otras formas simples, como chistes, anécdotas y refranes explicados. En general, en el periodo estético aludido, el término seguía guardando en sí una alusión a la oralidad, a los relatos populares y a la fantasía.²⁸

Cuando los románticos españoles, que abrevaron en las enigmáticas fuentes de la literatura medieval, retomaron algunas palabras que derivaron en cuento, como sucedió con el vocablo *consejas*, utilizado para nombrar narraciones en prosa o en verso de carácter fantástico, aún cuando llegaron a preferir “leyenda” o “balada” para el mismo fin. Y prosigo con Anderson, ya que éste afirma que Fernán Caballero definió sus narraciones de la siguiente forma: “Las composiciones que los franceses y alemanes llaman “nouvelles” y que nosotros,

²⁷ *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1999, pp. 16-17. El antecedente de esta misma idea fue expresada por Juan Bosch en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” (ed. original en Caracas, 1958), en (sel., int. y ns. Lauro Zavala) *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*. UNAM, México, 2ª ed., 1995, p. 259.

²⁸ *Idem*.

por falta de otra voz más adecuada, llamamos “relaciones”, difieren de las novelas de costumbres (*romans de moeurs*)”.²⁹ A pesar de ello, llamó “cuentos” a sus narraciones populares recopiladas a partir de los campesinos y dedicadas a los niños.

Al avanzar el siglo XIX, el término “cuento”, como antes mencioné, fue ganando terreno, hasta llegar a su madurez y adoptar la forma tal como la conocemos hoy, gracias, fundamentalmente, a las teorías de Poe, como bien subraya Guillermo Samperio.³⁰ Durante el Romanticismo se destacan las obras de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en Alemania; Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, en Estados Unidos; Guy de Maupassant, Théophile Gautier o Prosper Mérimée, en Francia; Leopoldo Arias, Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán o Juan Valera, en España; Turgueniev, León Tolstoi, Nikolai Vasilievich Gogol y, sobre todo, Antón Chejov, en Rusia.

Visto esto, prosigo con Hispanoamérica, donde según José Miguel Oviedo, aquel que puede ser considerado propiamente como el primer cuento romántico de estas latitudes, sería *El matadero* de Esteban Echeverría (1805-1851), escrito en 1839, pero publicado en 1871. Cuento que, por cierto, Oviedo considera más cercano al Naturalismo que al Romanticismo.³¹ Otras presencias destacadas serían Juana Manuela Gorriti, José María Roa Bárcena y Juan Montalvo. Cabe resaltar que para Samperio los antecedentes hispanoamericanos serían más remotos, pues ha dicho que algunos relatos cortos del *Popol Vuh*, y cita específicamente “Los hombres de maíz” y el fragmento titulado “Por qué el sapo no puede correr”, podrían catalogarse como cuentos. También hace mención a un texto de Fernando Alva Ixtilxóchitl, y

²⁹ Cf. Fernán Caballero, *apud* Enrique Anderson Imbert, *Teoría y Técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1999, p. 17.

³⁰ Guillermo Samperio, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. Alfaguara, México, 2002, pp. 25-26.

³¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Alianza, Madrid, 1ª ri., 2001, pp. 25-26

refiere que según Luis Leal se puede leer como un auténtico relato de horror. Por último, hace alusión a las literaturas guaraníes donde sobresale “El señor del cuerpo como el sol”, como muestra de un cuento con serio contenido mitológico.³²

Marco Teórico. Los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el cuento: una poética que perdura

Por su gran importancia, la sola omisión de este autor seguramente dejaría incompleto cualquier estudio que se intentara respecto al género. Edgar Allan Poe no sólo fue un buen cuentista, sino que, además, a través del análisis de su propio trabajo y el de otros escritores, como es el caso de Hawthorne, logró conformar un verdadero *corpus* teórico que habría de ser retomado y puesto en práctica por numerosos escritores posteriores, marcando una tendencia que se sostiene hasta la actualidad.

Aunque sus juicios y opiniones se pueden encontrar entre sus diferentes trabajos ensayísticos y reseñas, fue primordialmente en “Hawthorne’s Twice-Told Tales”, reseña sobre la obra de este escritor, publicada en mayo de 1842, y “The Philosophy of Composition”, a propósito de la elaboración de su poema “El cuervo”, aparecido en el *Graham’s Magazine*, el 4 de abril de 1846,³³ ensayo que habría de complementar y ampliar la anterior reseña, donde escribió sus teorías acerca de los contenidos formales del cuento. Destacan entre sus principios básicos para lograr un cuento bien sustentado: la génesis de la obra a partir de un efecto que se pretende lograr, la unidad de impresión, la brevedad, una rigurosa y original elaboración, así como la supresión de la alegoría y una adecuada y sostenida tensión.

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, en (trad. y ns. Julio Cortázar). *Obras en prosa. Narración de A. G. Pym. Ensayos y Críticas. Eureka*. Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1956, pp. 313-327; “La filosofía de la composición”, *ibid.*, pp. 223-235.

Antes de cualquier precisión, en “Hawthorne”, obra en que expone con mayor profusión sus ideas acerca del cuento, nuestro escritor precisa que toda obra de arte debe caracterizarse por su originalidad, por ser ésta la virtud literaria más alta que existe.³⁴ Una peculiaridad que no resulta de la utilización de formas muy elaboradas, crípticas en ocasiones, sino de la novedad del pensamiento. El cuento puede partir de cualquier hecho cotidiano, pero será el tratamiento que reciba por parte del cuentista lo que defina su singularidad. Tampoco procede de un impulso o una intuición, sino de una constante superación del trabajo creativo, como explicaré más adelante. Se trata, asimismo, de una novedad que necesita ser continua en la obra de un literato, de lo contrario deviene en monotonía. En efecto, resulta imprescindible la renovación constante para evitar repetirse una y otra vez. Esto se ha podido constatar en muchísimas ocasiones cuando un escritor que ha logrado escribir una gran obra termina por frecuentar los mismos esquemas, cayendo en una especie de invariabilidad que finalmente llena de hastío a sus lectores. Por otro lado, la auténtica originalidad hace surgir en el lector un lazo de empatía con el autor, porque lo libera de los lugares comunes, de lo ya sabido. Pero tampoco se trata de una tarea fácil, pues el efecto de novedad debe hacer pensar al lector que aquello que lee podría habersele ocurrido a él mismo, pero ha sido sólo un autor en particular, su propio escritor, quien ha podido llevarlo a cabo.

En la misma reseña crítica, Poe expresa que el cuento ofrece el “mejor campo para el ejercicio del más alto talento”.³⁵ Su fundamentación estriba en que el cuento, por su breve extensión, amén de un trabajo metódico de la tensión, permite el surgimiento de un punto de suma importancia: la unidad de efecto o impresión.

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ *Ibid.*, p. 321.

Pero, ¿cómo lograr el efecto en el lector y cuidar la unidad de impresión? Pues, en primer lugar debo destacar algo que para Poe resulta indispensable: iniciar la creación de una obra a partir del final. Sólo si se ha pensado el desenlace, y nunca antes, se debe dar inicio a la función creadora. Esto permite al escritor asegurar, por un lado, la lógica o causalidad del relato y, por el otro, el tono. Con ello, y sólo con ello, se podrá desarrollar la intención deseada. Esta intención no puede ser otra que la de causar la ya mencionada unidad de impresión y el consecuente efecto en el lector. Es decir, únicamente si se ha decidido cuál y cómo será la última imagen y cuál la respuesta emocional que se pretende originar en el lector, podrán decidirse las demás cuestiones pertinentes a la composición de la obra. Así, la teoría de Poe adquiere un verdadero sentido teleológico. Hay que recordar que para Aristóteles, la causa final es el hilo conductor que permite elegir el camino preciso (causa eficiente) en una serie infinita de acontecimientos, permitiendo unir la acción inicial con el resultado al cual debe tender, omitiendo de este modo la inserción de todos aquellos efectos accidentales que pudieran equivocar la intención del desenlace preciso y necesario de todas las cosas. En este caso, la obra literaria.

Ahora bien, en este punto quiero hacer alusión a un asunto que lo anterior nos plantea: al implicar al lector induciéndolo a experimentar una determinada emoción, Poe nos lleva de la mano, adelantándose, a la estética de la recepción. Esencialmente, en lo que se refiere al lector implícito, concepto desarrollado por Wolfgang Iser y definido como una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano.³⁶ En ese tenor, lo que para Poe es una impresión, para Iser será un efecto de sentido; pero, en ambos casos, el escritor se

³⁶ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito). Taurus, Madrid, 1987, pp. 62-64. Iser habla de que el texto sólo puede desarrollar el efecto de sentido cuando el lector se lee como perfil de conciencia anticipada por el autor, tomando en cuenta lo expresado por Sartre, en el entendido de que el “arte sólo existe para los otros y mediante éstos”, *apud* Wolfgang Iser.

dirige a un lector definido creando una interrelación comunicativa muy especial, mediante la cual se establece un proceso de reelaboración textual por parte de éste. Esta situación también formó parte del pensamiento de Antón Chejov, que decía en 1883: “Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que están faltando en el cuento”.³⁷ Como se puede observar, ambos cuentistas están de acuerdo en algo que resulta vital para la estructuración de un relato de este tipo y que retomaré más adelante, esto es, la necesidad de omitir algunos elementos, velarlos, no darle todo hecho al lector para obligarlo a convertirse en un participante activo del acto literario. Un elemento clave y efectivo para mantener su atención hasta la conclusión de la lectura, recurso muy utilizado por Dávila.

En cuanto a la necesidad de anticipar el final de la obra, debo recordar que el escritor uruguayo, Horacio Quiroga, a todas luces influido por Poe, aunque lo hace en forma lacónica, también asegura que resulta imprescindible para un buen escritor de cuentos que sepa, desde la primera palabra, hacia dónde se dirige.³⁸ Es lo mismo que Samperio señala como designio preestablecido, que además resulta ser un elemento necesario para sostener la tensión.³⁹ Con lo cual estaría hablando acerca de la causalidad del relato, requisito *sine qua non* para el establecimiento de la intención, esto es, la unidad de impresión, misma que viene también a traducirse en un requisito fundamental de una obra literaria, tales como el poema y el cuento. Pero no sólo Quiroga se refiere al tema, lo hace también Borges, quien evidentemente había leído a Poe y asegura que éste: “... sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la

³⁷ Antón Chejov, “Carta a E. M. S.”, en Zavala, *op. cit.*, p. 25. El artículo contiene fragmentos de cartas escritas por Chejov y publicadas originalmente en una recopilación intitulada *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*. Ed. Louis S. Fiedland, New York, Minton, 1924.

³⁸ Cf. Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista” y “El manual del perfecto cuentista”, en Lauro Zavala (comp.), *op. cit.*, pp. 29-36. Originalmente publicados en el periódico *El Hogar*, el 10 de abril de 1925.

³⁹ Samperio, *op. cit.* p. 75.

exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula”.⁴⁰ De esta forma, el final decide la suerte del desarrollo y no al revés.

Me adelanto un poco al asunto de las “dos historias” sobre las que Ricardo Piglia ha reflexionado, para ampliar lo referente al final de un relato. En un segundo ensayo, en que prosigue con el tratamiento del tema, este escritor y crítico al inicio asevera que hablará “sobre el final, sobre la conclusión y el cierre de un cuento” inspirado desde el principio “en Borges y en su particular manera de cerrar sus historias: siempre con ambigüedad, pero a la vez siempre con un eficaz efecto de clausura y de inevitable sorpresa”.⁴¹ En efecto, en el ensayo analizará varios conceptos sobre los finales de los cuentos, cómo se cierran las historias y cómo se consiguen los finales abiertos, que suministran posibilidades a la imaginación del lector. Pero también dice que Borges solía comentar que “varios de sus cuentos habían sido su primer cuento” y continúa señalando:

... y esto quiere decir, quizá, que los comienzos son siempre difíciles, inciertos, que tuvo varias partidas falsas como en las cuadreras (*sic*), como en la conocida diatriba de José Hernández contra su amigo Estanislao del Campo (“parece que sin largar se cansaran de partidas”), mientras que el fin es siempre involuntario o parece involuntario, pero está premeditado y es fatal.⁴²

También cita a Kafka, que había escrito en su diario, el 19 de diciembre de 1914:

En el primer momento el comienzo de todo cuento es ridículo. Parece imposible que ese nuevo, e inútilmente sensible cuerpo, como mutilado y sin forma, pueda mantenerse vivo. Cada vez que comienza, uno olvida que el cuento, si su existencia

⁴⁰ Prólogo a *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez, en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, 4. 1975-1988. Emecé, Buenos Aires, 2005, v. 4, p. 165 [Literatura argentina, 1].

⁴¹ *Vid.*, Ricardo Piglia, “Nueva teoría sobre el cuento”, en *Formas breves*. Anagrama, Buenos Aires, p. 116.

⁴² *Idem.* El primer ensayo al que me referiré más adelante es “Tesis sobre el cuento”, *ibid.*, pp. 103-111.

está justificada, lleva en sí ya su forma perfecta y que sólo hay que esperar a que se vislumbre alguna vez en ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final.⁴³

Como se podrá observar, comenzar bien un cuento significa concebir primero su final y llegar hasta él sin perder el camino, sin digresiones. Esto es lo que constituye el dominio del oficio, la *tekné*, por parte de quien se precie de ser un buen cuentista, no sólo bajo la concepción poeiana, sino también de otros geniales escritores posteriores a él que de igual forma se han expresado en el mismo sentido a partir de su propia experiencia.

Pero además, como parece señalar Kafka, este tipo de creaciones precisan mantener una tensión sostenida y una deliberada uniformidad en su desarrollo para lograr el efecto propuesto, teniendo en cuenta que tensión se refiere a los artificios necesarios para obligar al lector a mantenerse sujeto al texto y que tienen que ver con la intriga,⁴⁴ pues: “en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión”.⁴⁵ Así, la tensión, esto es, cierto grado de suspenso, coadyuva a conseguir el efecto deseado. Un efecto determinado, especial y único que condiciona el desarrollo de la obra y que tiene que ver con los sentimientos de compasión, miedo, inquietud, alegría, desencanto que se suscitan en el lector. Cosa que también Horacio Quiroga pondera. Para él, cada línea debe tener la misma importancia de principio a fin. Esto exige el uso de precisión en la escritura y el consecuente rechazo hacia la objetivación innecesaria, situaciones ambas que habrá de aplicar en su propio trabajo creador. Estas limitantes del cuento no se aplican a la novela, puesto que, si en el primero el escritor debe ceñir sus personajes y acciones a la concisión, en la novela la libertad

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Poe establece que el cuento debe empezar con una tensión media que irá aumentando en forma gradual, hasta llegar al clímax en donde se alcanzará el nivel más alto.

⁴⁵ “Hawthorne”, *op. cit.*, p. 321.

que se les otorga les imprime cierta independencia que puede llegar a alterar o cambiar en forma definitiva el final.⁴⁶

Con esto último pasamos a otro precepto de la poética de Poe: la extensión requerida para lograr una buena composición, condición ya prevista por Aristóteles en su *Poética*.⁴⁷ De acuerdo con Poe, el relato debe ser breve y su lectura limitarse a un tiempo que va de media hora a dos horas, circunstancia imposible en la novela como él mismo asegura, pues dada su longitud, no puede ser leída de una sola vez y pierde el sentido de totalidad. Los incidentes externos que se presentan cada vez que el lector suspende la lectura provocan una distorsión en la impresión que se busca establecer, tal como él sugiere:

Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado, las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél.⁴⁸

Como se puede observar, Poe aboga por la brevedad del relato pues permite ejercer una gran fascinación sobre el lector, de tal forma que permanece absorto en el acto de leer hasta concluir la narración. Asunto que resulta bastante sugestivo y hasta podría considerarse como una más

⁴⁶ Poe no sólo habla sobre estos aspectos en los escritos que estamos aludiendo, sino que, por ejemplo, en “Marginalia” asevera lo siguiente: “En el cuento propiamente dicho —donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental—, la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela”. Cf. *Obras...* ed. cit., p. 606.

⁴⁷ *Vid.*, Aristóteles, *La poética* (vers. García Bacca). Editores mexicanos unidos, México, 3ª ed., 1996, pp. 141-142. Este filósofo habla de la *magnitud* de las obras, las cuales no deben ser tan pequeñas que aparezcan confusas, ni tan amplias que al espectador se le escapen la unidad y la totalidad, sino una “magnitud que resulte fácilmente retenible por la memoria”.

⁴⁸ “Hawthorne”, *op. cit.*, p. 322.

de las características determinantes del género. Nuevamente encontramos una coincidencia de pensamiento con Antón Chejov, quien afirma en una carta enviada a I. L. Scheglow el 22 de enero de 1888: “Pero no puedes darle oportunidad al lector de recuperarse: debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso”.⁴⁹ Esto es, se debe sostener la tensión durante todo el relato, de lo contrario se difumina el efecto perseguido.

La reiteración sobre el tema de la extensión resulta evidente en sus dos artículos, ante todo, porque como señala, en obras de mayor envergadura el sentido de totalidad se pierde y, con ello, el interés del lector, pues carece de una visión de conjunto que dificulta la comprensión lectora. Cabría mencionar que Julio Cortázar asegura que el cuento puede ser equiparado a una fotografía y la novela a una película, pues aquella permite “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal, que ese recorte actúe como una eclosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara”.⁵⁰ Un poco después agrega que el elemento necesario para dar significación a un cuento radica en el uso, por parte del escritor, de los recursos de intensidad y de tensión necesarios para desarrollar un tema. El primer término consiste, según Cortázar, en la exclusión de cualquier idea o situación intermedia, se trata, en todo caso, de ir directamente al asunto planeado previamente. La tensión, por otro lado, reside en mantener expectante al lector durante todo el desarrollo del cuento. Aduce, asimismo, que por más experiencia que tenga un escritor, “si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más

⁴⁹ Chejov, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ *Vid.*, Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 308.

allá del mero ejercicio estético”.⁵¹ Esta idea es también sostenida por Amparo Dávila, quien dice:

Mis cuentos nacen de un estímulo sensorial. Un aroma, una melodía, un sabor, un árbol, una calle, unos ojos, una voz, una risa vienen a evocar una vivencia a veces muy lejana, perdida casi en la memoria, pero piedra angular para la génesis del cuento. Una parte de mis cuentos, o sea la vivencia que los origina es real, ha sido vivida; la otra parte es sólo producto de la imaginación y la fantasía.⁵²

De esta forma, la ficción surge a partir de un referente que es recreado a través de la imaginación, pues forma parte del bagaje sensorial y las vivencias del escritor. Por eso, Dávila asevera en su poética que sus cuentos se producen entre las fronteras de la realidad con la fantasía.

Prosigo con la brevedad, según la ve Poe, quien observa que si bien ésta es necesaria, de ninguna forma se puede caer en el otro extremo: una reducción excesiva, porque de ese modo la emoción no recibe un tratamiento gradual y armónico tal como se pretende. Se llegaría a lo meramente epigramático, cosa por demás negativa a lo buscado.⁵³ Es necesario, en todo caso, buscar el equilibrio en la extensión. Con esto último, el narrador y poeta bostoniano aproxima el cuento a la poesía lírica y por consecuencia, lo aleja, irremediablemente, de la novela.

Con todo, lo anterior resulta insuficiente si el artista no acomete la tarea de la creación literaria en forma metódica, rigurosa, con un detallado análisis de las emociones, reacciones y efectos sobre el lector, todo ello a través de un trabajo meticuloso del lenguaje y la forma toda. La obra germina no de la inspiración, sino de un proceso serio, continuo y “con la precisión y

⁵¹ *Ibid.*, p. 319.

⁵² “El canto...” en ed. cit, p. 451.

⁵³ Cf. “El principio poético”, en Edgar Allan Poe... *op. cit.*, p. 194.

el rigor lógico de un problema matemático”.⁵⁴ Esto habla de la profesionalización del artista, del dominio de la *tekné*, del razonamiento, de la disciplina constante y no de la mera intuición, ya que quizás es ese nivel de armonía el que transforma en universal una obra de arte en particular. De nueva cuenta la presencia del equilibrio se hace necesaria, pues de este modo cada elemento está plenamente justificado y los criterios de economía se concentran en un desarrollo narrativo y semántico condensados.

En este punto debo abordar el asunto de la alegoría, pues tiene que ver con la idea de dos estratos en la estructura del cuento: una superficial, que es la que se lee, y otra profunda, que contiene el sentido y que no debe interferir con la anterior, que no debe ser mostrada, a menos que ese sea el objetivo del escritor para dar mayor énfasis a lo que se cuenta, según Poe. Este asunto será retomado también por Borges, años más tarde cuando escriba: “Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos: uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”.⁵⁵ Esta aportación, junto con la de Ricardo Piglia,⁵⁶ nos hablan de una situación que viene a complejizar la escritura de este tipo de relatos, pues se debe echar mano, no únicamente de la historia que se cuenta, sino de otra que se va construyendo a partir de elisiones, de silencios, que deben ser completados por el lector una vez que, como dice Piglia, esta segunda y secreta historia se devela casi siempre durante el desenlace del cuento. En ambos casos, podemos prever un final ambiguo y sorpresivo.

⁵⁴ “Filosofía...”, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁵ Borges, *Obras completas*, v.4, ed. cit., p. 165.

⁵⁶ Ricardo Piglia, *op. cit.*, pp. 105-111.

A propósito del final, Samperio asegura que existen varias categorías. El primer tipo sería el que llama natural, y que consiste en un final, que si bien no es el esperado por el lector, tampoco alcanza a ser del todo sorprendente porque es más bien un final lógico; sería parecido en acierto al final abierto, donde se dan al lector unas cuatro o cinco expectativas como posibles soluciones. Por otro lado, existe el final ambiguo que plantea dos alternativas de solución entre las que el lector deberá elegir. Y por último estaría el final sorpresa, en el cual el lector obtiene un final que rebasa todas sus expectativas.⁵⁷

Estas circunstancias de lectura y la necesidad de trabajar con dos argumentos que, como anoté, nos llevan hacia la asignación de una función dinámica en el lector y una doble historia que determinan un modo de lectura, ante el cual Piglia⁵⁸ ha expuesto las siguientes tesis: a) un cuento siempre cuenta dos historias (una se cuenta directamente, la otra permanece en secreto, construida a través de elipsis y fragmentación del discurso): el efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie; cada una de las historias se cuenta de un modo distinto; los puntos de cruce son el fundamento de la construcción; b) la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes. En este momento, Piglia dice que “el cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola”. Para Piglia, la versión moderna del cuento viene a partir de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, James Joyce, contrariando la opinión de diversos críticos que consideran, como al principio mencioné, a Poe como el padre del cuento moderno. Pero independiente de esto, Piglia demuestra la originalidad de su pensamiento a través del análisis de la articulación de esas dos historias, que, asegura, constituye la clave del género. Trata de demostrar las posibilidades de su pensamiento al emitir

⁵⁷ Samperio, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁵⁸ Art. cit., p. 105.

una serie de hipótesis sobre la forma como escribirían una misma historia contada por Chejov, Hemingway, Kafka y Borges. Posteriormente, en otro ensayo titulado “Nuevas tesis sobre el cuento”,⁵⁹ Piglia, como había yo adelantado, ampliará su fundamentación a partir del análisis de la escritura de Borges. A propósito del cuento “El aleph”, dirá que:

En ese universo en miniatura vemos un acontecimiento que se modifica y se transforma. El cuento cuenta un cruce, un pasaje, es un experimento con el marco y con la noción de límite. Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y es su borde y su centro invisible. Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad. La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama.⁶⁰

Mas, lo que vale para “El aleph” resulta perfectamente aplicable a la obra de muchos otros autores que, como afirma Poe, deben mostrar un auténtico dominio del género, si no de qué otra forma podrían articular esas dos historias, una de ellas intuida entre los intersticios de la primera, y que al superponerse, envuelven al lector en un sentimiento de asombro, de sorpresa ante lo inesperado. Obviamente, esto ocurre sólo en aquellos cuentos que vienen a constituir una verdadera paradoja, como asegura Piglia; esto es, aquellos que narran una historia en apariencia inocua, cotidiana, y que de pronto, a veces en forma imperceptible, dan un giro que contradice aquello que tal vez se esperaba, que se creía iba a suceder. Situación que, por otro lado, también ha recibido la atención de Genette. Este teórico francés habla sobre esta característica de la narración mediante la cual se efectúa una yuxtaposición de los niveles de la diégesis y la metadiégesis a la cual ha llamado “metalepsis funcional”. El primer ejemplo,

⁵⁹ En este espacio cita a Hemingway, diciendo que: “La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.” En art. cit., pp.108-109.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

entre varios más, que utiliza para ilustrar su concepto es “Continuidad de los parques”, del escritor argentino Julio Cortázar, donde el fenómeno se produce entre:

...un nivel (pretendido) real y un nivel (asumido) ficcional [...]. La figura es interpretada literalmente, y con ella el evento ficcional. Ostensiblemente, el escándalo reside precisamente en esa literalización fantástica de lo que, para las mentes de los entendidos, no era más que un modo de hablar, que ahora se vuelve un modo de ser, de ocupar un espacio y de pasar el tiempo.⁶¹

Al trasladar los dos niveles, se produce un fenómeno que genera sorpresa en el lector, pues éste ya había asumido que aunque había dos niveles dentro del relato: el ficcional y el real, éstos se encontraban totalmente identificados, pero de pronto ambos pasan a formar uno solo generando una gran duda sobre lo sucedido, ¿qué era lo ficticio y qué lo real dentro del texto?

Finalmente, pienso que lo que estos escritores nos proponen no es sólo una, sino varias lecturas; todas aquellas que soporten una narración que en ocasiones nos dice más desde lo construido a partir de las ausencias y el silencio, desde las elipsis desarrolladas con toda intención, a través de una escritura en apariencia natural, pero que no lo es por todo aquello escamoteado desde lo explícito y que, en un momento dado, explota frente a los ojos del lector dejándolo atónito, sorprendido, cuando una historia se deja seducir y permite la inserción de aquella otra que permanecía expectante debajo de la superficie. Circunstancia en la que, como dejé asentado antes, Poe no estaba de acuerdo pues, para él, ambas historias deberían estar siempre separadas, y la secreta permanecer siempre oculta, salvo en contadas ocasiones. Desde

⁶¹ Cf. Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción* (trad. Luciano Padilla López). FCE, México, 2004, pp. 29-36. En el cuento mencionado, un hombre sentado en un cómodo sillón verde, lee acerca de un adulterio que provoca el asesinato del marido traicionado. Al final del cuento, nos damos cuenta que la víctima será, precisamente, en igual forma y momento como ocurre al personaje, el hombre que se encuentra leyendo.

mi punto de vista, las propuestas de Borges y Piglia⁶² resultarían más acertadas, pues benefician la tan ansiada economía de lenguaje propuesta para el género, por un lado, y por el otro, la inserción del lector en el doble juego de la narración, pues facilita una lectura más ventajosa y placentera del relato.

En cuanto al asunto de la alegoría, éste se puede ubicar en su artículo sobre Hawthorne. Ahí Poe afirma que la alegoría y la unidad de efecto son elementos que se excluyen mutuamente. Según él, la alegoría interfiere en el desarrollo directo de la unidad de efecto, pues su uso significa tratar de unir dos estratos de significación contrapuestos: real e irreal. La alegoría apela a la fantasía, a un lenguaje imaginativo y no discursivo, donde el lector se puede perder. Niega que su sentido utilitario resida en reforzar la verdad, pues “si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado, lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastrueca y perturba [...]. En las mejores circunstancias, siempre interferirá con esa unidad de efecto que, para el artista, vale por todas las alegorías del mundo”.⁶³ Y esto es lo que más deplora el escritor, que la alegoría obstaculice ese propósito de máxima importancia en la ficción: la verosimilitud, vista ésta en el sentido aristotélico de que una obra de arte debe sostener una cierta relación de semejanza y de adecuación con un referente real ya existente. De lo contrario, el lector no podría signar el pacto necesario con el escritor, y encontraría la escritura demasiado abstracta o disparatada para ser creída. Es lo que Boris Tomashevski maneja en cuanto a la motivación realista y la motivación estética, y dice: “Todo motivo real debe ser introducido en la construcción del relato de una cierta manera y favorecido por una

⁶² Piglia es enfático cuando dice que se trata de dos historias, y no de un sentido oculto que depende de la interpretación que el lector pueda efectuar, que era lo que Poe nos había planteado.

⁶³ “Hawthorne”, en art. cit., p. 318.

iluminación particular”.⁶⁴ Entonces, la primera atañe a aquello que el lector asimila dentro de la vida efectiva o real (verosimilitud), y la segunda prepara el efecto o impresión de tal realidad, mediante una serie de procedimientos artísticos que configuran la estructura estética y que Viktor Shklovski llamó artificios.

Marco teórico. Los verdaderos objetivos del hecho literario: lo bello y lo sublime

En la reseña dedicada a Hawthorne, Poe ya señala una clara distinción en cuanto a los objetivos que deben alcanzar tanto el cuento como la poesía, esto es, la Verdad para aquél y la Belleza para esta última, ante lo cual reconoce que:

...el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el *ritmo* de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad (las cursivas son del autor).⁶⁵

De acuerdo con esto, la Belleza, si bien no está vedada al cuento, encuentra su mejor expresión a través del poema que constituye su verdadero dominio y donde su génesis se da a partir del ritmo; en cambio, el cuento, que carece de esto último, puede incorporar otros mecanismos a través del razonamiento, tales como el terror, la pasión, el horror o elementos similares, que Poe relaciona con la Verdad. Los límites impuestos al poema por la forma, por tanto, se vuelven más amplios en el cuento al poseer éste una mayor libertad.

⁶⁴ Boris Tomashevski, “Tematología”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol), Siglo XXI, México, 10 ed., 2010, p. 219.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 323. Este criterio se amplía en “El principio poético”, donde reitera que al poema le es consustancial la Belleza, como una forma de elevación del alma; en tanto al cuento lo es la Verdad, ya que tiene que ver con el intelecto, y, al contrario de aquella que depende del ritmo, la rima y el metro, éste requiere un lenguaje severo antes que florido. En la narrativa se debe ser sencillo, preciso, sucinto, a fin de reforzar la verdad, en *ibid.*, p. 198.

En su ensayo “La filosofía de la composición”, el escritor se refiere a la Belleza, no como una cualidad, sino como un efecto, pues “Cuando los hombres hablan de la Belleza [...], se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del alma —no del intelecto o del corazón—, que se experimenta como resultado de la contemplación de ‘lo bello’”.⁶⁶ E insiste en que la satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión o excitación del corazón, corresponden más bien al dominio de la Verdad que encontramos en el ámbito del cuento y que son *per se* elementos antagónicos de la Belleza. Porque la Belleza conlleva no tanto la exaltación, sino la serenidad del alma. Y, aunque en determinadas ocasiones aquellos pueden ser usados en el poema, quedan siempre subordinados a ésta, pues lo que se busca es conservar el tono implícito en el concepto Belleza, que no es otro que el de la melancolía poética, muy diferente, como se ha podido observar, al que se puede descubrir en un cuento.⁶⁷ Entonces, la Belleza produce en el espíritu del hombre una difusa tristeza, un sereno desasosiego, valga lo paradójico de la expresión, sin llegar a sacudirlo como sí lo puede lograr lo sublime.

Me parece pertinente en este punto abordar una cuestión de fondo: aquella que se refiere a dos conceptos consustanciales al arte, al menos bajo la visión occidental. Me refiero a “lo Bello” y “lo Sublime”, nociones ya conocidas por los clásicos, pero redescubiertas en el siglo XVII y puestas en boga durante el XVIII, donde se produce un giro en su concepción,

⁶⁶ “La filosofía...”, en *ibid.*, p. 226.

⁶⁷ En una reseña escrita sobre la obra de Longfellow, Poe crítica que éste escriba su poesía a partir de un afán moralizante, puesto que esa no debe ser bajo ningún concepto la finalidad de la poesía pues: “La poesía es una respuesta a una demanda natural e incontrolable. Siendo el hombre quien es, jamás existió un tiempo desprovisto de poesía. Su primer elemento es la sed de una BELLEZA suprema, una belleza que ninguna combinación existente de formas terrenales puede proporcionar al alma, una belleza que *ninguna combinación posible* de esas formas alcanzaría a producir plenamente.” [El énfasis a partir del uso de mayúsculas y bastardillas es obra del autor]. “Longfellow”, en Poe, *Obras en prosa*, ed. cit., p. 304. Con estas palabras deja claramente expuesta su idea de que el ámbito idóneo para la belleza no es otro que la poesía. Otra característica que señala en esta ocasión para lograr la musicalidad del poema, aparte del ritmo ya mencionado, es la rima.

pasando de ser una cualidad especial del lenguaje a convertirse en categorías estéticas separadas.

En efecto, la trayectoria de estos conceptos se inicia, hasta donde se sabe, en el siglo I d. C., en un pequeño manuscrito anónimo intitulado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino o Pseudo-Longino, rescatado y traducido al francés en 1674, por Nicolás Boileau-Despréaux. En este tratado, su autor otorga relevancia a las emociones, a la imaginación y a la belleza de las palabras y, primordialmente, a las cualidades y pensamiento del artista.⁶⁸ Ahí lo sublime es tratado desde el campo de la Retórica, ya que se le concibe como una cierta majestad del lenguaje, “pues lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje”.⁶⁹ El lenguaje sublime es la expresión de pensamientos elevados. Lo que se busca, entonces, no es tanto el convencimiento del espectador a través del discurso, sino el entusiasmo, el placer que provoca en quien escucha, porque lo dicho va más allá de la expresión, quiero decir, más hacia la nobleza del pensamiento y la belleza que esto conlleva, que a las figuras y la grandilocuencia que se puedan utilizar para formularlos. Más hacia el sentimiento que guarda el fondo, que a la frialdad de la forma, pues estas condiciones: “dominan por entero al oyente”. Lo que nos recuerda en gran medida lo dicho por Poe, en cuanto a mantener cautivo al lector durante el tiempo que dura su lectura. En general, para Longino, aunque no lo afirma directamente, lo sublime está ligado a la belleza, a la elevación del alma, como se puede deducir del siguiente fragmento:

Es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil, más aún, imposible rebelarse y que deja en la memoria una huella

⁶⁸Demetrio. *Sobre el estilo*. ‘Longino’. *Sobre lo sublime* (intr., trad. y ns. José García López). Gredos, Madrid, 1979, p. 129.

⁶⁹*Ibid.*, p. 148.

poderosa y difícil de borrar. En una palabra ten por hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos.⁷⁰

Lo sublime, por tanto, deja una huella imperecedera en la memoria y, a la vez, una sensación agradable que además resulta ser universal. Por consiguiente, lo sublime alcanza una dimensión de equilibrio, de armonía en tanto belleza y grandeza unidas en una sola entidad.⁷¹

El pensamiento de este filósofo impactará profundamente a otros intelectuales siglos más tarde, quienes habrán de hacer una distinción entre lo bello y lo sublime. Con ello se amplía el campo de discusión y se implanta una separación que establece dos categorías, si bien afines, diferentes, alejándose de la condición clásica de belleza, como trataré de explicar enseguida.

En 1757, se publica en Inglaterra *La indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke, considerado como uno de los primeros tratados dedicados a las categorías de lo bello y lo sublime.⁷² Su enfoque se ve influenciado por la Estética, concepto puesto en boga a partir de 1735, por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten,⁷³ aunque más en el sentido psicológico en el análisis de las categorías que propone, lo bello y lo sublime, encaminándose hacia las sensaciones y

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 157-158.

⁷¹ Longino ejemplifica la destreza necesaria para lograr un sentido de lo sublime con un poema de Safo: Semejante a los dioses me parece ese hombre, que se sienta frente a ti, y de cerca escucha tu dulce voz y tu sonrisa deliciosa, y eso hace saltar mi corazón dentro del pecho. Pues, cuando te miro por un momento, se me quiebra la voz. Mi lengua se hiela y al punto un fuego suave recorre mi piel, mi vista se nubla, los oídos me zumban, un sudor frío me cubre y un temblor me agita toda entera y estoy más pálida que la hierba; y siento que me falta poco para morir, pero es necesario ser valiente...” *Ibid.*, p. 166. Si bien, como antes mencioné, Longino guía sus consejos hacia el ámbito de la Retórica, los ejemplos a los que recurre son tomados en su mayoría del campo de la poesía.

⁷² Edmund Burke, *La indagación...* (est. prel. y trad., Menene Gras Balaguer). Tecnos, Madrid, 2ª ed., 1997, 132 pp.

⁷³ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), acuñó el término en su libro *Meditaciones filosóficas sobre algunas cuestiones de la obra poética*, con el cual definió la “ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber del intelecto”. Cf. M. M. Rosental y P.F. Ivain, *Diccionario de filosofía* (trad. del ruso Augusto Vidal Roget). Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1965, p. 40, en la página electrónica: <http://www.filosofia.org/enc/ros/baumg.htm>

emociones que despiertan en el ser humano, a partir de un referente externo, que puede ser un evento de la naturaleza o del arte.

En la introducción de su obra efectúa un análisis sobre el gusto, llegando a la conclusión de que se trata de una cualidad intrínseca al ser humano en general, aunque diferente en cada uno de los individuos, por lo que existe una cantidad ilimitada de gustos. Esto se origina porque hay una separación del objeto respecto al sujeto,⁷⁴ y será mediante la experiencia previa de cada individuo en particular como se determine su acercamiento a aquél. Quiero decir que lo que para un hombre es agradable, para otro pueda no serlo. Pero hay un aspecto común en esta situación, y es que el gusto es percibido, sin excepción, a través de los sentidos con ayuda de la imaginación y de la facultad de razonar.

Burke separa lo estético en dos categorías, como anoté arriba: lo bello propiamente dicho, y lo sublime. Afirma enfático al inicio de la parte III, sección primera: “Mi intención es considerar la belleza diferenciada de lo sublime”.⁷⁵ La primera concierne a todo lo agradable y placentero y la segunda está asociada al miedo derivado de las ideas de dolor y peligro, dos situaciones que amenazan la autoconservación del individuo, ligadas a todo aquello que es de alguna manera aterrador, o se relaciona con objetos o fenómenos terribles, y queda definido como “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”.⁷⁶

Para Burke, al igual que para Kant, lo sublime está en relación con la naturaleza, algunos de cuyos fenómenos no pueden ser abarcados en su majestuosidad por la imaginación del individuo, quedando sobrecogido cuando queda expuesto ante ellos, circunstancia que lo obliga a hacer uso del entendimiento para poder subsistir ante este embate. El sentimiento de

⁷⁴ En esta separación del objeto y el sujeto, aquél en todo caso representa un estímulo para despertar ciertas pasiones o sentimientos en el individuo contemplador. El objeto, visto así, resulta ser un mero disparador del sentimiento asociado a sus características, y no el depositario de las categorías en sí.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 67.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

lo sublime está entonces, según este autor, asociado a estados psicológicos límite del ser humano. Ahora bien, Burke se pregunta cómo es posible que situaciones de este tipo puedan proporcionar cierto deleite, que no placer, en las personas. Según él, esto se suscita cuando el peligro no es real, sino imaginado, puesto que una cosa es la idea del dolor y el peligro, y otra muy diferente el verdadero dolor y peligro:

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias [...]. Todo lo que excita este deleite, lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.⁷⁷

Aquí Burke liga el sentimiento de lo sublime a reacciones fisiológicas del individuo ante eventos que suscitan terror y que al momento de ser sufridas pueden convertirse en algo atroz, pero que distanciadas de la fuente real, ya sea porque son situaciones experimentadas por otros, o creadas por la imaginación, producen un efecto contrario de complacencia y aceptación.

Pues bien, las causas que originan el sentimiento de lo sublime en el género humano, según Burke, están asociadas al temor ante la enfermedad y la muerte, la oscuridad, el terror que emana del poder, de la privación que representan el vacío, la soledad y el silencio, así como la grandeza de dimensiones, lo infinito y la magnificencia, y la percepción de la dificultad o de una fuerza enorme o enigmática que deben ser enfrentadas, principalmente. Todo lo que esto suscita en el hombre, queda comprendido bajo la palabra asombro:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es el estado del alma, en el

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso la mente está tan llena de su objeto, que la absorbe [...]. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto...⁷⁸

Como vemos, se pierde el equilibrio en la concepción del mundo y el individuo queda anonadado, perdida la capacidad de razonar en la medida que la impresión causante del miedo perdura. Se trata entonces de una fuerza sobrecogedora que produce una verdadera suspensión de la conciencia donde el sujeto se sumerge en una especie de vacío existencial, donde razón y emoción se nulifican mutuamente.

Por el contrario, la belleza es “aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él”.⁷⁹ Luego aclara que entiende el amor como una satisfacción derivada de la mente al contemplar alguna cosa bella, sin importar su naturaleza. La belleza, en este autor, no se asocia a la simetría representada por la proporción o la perfección del objeto, aunque sostiene la de armonía, concebida ésta como la “adecuación” de las partes de un todo. Por otro lado, lo bello no requiere el concurso de la razón, sino la intervención de los sentidos. Las características de la belleza, no obstante, se dan en contraposición de las que son intrínsecas a lo sublime, de donde derivan: claridad, pequeñez, lisura, suavidad en los colores y los sonidos, dulzura y la variación gradual, imperceptible de los fenómenos.

Algunos aspectos abordados por Burke en su tratado serán retomados por Kant, en sus apreciaciones sobre la Estética.⁸⁰ En efecto, desde el inicio en su “Analítica...”, este filósofo

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁸⁰ Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (intr., trad. y ns. Luis Jiménez Moreno). Alianza, Madrid, 2008, 1ª ri., 2010, 119 pp.; “Analítica del juicio estético. Primera sección”, en *Crítica del juicio estético. Primera parte* (trad. del alemán Manuel G. Morente). Editora Nacional, México, 1973, pp. 159-414.

prosigue con la idea de separar el objeto del sujeto, pues establece categóricamente que “El juicio del gusto es estético”,⁸¹ de donde se deducen dos cosas; por una parte, objeto y sujeto se encuentran separados, y corresponde al segundo establecer el juicio que el objeto le merece y, por otra, que el juicio no es propiciado por la razón, sino por otra entidad, que más tarde nos aclarará se trata de la imaginación, que no puede ser de ninguna otra forma que subjetiva, pues va unida a la sensación de satisfacción experimentada por el sujeto, si bien ante la representación del objeto.

Sin embargo, para que un objeto pueda ser considerado bello, no debe serlo sólo para un individuo en particular, pues estaríamos hablando de encanto o agrado personal, sino que debe gustar del mismo modo a los demás seres humanos, esto es, debe tener como característica la universalidad y carecer, además, de interés alguno, ser desinteresado.⁸²

En general, lo bello para Kant reside en la apreciación de la forma del objeto, en la aceptación inmediata de la sensación agradable que ese objeto despierta en quien lo contempla. La relación objeto-sujeto se constituye como un todo armónico, sereno, porque la contemplación es plausible, sin obstáculos interpuestos, es pura.⁸³ Esta situación, como ya se pudo ver, es admitida por Poe, aunque asignada al campo de la poesía.

Muy pronto, en ambos textos, hace la separación de las dos categorías estéticas, el sentimiento de lo bello y el de lo sublime, al igual que Burke.⁸⁴ En este pensador, aunque

⁸¹ *Ibid.*, p. 159.

⁸² “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase bello”. *Ibid.*, p. 174.

⁸³ En la “Análisis de lo bello”, Kant asegura que hay dos facultades del juicio estético que deben trabajar en franca avenencia: la imaginación y el entendimiento. En la contemplación de lo bello esta circunstancia se presenta sin ningún problema, lo que incide para que el individuo pueda sentir un gran placer. A esto, el filósofo lo llama “placer positivo”.

⁸⁴ “El sentimiento más delicado, que ahora queremos considerar, es particularmente de dos especies: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*. La afección es agradable para ambos, pero de manera muy diferente”, en *op. cit.*, p. 31.

ambas categorías tienen en común que pueden complacer, también reflejan grandes diferencias entre sí, pues si lo bello tiene forma y, por esto mismo, límites, lo sublime carece de ella y es, por ello, ilimitado,⁸⁵ lo que conduce a tomar lo bello “como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante a la razón”.⁸⁶ Pero no es todo, pues lo bello es un sentimiento que impulsa hacia la vida, en tanto lo sublime “produce una suspensión momentánea de las facultades vitales”.⁸⁷ Esto es, se convierte en un placer negativo.⁸⁸ Podemos suponer entonces, que lo bello no causa en el hombre mayor afectación que el puro placer, la naturaleza, o el objeto artístico, son apreciados en su concierto con el hombre, pero lo sublime obliga a una violencia de la imaginación que debe ser contrarrestada por medio de la razón.⁸⁹ El desacuerdo que surge entre las facultades entre sí, da lugar a una tensión extrema que caracteriza el sentido de lo sublime, a diferencia del apacible sentimiento de lo bello. Digamos que lo sublime llega a lo suprasensible según Kant, representado por dos factores que le son inherentes: lo sublime matemático y lo sublime

⁸⁵ Cf. *Crítica...*, ed. cit., p. 239.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.* Al contrario de lo que ocurre en Burke, que significa una verdadera suspensión de la conciencia, el sujeto queda a expensas de la razón, que trata desesperadamente de encontrar un porqué y una salida al fenómeno sublime.

⁸⁸ Kant prosigue con la idea de Burke, en el sentido de que el miedo por nuestra debilidad ante las fuerzas de la naturaleza no debe convertirse en terror, por lo tanto, hay que diferenciar entre “terror verdadero” e “idea de terror”, pues “el que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, así como el que es presa de la inclinación y del apetito no puede juzgar sobre lo bello”. *Op. cit.*, p. 270.

⁸⁹ Lo ilimitado puede ser una gran tempestad, lo inconmensurable del océano enfurecido, la irrupción de incontenible violencia de un volcán, la visión inabarcable del espacio infinito, una dolencia física atroz, despiertan en el individuo la idea de un Absoluto, que sólo puede ser intuita, pero no resuelta por la imaginación, por lo que la razón debe hacerse presente para tratar de resolver el conflicto. El fracaso de la imaginación representa un pesar en el sujeto. Pero este pesar a su vez representa un placer, porque la impotencia de la imaginación es en sí misma portadora de noticias de lo inexistente, lo inabarcable, que produce ideas a la razón. Para expresarlo en forma más sencilla: el hombre queda expuesto ante algo grandioso, esto induce a una suspensión temporal de la conciencia, sobreviniendo un sentimiento doloroso de angustia y de temor al comprender su insignificancia ante lo inconmensurable; pero la reacción inmediata viene a ser una aprehensión del fenómeno por medio de la razón, emergiendo entonces el sentimiento de placer. O como afirma Lyotard: “la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de la Idea”. *Vid.*, “Lo sublime y la vanguardia” en Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons). Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 103.

dinámico; en el primero, la imaginación se declara incapaz de abarcar la magnitud representada por la naturaleza (dimensiones extremas como la infinitud del mar en calma, o la inmensidad de la bóveda celeste), la imaginación se siente limitada y es sustituida por la razón y sobreviene un sentimiento de respeto; en el segundo se presenta, en cambio, un sentimiento de temor, pues es la fuerza de la naturaleza lo que encarna la sublimidad (fuerzas abrumadoras: la intensidad de las fuerzas destructivas del mar embravecido). De este modo, la naturaleza se encuentra en calidad de un obstáculo que debe ser superado y, por lo tanto, lo sublime se presenta en el umbral mismo en que la razón violenta la imaginación, para “...dejarle ver más allá en lo infinito, que para aquélla es un abismo”.⁹⁰ Es lo sublime, pues, lo inabarcable, precisamente porque carece de forma y dimensión, es, en algún sentido, la ausencia absoluta, el vacío.

Los resultados de esta distinción de las categorías estéticas en lo Bello y lo Sublime, tuvieron sus consecuencias: se logró que el arte pudiera incorporar como válidos elementos antes proscritos en la estética, como la fealdad, lo grotesco, lo umbrío, lo ominoso, etcétera. Recalco esto porque el impacto en los escritores modernos no se hizo esperar, empezando por los románticos, y Poe, entre otros, va a recrear en sus cuentos esos elementos poniendo en uso un mecanismo también previsto por Kant: la imposibilidad de decir lo indecible, esto es, guardando silencio cuando el objeto intuido no puede ser representado.

Si el mérito de separar las categorías estéticas no le corresponde a Poe, puesto que se producen antes que él aparezca en escena, sí le corresponde el haberlas aplicado cada una en

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 279. Lo que Kant expone, es lo siguiente: “La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con estas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual, al mismo tiempo, es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce sobre aquella sólo para extenderla adecuadamente, a su propia esfera (la práctica)...”

un género literario diferente, como antes mencioné: lo Bello para la poesía y la Verdad para el cuento. Con ello se percibe el cambio en la visión que se había tenido respecto al arte. Un alejamiento paulatino de la idea clásica de belleza, cuando menos en Poe, respecto al relato breve, pues aunque no utiliza en concreto el término sublime, le asigna, como hemos visto, el de Verdad. Este último lo quiero asociar con lo sublime, puesto que Kant mismo establece que “la verdad es sublime”,⁹¹ y las características que les corresponden son las mismas para ambos. Incluso, aquella sensación de emoción mencionada por Kant,⁹² nuestro escritor la llama Pasión, o excitación del corazón, producida sólo por la Verdad.

Otra coincidencia de pensamiento se verifica en el sentido de que tanto Burke como Kant, como ya antes había explicado, conciben los efectos del objeto como sensaciones dentro del sujeto, que no es otra cosa que lo buscado también por Poe: el escritor como productor de efectos sobre el lector, a través de la escritura.

Todas estas reflexiones, como asegura Lyotard⁹³ en algunos breves ensayos donde retoma a Kant y Burke con relación a lo sublime, deben hacernos pensar en la difícil tarea que resulta para los artistas tratar de representar, a través de sus obras, lo irrepresentable, aquello que por ser inabarcable, sin forma, sin límites, debe ser, no obstante, comunicado a los demás. Dice que al concebir un concepto tenemos la idea del mundo, de su totalidad, pero no podemos mostrar un ejemplo de ella, no podemos ilustrar esa idea por medio de un objeto que sería su representación. Se puede concebir lo inmenso, lo absolutamente poderoso, pero sus

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹² “La emoción, sensación de donde el agrado se produce sólo mediante una momentánea suspensión y un desbordamiento posterior más fuerte de la fuerza vital, no pertenece en modo alguno a la belleza. La sublimidad (con la cual el sentimiento de la emoción está unido)...”. *Crítica...*, op. cit., p. 203.

⁹³ Jean-Francois Lyotard., “Lo sublime y la vanguardia” en *La posmodernidad (Explicada a los niños)* (trad. del francés Enrique Lynch). Gedisa, Barcelona, 9ª ri., 2008, pp. 19-22.

representaciones siempre serán insuficientes.⁹⁴ En efecto, toda representación destinada a ver esta potencia se muestra como intensamente exigua. Por cuanto lo sublime se inscribe dentro de las ideas que no tienen presentación. De allí, la dificultad de expresión, la ineficacia del lenguaje, y es el silencio lo que se convierte, entonces, en la posibilidad de lo posible. Por este motivo, se hace necesario discurrir alusiones a lo concebible de lo que no puede ser presentado tal cual. Todo el arte moderno se ha debatido bajo esa paradoja.⁹⁵ Y, aunque Lyotard se detiene más en la pintura como objeto de discusión, eso resulta ser aplicable también a las demás artes, como él mismo especifica: “Empujadas por la estética de lo sublime a la búsqueda de efectos intensos, las artes, sea cual fuere su material, pueden y deben hacer caso omiso de la imitación de los modelos únicamente bellos, e intentar realizar combinaciones sorprendentes, insólitas, chocantes”.⁹⁶ Esto último, me parece, lo podemos constatar en el absurdo que se verifica en la literatura fantástica. Inclusive, en la imposibilidad de los escritores para efectuar la presentación de aquellos seres animados causantes de angustia o terror en los personajes, que deben ser contruidos a través de subjetivaciones a veces profundas y complejas.

Desde este punto de vista, se debe incurrir en buscar formas posibles de impactar al destinatario de la obra de arte, de forzarlo a salir de su ensimismamiento y buscar también él, lo que se esconde detrás del discurso que tiene ante sus ojos, no tanto en persecución de la

⁹⁴ *Ibid.*, p. 103; “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons). Manantial, Buenos Aires, 1988, p. 103

⁹⁵ Lyotard asegura que el arte presentará algo, pero lo hará en forma negativa, por ejemplo en pintura, al presentar una tela donde aparezca un cuadrado en blanco, de tal forma que hará ver en la medida en que prohíbe ver. Digamos que en la Modernidad, en el arte, la realidad abandona la naturaleza y cimenta lo sublime en lo provocado por lo humano, o mejor dicho, lo inhumano, es decir, la destrucción de lo construido por el hombre mismo, por ejemplo en “El Guernica” de Picasso, donde en realidad se representa en forma simbólica la destrucción propiciada por el hombre contra el hombre mismo. Así, el arte “ya no imita la naturaleza, sino que más bien crea un mundo paralelo”, dice Lyotard parafraseando a Paul Klee, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes. Un arte que niega la consolación de lo bello, y se sumerge en presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir lo impresentable. *Ibid.*, p. 102.

⁹⁶ *La posmodernidad*, ed. cit., p. 105.

belleza, sino en la comprensión de lo inefable.⁹⁷ Poe lo sabía bien y buscaba la forma de conseguir un efecto en particular en sus cuentos. Me refiero al hecho de tratar de despertar en el lector un sentimiento de miedo, para lo cual se valía de lo ominoso, que por serlo, resulta difícil de representar a través del lenguaje. Esto le valió que muchos de sus cuentos fueran considerados como fantásticos o de terror, como es el caso de “El gato negro”, “Ligeia”, “La caída de la casa de Usher”, “El pozo y el péndulo”, entre otros.⁹⁸

En el caso de Amparo Dávila, lo ominoso encuentra un espacio propicio en su obra, aunque el efecto conseguido no sea, en el caso de varios de ellos, el miedo precisamente, sino una especie de inquietud, de desconcierto, como habré de detallar en el momento de efectuar el análisis de los mismos.

Marco teórico. El sentimiento de miedo a partir de lo siniestro según Sigmund Freud

Uno de los recursos muy utilizados por Amparo Dávila, dentro de sus cuentos, es el suspenso. Para ello recurre a la ambigüedad, a los silencios, a los espacios cerrados, agobiantes, elementos que empujan a sus personajes hacia situaciones desgarradoras de angustia y temor. Por ese motivo me parece pertinente incursionar en los terrenos de lo siniestro y para ello voy a utilizar lo expresado en algún momento por Freud (1919), en su ensayo “Das Unheimlich” (lo siniestro),⁹⁹ un ensayo donde, de inicio, dice que tratará acerca de una de las raras

⁹⁷ Esto tiene que ver con aquello que Shklovzki llama desautomatización: cuando un objeto o una imagen son expuestas en forma repetitiva llegan a desaparecer ante la vista del sujeto. Para lograr que el objeto sea percibido de nuevo, es necesario aplicarle un mecanismo de singularización que consiste: “en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura*, ed. cit., p.84.

⁹⁸ Los cuentos mencionados forman parte de Edgar Allan Poe, *Cuentos completos* (trad. Julio Cortázar, pról. Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, eds., Fernando Iwasaki y Jorge Volpi). Páginas de espuma/Colofón, Madrid, 2009.

⁹⁹ *Vid.*, Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras completas del profesor S. Freud. Psicoanálisis aplicada* (trad. Luis López Ballesteros). Iztacihuatl, México, 1977, vol. XVIII, pp. 192-242.

ocasiones en que el psicoanálisis se acerca a literatura. Aunque decidido a incursionar en el campo, también de inmediato nos advierte que se trata de ámbitos diferentes, lo cual determina que de igual forma se establezca otra diferencia: entre lo siniestro como vivencia y aquel que surge a través de la imaginación, como explicaré más adelante.

Freud parte para su disertación de un estudio de E. Jentsch sobre el tema, basado en un análisis del cuento “El hombre de la arena” de E. T. A. Hoffmann,¹⁰⁰ aclarando que lo dicho por este analista le parece un tanto limitado al respecto. De acuerdo al psicoanalista vienés, Jentsch considera que “la incertidumbre intelectual es la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro”.¹⁰¹ Esta incertidumbre surgiría a través de “la duda acerca de la animación real que pueda tener un ser aparentemente vivo y, por el contrario, la duda a propósito de si un objeto carente de vida no esté, de algún modo, animado”.¹⁰² Esto es, la vacilación radica en la falta de certeza para decidir si un objeto, que por su naturaleza se muestra inanimado, pueda en un momento dado cobrar vida. O viceversa, que exista la duda

¹⁰⁰ En el cuento se narran las vicisitudes de un joven estudiante, Nataniel, que a través del encuentro con un vendedor recupera algunas escenas de su infancia donde asocia a éste con el “hombre de la arena”, personaje de un cuento que por las noches le narraba la madre y que se caracterizaba por hacer saltar de sus órbitas los ojos de los niños. El padre de Nataniel recibe en ciertas ocasiones la visita de un extraño personaje, el abogado Coppelius, con el cual suele encerrarse en un cuarto cuyo acceso está prohibido a los niños. Éste es un tipo extravagante y desagradable que provoca repugnancia y miedo en los menores. Una noche, tratando de descubrir la identidad de este individuo, el chico logra espiar a su padre escondiéndose detrás de los cortinajes. Observa, temeroso, a los hombres trabajando en algún tipo de experimento. En un momento dado, el niño es descubierto y Coppelius se le acerca, muy enojado, con aparente intención de quemarle los ojos con una braza sacada de un hornillo. El padre trata de evitarlo y Nataniel, aterrado, pierde el conocimiento. Tiempo después, durante la que pretendía ser la última visita de este personaje a la casa, por algún motivo se provoca una explosión seguida de un incendio, que finaliza con la muerte del padre. A partir de ese momento, el estudiante creará encontrarse en varias ocasiones con Coppelius, disfrazado bajo diferentes personalidades. Durante su adolescencia se hace novio de la hermana de su mejor amigo, pero debido a sus estudios debe trasladarse durante algún tiempo a otra ciudad. Ahí conoce, durante un baile, a una joven hermosa de la cual queda prendado: Olimpia. Ésta, finalmente resulta ser una muñeca autómata, construida por uno de sus maestros y un amigo de éste, de apellido Coppola, que no es otro que el vendedor de anteojos y, a la vez, el abogado Coppelius. A partir de la destrucción de aquella, Nataniel cae gravemente enfermo. Una vez repuesto, regresa a su ciudad natal, a casarse con su novia Clara. Perseguido por la imagen del arenero, en una visita a la torre de la iglesia del pueblo, el joven cree observar desde la altura al personaje de sus pesadillas y trata de arrojar a Clara hacia el vacío. El hermano de ella interviene y la salva. En su crisis de locura, es Nataniel quien muere, arrojándose desde lo alto de la torre. Cf. E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena* (trad. Jorge Toro y Mario González). Panamericana, Bogotá, 2000, pp. 27-141. [Cajón de cuentos].

¹⁰¹ *Apud* Freud, en *Obras...*, ed. cit., p. 194.

¹⁰² *Ibid.*, p. 210.

en cuanto a que un ser vivo lo esté verdaderamente, o sólo en apariencia. En concreto, la incertidumbre radica en el hecho de no poder asegurar si la realidad que percibimos es la verdadera, o esconde algo más tras de sí. La literatura, según Jentsch, debe valerse de este artilugio para despertar el miedo en el lector, dado que nada hay más enigmático que todo aquello relacionado con la muerte, que aunque acto cotidiano, nos impresiona y confunde.

Para Freud, lo siniestro tiene sus antecedentes en el término *Unheimlich* que resulta ser una palabra verdaderamente polisémica. Tratando de encontrar sus orígenes, explora no sólo el término tal cual en alemán, sino que hace un amplio recorrido por varios idiomas. En general, él identifica el término con “lo horroroso, atroz, espeluznante [...], buscando localizar cuál es el núcleo del sentido esencial, que permita discernir, en lo angustioso, algo que además, es siniestro”¹⁰³ y que estaría definido como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”.¹⁰⁴

Enseguida pasa a contraponer el término con otro, también alemán: *Heimlich*, significando lo que es “íntimo, secreto, familiar, hogareño”. Y Freud hace notar como este término en realidad no posee un solo sentido, sino que se divide en dos grupos de representaciones que, sin ser del todo antagónicas, sí se encuentran bastante distanciadas: por un lado se trata de lo que es familiar, confortable y, por el otro, de lo oculto, lo disimulado. Así, *Unheimlich* resultaría antónimo del primero de esos sentidos, pero no del segundo. Añade, con cierta sorpresa, que para Schelling, *Unheimlich* sería “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.¹⁰⁵ Por lo tanto, el término *Heimlich* se presentaba como una voz que se encaminaba hacia la ambivalencia, hasta que terminó por

¹⁰³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Apud, ibid.*, p. 200.

coincidir con la de su antítesis, *Unheimlich*, donde el prefijo negativo *un* (in), antepuesto a la palabra, es el signo de la represión.

Como lo señala Freud, lo siniestro en el cuento de Hoffmann no radica en la muñeca Olimpia, puesto que en los cuentos maravillosos es común que los animales hablen, o que los objetos cobren vida, como es el caso de “La bella y la bestia”. Por lo tanto, lo ominoso está representado por la figura de Coppélius y el miedo a ser privado de la vista, temor reprimido durante la infancia del protagonista, que ha quedado adormecido, pero que en algunas circunstancias que han servido de disparador ha aflorado, lo que provoca el sentimiento de lo siniestro y el estado de locura de Nataniel. El temor está unido al peligro que Coppélius representa.

Además, Freud considera otros temas para suscitar lo siniestro en la literatura. Uno de ellos es el “doble”,¹⁰⁶ esto es, la aparición de un ser semejante a otro, con lo cual éste pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio. Este tema estaría relacionado con la imagen en el espejo, con la sombra y con el temor ante la muerte. También agrega algo, que para el estudio de los cuentos de Dávila es muy importante, ya que ella lo aplica con bastante ingenio en sus personajes, esto es, que aparte de los temas mencionados, también se consideran todas aquellas circunstancias o deseos del individuo que no han sido realizados, por diversas causas de origen exterior, pero que la imaginación no desea abandonar; asimismo, todas las decisiones reprimidas de la voluntad, que han producido la ilusión del libre albedrío.

En el caso de lo siniestro vivenciado, según Freud, éste depende de condiciones más simples y se presenta en forma menos numerosa, pero en la literatura adquiere otro tipo de

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 212.

presentación, ya que abarca muchas más manifestaciones que en la vida y, particularmente para que nazca este sentimiento, es preciso: “que el juicio se encuentre en duda respecto si lo increíble, superado, no podría a la postre, ser posible en la realidad”.¹⁰⁷ Esto es, que alejados de una concepción animista de la vida, de pronto se nos presente en la lectura algo que pensamos como imposible de suceder y que, no obstante, sucede. Pero, además, señala Freud, el escritor debe dejar en suspenso a su lector durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo narrado (si aparenta situarse en el terreno de la realidad común), o bien, en esquivar hasta el final, o eliminar del todo una explicación al respecto. Todo esto es coincidente con lo que posteriormente habrán de afirmar, respecto a lo fantástico, críticos de la talla de Louis Vax o Roger Callois, entre otros.

Como antes mencioné, en el caso de la escritora zacatecana esta incertidumbre intelectual se presenta en forma de ambigüedad, de ambivalencia. Sus personajes transitan por caminos sin fronteras precisas, pasan, casi sin transición, del estado de vigilia al sueño y viceversa, de la lucidez al delirio, de una apacible “realidad” a la pesadilla de lo irreal, donde las cosas no son, casi siempre, lo que aparentan ser. Pero ya nos detendremos con más detalle en ello.

Marco teórico. El texto narrativo según Gérard Genette

Entre los innumerables acercamientos teóricos que han tratado de brindar una base formal para el desentrañamiento del relato, se encuentra la narratología. En primera instancia, es necesario recordar, siguiendo a Antonio García Berrio, la *Poética* de Aristóteles. En ella nos encontramos ante una aseveración a propósito de la idea que éste tenía, precisamente, acerca

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 233.

de la poética. En efecto, expresaba que se trata de “una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de *imitación o mimesis* un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna”.¹⁰⁸ Con ello, el hombre puede ampliar su ámbito existencial, bajo el estatuto de la verosimilitud, hasta donde su imaginación se lo permita. Al paso del tiempo, esta acción se hizo extensiva a los relatos creados a través de la imitación y con ello surgió la necesidad de acercarse a ellos con la intención de comprender los mecanismos que los alientan. Una de las formas de reflexión sobre la naturaleza de los relatos es aquella que se ha dado en llamar narratología, surgida a partir de los trabajos de Vladimir Propp, sobre las funciones del relato. La narratología en general, como mencioné en la introducción, son los aspectos que estructuran en forma específica cada relato. Estos serían entre otros: la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, la espacialidad, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. El estudio de estas estructuras se acerca a lo que piensa sobre la poética Tzvetan Todorov cuando afirma que ésta no se propone nombrar el sentido del texto, sino que apunta al conocimiento de cada obra; lo que ella, la poética interroga, son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario.¹⁰⁹

Dada la extensión de este trabajo, habré de centrarme en la teoría sobre el relato de Gérard Genette, por ser hasta la actualidad de las más convincentes, sin negar la importancia que puedan tener otros teóricos.

¹⁰⁸ *Apud.*, Antonio García Berrio, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹ Tzvetan Todorov, *Poética ¿Qué es el estructuralismo?* (trad. Luis Pochtar). Losada, Buenos Aires, 1975, p. 22.

En la Introducción a *Figuras III*,¹¹⁰ el teórico francés divide el relato en tres niveles: el relato propiamente dicho, que es el enunciado o texto narrativo; la narración que sería el acto de narrar; la historia o diégesis como también la llama, que es el contenido narrativo representado por la serie de acontecimientos o acciones que el “relato” narra. Él se ocupa en su libro del relato en el primer sentido, de ahí que el ensayo en sí ha sido titulado *Discurso del relato*. Sin embargo, aclara que historia y narración no existen sino por medio del relato y viceversa, el relato únicamente se construye a partir de estas dos categorías. Es el motivo por el cual no se puede estudiar una categoría separada de las otras.

Una vez superado este antecedente, pasa a realizar una analogía entre el relato y el verbo, y termina por afirmar que todo relato es la expansión literaria de una forma verbal. El relato, por ende, se divide en tres aspectos:

- a) *Tiempo*: Se trata de las relaciones cronológicas entre el tiempo de la historia y el relato.
- b) *Modo*: La manera en que es presentado lo narrado, sus diferentes formas y grados. Genette distingue dos modos básicos de regular la información: la distancia y lo que la crítica angloamericana llama punto de vista (o perspectiva, según él).
- c) *Voz*: Es la forma como se encuentra implicada en el relato la instancia narrativa, y que dependen del sujeto o sujetos que relatan la historia.

Tiempo: El relato presenta una dualidad temporal: el tiempo de la historia, el significado, la realidad narrada (la forma en cómo suceden los acontecimientos), y el tiempo del relato, el significante, el discurso narrativo (cómo el narrador va presentando los acontecimientos). Genette hace, no obstante, la aclaración de que el segundo tiempo es más bien un pseudo-tiempo, porque en realidad el texto no tiene otra temporalidad que aquella que deriva,

¹¹⁰ Gérard Genette, *Figuras III* (trad. Carlos Manzano). Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.

metonímicamente, del tiempo que requiere su lectura. Sin embargo, como este tiempo tiene una parte importante en el “juego narrativo”, Genette no lo puede dejar de lado.

Las relaciones que se verifican entre estas dos instancias temporales, se basan en tres factores fundamentales:

- a) *Orden*: se trata de las relaciones existentes entre el orden temporal de la historia (sucesión de acontecimientos) y el orden pseudo-temporal en el relato.
- b) *Duración*: es la relación entre una duración variable de los acontecimientos de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud (la del texto), medida en palabras, líneas, párrafos, páginas, etc.
- c) *Frecuencia*: la relación entre el número de ocasiones que un suceso aparece en la historia y el número de veces que se narra.

Orden: A las diferentes formas de divergencia entre el tiempo de la historia y el del relato, Genette las nombre *anacronías*.¹¹¹ Un estado cero sería aquél con un grado de coincidencia perfecta en el orden temporal, pero esto resulta más hipotético que real. Su posibilidad se encuentra más bien en la literatura popular, pero en la medida que avanza la literatura, este estado tiende a desaparecer. Las anacronías se pueden analizar tanto en el micronivel de los segmentos narrativos, como en el macronivel de la obra en su totalidad. El primero resulta más minucioso, pero casi imposible de realizar. El segundo, aunque menos preciso, es más recomendable. En efecto, Genette analiza un pequeño segmento de *En busca del tiempo perdido*, que muestra la alternancia entre pasado y futuro. El proceso es complejo, y el resultado insuficiente. Pues no sólo es importante establecer el tiempo, sino que también se

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 94 y ss.

deben incluir las relaciones que unen los segmentos entre sí, y será a estas relaciones a las que se deberá limitar el análisis macroestructural.

Las principales relaciones temporales entre segmentos son nombradas por el teórico francés como *analepsis* y *prolepsis*. Una analepsis es cualquier evocación de un hecho ocurrido antes del punto de la historia en que nos encontramos; y prolepsis será toda maniobra narrativa cuyo efecto sea contar o evocar por adelantado un acontecimiento futuro. Estas anacronías resultan ser un relato segundo respecto a la narración primera, que es aquella donde se insertan, y las relaciones que se establecen determinan la existencia de diferentes tipos de anacronías. Para poderlas explicar, introduce dos nuevos conceptos: *alcance* y *amplitud*. El primer término consiste en la distancia temporal que se establece entre la anacronía (el suceso pasado) y el relato primero (el momento de su narración). En cuanto al segundo, éste designa la duración de la anacronía en la historia (dos meses, por ejemplo). A partir de este tipo de relaciones, se pueden encontrar tres tipos de analepsis y tres clases de prolepsis.

Por lo que respecta a la analepsis, las divide en externas (toda la amplitud de la anacronía es externa al inicio de la historia marco), internas (empiezan en un momento posterior al inicio del relato primero) y mixtas (la amplitud de la anacronía empieza antes del inicio de la narración primera, puede unirse a ella, o inclusive, sobrepasarla). Por otro lado, las analepsis internas pueden ser heterodiegéticas, que se refieren a un personaje o a un contenido diegético diferente al de la narración primera; y las homodiegéticas, que introducen un suceso relacionado con la historia de la narración primera. A su vez, dentro de estas últimas, cabe distinguir dos tipos de funciones: analepsis completivas (o remisiones) y analepsis repetitivas (o evocaciones). La analepsis homodiegética completiva es aquella que llena un vacío dejado voluntariamente, ya sea por una supresión temporal de información, o por una omisión de uno

de los elementos constitutivos de la situación, a esto último Genette le nombra paralipsis u omisión lateral, muy utilizada en la novela policiaca. En cuanto a la analepsis homodiegética repetitiva, es una retrospectión que remite a una serie de acontecimientos recurrentes y permiten aclarar algún aspecto de la historia, lo que puede dar como resultado una comprensión más completa o diferente a la que se tenía antes de conocer esos elementos reiterativos.

Las prolepsis, por su lado, son menos frecuentes que el recurso anterior. Ante todo porque al adelantarse a los hechos, pueden restar suspenso a una obra, no obstante, hay buenos ejemplos de prolepsis, como lo es la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida*, donde sabemos que alguien va a morir, pero el cómo se va disipando a medida que avanza la historia, lo cual atrapa la atención del lector. Es más, basta recordar las primeras inolvidables palabras de *Cien años de soledad* del mismo García Márquez, “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”,¹¹² que no han sido obstáculo para que millones de lectores hayan llevado su lectura hasta el final de la novela.

A diferencia de las analepsis, las prolepsis únicamente se dividen en externas e internas. Las externas se refieren a hechos sucedidos más allá de los límites temporales de la narración primera, formando una especie de epílogo, como es el caso de *Lo que sé de los hombrecillos*, novela de Juan José Millás; las internas no sobrepasan la última escena de la historia, aunque es posterior al punto en que es narrada. Igual que las analepsis internas, las prolepsis de este tipo pueden ser heterodiegéticas u homodiegéticas. En el primer caso, refieren cosas diferentes a las que la historia del relato primero narrará cuando llegue ese

¹¹² Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (ed. Jacques Joret). Cátedra, Madrid, 15ª ed., 2004, p. 83.

supuesto momento futuro. Por ejemplo, cuando se dice que un personaje ganará un premio en algún futuro, pero se termina la historia y no encontramos el acontecimiento anunciado. Por el contrario, las homodieéticas se refieren a la narración anticipada de sucesos que estarán relacionados con el relato primero cuando llegue ese momento futuro. Estas prolepsis homodieéticas pueden ser completivas (si llenan un vacío ulterior), o repetitivas (que anuncian cosas que luego volverán a ser narradas). Por ejemplo, la narración de un viaje que anuncia una serie de viajes similares.

Duración: A diferencia de lo que ocurre con el orden y la frecuencia, el fenómeno de duración de un texto resulta ser mucho más complejo.¹¹³ Pero, ¿en dónde reside la dificultad? Pues en el hecho de que no existe una forma de medir la duración del relato. La única medida posible sería el tiempo de lectura, pero éste varía de un lector a otro, por lo cual no proporciona una medida objetiva. Se ha pretendido que el diálogo es la única forma en que coinciden sucesión narrativa y sucesión dieética, pero Genette rechaza esa suposición, pues especifica que ningún elemento del texto puede imponer un tiempo de lectura, como para convertirse en una medida de la duración de otros elementos. Ni siquiera el segmento de lectura que constituye un diálogo, puesto que puede recoger todo lo dicho en la ficción o en la realidad, sin añadir nada, pero incluso entonces será incapaz de reproducir la velocidad a la que se pronunciaron las frases ni la longitud de los silencios. Siendo así, sólo nos queda tomar como convencional la mencionada isocronía del diálogo.

Vista la dificultad anterior, será entonces recomendable medir la duración en el relato sobre la base de una “velocidad constante”, tomando como velocidad en el relato la relación entre una duración (la de la diégesis) medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años,

¹¹³ *Figuras III*, ed. cit., pp. 144 y ss.

y la longitud (la del texto), medida en líneas y en páginas. Según esta operación, el grado cero, o de referencia, sería un relato de velocidad constante, sin aceleraciones ni reducciones. Pero el mismo Genette reconoce que un análisis de este tipo carece de rigor, puesto que la duración de los segmentos de la historia no siempre se indica ni puede ser siempre inferida. Entonces, el estudio deberá efectuarse en el nivel macroestructural. Aunque inclusive ahí la medida no es sino una aproximación estadística.

Tomando como referente una velocidad igual, existen dos tipos de cambio o *anisocronías*: la aceleración (un segmento corto del texto respecto a un periodo largo de la historia), y la desaceleración (utilizando un segmento largo del texto en correspondencia a un periodo corto de la historia). Entre la elipsis u omisión, que es el caso extremo de velocidad (un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de la historia) y la pausa descriptiva, que representa la lentitud absoluta, existe una gradación de velocidades diversas, pero para Genette se reducen a cuatro movimientos: pausa, escena, sumario y elipsis.

Tomando TH como el tiempo de la historia, y TR como el tiempo del relato, se obtienen las siguientes fórmulas:

pausa: $TR = n, TH = 0$. Luego entonces $TR \infty > TH$

escena: $TR = TH$

sumario: $TR < TH$

elipsis: $TR = 0, TH = n$, Luego entonces $TR < \infty TH$

La pausa es el extremo opuesto de la elipsis. En ella la lentitud es infinita, esto es, el tiempo del relato es infinitamente superior al tiempo de la historia, según la fórmula anterior. Las pausas son fragmentos que no permiten que avance la acción, como por ejemplo la descripción de lugares, personas, objetos, etcétera, aunque deja claro que no todas las pausas son

descriptivas, así como tampoco todas las descripciones son pausas. Respecto al sumario, éste queda definido como la narración de algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción o de palabras, un ejemplo sería una narración que abarca un día, pero que en la historia representa varios años. La escena quedaría representada por el diálogo, donde en apariencia no hay aceleración ni desaceleración, sino una correspondencia entre el tiempo del relato y el de la historia, aunque como ya mencioné antes, según Genette, esto no es absoluto ni comprobable, por lo que asume el estatuto de mera convención. Será a las elipsis a las que dedicará más tiempo para presentarlas, primero lo hace en lo concerniente a su duración y luego en lo que se refiere a su propia existencia. A partir de su duración, las divide en elipsis determinadas, en las que se indica el periodo de tiempo omitido (un año después), y las elipsis indeterminadas, donde no se indica el mencionado lapso (durante algunos días). En cuanto a la existencia misma de la omisión, las elipsis se dividen en explícitas, implícitas e hipotéticas. En el caso de las primeras, en el texto se indica su presencia, ya sea antes o después de la elisión. En este caso, las elipsis explícitas se distinguen entre calificadas (“pasaron dos años en Venecia”), o no calificadas (“pasaron dos años que no ofrecen nada digno de contar”). En cuanto a las elipsis implícitas, su presencia no se encuentra indicada, pero el lector las puede inferir rastreando alguna laguna cronológica o una secuencia de continuidad narrativa (ahora ya ancianos eran una pareja estable, ¿cuándo conformaron la pareja? ¿Cuándo no fueron una pareja estable?). Por último, las elipsis hipotéticas serán aquellas que resultan casi imposibles de ubicar. En ocasiones se las ubica por medio de una analepsis, pero hasta en esa forma son difíciles de localizar.

Frecuencia. Esta entidad se refiere a la repetición de las relaciones entre el relato y la diégesis. La repetición viene a ser, en realidad, una construcción mental que elimina las cualidades propias de cada caso, conservando únicamente aquellas que comparte con otros similares. De esta forma ocurre que un evento sucedido nunca es el mismo, como tampoco sería el mismo un segmento repetido del enunciado, dado que cada vez se encontrará inserto en un contexto diferente que hará obligatorio que exista un cambio.

Estas relaciones de repetición que se suscitan entre la historia y el relato, pueden adquirir cuatro formas:

- a) Contar una vez lo que ha ocurrido una sola ocasión (1R/1H), al que llama relato singulativo. Por ejemplo: el martes fui al teatro.
- b) Contar n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH). Como cada mención en el relato corresponde a una ocurrencia en la historia, será parecido al anterior y continuará siendo singulativo. Un ejemplo sería: el lunes fui al teatro, el martes fui al teatro, el miércoles fui al teatro...
- c) Contar n veces lo que ha ocurrido una vez (nR/1H). Relato repetitivo, en el cual ocurre un hecho en la historia y se lo cuenta en varias ocasiones con variaciones de punto de vista o estilo. El ejemplo sería *Rashomon* o la muerte de Maximiliano en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso.
- d) Contar una sola vez lo que ha sucedido n veces en la historia (1R/nH). A este tipo de relato que en una sola mención narrativa contempla varios casos juntos del mismo acontecimiento, se le llama “relato iterativo”. Por ejemplo, toda la semana fui al teatro.

Este último caso es analizado en mayor detalle por Genette, describiendo tres tipos de iteración: las iteraciones generalizadoras o externas (son aquellas que aparecen dentro de una escena singulativa y abren un espacio a la duración externa mediante generalizaciones, esto quiere decir que se cuenta no lo que ha sucedido en forma categórica, sino lo que sucede en forma regular, por ejemplo todos los veranos, todos los días: Ana acudió a misa, como todos los domingos), *las iteraciones internas o sintetizadoras* (presencia de pasajes iterativos dentro de una escena, pero que se circunscriben a la misma, por ejemplo: aquel domingo fue el único en que Ana acudió a un sarao) y las pseudoiteraciones que se presentan como iterativas, pero contienen tal precisión que al lector le es difícil determinar que se repitan varias veces sin variación.

En realidad, cada una de estas unidades iterativas forma series de escenas u ocurrencias que deben ser analizadas, para lo cual Genette dispone de tres conceptos adicionales: determinación, especificación y extensión.

Determinación: Se refiere a la indicación de los límites diacrónicos de una serie, por ejemplo: de lunes a miércoles; igualmente puede acompañar sus etapas y dividirla en subseries. En ocasiones toma una forma indefinida, por ejemplo: *A partir de cierto día* dejó de venir a casa; o definida como: desde marzo de 1890, hasta diciembre de 1892, acudió todos los domingos a casa de su madre.

Especificación: Define el ritmo de frecuencia. Puede ser indefinida: *a menudo* acudía a casa de sus padres; definida simple: acudía a casa de sus padres *todos los domingos de mayo*; definida compleja: acudía a casa de sus padres *todos los domingos de mayo que permanecían soleados*.

Extensión: Es la amplitud de cada una de las unidades sintéticas, que pueden ser puntuales como: *todas las mañanas me levanto a las siete*, que ocupa una extensión mínima, pero también pueden ser más abiertas como: *domingo en la playa*, que pueden dar como resultado un relato de varias cuartillas.

Entre el relato iterativo y singulativo se pueden presentar varias transiciones. En ocasiones se presentan utilizando segmentos neutros, que tienen como función la de impedir que el lector advierta el cambio de tiempo. Genette encuentra tres tipos de segmentos neutros: las digresiones discursivas en presente: los diálogos sin verbo declarativo y la interposición entre el fragmento iterativo y el singulativo de verbos en tiempo imperfecto con un valor aspectual indeterminado.

Modo: Ahora bien, después de señalar que el modo característico para contar una historia no es otro que el indicativo, pues la función del relato es indicar o afirmar que han sucedido algunos hechos determinados (reales o ficticios), y no dar una orden, formular un deseo o enunciar una condición. Sin embargo, aclara que, apoyado en Émile Maximilien Paul Littré, adoptará modo como la capacidad de “contar más o menos lo que se cuenta y contarlos según tal o cual punto de vista”, de lo que deriva la categoría de modo narrativo.¹¹⁴ Con el concepto se da a entender que la información narrativa no es uniforme, sino que se presenta por grados; puede llegar al lector con más o menos detalles y de forma más o menos directa. Visto así, el modo narrativo nos propone dos modalidades esenciales de regulación: la distancia y la perspectiva.

Distancia: Al analizar esta modalidad, Genette distingue dos modos narrativos, tomando como punto de partida el Libro III de la *República* de Platón, en donde el pensador

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 219-220.

griego opone dos modos narrativos: cuando el escritor pretende hacer creer que no es otro, sino él mismo, el que cuenta (relato puro), o bien, se esfuerza por crear la ilusión de que no es él quien habla (mímesis). La diferencia estriba en que en el primer caso el discurso deja de ser directo y, además, se concentra, es decir, se vuelve más breve. De esta forma, el relato estará más alejado del espectador que la mímesis. Aunque Genette agrega que ningún relato puede realmente imitar la historia que cuenta; sólo puede “dar más o menos” la impresión de mímesis, porque la narración es un hecho del lenguaje y éste no representa, sino que significa sin imitar, por lo tanto la distinción no se encuentra entre narrar y mostrar, sino entre diferentes grados de narrar.

Enseguida hace una distinción entre lo que llama relato de acontecimientos y relato de palabras, que serían las dos instancias de regulación de la información narrativa.¹¹⁵ El primero, o *relato de sucesos*, es la traslación de la realidad no verbal en materia verbal, esto es, el discurso. Pero su imitación no será nunca más que una mera ilusión de mimesis, dependiendo de una relación particularmente variable entre el emisor y el receptor. Esta relación se produce mediante dos factores: la cantidad de información narrativa y la ausencia o presencia mínima del narrador. En el caso del relato tenemos un máximo de narrador con un mínimo de información, caso contrario a la mímesis, que nos proporciona un mínimo de narrador por un máximo de información.

Todo esto está relacionado con la velocidad del relato, por un lado, puesto que a mayor información el relato se vuelve más lento y, por el contrario, a menor información es mayor la velocidad del mismo. Por otro lado, también tiene que ver con la voz o grado de presencia de la instancia narrativa, a lo que aludiré más adelante.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 226 y ss.

En cuanto al relato de palabras, Genette considera que está más cercano a la imitación absoluta. Distingue tres niveles del discurso, según la distancia del narrador en relación con lo que se cuenta. En primer lugar, se encuentra el discurso narrativizado o contado, el más distante y más reductor, pues en lugar de reproducir un diálogo la información se proporciona en forma escueta.

En segundo lugar, se presenta el discurso transpuesto, para el cual se utiliza el estilo indirecto, que resulta ser más mimético que el anterior, aunque aún existe una gran presencia del narrador, que condensa las palabras del protagonista y, además, las integra a su propio discurso. En el caso del discurso indirecto libre, según Genette, existe una mayor extensión del discurso y, por lo tanto, un principio de emancipación. La diferencia esencial con el estilo anterior es la ausencia de verbos declarativos. Se hace evidente que el narrador se apropia del discurso del personaje y las dos instancias se confunden.

Y, en tercer lugar, está el discurso restituido que acusa una forma dramática y, por lo tanto, más mimética. La novela moderna, según la apreciación del crítico francés, ha tratado de llevar hasta el extremo la mimesis del discurso, eliminando las marcas de la instancia narrativa, otorgando la palabra directamente al personaje con lo cual el narrador se desvanece.

Los tres tipos resultan aplicables tanto al discurso efectivo como al discurso interior. El discurso narrativizado será el más reductivo y distante; el transpuesto es más mimético, pero no otorga la sensación ni la garantía de una fidelidad literal a las palabras directamente pronunciadas por los personajes; finalmente, el discurso restituido, sea en diálogo o monólogo, adopta la forma más mimética de las tres.

Perspectiva: Respecto al segundo caso de regulación de la información, el de la perspectiva,¹¹⁶ ésta consiste en la adopción o no de un “punto de vista” restrictivo por parte del narrador. Para Genette todas las confusiones que han surgido respecto al tema se concentran en la respuesta a dos preguntas fundamentales: “¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?”, y “¿quién es el narrador?” Esto es, confusión entre “¿quién ve?” y “¿quién habla?”. En efecto, una cosa es decir que los sucesos que conforman la historia son narrados desde el interior o desde el exterior (“punto de vista”, o modo) y otra diferente, que el narrador es o no un personaje que forma parte de dicha historia (voz). En este sentido, el crítico francés distingue tres tipos de perspectiva narrativa o “focalización”:¹¹⁷

- a) Un relato no focalizado (o grado cero de focalización). Esta categoría correspondería a lo que se suele llamar “narrador omnisciente”, en donde el narrador sabe todo acerca de los personajes, incluso sus sentimientos y pensamientos más íntimos.
- b) Relato con focalización interna, en el cual el narrador y el personaje tienen la misma cantidad de información. Esta categoría puede ser fija (*Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes), variable (*Madame Bovary*) o múltiple (*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso). Solamente en el monólogo interior se alcanza plenamente este tipo de focalización interna. Siendo menos rigurosos, existe la posibilidad de que el discurso sea reproducido en primera persona sin provocar ningún otro cambio.
- c) Relato con focalización externa, donde el narrador ignora lo que sabe el personaje. Es la técnica más empleada en las novelas policiacas, por ejemplo *Los asesinos* de Hemingway.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 241 y ss.

¹¹⁷ Prefiere este término en lugar de aquellos que son producto de metáforas más visuales, como “punto de vista”, p. 244.

En todo caso, no es necesario que la focalización sea constante a lo largo de la narración, y aún dentro de una misma sección de la narración se pueden combinar un foco interno para un personaje y uno externo para otro. Las variaciones del punto de vista pueden ser observadas como cambios de focalización y denominarse como “focalización variable”. También pueden ser consideradas como violaciones momentáneas del código rector del contexto y nombradas, como en el caso de la música, “alteraciones”, mismas que no alteran de modo relevante el relato. Genette distingue dos tipos de alteraciones: a) *Paralipsis* (“omisión lateral” o “hiperlimitación de campo”), que suministra menos información de la que es necesaria para comprender en su integridad el sentido de la historia; y b) *Paralepsis*: que suministra más información de la que es necesaria para la focalización rectora. En un relato, por ejemplo, la focalización es externa, pero en un momento determinado el narrador irrumpe en la conciencia del personaje, pero como hecho aislado.

Cuando la focalización cambia de manera constante, como sucede en Proust, pasando de un personaje a otro, sin apenas transición, transgrede una ley “de la razón”, pues no se puede estar a la vez dentro y fuera del foco figural en el mismo momento, dando como resultado una posición ambigua o compleja, Genette reserva para esto el término *polimodalidad*.

Voz: Para abocarse al análisis de la “voz”, es necesario estudiar las características de su “narración” (enunciación, instancia narrativa).¹¹⁸ Para ello es necesario inquirir sobre el sujeto que enuncia, desde dónde y cuándo. Y Genette especifica que sujeto no sólo es el que realiza o sufre la acción, sino también el que la transmite, y en ocasiones, todos los que participan, aunque sea indirectamente, en esa actividad narrativa. Esta instancia es con frecuencia

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 270 y ss.

ignorada, y casi siempre reducida al punto de vista. Aunque el lugar de la narración se puede tomar en cuenta, no es particularmente relevante. No obstante, el tiempo de la narración es de suma importancia. La principal determinación de la instancia narrativa se presenta en su lugar respecto a la historia, de donde resultan cuatro posiciones básicas: a) *ulterior*: es la más utilizada y en ella se narra en pretérito un acontecimiento ya pasado. En algunas ocasiones, juegos de convergencia temporal en los que a medida que progresa la historia, la distancia que la separa del momento de la narración, y hacia el final pueden empalmarse ambas. Un ejemplo lo tenemos en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, donde a medida que Artemio avanza en la narración de su propia historia, ésta se va acercando al momento en que es narrada, los últimos instantes de la vida del protagonista; b) *anterior*: se trata de relatos predictivos, casi siempre usando el tiempo futuro, aunque en ocasiones también el presente. Se usa en relatos “proféticos” o de ciencia ficción, como en *1944* de Orson Wells; c) *simultánea*: el caso más sencillo donde la narración está en presente y es contemporánea de la acción. Ejemplo pueden ser los reportajes, los diarios, las novelas epistolares; d) *intercalada*: este tipo es el más complejo, pues se mezcla entre los momentos de la acción, el ejemplo clásico es la novela epistolar entre varios corresponsales.

El crítico francés analiza la voz primordialmente en tres niveles: primero distingue los niveles de ficcionalidad, después, en cada uno de los niveles se centra en la voz (o persona) que cuenta, y luego se encamina a explorar el destinatario de cada nivel del discurso narrativo.

Niveles narrativos: Para este estudioso de la literatura, la diferencia entre los niveles narrativos se verifica a partir de que todo suceso, contado por un relato, se coloca en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se produce. A partir de esto, se obtienen tres niveles de narración: extradiegético, intradiegético (o diegético) y metadiegético.

Será extradiegético si el narrador es alguien externo a la historia que narra, por ejemplo, en el caso del Quijote, Cide Hamete Benengeli estaría en el relato primero, pero que no tiene que ver con Cervantes; intradiegético si forma parte de esa historia, prosiguiendo con el mismo ejemplo, ahora estaríamos hablando del propio personaje Don Quijote, y metadiegético si el narrador es un personaje que estando dentro de la historia, cuenta a su vez otra historia, en este caso la historia de Marcela contada a Don Quijote y Sancho por unos pastores. La narración del relato primero es comprensiblemente extradiegética, en tanto la narración del nivel metadiegético es intradiegética por definición. Por otro lado, debemos considerar los casos en que alguien escribe un diario o una carta, o bien, se produce un monólogo, pues al no estar dirigidas al “lector” en forma explícita, no corresponden al nivel extradiegético.

Por su especial funcionamiento dentro del texto, Genette considera que en el nivel metadiegético se pueden presentar varias funciones en relación con el relato primero donde se insertan: a) *una función explicativa*: aquí, el relato segundo inserto en el primero podría responder a la pregunta del tipo: ¿cuáles sucesos han conducido al estado actual de la situación? Como su nombre lo dice, se trata de una mera explicación que se otorga a un público ficticio, para saciar la curiosidad de un lector también ficticio. Retomo el ejemplo de la pastora Marcela, donde ella cuenta los hechos que los pastores han omitido al contar la historia de la relación de ésta y el estudiante Crisóstomo; b) *una función temática*: se establecen relaciones de semejanza o contraste entre diégesis y metadiégesis. El ejemplo sería la *myse en abyme*. Cuando la analogía entre las historias es percibida por el público ficticio, puede tener una influencia sobre los acontecimientos del relato primero. Por ejemplo, el relato de Pascual Duarte acerca de la forma violenta e injustificada en que da muerte a la yegua, se

asocia a la propia muerte que espera al personaje, un tanto injustificada, si le creemos que todas sus acciones han sido determinadas por el medio; c) Genette no proporciona un nombre específico a este nivel, sino que dice de él que: “es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis, independientemente del contenido metadieético”. Sin embargo, la función puede ser de obstrucción y/o distracción, donde el ejemplo vendría a ser *Las mil y una noches*, ya que Sherherezade se salva de morir a partir de los cuentos que narra.

De esta forma se va presentando una gradación entre las tres funciones que consiste en un aumento de la narración efectiva, por un lado, y en una disminución del contenido narrativo, por el otro.

Metalepsis: en este caso, el teórico francés explica que el paso de un nivel narrativo a otro, únicamente se puede efectuar por medio de la narración, esto es, introducir en una situación, por medio del discurso, otra situación. Cualquier otra forma de hacerlo conlleva una transgresión. A esta transgresión le nombra “metalepsis narrativa”.¹¹⁹ El ejemplo clásico es el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”, que había ya mencionado en la introducción, en donde un nivel (relato segundo) se superpone en el otro (relato primero), sin transición ni justificación alguna por parte del narrador, creando una especie de estupor en el lector.

En ocasiones, el nivel metadieético puede intercalarse en el diegético en forma natural, como, por ejemplo, en Pito Pérez, que nos narra situaciones de su infancia en el presente de su etapa adulta. A esta forma de metadiégesis Genette la nombra “pseudodieética), y tendría como resultado el ahorro de un nivel narrativo.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 289-298.

A continuación, el autor se centra en la “persona”,¹²⁰ aduciendo que es incorrecto emplear los términos primera o tercera persona como la figura que cuenta una historia. En efecto, la elección del novelista no se verifica entre dos formas gramaticales sino entre dos actitudes narrativas, esto es, hacer que uno de los “personajes” cuente la historia o hacer que la cuente un narrador ajeno a la misma. Se pueden distinguir dos tipos de narrador según la actitud narrativa escogida; a) *narrador heterodiegético*, que es aquél que no participa en la historia que cuenta; b) *narrador homodiegético*, que es un narrador que está presente en la historia que narra. Este puede asumir dos formas: 1) narrador protagonista o autodiegético, como lo es Pascual Duarte, narrador de su propia historia; 2) narrador testigo representado por algún personaje secundario que tiene a su cargo la narración de aquello que observa: el ayudante Watson, de *Las aventuras de Sherlock Holmes*, de Sir Arthur Conan Doyle, o Herbal en la obra de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*.

Al combinar los diferentes niveles narrativos (¿desde dónde se narra?) con los tipos de narradores (¿quién habla?), se obtienen las siguientes combinaciones:

- a) Extradiegético-heterodiegético: representado por un narrador externo que no pertenece a la historia que narra y que lo hace en tercera persona.
- b) Extradiegético-homodiegético: en este caso tenemos un narrador externo que cuenta su propia historia, por ejemplo, el protagonista de *El mundo* de Juan José Millás, que cuenta en forma retrospectiva y en primera persona la historia de su vida, desde su presente de adulto.
- c) Intradiegético-heterodiegético: un narrador de ficción (de segundo grado) que narra hechos en los que no participa: Sherherezade.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 298 y ss.

- d) Intradiegético-homodiegético: un narrador de ficción (o de segundo grado) que cuenta su propia historia: Odiseo en los cantos del IX al XII, que cuenta su propia historia.

Lo anterior resulta de utilidad, ante todo en lo que se refiere a la voz y la focalización y los tipos de narración, porque son recursos hábilmente empleados por la escritora en forma continua, tal es el caso de su cuento, por mencionar alguno, “La celda”, donde se pasa de un narrador heterodiegético a uno autodiegético, a través del cambio de voz y de focalización. Me interesa también de Genette su explicación acerca de la metalepsis, cuyo ejemplo podemos ver en “El jardín de las tumbas” donde se presenta una interpolación de los niveles de la narración. Más adelante, cuando aborde cada uno de ellos, abundaré en las explicaciones. Y, por último, respecto al tiempo, me serán de utilidad los conceptos de prolepsis y analepsis contenidos en el orden, ya que son utilizados por Amparo Dávila con cierta frecuencia. Creo que la teoría de Genette es muy amplia y quizá algunos de sus elementos sean más aplicables a la novela, por lo que tomaré de ella únicamente lo que considere pertinente para el análisis de los cuentos propuestos en este trabajo.

Marco teórico: El espacio en el texto narrativo.

Aunque en el apartado anterior ya pudimos observar, a través de Genette, que la realidad narrativa gira en torno al tiempo, habría que agregar que, sin embargo, no es posible concebir un relato que no esté relacionado con un espacio encargado de proporcionarnos información, no únicamente sobre los acontecimientos narrados, sino sobre los objetos que conforman el mundo ficcional en el cual aquéllos se desarrollan. En síntesis, todo acontecimiento narrado se sujeta a un espacio descrito.

Teniendo en cuenta esto último, se puede decir que si la forma discursiva primordial para los acontecimientos es precisamente la narración, en el caso del espacio lo será la descripción. Philippe Hamon establece que la descripción se desarrolla a partir de un objeto a describir, que sería el tema o término introductor, mismo que permanece presente durante todo el proceso descriptivo, el cual se conforma mediante una serie de subtemas, de una nomenclatura que está en relación metonímica de inclusión con él, y señala los tipos de subtemas que pueden surgir:

Se pasa de una previsibilidad lógica, la del relato, donde la noción de correlación y de diferencia son primordiales (la apertura de una puerta exige el cierre de la misma, una partida exige un regreso, una disyunción de actantes exige una conjunción de actantes, etc.), a una previsibilidad léxica, a la que conducen la noción de inclusión y semejanza (el término rosa exigirá, por contigüidad, aroma, pétalo, jardín, flor, etc.; o pureza, virginidad, candor, etc., por metáfora institucionalizada; o rosal, rosaeda, etc., por derivación; o cosa, esposa, prosa, fosa... por semejanza fonética).¹²¹

Luz Aurora Pimentel retoma lo anterior y afirma que la descripción es: “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo”.¹²² Para simplificar, tomando en cuenta lo antes expuesto, se entenderá que describir un objeto es exponerlo ante los ojos del lector mediante una ilusión de realidad, pero no sólo del objeto en sí, sino en relación con la época que lo determina. Así pues, aunque la ilusión de realidad es principalmente una ilusión referencial, la referencia se establece a partir de un objeto que

¹²¹ Philippe Hamon, “La descripción”, en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 1996, pp. 137-140.

¹²² Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*. UNAM/Siglo XXI, México, 1ª ri., 2010, p. 8. En el desarrollo de este tema me ceñiré a lo expuesto por la autora en el libro que aquí menciono.

establece relaciones significantes con ese mundo real y con el texto origen de la ilusión.¹²³ Esto es, los espacios representados concuerdan con los modelos sociales, psicológicos, económicos, etcétera, que les dan origen, dando como resultado espacios diegéticos con un alto grado de referencialidad que resultan reconocibles para el lector. O, como afirma Hamon:

Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas [...], a partir de un modelo preexistente; es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas.¹²⁴

De acuerdo con lo anterior, se deduce que un objeto real ausente puede ser recreado a partir de la palabra, en forma tan visual que provoque una impresión en el ánimo del lector. La palabra, el discurso, se convierte en una especie de espejo del mundo, creando una verdadera pintura del mismo, como afirma Nicolás Boileau.¹²⁵ No obstante, no es suficiente la capacidad mimética que se atribuye a la palabra para lograr una descripción confiable, sino que se requiere agregar la dimensión analítica que proporciona sus características propias a la descripción, puesto que el detalle, como parte aislada del conjunto, la enumeración de todas las particularidades del objeto y de todas sus circunstancias, resultan ser elementos analíticos que se despliegan en una cadena sintagmática para conformar el todo. Siendo así, no obstante es imposible representar el todo en forma simultánea, ya que por necesidad la escritura es lineal, sino que en realidad éste se debe descomponer en una serie predicativa. La descripción, vista así, resulta entonces en un nombre y una cadena predicativa, cuyos límites no están especificados *a priori*, de donde la nomenclatura sería el centro (el tema) a partir del cual se

¹²³ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁴ Hamon, *apud* Pimentel, p. 17.

¹²⁵ *Apud* Pimentel, p. 18.

pueden desplegar todas sus características. Por ejemplo: vestido, de donde se desprenden tela, color, textura, tamaño, modelo, etcétera, como en: El vestido de la niña es de un suave tul rosado como algodón de azúcar, o como nube al atardecer.

Como resultado de la potencial no-clausura de la serie predicativa desplegada, las formas más simples son paratácticas, es decir, la descripción tiende a la catalogación, la enumeración de las particularidades del objeto descrito. Estas formas paratácticas pueden presentarse como “series léxicas en dominante sinecdóquica (del tipo: alondra > pico > alas > patas > vientre > plumas...), o bien, en dominante sinonímica (chascás = gorra = cofia = tocado = sombrero...)”.¹²⁶

Por lo tanto, si la nomenclatura asume el papel de punto focal a partir del cual se despliega una serie predicativa, ésta siempre estará en relación jerárquica con aquélla e inclusive, alternará constantemente entre la visión de conjunto (movimiento generalizante de la descripción) y el detalle (movimiento particularizante), por ejemplo:

La iglesia es chata, de paredes espesísimas, con grandes volúmenes de piedra acusados por la hondura de las hornacinas y la tozudez de contrafuertes que más parecen espolones de fortaleza. Sus arcos son bajos y toscos; el techo de madera con vigas al descanso sobre ménsulas apenas artesonadas, evoca el de las primitivas iglesias románicas. Dentro reina,...¹²⁷

Aquí se puede observar cómo del nombre iglesia, se deriva una serie de detalles que la caracterizan, pero aunque detalles, siempre giran en torno a la idea principal, creando una especie de vaivén que produce un ritmo en la descripción, amén de una cohesión básica dentro

¹²⁶ Hamon, *apud* Pimentel, pp. 20-21.

¹²⁷ Alejo Carpentier, *Narrativa completa, III. Los pasos perdidos* (est. prel. y ns. Julio Travieso). Akal, Madrid, 2008, p. 311.

del conjunto, al tema básico que es la iglesia. “Sus arcos”, “volúmenes de piedra”, “hondura de las hornacinas”, sólo se explican en relación con aquélla.

Finalmente, lo que más contribuye a dar cohesión, y que además marca los límites de una descripción es el pantónimo, pues como afirma Hamon:

El pantónimo, a la vez subraya el sistema configurativo del enunciado descriptivo (tiende a ocupar los márgenes, del inicio o del final de la descripción), focaliza el sentido global del sistema, desencadena las estrategias de retrospección de prospección de la lectura y asegura, por su memorización permanente y su función anafórica, la legibilidad del texto.¹²⁸

Entonces, el pantónimo pasa a ser la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo. Como se podrá observar, el párrafo inicia con “La iglesia” y termina con un punto al que sigue una nueva enumeración, “Dentro reina...” marcando así los límites.

Otro de los elementos que deben ser tomados en cuenta son aquellos llamados operadores tonales, que consisten en un tipo de calificativos que constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativos o referenciales de la descripción y el ideológico. Gracias a estos elementos la descripción va más allá de pintar un lugar o un objeto, pues se articula con los grandes significados ideológicos del lugar y la época entrando en relación directa con otras partes del relato. En el fragmento anterior, puede observarse que la descripción no sólo habla de la iglesia, sino también de una especie particular de iglesia: rústica, esencial, que se inscribe en un entorno de idénticas características: los límites entre la civilización, muy *sui generis*, de un lugar en América Latina (Venezuela) y la selva.

¹²⁸ Hamon, *apud* Pimentel, p. 25.

Para Pimentel, el nombre propio es quizás el elemento que contiene el más alto valor referencial dentro de un texto. Escribir el nombre de una ciudad, por ejemplo Roma, no sólo nombra un espacio sino que despierta una imagen visual en el lector, debido a que existen diversas fuentes que le han proporcionado información acerca de ella: películas, mapas, tarjetas postales, etcétera, constituyéndose como una verdadera red intertextual. Esto ha sido llamado por Algirdas Julien Greimas con el nombre de “referente global imaginario”.¹²⁹ De esta forma el nombre propio queda conformado como una descripción en potencia, pues es el lugar de convergencia de multitud de significaciones culturales e ideológicas que se adhieren a él por asociación, alcanzando una dimensión connotativa. El autor, en todo caso, tiene la posibilidad de darle un sentido ficcional específico a una ciudad en particular, representativa de un lugar real, al describir algunas de sus calles, parques, monumentos, fuentes, barrios, y no otros. De esta forma, se puede crear un París sórdido, atrabiliario, o bien un París amable, de amplias y hermosas avenidas, situaciones determinadas, al mismo tiempo, por el momento en que se desarrolla la trama.

En cambio, con el nombre común se tiene otra situación, pues a diferencia del nombre propio que es particularizante, aquél tiene un espectro más amplio de posibilidades, pues va de lo general a lo particular. Por ejemplo, la palabra “silla” la podemos insertar en un campo más amplio que sería “muebles”, conjunto al cual pertenece, aunque también silla puede ser por sí misma general ya que existen innumerables formas de silla, pero también se le puede restringir agregando algunas especificidades, como “silla blanca de madera”. Es aquí donde adquiere su significado real el adjetivo, pues aunque en sí mismo no tenga referente, en relación con el nombre cumple una función calificativa, y por lo tanto particularizante, que intensifica la

¹²⁹ *Apud* Pimentel, p. 30.

ilusión de realidad. Así, el potencial descriptivo del nombre común puede detonarse a partir de una descomposición referencial en partes, lo que posibilita un despliegue descriptivo en todo el campo semántico al que pertenezca.

Ahora bien, Pimentel afirma que esta posibilidad de particularizar el nombre (propio o común), lo convierte en el lugar de referencia de todas las menciones posteriores, por lo que “de este modo, el texto va construyendo su propia referencia, desplazando así el referente extratextual” y potenciando la creación de los mundos de ficción, capaces de instaurar relaciones significantes, de concordancia o discordancia, con el mundo real, pero también adquiere una facultad de referencialidad intratextual. Veamos un ejemplo: “se puso un traje azul y pañuelo bordado, lo vi echarse perfume de un frasco que había sido de Celina”.¹³⁰ Aquí puede observarse, que si bien cada uno de los objetos nombrados tiene un referente extratextual reconocible, dentro del texto adquieren un sentido privativo en el mundo ficcional del cual forman parte, pues si los nombres son los mismos, los objetos designados son diferentes, unos reales, otros ficcionales: porque aunque ambos se llamen “traje azul”, “pañuelo bordado”, no son los mismos los del mundo que los de Cortázar, tan sólo porque éstos son construcción puramente verbal y serán siempre un “traje azul” y un “pañuelo bordado”, que no pueden existir de otro modo una vez plasmados en el texto. Pero esta facultad facilita inclusive la creación, paradójicamente con el mismo lenguaje, de varios estratos dentro de ese mundo ficcional, esto es, ficción dentro de la ficción, por ejemplo, en “Continuidad de los parques”, donde tenemos el mundo “real” de un lector sentado en un sillón verde, leyendo un libro, y la “ficción”, que es la historia leída y que se desarrolla en un bosque. Lo interesante estriba en que ambos mundos ficcionales son igualmente válidos,

¹³⁰ Julio Cortázar, “Las puertas del cielo”, en *Cuentos completos/1. (1945-1966)*. Alfaguara, México, 15ª ri., 2006, p. 159.

puesto que se han construido con el mismo material lingüístico y las mismas estrategias descriptivas, pero en diferentes estratos de la realidad y con valores opuestos: el interior de una biblioteca que se opone diegética y temáticamente a un paisaje exterior que pertenece a un bosque. Esta diferencia de espacios representa una dimensión ideológica distinta, que al final del texto una parece superponerse a la otra. Con esto último, puede observarse que si el lenguaje es capaz de crear una ilusión de realidad, también, bajo el uso de algunas estrategias discursivas y/o narrativas puede marcar la diferencia, subvirtiendo esa ilusión, como sucede en el cuento que me ha servido de ejemplo.

Hasta este punto me he referido al nombre propio con referente extratextual, el cual por sí mismo es descriptivo de un lugar real, pero, ¿qué sucede cuando la instancia discursiva crea un lugar totalmente ficticio, sin anclaje directo en la realidad? Lo que sucede es que “la ciudad”, “la campiña”, “el desierto”, como tema descriptivo son altamente previsibles, pues por sí mismo forma un sistema de contigüidades obligadas, conformado por todas las partes, referencialmente aisladas y por todos los semas que configuran el campo semántico del lexema. Para entender lo que significa sistema en este ámbito, recurro a la definición de Pimentel: “Sistema es un conjunto organizado, de acuerdo con algún esquema, plan o modelo, cuyas partes se conectan entre sí para formar una unidad compleja”.¹³¹ Con ello me refiero a que el tema “ciudad” conlleva una serie de componentes como casas, parques, fuentes, iglesias, mercados, escuelas, etcétera, que a su vez pueden constituir por sí mismos un tema en particular, dependiendo del grado de descripción que se pretenda por el narrador, pues es esta instancia narrativa quien se encarga también de la descripción, y queda por lo tanto sujeta a su campo de visión. Un narrador omnisciente tendrá más información que uno en primera

¹³¹ Pimentel, *op. cit.*, p. 59.

persona, por ejemplo. Ahora bien, no es suficiente que se efectúe una descripción para que se pueda crear la ilusión de realidad, sino que además se requiere de la redundancia o iteratividad para que las descripciones queden realmente definidas. Por lo tanto, la verdadera conformación de un lugar se hace en episodios, por así decirlo, confirmando lo dicho agregando detalles que ampliarán la ilusión primera, e individualizando cada vez más el espacio o el objeto construido. Un ejemplo de lo anterior puede ser el siguiente, tomado de Onetti:

...El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza.¹³²

Yo veía, definitivamente, las dos grandes ventanas sobre la plaza: coches, iglesia, club, cooperativa, farmacia, confitería, estatua, árboles, niños oscuros y descalzos, hombres rubios apresurados; sobre repentinas soledades, siestas y algunas noches de cielo lechoso en las que se extendía la música del piano del conservatorio [...], la ciudad de provincias, Santa María.¹³³

Díaz Grey estaría mirando, a través de los vidrios de la ventana y de sus anteojos, un mediodía de sol poderoso, disuelto en las calles sinuosas de Santa María [...]. Miraba el río, ni ancho ni angosto, rara vez agitado; un río con enérgicas corrientes que no se mostraban en la superficie, atravesado por pequeños botes de remo, pequeños barcos de vela, pequeñas lanchas de motor y, según un horario invariable, por la lenta embarcación que llamaban balsa y que se desprendía por las mañanas de una costa con ombúes y sauces, para ir metiendo la proa en las aguas sin espuma [...] Una balsa cargada de pasajeros, con un par de automóviles sujetos con cables, trayendo los matutinos de Buenos Aires, transportando tal vez canastas de uvas, damajuanas rodeadas de paja, maquinarias agrícolas.¹³⁴

Desde las ventanas del consultorio era posible ver la plaza con su pedestal blancuzco y vacío, rodeado por la ingenua geometría de los árboles, en el centro del paisaje

¹³² Juan Carlos Onetti, *La vida breve*. Edhasa, Barcelona, 2ª ed., 1980, p. 18.

¹³³ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 23.

desierto, próximo e irreal como el tema de un sueño. Se veían los grupos de gente que aumentaban y se empequeñecían más abajo, junto al muelle blanco de sol.¹³⁵

Así, esta descripción a través de la iteratividad se convierte, por su prioridad textual, en el lugar de referencia al cual se habrán de remitir las descripciones subsecuentes, que permiten unificar tonalmente el espacio diegético fraguado: “lento” “blanco”, “desierto”. Así, el espacio aparece como un lugar apacible, donde la vida transcurre en forma monótona y donde el movimiento se origina en el río con la llegada y salida de personas. De esta forma, aunque el nombre propio es un nombre vacío, en cuanto que carece de referente extratextual directo, se transforma en un centro de atracción de formas y significaciones. Pero este centro de atracción no sólo es espacial, sino también temporal, puesto que la integridad del nombre se consigue, no de una, sino a partir de varias descripciones, según sea la progresión del relato. De esa forma se crea un mundo ficcional, “plenamente humano y cargado de sentido que el lector espera poder reconocer”.¹³⁶ Inclusive a veces es tan fuerte el valor referencial, que los lectores deciden anclar el lugar descrito en un espacio extratextual conocido, como en el caso del ejemplo anterior, donde Santa María ha sido en alguna ocasión asociada con Buenos Aires.

Y con estas breves consideraciones acerca del espacio, me parece que el marco teórico ha quedado integrado, por lo que a continuación iniciaré la lectura y el análisis de la obra de esta genial escritora que es Amparo Dávila.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁶ Culler, *apud* Pimentel, p. 57.

CAPÍTULO SEGUNDO
LA DESOLACIÓN DE LOS PERSONAJES DAVILIANOS

Antes de que ustedes vivan,
la vida no es nada: les corresponde
a ustedes darle un sentido...

Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*

Corresponde a este capítulo el análisis de varios cuentos que tienen como característica esencial la confrontación de las relaciones del “sí mismo” con un mundo problemático. Lo inquietante de estos textos surge en forma de ruptura “yoica” en los personajes, aquello mismo que Lacan denomina “fantasía del cuerpo fragmentado”.¹³⁷ El término se encuentra en su ensayo referido al “Estadio del espejo”. Trataré de explicar el fenómeno en forma somera: según Lacan, el niño nace en forma prematura, de tal forma que sus movimientos carecen de coordinación y desconoce alguna imagen de sí. Lo que el niño alcanza a ver de sí mismo sólo son fragmentos: los pies, las manos. Pero entre los seis y los dieciocho meses el menor tiene la madurez suficiente para percibir su imagen completa, lo cual es posible a través de la percepción del “otro”, la madre en primera instancia. Posteriormente el niño tendrá la posibilidad de reconocerse a través de su imagen reflejada en un espejo. El niño experimenta, siguiendo a Lacan, regocijo ante dicha imagen. Por primera vez se percibe en forma íntegra. En ese momento puede identificarse como *yo*. Pero el regocijo experimentado por el niño es efímero. Lo que sucede resulta ser una paradoja, pues al mismo tiempo que se reconoce, se desconoce. Esto es, percibe que la imagen no es él, sino un reflejo de sí. Lo que ve como su propia totalidad es una ilusión, es un cuerpo que no le pertenece. A ese momento Lacan lo considera un momento de enajenación. Este instante implica una experiencia de división o escisión del sujeto, pero también forma el punto base para las identificaciones que vendrán en el futuro a partir de un contraste con los otros. Cualquier otro al que el yo ame ocupará el lugar de esa imagen alienante que une la imagen ideal del yo y el cuerpo fragmentado. Pero en el momento en que siente repulsa hacia el otro,

¹³⁷ Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la fuente del Yo (*je*), tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I* (trad. Tomás Segovia). Siglo XXI, México, 19ª ed., 1997, p. 86 y ss.

surge el deseo de agredirlo. Lo que se esconde detrás de ese deseo es el retorno al cuerpo fragmentado: en el instante mismo en que ya no se sostiene la identificación con el otro, la imagen falla.¹³⁸

En los personajes de Dávila encontramos con frecuencia cómo al tropezar ante una realidad que resulta inoperante, los personajes se alejan y se esconden dentro de sí mismos, donde localizan su yo fragmentado. Me parece que este yo, aunque se encuentra escindido, también está más cerca de la madre, de sus primeros cuidados y caricias, lo que puede resultar más placentero. Por eso, aunque para al lector le parezca algo aberrante, esa realidad fragmentaria, representada por la locura, implica para los personajes tener un refugio donde resarcirse del miedo y el dolor experimentados en el momento en que perciben la realidad externa como un peligro inminente y, por lo tanto, como algo no deseable.

En cuentos como “Muerte en el bosque”, “Un boleto para cualquier parte” o “Arthur Smith”, lo siniestro o amenazante aparece a partir de un pequeño quiebre en la cotidianidad de sus protagonistas, o de la práctica de lo absurdo, como en “Fragmento de un diario (Julio y agosto)”.

Los cuentos están escritos en un lenguaje sencillo, preciso, que, sin embargo, en ocasiones alcanza niveles metafóricos y simbólicos para otorgar fuerza y una riqueza inusitada a lo que de otro modo pareciera insustancial. La trama parte de lo cotidiano, de los pequeños detalles diarios para iniciar un avance, ya sea lento o repentino, pero ininterrumpido, a través del dolor, del insomnio, la locura, el suicidio, la huida hacia los linderos de lo insólito y de la fatalidad, concluyendo siempre en la tragedia que consume al protagonista y, en varias

¹³⁸ Lacan piensa que esta imagen fragmentada es la que se reproduce en los sueños y en el síntoma de escisión esquizoide. También tendría que ver con los mecanismos de inversión, de aislamiento, de reduplicación, de anulación y de desplazamiento de la neurosis obsesiva. Estructuras que se repiten con constancia en los personajes de Dávila. *Ibid.*, p. 90.

ocasiones, al resto de los personajes. Porque son aquéllos los que a través de sus acciones y decisiones configuran estos cuentos, pues como dice Rose Corral, refiriéndose a los personajes arltianos: “frente a un mundo hostil e implacable, el exilio interior del personaje, lejos de constituir una simple evasión o un cómodo refugio, se convierte en la reivindicación de otra realidad más auténtica y profunda”.¹³⁹ Quizá más atroz, desde un punto de vista común, pero más verdadera. Y es que el personaje del siglo XX es un ser desarraigado. La tecnología moderna lo ha desplazado, quitándole toda importancia a su vida individual. Ningún valor que había tenido vigencia para sus antepasados le sirve, por eso concibe el mundo como amenaza constante y, ante tales embates, siente que pierde su identidad y se ve impelido a buscar otras realidades que le devuelvan el sentido a su existencia.

En el grupo de cuentos que analizaré a continuación, lo anterior se manifiesta en cada uno de ellos, tomando sus propias características, sin importar que el protagonista sea un hombre o una mujer. El mundo ha cambiado por igual para todos.

Del sufrimiento a la escritura: “Fragmento de un diario [Julio y agosto]”¹⁴⁰

Es la nostalgia de lo eterno la que empuja al hombre al arte,
a la filosofía, a la religión.

Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*.

El texto es el fragmento de un diario escrito de alguna manera en un tiempo impreciso, pues sólo se consignan diecisiete días que van de julio a agosto de cualquier año, por lo tanto, se trata de una secuencia cronológica con espacios indeterminados. La falta de información que

¹³⁹ *El obsesivo circular de la ficción*. Asedios a Los Siete Locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt. El Colegio de México/FCE, México, 1992, p. 25.

¹⁴⁰ Cuando haya necesidad de efectuar alguna cita sobre los cuentos anotaré entre paréntesis el número de página que corresponderá a Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*. FCE, México, 2009.

surge a partir de las elipsis se compensa por la velocidad que se le imprime a la lectura del texto. El uso de los puntos suspensivos deja frases y periodos incompletos, creando una atmósfera de duda continua en el lector. El diario ha sido escrito por un personaje anónimo, aunque por las marcas de género podemos concluir que se trata de un hombre del cual, sin embargo, ignoramos su edad. También desconocemos si trabaja o de qué vive. Lo que sí sabemos es que habita en soledad un departamento de renta, puesto que ahí él mismo realiza las labores cotidianas del hogar, como limpiar, lavar la ropa interior, preparar los alimentos. El resto de los personajes los conoceremos únicamente a través de las acciones que observa y nos comunica el autor del diario. Éstos son un vecino, el Sr. Rojas, el casero y una bella mujer de la que está enamorado nuestro protagonista, e inclusive unos gatos capaces de asombrarse ante la capacidad del hombre para el dolor.

El cuento, entonces, está escrito en estilo directo y cuenta con un narrador autodiegético y una focalización intradiegética, por lo tanto, subjetiva. Tal como corresponde a este tipo de escritura que surge a partir de la memoria, el tiempo verbal utilizado casi en la totalidad, corresponde al pretérito perfecto y el imperfecto. Pero quizás el recurso más categórico sea el uso del presente en forma casi imperceptible, pero efectiva, ya que convierte el relato en algo actual, siempre renovado con cada lectura del texto. Por principio, en sentido exacto no se trata de un relato convencional, sino de un diario, lo que determina usos verbales específicos. Por ejemplo: “Mi vecino estuvo observándome largo rato. Bajo la luz amarillenta del foco, *debo parecer* transparente y desleído” (p. 13); “*Me apena* interrumpir esta interesante explicación pero *hay* agua bajo mis pies (p. 14); y quizás el más desconcertante de todos: “Bella mujer *muere* al caer accidentalmente de una alta escalera...”. Es un presente fijo en el pasado, en una fecha específica de un diario, pero de esta forma, la memoria se convierte

en el presente actual del pasado, desconcertando al lector, pero quizás en forma aún más contundente cuando emplea el condicional: “¡Sí! Si mañana *leyera* en los periódicos...”, donde la alusión es a un hipotético futuro que, como en el caso anterior, ya se ha convertido en pasado en el momento de la lectura, pero que el uso del presente renueva y que, sin embargo, nos deja ante la incógnita de saber si el deseo se llega a cumplir a cabalidad, puesto que el diario se interrumpe en este momento.¹⁴¹ Este juego con los tiempos verbales es muy frecuente en la escritura de Dávila y lo iré mostrando en el momento en que los ubique en el resto de los textos.

En este relato, el antihéroe es un ser dedicado al sufrimiento autoinducido, como él mismo asevera: “Con toda humildad confesaré que soy un virtuoso del dolor” (p. 15), cuyo aprendizaje es bastante arduo, “gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio” (p. 13). Para reconocer sus avances y retrocesos en el arte del sufrimiento, el protagonista ha ideado una extraña escala del dolor que va del uno al diez. Cabe mencionar que la forma de comportamiento que se percibe en el narrador ha sido explorada por los psicoanalistas en el campo de la psiquiatría con el nombre de masoquismo. Afirma Theodor Reik que Freud encontró tres formas de esta patología, una de ellas, la que me interesa, es el masoquismo moral. Éste se caracteriza por ser “un conspicuo componente de muchas neurosis y peculiaridades de carácter [...], su característica principal es la tendencia inconsciente a buscar el dolor y a gozar del sufrimiento...”¹⁴² La fuerza inconsciente que impele a los individuos hacia el masoquismo parece derivarse de una necesidad de castigo originada en la infancia.

¹⁴¹ Este tipo de recurso es lo que Genette llama prolepsis, y dice que son menos frecuentes que las analepsis en la literatura occidental, porque es incompatible con el *suspense*. Al respecto Shlomith Rimmon considera que esto no es del todo cierto, pues se puede convertir la pregunta “¿Qué pasará después?” por “¿Cómo va a pasar?” En nuestro ejemplo tal vez preguntaríamos: ¿Realmente sucedió?, lo que de alguna forma ratifica el pensamiento de Rimmon. *Vid.* Shlomith Rimmon, “Tiempo, modo y voz (en la Teoría de Genette)”, en *Teoría de la novela*, ed. cit., p.178.

¹⁴² *Masoquismo en el hombre moderno* (trad. Lydia y José García Díaz). Sur, Buenos Aires, 1963, pp. 15-20.

Ignoramos si estos sufrimientos llegaron a existir en la vida anterior del narrador, ya que por la misma brevedad del cuento estos datos son suprimidos, pues inicia *in medias res*, no obstante podemos deducirlos a partir de los datos que poco a poco irán apareciendo. En el presente del diario, además del dolor moral, también se refleja el físico, pues en cierta ocasión escribe acerca de una aparatosa caída que trae como consecuencia una herida sangrante de tal magnitud que requiere algún tipo de vendaje, no obstante, el narrador lo asimila como una consecuencia lógica de su quehacer. De igual forma es tan obsesivo en su tarea consagrada al aprendizaje del sufrimiento, que se describe a sí mismo de la siguiente manera: “Bajo la luz amarillenta del foco, debo aparecer transparente y desleído. El diario ejercicio del dolor da la mirada del perro abandonado, y el color de los aparecidos” (*idem*); y más adelante, “Estoy tan sombrío, tan flaco y macilento, que a veces cuando algún desconocido sube la escalera, enloquece al verme” (p.15). Tal es la imagen que desea presentar ante los vecinos, ya que el lugar escogido para experimentar su arte es la escalera del edificio de departamentos en que reside, en una actitud *cuasi* narcisista que implica el mostrar y ser observado por los demás en pleno ejercicio de su quehacer. Aquí Amparo Dávila se acerca al símbolo y, precisamente, recurre a la simbología para tratar de clarificar un poco el texto encontrando que la escalera significa el ascenso hacia el conocimiento, pero también el descenso hacia el saber oculto y las profundidades del inconsciente.¹⁴³ Esto le da el verdadero sentido a la escala inventada por nuestro personaje para graduar el dolor, pues en tanto se asciende en el sufrimiento y se encuentra la perfección buscada, de igual forma se desciende hacia la soledad y la incomunicación, ya de por sí bastante acentuadas, puesto que este hombre ha creado una

¹⁴³ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silva y Arturo Rodríguez). Herder, Barcelona, 7ª ed., 2003, pp. 460-461. Por su parte, Lotman piensa que el mal viene de abajo y la salvación es un impulso hacia arriba, sin embargo, en este personaje el ascender significa otra forma de infierno. Cf. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Istmo, Madrid, p. 274.

verdadera barrera entre él y su entorno, permaneciendo alejado del resto de seres que le rodean, a los cuales ni siquiera se digna responder cuando llegan a dirigirle la palabra. La desesperación y la aflicción de los demás le resultan insinceras, como lo demuestran sus palabras vertidas en el momento en que el dueño del inmueble se dirige a él, para reclamarle el hecho de que haya permitido la inundación de su departamento:

A primera hora llegó el dueño del edificio. Yo aún no acababa de secar el departamento. Gritó, manoteó, dijo cosas tremendas. Acostumbrado como estoy a sufrir injusticias, necesidades y mal trato, su actitud fue sólo un reflejo de otras muchas. Se necesitaría de un artista auténtico para conmoverme, no de un simple aprendiz de monstruo. No le di la menor importancia. Mientras gritaba, me dediqué a cortarme las uñas con cuidado y sin prisa. Cuando terminé, el hombre lloraba. Tampoco me conmovió. Lloraba como lloran todos los hombres cuando tienen que llorar. ¡Si hubiera llorado como yo, cuando llego a aquellas meditaciones del 7º grado de mi método, que dicen...! (p. 14).

Que dicen, ¿qué? ¿Qué se trata de un método absurdo, quizá siniestro? Tal vez, pero en todo caso, se presenta como un verdadero ritual en busca de otros modos de percibir el mundo, de superarse a través del dolor autoinfligido.¹⁴⁴ Colocarse más allá de los otros, simples mortales apegados a los pequeños detalles diarios, materiales, carentes de profundidad e importancia según la percepción del narrador.

A pesar de los esfuerzos inauditos que realiza para permanecer distanciado del mundo no puede evitar sentirse enamorado. Pero lejos de considerar el amor como una posibilidad de felicidad, se niega a aceptarlo; en un caso de masoquismo exacerbado el personaje violenta el curso de los acontecimientos. En su esfuerzo por liberarse de la felicidad, imagina la muerte

¹⁴⁴ Para Platón, el dolor no solamente se debe a injurias externas al organismo, sino que puede ser una experiencia emocional del alma, situada en el corazón. En este caso, el dolor sería más un sentimiento que una sensación corporal. En el diálogo “Fedón o del alma”, Platón establece una estrecha relación entre el dolor y el placer, considerando que este último viene condicionado por un alivio del primero. *Diálogos*, ed. cit., pp. 387-432.

de la bella mujer que ha despertado sus sentimientos amorosos como un claro intento de despojar a su pasión de un objeto; esto le permitirá convertir la pérdida en el perfeccionamiento de su arte, un dolor más allá del diez planteado por su propia escala, pues si ella “despareciera... su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida... ¡Oh inefable tortura, perfección de mi arte!” (p. 18).¹⁴⁵ De este modo, en una forma absurda de mirar el mundo, el protagonista convierte el objeto de su amor en su principal enemigo, capaz de trastornar su plan de vida hecha para el sufrimiento.

Lo anterior me conduce hacia un comentario del doctor Ronald D. Laing, en el sentido de que el individuo esquizoide cree firmemente en su propia destructividad. Es incapaz de creer que puede llenar su propio vacío existencial sin reducir a la nada lo que hay frente a él: “considera su propio amor y el de los otros tan destructivos como aborrecidos. Ser amado amenaza a su yo; pero su amor es igualmente peligroso para cualquier otro”.¹⁴⁶ Por lo tanto, lo que hace es destruir en su mente la imagen de cualquier persona, animal u objeto por el que pueda llegar a sentir afecto, por el deseo de salvaguardarlo del peligro real de ser destruido. En el caso del cuento, el final es silenciado y no podemos saber a ciencia cierta si la eliminación imaginaria de la mujer se ha concretado en la realidad, como ya mencioné, lo que confiere un alto grado de dramatismo al texto.

Por otro lado, vale la pena mencionar que este cuento contiene varios elementos metaficcionales, a través de los cuales la autora reflexiona sobre la peligrosidad del lenguaje, el sacrificio, la vocación imperecedera y la renuncia que se requieren para perfeccionar el arte de escribir. Uno de ellos lo encontramos el martes 12, en donde ha escrito el protagonista,

¹⁴⁵ Theodor Reik puntualiza que el sadismo es intrínseco al masoquismo, nunca va uno sin el otro. *Masoquismo...*, *op. cit.* pp. 153-155.

¹⁴⁶ R.D. Laing, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad* (trad. Francisco González Aramburo). FCE, México, 8ª. ri., 2006, p89.

“¡Fatal confesión, las palabras traicionan siempre y se vuelven contra uno mismo!” (p. 16), para agregar en la siguiente secuencia, viernes 15: “El arte es sacrificio, renuncia, la vocación es vital, marca de fuego, sombra que se apodera del cuerpo que la proyecta y lo esclaviza y lo consume...” (*idem*). Con lo cual nos deja claro Amparo Dávila que no sólo se trata de escribir, sino también de reflexionar al mismo tiempo sobre la escritura, como aseveraba Poe.

Entonces, en la historia de este hombre que sufre dolor físico en soledad se entreteje otra, en forma especular: la del escritor sumergido en el difícil momento de la creación literaria: la escritura vista como un suplicio y un quehacer que obliga a la soledad.¹⁴⁷ Este individuo, gobernado por una angustia que no sabe de dónde proviene, logra construirse un mundo propio, una identidad sobredimensionada, construida a través del dolor, y habría que recordarse en este punto que en el sufrimiento también existe un cierto grado de placer, un deleite un tanto retorcido, quizá, pero un goce al fin. Igual que en el proceso de creación, escribir cuesta, pero también significa una satisfacción.

Vista de esta forma, la escritura, necesariamente, debe ir más allá de la mera inspiración de las musas, debe ser, por el contrario, una continua lucha en búsqueda de la perfección, la *tekné* que nos regresa a Poe. Tarea difícil, llena de obstáculos que deben ser vencidos con disciplina constante, que exige renuncia, dedicación y ensimismamiento por parte del escritor. Una vez puesto en marcha hacia la consecución de la obra, nada ni nadie debe ser capaz de tocarlo, de distraerlo, de impedir su ascenso hacia la verdad imaginada.

¹⁴⁷ De forma inevitable, el tema alude al dualismo substancialista. La ruptura entre cuerpo y alma se remonta a Platón, para quien los cuidados de un filósofo no tienen por objeto el cuerpo, sino que deben “prescindir de éste todo lo posible a fin de no ocuparse más que de su alma”, y sólo así, adquirir conocimientos, como le asegura Sócrates a Simmias, su interlocutor. Cf. “Fedón o del alma”, en Platón, *op. cit.*, p. 393.

En un pequeño y lúcido ensayo, Evodio Escalante¹⁴⁸ establece una comparación entre un texto de Kafka, “El artista del hambre”, y este cuento de Dávila, haciendo una reflexión en cuanto a la forma en que el hombre renuncia al habla y se encierra en su propio mutismo y autoflagelación a fin de dar la oportunidad al lenguaje, paradójicamente, de expresarse sobre la página en blanco. No obstante, en el momento en que se entrevé la posibilidad de llegar a la meta deseada, ante lo asombroso que puede ser el resultado, sobreviene el último silencio: la escritura del diario se interrumpe abruptamente y la historia queda inconclusa, sujeta a la imaginación del lector.

Por las características ritualistas que se desprenden del ejercicio del dolor-escritura se podría pensar que hay en la visión de Dávila sobre el trabajo creador, una especie de religión del arte, que encuentra en la ascesis, en la renuncia y en el dolor autoinducido una suerte de recompensa epifánica frente a la soledad: vencer la soledad exacerbándola; vencer el dolor por la vía de aumentarlo hasta el infinito, como acertadamente afirma el doctor Escalante.

Otra cara de la desolación: “Un boleto para cualquier parte”.

Este texto, al igual que otros, inicia con un narrador heterodiegético y focalización extradiegética, sin embargo, desde el segundo renglón, al iniciar el segundo párrafo, la focalización se sitúa evidentemente en la conciencia del protagonista, se vuelve intradiegética. Inclusive se podría pensar en un monólogo interior, si el discurso no estuviera narrado en tercera persona. De hecho, el ángulo de visión es fijo: únicamente se percibe lo que el personaje principal puede ver y escuchar. Es más, sabemos que no es omnisciente puesto que el narrador, al igual que el personaje, ignora a ciencia cierta los pensamientos y pulsiones de

¹⁴⁸ Evodio Escalante, “El silencio en la narrativa femenina”, en *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 195.

los demás.¹⁴⁹ Por ejemplo: “No podía quejarse, lo habían atendido demasiado bien. Y les debían de haber salido muy caras aquellas cenas. ¿En quién pensaría ahora Carmela? ¿A quién le prepararía succulentas cenas? ¿Quién vería asomarse sus muslos cuando cruzaba, descuidada, las piernas?” (p. 24). Evidentemente, el narrador cuenta desde la conciencia del personaje, por lo tanto, las preguntas son de éste, no de aquél. Este recurso le consiente al narrador aparentar cierta objetividad, aunque en realidad lo que hace es que, al dejar la focalización en el personaje, somete el relato a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada, lo que le permite no decirlo todo, sino más bien dejando la tarea de sobreentenderlo al lector, influyendo, entonces, directamente sobre la economía del lenguaje, lo que redundará en una gran eficacia del relato. Al final, después de un significativo espacio en blanco, el narrador de nuevo toma su sitio fuera del relato y cierra el texto recuperando la objetividad y reforzando así la verosimilitud.

En el relato se intercalan el estilo indirecto y el indirecto libre, e incluso, en algún momento, el directo, a través de las palabras de la madre u otros personajes ausentes del texto, como el patrón, o presentes como la sirvienta. Aunque los tiempos verbales son el pretérito perfecto y el imperfecto, utiliza con bastante frecuencia el condicional, con el cual se expresa la incertidumbre del protagonista respecto al mundo que lo rodea: si esto, si lo otro, conjeturas y pensamientos que lo asolan, pero sobre los cuales no puede tomar ninguna decisión concreta. El efecto se logra a través de analepsis seguidas de inmediato por prolepsis, pero ambas totalmente conjeturales.

¹⁴⁹ Oscar Tacca ya nos ha hablado de este tipo de entrecruzamiento, diciendo que: “en efecto, una narración puede asumir la forma de cabal relato en tercera persona, correspondiendo, no obstante, a la más estricta conciencia de la primera [...]. La exterioridad no es más que una apariencia: el relato sería exactamente el mismo si el personaje dijera ‘yo’; se nos informa no solamente sobre sus comportamientos, sino también sobre sus emociones, sus preocupaciones, sus reacciones psicológicas; se nos dicen de él cosas que únicamente él puede saber [...]. Pues un relato puede adoptar el punto de vista o la conciencia de un personaje sin que sea asumido por su voz”. *Las voces de la novela*. Gredos, Madrid, 3ª ed. corr. y aum., 1985, pp. 24-25, 30.

En el inicio del cuento se aprecia a Marcos, el protagonista, en un club, hastiado y cansado de jugar con los amigos que no le permiten retirarse ya que esa noche ha sido el ganador. Su estado de ánimo le lleva a somatizar la situación, pues “las piernas se le estaban entumeciendo” (p. 24), le llenan de tedio el ruido de la sinfonola y el humo de los cigarrillos, siente que carece de libertad, necesita estar solo para pensar. Esto se relaciona con lo expresado por Burke, donde el sentimiento de lo sublime queda ligado a reacciones fisiológicas del individuo ante eventos que al momento de ser sufridos pueden convertirse en algo atroz. Al salir pasa por el frente de la casa de una antigua novia, y recuerda con cierta nostalgia que pudo haberse casado con ella, si la madre de la muchacha, a la que no tolera, no hubiera estado de por medio. Una cosa lleva a la otra y su pensamiento se desvía hacia otras necesidades, como la nueva novia, Irene, que lo presiona para casarse, cosa difícil de llevar a cabo hasta que logre solicitar un aumento de sueldo a su patrón, situación que no sabe cómo encarar. Este primer momento de la escritura nos da una imagen de Marcos como un ser bastante pusilánime.

En una segunda parte del relato, separada de la primera por un espacio en blanco,¹⁵⁰ vemos al protagonista llegar a su hogar, donde recibe la noticia de parte de su sirvienta acerca de que un hombre ha acudido a buscarlo en varias ocasiones durante el día. El individuo es descrito como “un señor muy serio, alto y flaco, vestido de oscuro” (p. 25), que no ha querido dar su nombre. Marcos no sólo siente terror ante la presencia de un visitante desconocido en su casa, sino que refleja la emergencia de un miedo esencial, ontológico que, como diría

¹⁵⁰ Este tipo de recurso, del espacio en blanco para pasar de una acción a otra, es reiterativo en la escritura de Dávila pues le permite evitar las descripciones que pueden ser rellenadas por la imaginación del lector, haciendo así un uso efectivo de las elipsis que le suponen la economía del lenguaje.

Laing, “amenaza a su ser por todas partes”.¹⁵¹ Marcos, que por autodenominación pasa a ser el señor X, piensa en la posibilidad de que su madre, internada en algún sanatorio particular, muy posiblemente psiquiátrico, ya que él mismo afirma que se encuentra sana físicamente y es joven aún, haya enfermado, se haya fugado y se encuentre vagando sola y desamparada por ahí, o inclusive que haya muerto, mientras él se encontraba jugando en el club con sus amigos (pp. 25-26). También piensa que quizá se ha detectado algún fraude en el banco en el cual trabaja y se le quiera culpabilizar del hecho, aún cuando está consciente de que sus cuentas siempre han sido claras. Inclusive prevé la posibilidad de que la familia de Irene le haya enviado un emisario para notificarle que han roto su compromiso con la muchacha, por considerarlo indigno de la joven. Mientras se encuentra divagando en su imaginación, la sirvienta llama a la puerta de su habitación y le informa que el hombre desconocido de nuevo acude a buscarlo. Anoto el diálogo, por supuesto en presente, ya que significa el quiebre definitivo en el estado de ánimo de Marcos:

—Aquí está otra vez el señor que ha venido a buscarlo —dijo la sirvienta.

—¿Qué? ¿Que aquí está? —preguntaba fuera de sí, lívido, desencajado—.

Dile cualquier cosa, lo primero que se te ocurra, no puedo recibirlo.

No tenía valor para soportar el golpe y el dolor de una noticia. Porque una noticia es un puñal que... (Los puntos suspensivos son de la autora) (*idem*).¹⁵²

Finalmente, sin poder enfrentar al visitante, huye de su casa hacia la estación del ferrocarril, donde compra, ante la sorpresa del vendedor, un boleto hacia cualquier parte. Evidentemente, Marcos no sólo ha perdido el nombre, sino que ha sido presa de un miedo cerval ante lo

¹⁵¹ Cuando habla del “yo en la condición esquizoide”, Laing especifica que: “[El individuo] sólo es omnipotente y libre en la fantasía [...]. La ilusión de la omnipotencia y de la libertad puede mantenerse solamente dentro del círculo mágico de su propio ‘cierre’ de la fantasía”. Ronald D. Laing, *El yo y los otros* (trad. Daniel Jiménez). FCE, México, 1978, pp. 79-80.

¹⁵² Los puntos suspensivos son otro recurso de la escritora para marcar una elisión que permite sostener la tensión del relato.

sublime, representado por el vacío, la soledad y el silencio en que se encuentra sumergido. No tiene el suficiente valor para enfrentar la presión que significan las reglas sociales que le son impuestas desde el exterior: casarse después de un noviazgo que ha convertido el amor en una triste monotonía; continuar en un trabajo rutinario con un sueldo insuficiente; cumplir con los amigos en un continuo fingimiento de convivencia social; hacerse cargo de la sobrevivencia de una madre enferma, cargando con la culpa de no poder atenderla en forma personal. Por eso pierde el equilibrio, la capacidad de razonar, y en esa suspensión de la conciencia, en lugar de enfrentar una situación que para otros sería por entero inocua, este hombre decide huir de manera por demás absurda, seguramente complicando más lo que de inicio hubiera sido fácil resolver, con lo que demuestra que, en ocasiones, la imaginación puede ser más fuerte que la realidad.

Sartre opina que “...el hombre es lo que quiere ser, el hombre es lo que se hace”,¹⁵³ para agregar poco después: “...decir que nosotros inventamos los valores no significa más que esto: la vida a priori, no tiene sentido. Antes de que ustedes vivan, la vida no es nada: les corresponde a ustedes darle un sentido, y el valor no es otra cosa que este sentido que ustedes eligen”.¹⁵⁴ Esta afirmación de Sartre al parecer ha sido rebasada por las circunstancias que rodean a los personajes davilianos. Viven al día sin apenas darse cuenta de lo gris que puede resultar su existencia en un mundo hostil y rutinario, pero en el momento en que lo perciben, tratan desesperadamente de encontrar una salida, en ocasiones la encuentran encerrándose en sí mismos porque la huida, aunque más compleja en apariencia, es preferible que enfrentar aquello que saben de antemano inamovible. Quizá, como decía al inicio del capítulo, siguiendo a Rose Corral, huyen para reivindicar otra realidad más auténtica que aquella

¹⁵³ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*. s. t., Quinto Sol, México, 3ª ed., 1985, p. 33.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

enajenada por la modernidad que les resulta intolerable. Acaso éste sea el verdadero valor elegido.¹⁵⁵

Por otro lado, resulta de particular interés el hecho de que la escritora le otorgue un nombre al protagonista para que luego, en un acto de autoanulación, él mismo pase a denominarse el señor X, porque X es alguno o ninguno, es cualquiera dentro de la masa, un ser anónimo, despersonalizado, aprisionado, como todos los otros iguales a él, en un tiempo monótono, rutinario y pleno de convencionalismos sociales que les llevan a estados morbosos de la imaginación y a transitar por vidas miserables. Seres condenados al ostracismo y al silencio mismo del anonimato.

Los siguientes cuentos se construyen de tal forma que se puede observar en ellos cómo la rutina que envuelve al hombre moderno se puede convertir en un detonante firme de enajenación mental. Aquí la obra de la escritora zacatecana se hace eco de una nueva forma de concebir la escritura. Ahora se experimenta una estrecha relación entre el mundo interior puesto en primer plano, y la desaparición de una imagen coherente del mundo representado: éste se torna ambiguo, equívoco, multifacético, a semejanza del universo mental del narrador o de los personajes, cuya desolación, deseos, conflictos y obsesiones intervienen de manera decisiva en la construcción de la ficción y dejan hondas huellas en el mundo evocado y viceversa, como bien ha observado Rose Corral.¹⁵⁶ Según Cedomic Goic, este nuevo modo de representación de la realidad: “atrae las determinaciones negativas de deformación,

¹⁵⁵ Según Lauro Zavala, “el cuento mexicano de las décadas 1950 y 1960 se caracterizó, en general, por ser una expresión de angustia existencial, desesperación, tedio, soledad y aislamiento introspectivo [...]”, cf. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. Nueva imagen, México, 2004, p. 28. Esto viene a reforzar nuestra idea de que los personajes de Dávila son como seres presos de una grave desolación existencial.

¹⁵⁶ Cf. *El obsesivo...*, op. cit. p. 26.

despersonalización, desobjetivación, desentimentalización e incoherencia”,¹⁵⁷ en clara contraposición a la representación tradicional del mundo propuesta por el realismo.

“Arthur Smith” es un cuento que inicia *ab ovo* con una frase que resume todos los pequeños actos diarios que se van transformando en rutina: “Arthur Smith se levantó como *todos los días a las siete menos cuarto*” (p. 91, las cursivas son mías),¹⁵⁸ que establece desde el inicio, como una de las características propias del personaje, lo metódico de sus actos. La frase se puede considerar como aquellos enunciados que Genette llama iterativos y que tienen que ver con la frecuencia. En este caso, un acontecimiento repetitivo es individualizado y presentado como si se repitiese una y otra vez: “como todos los días”, con ellos se logra con gran eficacia la economía del lenguaje. Entre más banal sea el acontecimiento, menos sorprendente será su iteración en sí, sin embargo, tanto más resalta la atención narrativa. Tan es así, que tres renglones más adelante la situación cambia: retira de sí la consabida taza de café y solicita fruta a su mujer, rompiendo con esto un hábito ya bien establecido. El acto repetitivo es interrumpido abruptamente y empieza a perfilarse un conflicto.

Enseguida, por una pequeña analepsis externa¹⁵⁹ del narrador omnisciente sabemos que el matrimonio de la pareja se llevó a cabo dieciséis años antes. Han procreado dos hijos: Tom y Jerry. Sí, los mismos nombres de los ratoncitos de una serie animada de la televisión dirigida a los niños en las décadas de los años 50 y 60, en un acto no carente de sentido del humor. Aquí me permito señalar que una de las características de la narrativa del Medio Siglo fue la

¹⁵⁷ Cedomic Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. Apud Rose Corral.

¹⁵⁸ Este tipo de frases representa lo que Genette llamó enunciados iterativos y que tienen que ver con la frecuencia en el relato: una sola frase puede resumir varias acciones. En este caso, un acontecimiento se individualiza y se presenta como el rompimiento de un hábito.

¹⁵⁹ Hay que recordar que Genette nombra como analepsis externas aquellas donde toda la amplitud de la anacronía es externa al punto de arranque de la narración primera, como es el caso.

de diversificar los espacios que sirven de fondo a las situaciones; en este caso, hay una clara referencia al modo de ser norteamericano.

A pesar de sentir una extraña inquietud, Mrs. Smith, que es como decir la señora Pérez, Sánchez o cualquiera, luego de dejar en orden su hogar y a los niños en el jardín, decide acudir al supermercado, donde se encuentra con sus amigas. El tema predilecto sale a relucir: las compras y los chismes acerca de la amiga ausente.¹⁶⁰ Lo que se desprende de la descripción del narrador omnisciente, es que Mrs. Smith lleva una vida apacible, es una ama de casa promedio, de la clase media norteamericana, donde lo importante es estar al tanto de los lugares de moda que ofrecen ofertas de ropa y calzado. Otra de sus aficiones es, precisamente, la de participar en los chismes y críticas que forman parte de la dinámica interna de su grupo de amigas. Se quieren, pero se destrozan entre sí. Hay aquí, quizá, un señalamiento bastante mordaz acerca de la vida de las mujeres casadas que pertenecen a la clase media en general y que llevan una vida carente de una visión profunda de la vida, lo que le otorga un sentido irónico al texto. Para sostener una apariencia de normalidad, tal como es entendida en esos círculos sociales, pueden llegar a mentir sobre la solvencia de su situación, para evitar el rechazo de los vecinos y amigos. Sin embargo, la verdad siempre sale a relucir poniendo en evidencia la doble moral que impregna la sociedad.

Por otro lado, los maridos siguen siendo los proveedores del hogar y ellas, aunque con mayores comodidades que antaño, o que otras mujeres de origen humilde, prosiguen con su papel de madres y amas de casa. Claro que esto no lo dice el narrador, sino que se desprende

¹⁶⁰ Para Marcela Lagarde y de los Ríos, el chisme tiene una razón de ser muy importante en el mundo femenino, pues forma parte vital de su existencia: "... su dependencia vital en relación con el poder las lleva a vivir en la más fuerte competencia individual contra todas las demás. Desde ese sitio en la vida, el chisme no es algo más que las mujeres hacen entre muchas otras actividades y formas de relación, como podría serlo para los hombres. Significa mucho más. Para ellas, es una de las pocas posibilidades de encuentro con las amigas-enemigas para sobrevivir y para encontrar en ellas un espejo de la propia imagen." Cf. *Los cautiverios de las mujeres: madrostras, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México, 2ª ri., 2003, p. 54.

del propio discurso, ya que si de algo hace gala Dávila es de la forma en que utiliza la economía del lenguaje, que se traduce en relatos cortos y muy bien estructurados, resultado de las continuas elipsis en el discurso.

Después del acostumbrado desayuno, la mujer sale de compras y a encontrarse con sus amigas. De regreso en su casa, se dedica a guardar el mandado, preparar la cena y escuchar su radionovela favorita. Una vez que ha terminado con estos menesteres, llama a los niños a merendar. Como éstos no atienden a su llamado, se dirige al jardín a buscarlos y se lleva una gran sorpresa, pues: “Allí estaba Arthur con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisa y sin corbata. El saco, el portafolio, el sombrero y el paraguas, tirados sobre la hierba. Allí había estado el señor Smith toda la mañana, con los niños, jugando en el jardín” (p. 95). A partir de ese momento, que es el punto de quiebre en el relato, Arthur exhibirá una conducta pueril acorde a la edad de sus hijos, una situación anómala que ya se venía perfilando desde el inicio del cuento, pero que al igual que la esposa, los lectores no pudimos prever.

En seguida de la sorpresa inicial, la mujer se doblega ante lo que ven sus ojos, así que: “Mrs. Smith se apoyó en la estufa para no caer. Sentía que, por momentos, se iba a desplomar, que todo giraba en torno a ella y que un enorme dolor la desgarraba. Y un sollozo ahogado, ronco, estremeció su cuerpo. Supo que había perdido a Arthur Smith, que frente a ella, sentado a la mesa, había tres niños” (p. 96).

El mundo idílico de esta mujer, tal como lo ha vivido hasta ese momento, se derrumba por completo. ¿Cuál será ahora su destino? Por lo pronto se ha convertido en madre de un hijo más, como bien lo ha visto Laura Cázares.¹⁶¹ Con esto, estaríamos ante el hecho de que la

¹⁶¹ Laura Cázares H., *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones*, en el sitio electrónico:

mujer bien podría estar efectuando un proceso de proyección de sus deseos sobre el marido: dado que el esposo se ha convertido en un ser carente de atractivo emocional para ella, y quizás hasta físico, ésta necesita convertirlo en un hijo más, para neutralizarlo de alguna manera. Prevalecería con esto la idea de la mujer devoradora de hombres que Roger Callois ilustra con el mito de la *Mantis religiosa*.¹⁶² Mediante la regresión, la señora ha enviado a Arthur Smith al silencio, hacia un mundo simbólico regido por los deseos de ella. Quizá esta maternidad omnívora que termina dominando el relato sea lo que causa cierta desazón en el lector.

Más adelante podremos observar otro tipo de regresión cuando analice “El jardín de las tumbas”, aunque en este caso el fenómeno se presenta por la intermediación del sueño.

Respecto a la estructura formal, aquí al igual que en “El huésped”, contra lo que se pudiera pensar, los protagonistas no son aquellos contenidos en el título del relato, sino las mujeres que sufren la pesadilla o el quiebre con la realidad que éstos significan.

Cercano al relato anterior, también “Muerte en el bosque” nos presenta a un hombre agobiado por la rutina de la vida diaria.

Este relato cuenta con un narrador omnisciente, mismo que en ocasiones cede la palabra a los personajes, quienes interactúan a través del diálogo, y en el caso del protagonista, en forma de monólogo interior que conlleva un cambio en el estilo de la letra, pues en el momento en que contesta las interpelaciones de su mujer, la letra es redonda, pero la respuesta que en verdad quisiera expresar se queda en forma de pensamiento y es enunciada a través de *itálicas*.

http://www.uam.mx/difusión/casadeltiempo/14_15_jul_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_75_7_9.pdf Consultada en junio 16, 2012.

¹⁶² Cf. Roger Callois, *El mito y el hombre* (trad. Jorge Ferreiro). FCE, México, 2ª ri., 1998, p. 58.

Tanto el protagonista como los demás personajes carecen de nombre. Y es que el anonimato contribuye a la cosificación del hombre, quitándole lo poco suyo que tenía en vez de individualizarlo. El personaje está casado con una mujer desaseada, demandante, siempre enojada que, en su momento, fue una chica alegre, siempre limpia y arreglada, trabajadora, según nos enteramos por una breve analepsis externa. Sus quejas siempre giran en torno a lo pequeño del departamento en que viven. El hombre piensa que sería suficiente espacio si la mujer no guardara un sinnúmero de cosas, inservibles y obsoletas en su mayoría, inundando el espacio por completo.

En el mundo desolado de Amparo Dávila no hay cabida para el amor duradero. Las parejas están imposibilitadas para conservarlo. Tal parece que este sentimiento sólo es factible en los primeros estadios de la unión, pero el tiempo que todo lo destruye se lleva consigo la juventud y con ella los atributos físicos y sentimentales en que se fundó la relación. Ante todo, el matrimonio constituye una especie de tedio en el que sólo se pueden experimentar las sensaciones fugaces que se han perdido irremediamente y a las que sólo se puede volver por medio del recuerdo, pero un recuerdo doloroso y tamizado por la melancolía. Acordémonos por ejemplo de “El huésped”, “El último verano” y “Arthur Smith”, cuento paradigmático, este último, de los momentos que se viven un día y otro también en la convivencia rutinaria de una pareja casada.

Aquí la escritora se vale de algunas estrategias para desrealizar la vida diaria, como la enumeración caótica de objetos inútiles y de mal gusto que se acumulan dentro de la casa, en estrecha relación con el desorden íntimo de la pareja. Esto mismo ocurre en el cuarto de azotea de la portera, con la que acude a solicitar información sobre un departamento puesto en renta. Cuando ella trata de localizar un trozo de papel que contiene el número telefónico del dueño,

empieza a sacar un cantidad desordenada de objetos inútiles, ante lo que el protagonista reflexiona: “dondequiera es lo mismo [...], almacenar basura, llenarse de cosas inútiles por si algún día sirven, juntar cosas y más cosas con desesperación, hasta que un día se muera asfixiado por ellas” (p. 53).

El detallismo de la enumeración tiene un efecto de irrealidad por simple acumulación de muchas cosas triviales, que adquieren un especial significado simbólico. La enumeración resulta una imagen hiperbólica que expone con claridad los patrones de consumo de una sociedad capitalista empecinada en sustituir sutilmente las necesidades primarias por necesidades suntuarias, aunque en el cuento, como dije antes, adquieren un valor primordial, exigiendo cada vez más esfuerzos de parte del individuo a fin de poder satisfacerlas. Es lo que Aurora Pimentel llama ideologización del espacio.

Por otra parte, para el existencialismo¹⁶³ existe una situación muy importante: la que se refiere a la libertad del hombre. Sartre afirma que si la existencia humana precede a la esencia, Dios no existe, por lo tanto el hombre está abandonado a sus propias fuerzas, porque no encuentra en sí ni fuera de sí una posibilidad a la cual aferrarse: “el hombre es libre [...],

¹⁶³ Hacia la década de los años 40, el llamado existencialismo se situó como un punto muy importante dentro del campo de la filosofía. En 1943, apareció publicada la primera edición de *El ser y la nada*, la obra de mayor envergadura del francés Jean-Paul Sartre. En ella dejó constancia de su pensamiento filosófico. Para este pensador humanista, la conciencia, es decir, el darse cuenta de la propia existencia, se sitúa como centro de toda realidad y de todo saber. En esta obra, cuando Sartre hace alusión a la libertad, inicia con la conceptualización de la palabra acción, asegurando que actuar es modificar la figura del mundo, siempre y cuando la acción sea intencional. De otra forma, el acto no tiene ninguna trascendencia en sí. El problema reside en que el ser sólo puede serlo en tanto que está impelido por la acción. Pues el ser no es, sino que está siendo continuamente. Digamos que está en permanente autoconstrucción. Ahora bien, para que la acción se produzca debe tener un motivo y un fin. El motivo en todo caso, no es el resultado de una cadena causal, sino la reflexión experimentada, sentida, de un individuo. Ejemplifica diciendo que la clase obrera no puede experimentar su situación como sufrimiento, hasta en tanto no haya imaginado un estado de cosas mejor (p. 539). Es, en ese alejamiento temporal de su condición, el momento donde puede surgir la acción cuya esencia será conseguir el fin, esto es, un cambio en su situación que ahora ya es reconocida como de sufrimiento. Por tanto, “el acto decide de sus fines y móviles, y el acto es expresión de libertad” (p. 545). El hombre es libre, en tanto que sólo a él compete determinar los actos que pueden darle forma a su ser. Puede cometer actos de buena o mala fe, pero son, al fin de cuentas, sus propios actos. Cf. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (trad. Juan Valmar). Losada, Buenos Aires, 10ª ed., 1998, pp. 537-547.

está condenado a ser libre”. El hombre es libre para tomar decisiones, este acto le compromete ante sí mismo y ante el resto de la humanidad, por lo tanto, se siente preso de la angustia.¹⁶⁴ El problema de este *dictum* sartreano es que toma la verdad como algo absoluto, no obstante, en el mundo daviiliano la realidad se presenta con muchas aristas: los personajes viven el mundo como un sitio inhabitable, hostil, impelidos a tomar decisiones dentro de un campo acotado por necesidades económicas, afectivas, sociales. Ante la amenaza de perder identidad y libertad de un solo tajo, su angustia se torna en algo atroz y es entonces que tratan de buscar otra realidad que les devuelva el sentido a su existencia, aunque esa realidad represente la locura o la muerte.

Se podrá observar a continuación cómo esto es lo que sucede con el protagonista de este relato, donde el espacio, insisto, es una prolongación del interior confuso y desasosegado de los personajes.

Mientras la mujer busca con afán el papelito con el número telefónico, él medita en lo intrascendente que resulta vivir sin mayores alicientes, cuando, en ese momento preciso, divisa en el exterior algunas nubes y una bandada de pájaros que le provocan un periodo de ensoñación. Durante éste, piensa que sería muy grato y tranquilizador convertirse en un árbol plantado en el medio del bosque, lejos de su presente sin sentido, en medio de la naturaleza, en el silencio sólo distraído por el sonido del viento y el trino de los pájaros. Privado de la fuerza para cambiar de forma su vida, intenta vivir otra. Mas de pronto le sobreviene otro pensamiento, esta vez nefasto, pues se visualiza siendo atormentado por los picotazos de los pájaros, azotado por el vendaval, inerme ante el frío, la lluvia o el calor, hasta ser finalmente derribado por el hacha de un leñador. Esto representa un envés de la concepción paradisiaca

¹⁶⁴ *El existencialismo...* ed. cit., pp. 38-41.

del *locus amoenus*. Inversión pareja al temor de una naturaleza destructora y violenta porque el paraíso ha cerrado sus puertas y no hay ninguna posibilidad de retorno para el hombre moderno, so pena de recibir un severo castigo. Por otro lado, la deshumanización del personaje contribuye a su cosificación, a la pérdida de su identidad y la escisión de su ser.

De igual forma, en este caso el espacio, esto es, el bosque, convertido en ámbito de disolución y caos es sólo una proyección de la conciencia del protagonista. Tan es así que aterrorizado ante sus propios pensamientos echa a correr, sin volver la vista atrás, ni siquiera ante los gritos de la portera que lo llama con insistencia, hasta perderse en el bosque, dejando tras de sí su sombrero como única prueba de su existencia.

El personaje se ha enfrentado a dos posturas: la evasión o el enfrentamiento ante la realidad vivida. Ha escogido la evasión que indica, además de un escape de la realidad objetiva, la búsqueda de otra, imaginada, que posiblemente la reemplace. Sin embargo, esta salida ha sido clausurada por el temor y la única opción aparente, al final, ha sido la huida hacia la nada. Y aquí retomo de nuevo a Sartre, pues él afirma que hay seres que tienden a la negación de su ser, al autoengaño, con la finalidad de escapar a la angustia, la libertad y la responsabilidad. Ahora bien, este autoengaño no pasa desapercibido a la conciencia, puesto que si niego la verdad, es porque la poseo, y si la poseo no la puedo negar. A esta actitud la llama “mala fe”¹⁶⁵ y es un acto autodestructivo. Los individuos saben que su libertad les abre las posibilidades de escoger un sinnúmero de posibilidades ante un determinado hecho, no obstante, rechazan las más razonables y optan por aquellas que significan, de acuerdo a la lógica, un error que trastoca la existencia. Esto implica mentirse a sí mismo y pensar que en

¹⁶⁵ *El ser y la nada*, ed. cit., p. 92.

realidad se actúa impelido por las circunstancias. Así el individuo se “cosifica”,¹⁶⁶ se convierte en un objeto inerte entre otros objetos. El filósofo anota un ejemplo al respecto. Dice que una mujer tiene una cita con un pretendiente al que recién conoce y cuando él le dice: “Tengo tanta admiración por usted...”, ella hace a un lado las connotaciones sexuales de la frase, porque en realidad no sabe lo que quiere. Por un lado está al tanto de que su acompañante la desea (y le resultaría decepcionante lo contrario), pero a la vez este hecho le resulta desagradable. Sin embargo, no responde nada. Luego el hombre le toma la mano y ella no la retira y debe de nuevo tomar una decisión: si no la retira acepta las intenciones de su acompañante, si la retira rompe el encanto del momento. Entonces deja su mano inerte entre las de él, y Sartre lo explica diciendo que como no acepta la responsabilidad de una decisión se disocia de su cuerpo y deja su mano convertida en una cosa.¹⁶⁷ Esto es actuar de mala fe. Y es esta actitud la que percibo como una constante en los personajes daviilianos. Pudiendo optar por otras situaciones, prefieren siempre la huida como mejor elección.

Hay un cuento, “Garden party”, que, aunque desde mi punto de vista formalmente no es de los mejor logrados por nuestra escritora,¹⁶⁸ no he querido dejar fuera de esta reflexión porque expresa lo que Carmen Boves Naves llama “silencio del subtexto”, donde el silencio paradójicamente utiliza la palabra para hacerse presente. Lo que ella dice es que en ocasiones se producen monólogos expresados ante algún interlocutor que de alguna manera no escucha el discurso, o bien porque se le dice algo que ya sabe, o bien porque no le interesa, así “se

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 99, 104.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp.100-101.

¹⁶⁸ Digo que me parece de los menos logrados de nuestra escritora, porque el personaje se presenta poco verosímil a lo largo de la narración, un personaje plano, quizá por el constante balbuceo con el que se pretende denotar su estado de embriaguez. Por otro lado, la tensión no se sostiene a lo largo del cuento, ya que las acciones que debieran ser dramáticas en realidad aparecen, en cierto sentido, chuscas y el final resulta casi predecible. El monólogo en cursivas y sin signos de puntuación, que en otros cuentos resulta decisivo para crear un efecto de desconcierto en el lector, aquí se pierde completamente, y es por lo que el final pierde contundencia.

llega estructuralmente al silencio cuando la palabra deja de generar sentidos y, a través del balbuceo, se calla”.¹⁶⁹ Y esto es precisamente lo que ocurre en este relato, donde un hombre, ya ebrio, llega a una fiesta a la que ha sido invitado por un amigo para presentarle a su jefe, que es el acaudalado anfitrión, tratando de que éste le dé trabajo. El estado físico y el desaliño del visitante le acarrearán las miradas de desaprobación de los elegantes asistentes a la fiesta.

Rogelio, que así se llama el sujeto, desde un inicio, con torpeza en el hablar, trata de entablar diálogo tanto con su amigo como con otros invitados, pero su discurso gira en torno a una idea fija: saber dónde está Celina. Poco a poco nos enteraremos que se trata de su mujer, la cual en algún momento lo abandonó. Sin embargo, nadie escucha lo que dice, en parte porque no le entienden ya que arrastra las palabras, o bien porque simplemente no les interesa la plática de un ebrio y prefieren disfrutar el momento. Finalmente, Rogelio fallece ahogado en la piscina de la residencia, sin que de momento nadie se percate de ello.

Esto es un ejemplo de cómo un personaje puede ser silenciado, puesto que ha sido insistentemente ignorado. Lo mismo da que Rogelio hable o calle, su discurso no es lo suficientemente interesante para ser escuchado. Es un personaje tan patético, que incluso uno como lector, lejos de compadecerse de él, siente cierta irritación por tanto gimoteo. Boves Naves dirá que en este caso la voz es palabra sin palabra, es en todo caso, la acción mínima de un hombre reducido a “cuerpo con voz”,¹⁷⁰ cuya finalidad consiste en evitar la soledad apoyándose en la convención de que se dirige a alguien. Agrega que la palabra que se reduce sólo a voz constituye en el discurso literario el más denso de los silencios. Detrás del discurso se esconde un subtexto de silencio. En el caso de nuestro personaje, inclusive cuando en el

¹⁶⁹ Carmen Boves Naves, “El silencio en la literatura”, en Carlos Castilla del Pino, Alfonso Álvarez Bolado *et. al.*, *El silencio*. Alianza, Madrid, 1ª ri., 1992, p. 108.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

pensamiento se dirige a la amada, las palabras quedan fuera de lugar, porque no fueron pronunciadas en su momento a quien iban dirigidas, ya sea por temor o por comodidad, quedando de esta forma impregnadas del prolongado silencio que se fue acumulando durante el tiempo de la relación de pareja.

Aquí no son únicamente los apoyos simbólicos como las comillas, los espacios en blanco, los puntos suspensivos, etcétera, sino el lenguaje mismo, el texto pleno de palabras, el que se utiliza para expresar el silencio. Tan es así, que el personaje mismo se condena al silencio final suicidándose, ya que las palabras no le han alcanzado para expresar lo insoldable de su sentimiento de abandono y soledad.

La otra cara de la realidad

A medida que el hombre avanza en el conocimiento del universo a partir de las ciencias, ante todo de la física, nos damos cuenta de lo relativo que puede ser la realidad tal como la visualizamos en un determinado momento. Quizá lo que planteaba Nietzsche acerca de lo apolíneo y lo dionisiaco sea que el segundo representa la necesidad de reemplazar el intelecto por la intuición, la razón por el mito.

Para Amparo Dávila, al igual que para Cortázar, su gran amigo, sus cuentos no pertenecen al ámbito de lo fantástico. Ella asegura que únicamente escribe acerca de la realidad y a partir de ella. El 29 de marzo de 2008, tuve la posibilidad de entrevistarla en su casa de la Delegación Magdalena Contreras, en el D.F., lugar en que reside actualmente. Al inquirirla sobre este tipo de afirmaciones, ella me confió algo que ya ha expresado en otras ocasiones, pero que deseo recordar de nuevo, porque sus palabras definen parte de su poética:

Yo siento que he escrito sobre la realidad. Pero para mí, la realidad no es escueta, sino que la vivo como con dos caras. Una cara es la cotidiana, la que palpamos continuamente, donde hay una razón de ser, existe una lógica, hay un por qué; y la otra cara, la oculta de la realidad, pero también más oscura, donde no hay lógica, no existe sentido común. Ahí sencillamente suceden las cosas. Entonces yo, en mis cuentos, como que voy y vengo de una cara de la realidad a otra.¹⁷¹

El personaje daviliano, visto bajo esta perspectiva, se revela como la escisión del yo entre realidad y mundo subjetivo —la otra realidad—. Se refleja como en un espejo: es la alteridad de lo real. El proceso de instauración de un nivel dentro de otro se produce cuando la realidad vivida se problematiza y el personaje debe tomar alguna decisión sobre aquello que se ha hecho patente en un determinado momento y que le molesta o le inquieta de alguna manera. Esto, trasladado a la escritura, naturalmente se traduce en un efecto de ambigüedad, característico de los relatos de nuestra escritora.

“El jardín de las tumbas” es un relato sumamente interesante que nos recuerda “Continuidad de los parques” y “La noche boca arriba”, inclusive “Lejana”, de Cortázar. Está constituido en forma de dos historias que se construyen en forma paralela, pero que en realidad tienen valor de continuidad, hasta que el desenlace logra imbricarlas en una sola. La voz y la focalización son diferentes para cada una de ellas. La primera línea del relato está escrita por un narrador homodiegético, en presente y en letras cursivas. Luego sabremos que se trata del diario de un niño. A partir de la mitad del segundo renglón se introduce un narrador heterodiegético que se ocupa de la vida de Marcos, un adulto que es escritor, utilizando para ello la tercera persona y recurre a la escritura con letras redondas y tiempo pretérito en continua alternancia. Esta historia ocupa un espacio menor en relación con lo

¹⁷¹ Victoria Irene González Pérez, “Entrevista a la escritora Amparo Dávila”, *Revista de Literatura Mexicana contemporánea* (El Paso, Texas), XV, 41 (abril-junio 2009), pp. IX-XV.

narrado en el diario. El medio de enlace entre los párrafos está constituido por el uso de puntos suspensivos al final e inicio de cada uno de ellos. El cuento se divide en dos grandes partes numeradas por un número romano y un gran espacio en blanco. Para introducir el último párrafo se introduce como soporte simbólico también un espacio en blanco.

En el diario encuentro ciertas características de la escritura de iniciación: un niño nos relata a través de la escritura sus juegos infantiles al lado de sus hermanos, durante las vacaciones de verano, en un viejo edificio rural, que alguna vez albergó un monasterio. Si durante el día el lugar se presenta como espacio lúdico, por las noches se convierte en el disparador de sus terrores nocturnos y sus pesadillas. También se explicita el paso a la adolescencia, con las experiencias con los amigos, las francachelas, su despertar a la sexualidad, todo realizado en el más completo secreto respecto a su familia.

Por otro lado, el narrador heterodiegético nos habla de un escritor en la mediana edad, exitoso y solitario. Este hombre encuentra el diario de su niñez al momento de buscar material para un ensayo que debe entregar a una revista para la cual trabaja. En el instante de leerlo, acompañado por una copa de coñac, recuerda algunos momentos de su vida actual y pasada, medita en sus anhelos y las cosas aún no logradas, como la compañía permanente y el amor de una mujer y sus miedos pretéritos que constituyen sus pesadillas en el presente. Cansado de un día fatigoso, suspende la lectura y se va a la cama donde duerme profundamente. Aquí, el narrador heterodiegético nos dice que despierta por la mañana con la luz del día. Lo insólito es que se encuentra acompañado por Jacinta, su nana de la infancia. La nana lo insta a levantarse y acompañar a sus hermanos a desayunar. Entonces, “el niño se removió en la cama y bostezó repetidas veces, y a medida que iba despertando y su mente empezaba a despejar,

experimentaba una gran sensación de alivio al comprobar que por fortuna había pasado otra noche de espanto y ya era nuevamente de día” (p. 118).

En este párrafo final se observa cómo el ámbito de lo narrativo, representado por el diario, irrumpe en la “realidad” del adulto a través del sueño y lo vuelve inexistente. En el capítulo primero, cuando me refería a Genette, mencioné la metalepsis ficcional y creo que en este momento el término queda más claro. Como había explicado, se trata de una yuxtaposición de los niveles de la diégesis y la metadiégesis de una narración que se produce entre: “...un nivel (pretendido) real y un nivel (asumido) ficcional [...]”.¹⁷² Se podría argumentar que en este caso las dos historias son “reales”, no obstante, la historia del niño es producto de una narración escrita que puede regirse por el estatuto ficcional y considerarse como una metadiégesis. Lo interesante es ver la forma en que ambas historias se superponen de tal forma que al constituir una sola, aparentemente el pasado borra el presente del protagonista, creando así una fuente de inquietud en el lector, pues finalmente no sabemos si se trata de un niño soñando el futuro, o un hombre soñando con su pasado. Este escándalo reside en el uso de los dos narradores, ante todo porque en una especie de vuelta de tuerca, tiempo y espacio se revierten y el discurso queda atrapado finalmente por el narrador en tercera persona, lo cual supone una mayor objetividad, pero que a final de cuentas no aclara nada. En gran medida nos remite a la pregunta de si es real la realidad, misma que se encuentra implícita en el cuento de Chuang Tzu, el cual dice que: “éste soñó que era una mariposa. Y al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”.¹⁷³

¹⁷² *Metalepsis...*, ed. cit., p. 29.

¹⁷³ Chuang Tzu, “El sueño de la mariposa”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 159.

Una de las preocupaciones que se pueden deducir de los relatos de la señora Dávila, es aquella que se refiere al tiempo. Ejemplo de ello es que su primer libro de cuentos se titula precisamente *Tiempo destrozado*. En el relato que acabo de analizar queda patente el uso evidente que hace de este elemento. Ante todo pareciera decirnos que el tiempo es reversible, circular. Según Lucía Guerra, las mujeres poseen “un concepto del tiempo anclado en la repetición y en la eternidad”.¹⁷⁴ Lo cual es aplicable no sólo en este caso, sino también en algunos otros, como en “La rueda”. Este relato está narrado en forma autodiegética, y combina el tiempo pretérito con breves diálogos y un monólogo interior en presente.

Al inicio del cuento la narradora nos dice que después de haber desayunado con una amiga, antes de llegar a otra cita, decide ver aparadores para hacer tiempo. En uno de ellos ve reflejada su imagen. A su lado se coloca un joven, Marcos, que resulta ser su antiguo compañero sentimental, ya fallecido. De pronto, la toma de la mano y ambos se hunden en medio de un torbellino en un vacío que se ha formado en el centro de la calle. Ella le suplica que la suelte y de pronto se despierta en su cama. Curiosamente, se levanta para ir al centro a desayunar con una amiga y a partir de ahí, el inicio del cuento se transfiere tal cual al final. La historia, así, vuelve a iniciar.

En el caso de estos relatos, pareciera que dentro del tiempo ilusorio de la vida entre dos momentos, puede existir una desintegración de éste, convirtiéndolos en uno y el mismo, en un eterno presente. Los dos relatos son muy parecidos en cuanto a esto, la diferencia estriba en que en el primero, “El jardín de las tumbas”, se va de la realidad al sueño, y el segundo va en sentido inverso: del sueño a la realidad del mundo narrado. Sin embargo, el resultado es el mismo, la inversión de tiempo y espacio.

¹⁷⁴ Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. UNAM, México, 2007, p. 59.

Por otra parte, ignoro si Amparo Dávila tuvo algún tipo de contacto con el surrealismo. Es posible, y esto lo digo con las reservas del caso, que la influencia haya venido a través de su gran amigo, Julio Cortázar. La verdad es que tanto el cuento anterior, por su forma, como los dos que a continuación trataré tienen una cierta impronta de esa corriente literaria. Según Paul Ilie, un texto debe guardar en sí varias características para ser considerado surrealista. La principal es el efecto subjetivo que produce sobre el espectador, esto es, la sensación de que está siendo confrontado con un mundo extraño e inquietante. Las raras sensaciones de misterio, de incongruencia y de absurdo pertenecen a la experiencia estética del surrealismo, pero quizá un criterio más subjetivo es el que se refiere a la técnica de la irracionalidad que comprende una nueva lógica basada en la libre asociación:

Aquí las formas tradicionales de significación son reemplazadas por la ilimitada yuxtaposición de palabras, ideas e imágenes. Estas relaciones fortuitas producen una realidad ya no confinada por las leyes de la lógica, causalidad y sintaxis. El resultado es una obra de arte llena de encuentros extraordinarios, disímiles planos de la realidad y disociaciones psicológicas de toda clase [...]. Es decir, el surrealismo proyecta las formas de deformación y las emociones de enajenamiento. Esto se cumple muchas veces por el uso artístico de estados oníricos y alucinaciones, la adaptación del psicoanálisis freudiano al arte y la exploración del ocultismo y lo sobrenatural.¹⁷⁵

Lo anterior quiere decir que el escritor debe asumir una actitud de distanciamiento de la escritura lógica, basada en la falta de ordenación racional que se produce durante el sueño.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1969, *apud* Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Gredos, Madrid, 1982, pp. 10-11.

¹⁷⁶ Como se podrá observar, en estos relatos se presenta una estructura similar a la que sigue la actividad onírica. En su *Interpretación de los sueños*, por el contenido inquietante que los sustenta, Freud denomina a este tipo como sueños de angustia y vienen a ser lo que en forma coloquial llamamos pesadillas. Erich Fromm dice que la actividad mental durante el sueño está sujeta a una lógica distinta a la que poseemos durante la vigilia. Por ese motivo, los sueños, al despertar, nos parecen absurdos. Al estar dormido, el individuo se encuentra libre de la causalidad y de la concepción tempo-espacial en que nos movemos despiertos. En realidad, la actividad psíquica durante el sueño no carece de lógica, pero está sujeta a distintas reglas que son completamente válidas en ese

Otra forma sería la aplicación de la escritura automática, apoyada en el método de exploración psicoanalítica al paciente, llamado “de asociación libre”, muy utilizado por Freud.¹⁷⁷

Pronto se dieron cuenta los surrealistas que una transcripción del inconsciente en forma totalmente libre sería difícil, pero creían que artísticamente era posible. Sin embargo, tal técnica producía textos confusos e incoherentes. Por ese motivo, hubo necesidad de ejercer cierta intervención racional que produjo, por así decirlo, un automatismo controlado.¹⁷⁸

El propósito de este tipo de escritura, según los surrealistas, era de carácter subversivo: abolir la realidad lógica que una civilización vacilante ha impuesto al hombre, como una sola, única y verdadera, dejando ver después de su desvelamiento su verdadero rostro, libre de las apariencias que lo enmascaran. Si bien los surrealistas consideraron la poesía como el vehículo idóneo para el logro de sus propuestas, éstas no dejaron de influenciar la narrativa.

De acuerdo con lo anterior, creo que Amparo Dávila en “El patio cuadrado” y “Tiempo destrozado” consigue, más que en ninguno otro de sus cuentos, hacer patente su afirmación de que en su escritura pretende: “como en los sueños, donde no hay lógica, ir de una cara de la realidad a otra”, acercándose así a los presupuestos surrealistas.

En el primero de ellos tenemos una especie de *collage*, compuesto por cuatro relatos que se separan por el soporte simbólico de un espacio en blanco, y con la frase final, en cada

estado particular de actividad. Cf. Erich Fromm, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas* (trad. Mario Calés). Hachette, Buenos Aires, 4ª ed., 1971, pp. 28-44.

¹⁷⁷ La base de la adopción de este método se encuentra en “Historiales clínicos. La Sra. Emma de N. y Miss Lucy R”, en Sigmund Freud, *Obras completas del profesor S. Freud. La histeria (Charcot. Un caso de curación hipnótica)* (trad. Luis López Ballesteros). Iztaccihuatl, México, 1977, vol. X, pp. 28-120. El método consiste en dejar hablar libremente al paciente a fin de que éste haga conscientes los hechos inconscientes. Eso se encuentra apoyado en un fenómeno natural de la conciencia que se llama ensueño o “sueño diurno”, una especie de desfile de imágenes, ideas, sentimientos, que se nos aparecen y desaparecen momentáneamente cuando dejamos vagar nuestro pensamiento. Esto dio como origen la llamada “escritura automática”, que vino a perfeccionar las técnicas del libre fluir de la conciencia y el monólogo interior, características del pensamiento que desarrollan los individuos en su vida diaria y que fueron aplicados a la literatura. Un caso excepcional lo encontramos en el *Ulises* de Joyce.

¹⁷⁸ *El surrealismo...*, ed. cit., pp. 20-21.

uno de ellos: “Yo comencé a retroceder, a retroceder...”. Como se podrá observar, la narración se encuentra en primera persona del singular. Esta frase es en apariencia el único punto de contacto entre los relatos, el hilo conductor, por decirlo así, ya que se muestran como una serie de episodios disociados, donde la incongruencia y los pensamientos sin orden ni concierto sumergen al lector en un mundo extraño. En el primero de ellos, mientras una pareja descansa durante el atardecer en el patio de una casa, un hombre pretende arrojar al vacío desde la cornisa. El hombre que acompaña a la mujer desaparece de su vista y de pronto lo ve frente al suicida. Al final, quien muere es justo su acompañante y el cuerpo es de inmediato cubierto por una parvada de aves, aparentemente murciélagos, animales asociados casi siempre a las sombras, a la noche.

En el siguiente, la narradora se encuentra en el cuarto donde se guardaban los juguetes de la infancia, convertido en la actualidad en un enorme vestidor lleno de ropa. La mujer trata de probarse los vestidos, pero ninguno parece ser de su talla. De pronto se siente invadida por la ropa que la ha ido rodeando en forma caótica. En ese instante escucha que una voz femenina la llama. Ésta corresponde a un personaje llamado Olivia. Cuando al fin logra acercarse a ella, ésta le muestra el rostro que permanecía tras un velo negro, al tiempo que le hace saber que en realidad está muerta. La protagonista trata de huir y es perseguida por multitud de aves: murciélagos, búhos y buitres.

La tercera narración se ubica dentro de una habitación donde se encuentran dos hombres de edad avanzada, sentados en torno a una mesa triangular, leyendo un gran libro que resulta ser *La interpretación de los sueños*. Ella ocupa el lugar vacío y les platica que en su sueño es perseguida por un hombre que la amenaza con un enorme puñal. Dentro de la simbología psicoanalítica el puñal adquiere un significado de muerte, de destrucción, aunque

Freud le encuentra una característica eminentemente fálica. Uno de los viejos responde que él se sueña a sí mismo siendo también perseguido, sólo que en su caso, por mariposas negras. Acto seguido, el más viejo grita las siguientes palabras:

Imágenes, símbolos, persecución siniestra [...], no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; *la evasión es un camino hacia ninguna parte...*, pero no hay que sufrir ni atormentarse, iniciemos el juego; el ambiente es propicio, sólo la magia perdura, el pensamiento mágico, el sortilegio inasible de la palabra... (p. 177).¹⁷⁹

En estas palabras se hace evidente el elemento metaficcional y en este punto encuentro un vaso comunicante con “Fragmento de un diario”, pues las palabras adquieren un sentido ritual, en este caso a través del juego y de la magia. Hay que recordar que el juego, además de una actitud lúdica, para ser concebido como tal, debe ceñirse a ciertas reglas que no tienen carácter legal, pero que deben ser acatadas de buena fe por los jugadores.¹⁸⁰ Igual que en la literatura, donde el lector signa un pacto, en este caso, de credibilidad con el texto. Por su parte, y es algo que me parece muy interesante, para Huizinga, el juego, una vez que se ha ejercitado, permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea en forma inmediata o transcurrido algún tiempo.¹⁸¹ De nuevo, igual que como sucede con la obra literaria. Además, el juego no se aleja mucho de lo sagrado, en el sentido de que para ser ejercitado, al igual que una acción sagrada,

¹⁷⁹ Las cursivas son mías.

¹⁸⁰ Roger Callois ha señalado que “el juego es un sistema de reglas”. Son éstas las que definen qué es y que no es el juego. A su vez, estas convenciones son “arbitrarias, imperativas e inapelables”. No pueden violarse, porque de hacerse, se daría por finalizado el juego, dado que lo único que mantiene la regla es el deseo de jugar, por lo tanto, la voluntad de respetarla. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (trad. Jorge Ferreiro). FCE, México, 1a. ri., 1994, p. 11.

¹⁸¹ Johan Huizinga, *Homo ludens* (trad. Eugenio Imaz). Alianza/Emecé, Madrid, 7ª ri., 2008, p. 23.

se requiere de un espacio específicamente designado para ello.¹⁸² Lo que me lleva de nuevo a lo que había mencionado con anterioridad, respecto a la visión que tiene Amparo Dávila sobre el ejercicio de la escritura como una especie de religión. Por otro lado, al igual que en el juego, donde las leyes y los usos de la vida cotidiana no tienen validez,¹⁸³ en los mundos de ficción de la literatura se establecen sus propias leyes diferentes a las del mundo real. También, según Langowski, para los surrealistas el arte constituye una gran parte de la vida, y como consideran la vida como una burla, como un juego absurdo, piensan que se debe tratar al arte del mismo modo. El juego de Amparo Dávila consiste, pues, en el manejo del lenguaje como intermediario entre el lector y una realidad que le ha sido sustraída, negada, pero que a través del significado oculto de las imágenes y símbolos, percibido precisamente por el inconsciente, es posible desvelarla. De ahí que la evasión es un camino a ninguna parte, puesto que si esa realidad no existe para fines prácticos, entonces el ser se encamina a la nada, pero una nada capaz de ser aprehendida por el “sortilegio inasible de la palabra”, por el sentido oculto que sólo se percibe en la magia reflexiva del silencio.

El relato prosigue y después de este pequeño discurso encienden una fogata cuyo fuego alimentan con todo lo que tienen a mano. Luego danzan alrededor y la mujer empieza a desnudarse y a arrojar las ropas hacia el fuego, quizá como una forma de despojarse de sus represiones sexuales. El viejo convoca a las mariposas negras de sus sueños y la joven sale de la habitación ya que ha empezado a sentir que se ahoga con: “el polvillo de las alas quemadas de las mariposas negras” (p. 179). Es decir, los deseos eróticos del hombre en cuestión se hacen presentes y ella, espantada de su propio atrevimiento, huye.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 26.

Por último, en el cuarto relato la narradora dice encontrarse en una habitación llena de libros colocados en forma caótica. Se empeña en comprar uno de ellos, el *Rabinal Achí*, pero se encuentra ante la negativa rotunda del joven que atiende el lugar. Finalmente, éste le dice que si en verdad desea el libro, debe tomarlo con sus propias manos y la conduce al lugar en que se encuentra: una piscina. El texto se puede ver en el fondo, junto con otros libros. En ella priva más su deseo de adquirir el objeto que su extrañamiento ante la situación y decidida se arroja al agua. Sin embargo, el libro parece alejarse cada vez más allá de su alcance. Por fin entiende que necesita salir a la superficie, pero al intentar salir se topa con una barrera de cristal “como la tapa de un enorme sarcófago” que le impide salir. Esta última parte carece de la frase que cierra las otras tres narraciones, quizá por ser el final.

Tal vez el libro hace alusión a la necesidad de recordar el pasado, pues recordemos que el *Rabinal Achí* es una obra literaria representativa de la cultura maya prehispánica, idea que se refuerza en la presencia del agua que lo cubre y que se encuentra contenida en un estanque sin salida a la superficie, lo que produce la imagen del útero materno en el cual se sumerge la narradora, y del que le es imposible salir de nuevo.¹⁸⁴

Creo que la presencia de los pájaros depredadores como en las mariposas negras adquiere dentro del texto un sentido erótico. Si bien el pájaro y las mariposas tienen que ver con la espiritualidad, también pueden adquirir un sentido maléfico cuando se presentan en bandadas, sentido que en el texto adquiere esa connotación pues se encuentran aunados al color negro, también símbolo de lo negativo. Inclusive el pájaro en su origen, al igual que el

¹⁸⁴ Cabe resaltar que este tipo de alusiones a lugares cerrados y estrechos, parecidos a un ataúd son recurrentes en la narrativa de Dávila. El Dr. Laing asegura que el individuo esquizoide pretende salvaguardar su “yo” alejándose de la realidad e internándose en sí mismo, pero, paradójicamente: “el lugar en el que el yo se siente seguro se convierte en prisión. Su pretendido cielo se convierte en un infierno”. Especialmente en estos dos relatos, los lugares reducidos y asfíxicos, se perciben como claustrofóbicos y generadores de angustia. *El yo dividido...*, ed. cit., p. 156.

pez era un símbolo fálico, lo mismo que el puñal.¹⁸⁵ Así, el fuego encendido por los viejos en el tercer relato, adquiere similar connotación. El fuego es purificación por un lado, pero por el otro, destrucción. También puede representar el ardor de la pasión. De esta forma, los deseos eróticos inconscientes que afloran son abiertamente rechazados. El sentimiento de culpa a su vez, genera deseos de muerte como forma de purificación. De ahí la ambivalencia del significado simbólico.

Por otra parte, el cuento sumerge al lector en el mundo de lo inconsciente y está escrito en un estilo rico en metáforas, símbolos y elementos oníricos. No hay un uso cronológico del tiempo y el espacio se encuentra fragmentado. La utilización de estos recursos permite una gran economía del lenguaje.

Las imágenes son poco coherentes y bastante disímiles, tal vez, porque como asegura Mary Ann Caws: “La imagen surrealista es necesariamente chocante, destruye las leyes convencionales de asociación y lógica, para que los objetos de los cuales está compuesta, en vez de caber lado a lado natural y normalmente, ‘chillen al encontrarse juntos’”.¹⁸⁶ Una situación vigente en la estructura de este relato, que, por decirlo de alguna forma, aparece como una pintura surrealista, con elementos contrapuestos —agua y fuego, por ejemplo—, dispersos en la tela, cuyo significado sólo puede ser intuido en la totalidad del dibujo.

Quizá todo esto sólo denota que la vida es una tortuosa pesadilla carente de sentido, pues somos víctimas de fuerzas ciegas que nos dirigen y van a destruirnos a la larga.

El caso de “Tiempo destrozado” es similar. También adquiere una estructura fragmentaria, compuesto por seis pequeñas narraciones, que aparentan no tener ningún tipo de

¹⁸⁵ Cirlot, *op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁶ Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism. Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos, apud* Langowski, *op. cit.*, p. 66.

enlace entre ellas. La narración se encuentra en primera persona y cada pequeño episodio, separado uno del otro por un espacio en blanco, se interrumpe de pronto con puntos suspensivos.

De inicio encontramos el carácter metaficcional en el relato, expresado con las siguientes palabras: “Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible” (p. 65). Con esto se hace patente de nuevo el tormento del lenguaje, la disputa permanente con las palabras que tras larga lucha adquieren un sentido concreto, pero que quizá por lo mismo, por explicarlo todo, nos alejan de otras formas de realidad. No en balde, en el cuento anterior los ancianos alimentan el fuego con libros, entre otras cosas, salvando de la destrucción únicamente aquello que puede preservar la memoria sensorial, en este caso la vista, a través de las fotografías pornográficas contenidas en un viejo álbum.

La narración está escrita en forma de una larga enumeración de sensaciones desarticuladas, en una especie de caos, que quizá se encuentren resumidas en las siguientes afirmaciones: “Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad” (*idem*), pues esa es la atmósfera que se respira a través de la lectura: un trozo de irrealidad percibido a través de una especie de niebla, que dota a la narración de un hálito nihilista. El párrafo es un verdadero mosaico verbal de distintas entidades, cada una de las cuales tiene un sentido en sí, pero, en conjunto el párrafo no transmite ninguna lógica comprensible, que tiene que ver un poco con la escritura automática que promovía Breton.

En el siguiente segmento una niña se encuentra en una huerta, acompañada por sus padres. De pronto, al querer tomar entre sus manos unas manzanas depositadas junto con algunos pececillos en el fondo de un estanque, la menor cae dentro de éste y el agua sale

disparada hacia el exterior. Cuando ella logra salir a la superficie, sus progenitores han desaparecido y experimenta una gran culpa. Al volver sus ojos de nuevo al estanque, éste se había convertido en un “gran charco de sangre”. Hay quizá detrás de este pasaje una alusión a los deseos eróticos que empiezan a manifestarse en la niña, junto con la primera manifestación de los periodos menstruales —el charco de sangre—, que finalmente separan la infancia de la adolescencia y, por lo tanto, se empieza a establecer una separación entre la púber y los padres, de ahí el estado de angustia.

A continuación, una mujer trata de comprar una tela en la tienda de un árabe y se encuentra ante la imposibilidad de hacerlo, ya que el hombre le interpone una serie de obstáculos, entre ellos, que las figuras que adornan uno de los lienzos están vivos, otra representa el caos, la de más allá, aunque bella, no puede ser cortada, so pena de cometer una crueldad ya que la tela, por obra de una sinestesia, cobra vida y puede sangrar en el acto de ser destruida, de tal forma que el vital líquido inundaría la tienda, manchándolo todo. El deseo mismo de cortarla ya representa una arbitrariedad que deberá pagar la mujer siendo asfixiada por el resto de los paños que han terminado por rodearla, azuzados por el vendedor. Dávila, en el afán de crear imágenes desconcertantes, es capaz de tomar objetos e imbuirlos de cualidades humanas para expresar la sensación de temor, tal como sucede con las telas.

La sangre también está presente en el siguiente pequeño relato, donde una niña presencia la violenta muerte de un borrego y se horroriza de tal forma, que ninguno de los esfuerzos por hacerle olvidar la escena logra calmarla. Finalmente, la menor vomita porque siente que aquello que la nana le induce a tomar (algodón de azúcar y nieve), es en realidad la sangre del borrego.

En la quinta secuencia, encontramos una mujer dentro de una librería. Como los clientes se retiran del negocio cargados de libros y sin pagar, ella trata de hacer lo mismo. Sin embargo, los textos pesan tanto que poco a poco se va deshaciendo de ellos hasta quedar con las manos vacías. De pronto, se da cuenta que la puerta del inmueble ha desaparecido y le resulta imposible salir del lugar. Corre gritando desesperada, hasta que percibe “una presencia, oscura, informe, yo no la veía, pero la sentía totalmente, estaba atrapada...” (p. 69). Aunque en este fragmento no se hace presente la sangre como en los anteriores, a través de la presencia intangible de algo o alguien, se puede percibir una atmósfera de destrucción que provoca un gran temor en la narradora.

El último fragmento refiere el desdoblamiento de la protagonista en varios personajes, que representan las diferentes edades de la misma, viajando en un tren. Quizá éste como metáfora de la vida misma. Recupera de nuevo el humo como un elemento nocivo que la hace huir, aunque sin lograr alejarse de aquello que la atemoriza, pues se reproduce en cada lugar al que accede. Hay que destacar que mientras el tren avanza, la protagonista retrocede, ya que la primera mujer con la que se identifica es una vieja y a medida que va retomando otras figuras, éstas van siendo cada vez más jóvenes hasta terminar en ser una bebé a punto de ser asfixiada por un pañuelo morado con que la madre, ella misma, le tapa la boca. La secuencia en las etapas de la vida de esta mujer sería: vejez-madurez-juventud-primera infancia. Así, en lugar de evolucionar, involuciona, como sucede en *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier.

En general, este cuento fragmentario contiene una atmósfera totalmente onírica con una estructura compuesta por una serie de secuencias desarticuladas entre sí, en una especie de pesadilla que denota los temores inconscientes de la narradora. En esta atmósfera agitada, las imágenes asumen formas absurdas que producen un verdadero extrañamiento en el lector. La

libertad en el uso del tiempo y el espacio que propician la fragmentación, los episodios disociados, la incongruencia y los pensamientos sin orden ni concierto ayudan a la escritora a describir un mundo caótico, absurdo, donde las fronteras de lo real y lo irreal no están perfectamente delimitadas. De acuerdo con Langowski, este tipo de juego con la escritura era muy caro a los surrealistas, ya que lo consideraban un medio de enfrentarse con lo absurdo de la vida, afrontándolo en un nivel de igualdad.¹⁸⁷ Era, en fin, un medio de evadirse de la realidad ordinaria y proporcionar revelaciones sumamente sugestivas sobre la misma.

El papel del doble en la escritura de Amparo Dávila

Ahora pasaré al caso de los desdoblamientos, ya que también suponen el encuentro con una realidad alterna. Al respecto, Víctor Herrera afirma que: “Jean-Paul Richter merece a justo título el prestigio de ser el padre del *Doppelgänger*, término de su invención”,¹⁸⁸ mismo que apareció en su novela *Siebenkäs* (1796), donde establece que: “dobles se llaman aquéllos que se ven a sí mismos”. Agrega a continuación que el pensamiento de un dualismo físico-espiritual, junto con algunos adelantos científicos, dio sustento a la imaginación de los escritores de la época para el manejo del doble en sus obras, no sólo como tema sino como estrategia narrativa:

Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva [...]. Se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino.¹⁸⁹

¹⁸⁷ *El surrealismo...*, ed.cit., p. 143.

¹⁸⁸ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. CONACULTA, México, 1997, p. 29.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

El motivo del doble ha sido muy utilizado en la literatura, y Amparo Dávila recurre a éste en alguno de sus cuentos, pero más que asociarlo con el fenómeno fantástico, quisiera acercarme más a su aspecto subjetivo, como un desdoblamiento del yo en busca de un equilibrio perdido.

En el campo de la psiquiatría, además de Freud, del que hice mención en el primer capítulo, ha habido otros psiquiatras que también lo han hecho; Jung, por ejemplo. Este psiquiatra retoma el motivo de la sombra a partir de los escritos de Otto Rank, para explicar el fenómeno del doble y la define “como la personificación de cierto aspecto de la personalidad inconsciente relacionada con el complejo del ‘Yo’”, a la vez que “representa los aspectos oscuros de la personalidad, así como también todo el problema misterioso del mal en el mundo y sus respectivos sentimientos de culpabilidad a nivel personal y colectivo”.¹⁹⁰ Esto es, bajo la sombra queda lo oculto, lo subliminal, lo invisible, lo subterráneo, en fin, lo inconsciente.

Amparo Dávila, como decía, tiene varios cuentos en los que utiliza la figura del doble, por ejemplo, en “Final de una lucha” tenemos un relato que explora sus posibilidades, en este caso, en su vertiente del doble como rival. El cuento nos llega desde la voz de un narrador heterodiegético que nos permite escuchar los pensamientos del protagonista acerca de su pasado a través del discurso narrativizado en tercera persona y como soporte simbólico utiliza, como en otros cuentos, la letra cursiva. El cuento es breve, pero contundente y, tal como hace con frecuencia la escritora, con un final abierto.

El problema se presenta desde el inicio con unas palabras que resultan sorprendentes: “Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda...” (p. 45). En este caso la extrañeza del

¹⁹⁰ Carl C. Jung, *apud* Antonio Vázquez Fernández, *Freud y Jung, exploradores del inconsciente*. Cincel-Kapelusz, Bogotá, 3ª ed., 1986, p. 157. Para ampliar información sobre Otto Rank se puede consultar *El doble*. Orión, Buenos Aires, 1982, 120 pp.

personaje surge no tanto de ver a su doble, sino de la duda de quién será el verdadero: “Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra” (*idem*). Dilucidar lo anterior se convierte en su obsesión. Durante un buen rato sigue a la pareja, pero luego los pierde de vista y se queda muy abatido. Con el tiempo los vuelve a encontrar y surge el otro motivo de preocupación que estará representado por la rubia, pues es nada menos que la mujer de la que estuvo enamorado durante su juventud: Lilia, la misma que no tuvo empacho en rechazarlo de forma por demás humillante, debido a la diferencia social y económica. Había creído que todo eso formaba parte del pasado, sin embargo, al verla de nuevo todo su dolor reaparece. Recuerda una ocasión en que un tipo la maltrató y él trató de defenderla recibiendo de parte de ella únicamente desprecio. En ese momento se rebeló, y deseó que aquel tipo la hubiera matado para terminar con su obsesión. Jung dice que: “la sombra representa casi la totalidad del inconsciente humano”.¹⁹¹ La sombra, entonces, se transforma en un “otro yo”, desde el cual se efectúa el reconocimiento de la propia indignidad, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del otro yo para poder llenarlo. De ahí la obsesión de Durán por saber quién es el verdadero, el real. Como mencionaba arriba, en la proyección del Yo en otro ajeno, se hallan aquellos aspectos negativos del individuo tales como las dudas, decepciones, angustias, inclusive la sexualidad reprimida. Todo esto resurge en Durán al recuperar su pasado. Y la inseguridad en sí mismo le hace sentir deseos de venganza.

¹⁹¹ “Los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar ‘verdades eternas’ [...], su específica energía se sumerge en el inconsciente con consecuencias inexplicables [...], tales tendencias forman una ‘sombra’ permanente y destructiva en potencia en nuestra mente consciente”. Cf. Carl G. Jung, M. L. von Franz *et al.*, *El hombre y sus símbolos* (trad. Luis Escobar Bareño). BUC, Barcelona, 1976, p. 170.

Para Regina Cardozo Nelky, el encuentro con la pareja se presenta como un hecho real, porque es advertido a través de todos los sentidos, inclusive por el olor del perfume femenino. Durante el enfrentamiento en la casa de ella, se establece una relación cuerpo a cuerpo entre los personajes y esto denota que el acontecimiento no es producto de la imaginación.¹⁹² Aunque también en el mismo texto, la autora nos dice que el lector se enfrenta a la incertidumbre de que el otro sea real o bien, en efecto, Durán está teniendo un desdoblamiento provocado por el sentimiento de culpa de traicionar a su esposa, Flora, a través de su pensamiento.¹⁹³ Aunque debo aclarar que el sentimiento de culpa, en todo caso se presentaría después de que Durán ha encontrado a la pareja, y no antes. Esto es, el doble aparece en un momento en que Durán se encuentra totalmente olvidado de Lilia, pues ha pasado mucho tiempo desde que huyó de su lado y no ha vuelto a saber de ella, hasta esta ocasión. Por lo tanto, sigo pensando que se trata de una proyección de su propio yo sobre el sujeto que acompaña a la mujer.

Pero sea una cosa u otra, la oportunidad de resarcirse del daño sufrido se presenta en el momento en que, al seguir a la pareja, logra dar con el domicilio de Lilia. Al tocar el timbre le pareció escuchar como Lilia era golpeada mientras gritaba con desesperación. Finalmente, logra penetrar en la casa y desde afuera se escuchan los ruidos de una dura pelea entre dos sujetos, en tanto que el llanto desgarrador de Lilia desaparece. Según el narrador Lilia ya había muerto cuando la pelea se inició y Durán, al entrechocar durante la misma con su cuerpo inerte, mancha sus manos con la sangre derramada por la mujer.

¹⁹² Regina Cardozo Nelky, “Juegos de identidades en “Final de una lucha”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.). ITESM/UAM, México, 2009, p. 67.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 65.

Durán abandona el domicilio hacia la medianoche, herido y tambaleante, y mirando con desconfianza hacia todos lados, “como el *que teme ser descubierto y detenido*” (p. 48).¹⁹⁴ Como mencionaba en la anterior cita de Jung, las consecuencias de reprimir las vivencias desagradables no hacen que desaparezcan, sino que permanecen latentes y al resurgir pueden acarrear consecuencias inexplicables para el sujeto. En Durán, la reacción va a ser bastante violenta, pues su impulso se vuelve homicida. Al volcar en su yo escindido, en “el otro” todo lo que él no puede ni debe ser, esto es, la pareja dominante de Lilia, siente la necesidad de enfrentarlo para demostrarse a sí mismo que él, Durán, al final, es el mejor porque lo ha eliminado y junto con él, todo su denigrante pasado, pero que ahora se ha convertido, paradójicamente, en miedo de ser descubierto por el crimen cometido.

Ahora bien, en realidad ignoramos lo que sucedió en el interior de la casa de Lilia, si en verdad tenía un hombre “real” a su lado que la golpeaba y que sería eliminado por Durán, o si fue el propio Durán quien, en última instancia, mató a la mujer o a ambos.

El cuento, como afirmaba antes, es breve y el final, como en otros cuentos de Dávila, es sorprendente y a la vez muy sugerente. Por otro lado, este relato se suma a algunos otros, como “Oscar”, “El huésped” o “La quinta de las celosías”, que encuentran su resolución en una violencia extrema como si fuera la única opción para encontrar la salida a las cuestiones existenciales de frustración y desesperación de los personajes davilianos. Es como si el silencio guardado se constituyera en una angustia que se trueca y es expulsada de pronto en forma de un grito ensordecedor que logra impactar al espectador.

Otro caso de desdoblamiento se presenta en “El entierro”, un cuento que fue dedicado por la autora a Julio y Aurora Cortázar y forma parte de *Música concreta*. Se divide en tres

¹⁹⁴ Marco con las cursivas por ser éste otro caso de un tiempo presente que se ha insertado en un relato escrito en pretérito.

secuencias: en la primera nos enteramos del problema, en la segunda hay un cambio de actitud hacia su situación por parte del protagonista y, por último, se presenta el desenlace. La separación se efectúa por un espacio en blanco.

Inicia *in medias res*, con un narrador extradiegético, pero una focalización desde la conciencia del protagonista. Las primeras palabras con que empieza el relato nos sitúan de inmediato en el conflicto: “Volvió en sí en un hospital...” (16l).¹⁹⁵ Pronto se enterará el protagonista que su muerte está próxima. Por tal motivo, empieza por redactar su testamento y dejar planificado su entierro. Por la ambigüedad que encierra el cuento no sabemos si el hombre sueña su muerte o muere de verdad, pero el hecho es que se convierte en el testigo de su propio cortejo fúnebre. Por cierto, irónicamente éste es muy diferente a como él lo había planeado. En este caso, parecería que morir no es irrumpir en otro ámbito, sino seguir habitando los espacios de la vida, pero como en una suerte de extravío. Como bien ha observado Magali Velasco, existe cierta similitud con los cuentos “Bajo el agua”¹⁹⁶ de Luis Arturo Ramos y “Entre tus dedos helados”¹⁹⁷ de Francisco Tario. En los tres relatos, los protagonistas, “quedan suspendidos entre el mundo de los vivos (nivel real) y el de los muertos (nivel ficcional)”.¹⁹⁸ Un nuevo caso de metalepsis ficcional, que permite de alguna forma la abolición de fronteras entre la vida y la muerte.

¹⁹⁵ Este cuento me recuerda la novela *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, donde el protagonista sufre un infarto y recuerda durante su hospitalización fragmentos de su vida pasada: el desapego de su mujer, las amantes pasadas y la preocupación por la actual, que le espera en su otra casa, los hijos, los negocios y sus elucubraciones acerca de lo que harán sus deudos tras su muerte, aunque aquí, el personaje no ha muerto y el tratamiento de la narración es diferente, como corresponde a otro género. Cf. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Suma de Letras, México, 2002, 444 pp.

¹⁹⁶ “Bajo el agua” en Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos*. Premiá/SEP, México, 1986, pp. 60-63.

¹⁹⁷ “Entre tus dedos helados”, en Francisco Tario, *Cuentos completos II*. Lectorum, México, 2003, t. 2, pp. 314-330.

¹⁹⁸ Magali Velasco, *El cuento: la casa de lo fantástico*. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007, p. 165.

En “Matilde Espejo”, la narración principia veintidós años después de ocurrido el hecho que da vida al cuento, según asevera la narradora.¹⁹⁹ El inicio se encuentra en presente, para derivar luego en el pretérito como corresponde a los recuerdos de la mujer. Ella es una joven clasemediera, ama de casa, que hace amistad con su casera, una anciana mujer de aire aristocrático que se llama Matilde Espejo. El espacio en que habita esta mujer recuerda la sala de la casa de Jana, la personaje de “La quinta de las celosías”. Un lugar lleno de objetos antiguos, donde el tiempo parece haberse detenido, pero que a la narradora se le antoja como un sitio casi mágico.

Con el tiempo, la seducción de la anciana sobre la narradora se extiende hacia el resto de la familia. Aunque existen algunas pistas sobre lo que sucederá al final, éste, sin embargo, adquiere un giro sorprendente. La anciana resulta ser todo lo contrario de lo que parecía ser, pues a pesar de su aparente bondad, debido a un evento fortuito se descubre que tiene en su haber la muerte de varios de sus familiares consanguíneos y de sus dos maridos, asesinatos efectuados con la finalidad de apropiarse de sus respectivas herencias. Los cadáveres son encontrados en su propio jardín. Matilde, finalmente, es llevada a prisión.

Cuando la narradora se entera, se niega a aceptar los cargos imputados a la anciana, a pesar de que la realidad le demuestra que son verídicos. Ella y su marido efectúan una visita a la prisionera y ella les regala la casa que inicialmente les había rentado. Cuando muere, la pareja acude al entierro después de muchos trámites burocráticos y súplicas. La narradora nunca cambia de opinión respecto a la anciana y la llora con desconsuelo. Es por eso que a pesar del tiempo transcurrido la recuerda con veneración.

¹⁹⁹ Este tipo de recurso corresponde a las elipsis determinadas, en que viene indicado el período de tiempo elidido.

El recurso de la ironía es muy evidente en este cuento. Refleja esa clase media de los años cuarenta tratando de imitar a los caducos pseudoaristócratas porfirianos a los que consideran personas superiores por el despliegue de elegancia y finos modales, pero que guardan un cúmulo de esqueletos en el clóset. El apellido de la anciana resulta simbólico: el espejo refleja una imagen invertida de sí misma. El mundo de apariencias que ha forjado a su alrededor supera la realidad en el pensamiento de la narradora.

El cuento tiene visos del género policiaco, donde existe un delito y la autoridad que se encarga de investigar y, finalmente, de aplicar la justicia.

En todos estos relatos el común denominador es aquello que el Dr. Laing denomina “condición esquizoide”,²⁰⁰ que se caracteriza por el encerramiento del yo en sí mismo, a través del cual el individuo va forjando un microcosmos interior, propio, ante el temor de establecer relaciones con las personas y las cosas del mundo circundante. Las ganancias que se imaginan obtener son la seguridad para el verdadero yo, el aislamiento y, por ende, la libertad respecto a los otros, la autosuficiencia y el dominio de sí mismos. No obstante, esto resulta contraproducente. El aislamiento interior termina por producir un verdadero vacío que impele al sujeto a un estado de impotencia y vacuidad que lo impulsa hacia conductas aberrantes y, en muchos casos, hacia la nada.

En el mundo moderno esto se va tornando cada vez más frecuente, pues el ser humano se ha visto rebasado por la automatización de la vida que lo induce a la rutina diaria, a la mecanización de sus actos y a la falta de trascendencia en sus relaciones con los otros, pues éstas se determinan no por los afectos, sino por el intercambio de cosas materiales que en la sociedad de consumo han pasado a sustituir a aquéllos.

²⁰⁰ *El yo dividido*, ed. cit., p. 74 y ss.

Así pues, a través de sus cuentos Amparo Dávila pareciera hacernos evidente esta cosificación de los seres humanos, situación que consigue crear por medio de una escritura cargada de significados escondidos detrás de los silencios conseguidos a través de diversas técnicas, como el cambio de narrador, en ocasiones en forma abrupta, a veces indicada por el cambio de letra, los puntos suspensivos, las elipsis implícitas y explícitas, por el uso de discursos convertidos en palabrería inútil y, en fin, a través de la economía del lenguaje sabiamente trabajada.

CAPÍTULO TERCERO
LO “INEXPLICABLE” COMO FUENTE DE LO SINIESTRO

De lo que no se puede hablar
hay que callar

Wittgenstein, *Tractatus*, 7

En la mayoría de los cuentos de Amparo Dávila, como bien ha señalado Cecilia Eudave, existe una invocación de seres terribles a los cuales la instancia narrativa no se atreve a nombrar: “Habitantes sigilosos de las páginas que deslizan el horror entre los personajes, sin que el lector se entere de quiénes son, ni de dónde provienen”.²⁰¹ Son entes que deambulan entre sus historias conformando atmósferas de zozobra y angustia que terminan por detonar episodios violentos arrasando con ellos la cordura, e inclusive la vida de algún otro personaje y de ellos mismos. Pareciera que esas criaturas inexplicables fueran puestas ahí para demostrar lo frágil que se presenta la frontera entre la realidad y la imaginación, donde la segunda, por caótica y absurda que pueda resultar, es preferible a la primera, que representa la vida cotidiana, rutinaria, carente de sentido, por banal, en la mayoría de las ocasiones.

En este capítulo encontraremos un conjunto de seres sorprendentes, ya sean imaginarios o reales, pero con un sustrato ominoso, que invaden o se apropian de la fragilidad del personaje dirigiéndolo hacia lugares alucinantes, enajenados. Existen entes infaustos, en ocasiones sin ningún dato de representación concreta, como sucede en “El espejo” y “La celda”. Presencias violentas, entes innominados, monstruosos, como en “El huésped”, siempre al acecho de sus víctimas e inclusive, algunos con nombre propio, como Moisés y Gaspar, personajes del cuento homónimo u “Óscar”, al que conocemos sólo por las referencias de la protagonista. En otro cuento magnífico, “Alta cocina”, los seres irreconocibles no son victimarios sino víctimas que, no obstante, desde su victimización son capaces de destruir al

²⁰¹ “La presencia del discurso fantástico en el libro *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”, en *Aproximaciones. Afinidades, análisis y reflexiones sobre textos culturales contemporáneos*. Universidad de Guadalajara, México, 2004, p. 28.

protagonista narrador. En “Música concreta”, una mujer sufre una extraña transformación en rana según la visión del narrador, pero nos deja la duda si no habrá sido sólo una alucinación del protagonista en un momento de profunda crisis emocional.

Lo innombrable en “El huésped”

Éste quizá sea el cuento más conocido y comentado de Amparo Dávila. Son muchas las lecturas que se pueden desprender de él. Escrito a partir de una terrible ambigüedad, es también uno de los mejor logrados por nuestra escritora y ha sido capaz de atraer los ojos de la crítica como uno de los favoritos. Se trata de un relato autodiegético y con focalización intradiegética. La voz es femenina y el tono casi confidencial, pues aunque aquí la escritora no recurre al diario o a la epístola, también la historia surge desde la memoria, desde un presente apenas aludido por la protagonista en cuatro momentos diferentes y efímeros pero contundentes, pues este presente de la diégesis es quizá lo que más conecta al lector con lo narrado en el texto. Es como el vínculo que palpita en el tiempo real, lo demás ya pasó, ya es pretérito: “Nunca olvidaré...” (p. 19), “Recuerdo cuánto me gustaba...” (p. 20), “Creo que ignoraba...” (*idem*) y “Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo...” (p. 21). Con lo que se puede observar cómo estos enunciados en presente toman el sentido de un presente eterno porque, por ejemplo, la primera frase parece indicar una promesa perenne que se renueva cada vez que el texto se lee. En tanto que no se limita a describir el hecho, sino que por ese mismo acto de ser expresado se realiza, se puede hablar de un enunciado performativo, que revive el presente de la diégesis, una y otra vez. Y es a partir de ese presente incierto para los lectores que la historia se cuenta en pretérito perfecto combinado con el imperfecto. La anécdota es sencilla, aunque un asesinato queda explícito y no como mero deseo del protagonista o

suposición del lector, sino como acción directa de dos de sus personajes. Una cosa que, por otro lado, se ha podido observar con tanta frecuencia que forma parte de los recursos intrínsecos a la escritura de Dávila.

El cuento inicia introduciéndonos de inmediato en lo que será el foco de atención, para luego describirnos con cierto aire melancólico una vieja y tranquila casona de “un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer”, donde la vida de la protagonista, después de tres años de matrimonio, transcurre sin mayor felicidad, pero en aparente calma. De acuerdo a Laura Cáceres, por el hecho de vivir en una situación de índole patriarcal, la mujer se ve reducida a calidad de objeto, prácticamente en “una mujer sin voz”,²⁰² que no obstante parece aceptar como forma de vida. Sin embargo, la tranquilidad desaparece de pronto, cuando lo siniestro surge de la mano del marido, para agregar el terror a la desdicha de la mujer: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de su viaje [...] Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y las personas” (19). Jamás se aclara qué cosa es, ni siquiera si tiene nombre. Sólo conoceremos el terror que infunde a la mujer y a quienes la rodean: sus hijos, Guadalupe, la sirvienta, y Martín, el pequeño hijo de ésta. Por cierto, estos dos últimos son los únicos personajes que poseen nombre propio en toda la historia. La presencia del intruso induce a que la rutina de la casa se trastoque. La calma se pierde. Lo abominable toma el dominio de la situación ante la indiferencia del marido de la protagonista, que desestima la opinión de su mujer sobre el peligro que aquel inquilino representa para su familia, acusándola de ser una persona histérica.

²⁰² Laura Cáceres H., “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila”, en Regina Cardozo y Laura Cáceres (eds.), *Bordar...*, ed. cit., p. 172.

En este caso quiero mencionar la opinión de Jean Bellemin-Noël respecto al monstruo, al que considera como un objeto o momento medular de la aventura, pero por definición *indescriptible*. Si bien es “una representación irrepresentable”, el relato, sin embargo, está obligado a ponerlo en escena. Para ello se requiere de una retórica particular que lo evoque, lo sugiera e imponga su “presencia” mediante las palabras, y más allá de éstas. El escritor debe obligar a las palabras a producir en cierto momento:

...lo “aún no dicho”, a *significar un indesignable* [...], es por eso que el autor recurre tanto a los neologismos (bautismo puro y simple con la ayuda de un nombre propio, modificación del uso de un nombre común), como a una especie de litote (sustantivación de un pronominal: *eso, esta cosa*); y, frecuentemente, subraya ese malestar reconociendo su impotencia (“eso no podría describirse”) y utilizando un arsenal de tropos, fundamentalmente la comparación (“era como...”), pero forzada y prolongada a veces por un nuevo empleo en la sucesión del discurso narrativo.²⁰³

Evidentemente, Amparo Dávila está empleando este recurso, que por otro lado, es recurrente en su escritura, como se podrá observar en el transcurso del análisis. Quizá lo más importante es que al mismo tiempo nos lleva al pensamiento de Lyotard y su idea sobre lo sublime, en lo que se refiere al esfuerzo requerido por parte del escritor moderno al tratar de traducir en palabras “lo irrepresentable”, pero que, sin embargo, debe ser representado a través del lenguaje, valiéndose, en múltiples ocasiones, de la ausencia del mismo, esto es, del silencio. Esto es fácilmente ubicable en el siguiente párrafo: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: ‘Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...’” (p. 20). Y es precisamente aquello que se calla, la

²⁰³Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en David Roas, *Teorías de lo fantástico*. ARCO /LIBROS, Madrid, 2001, p. 111 [las cursivas y comillas son del autor].

incógnita que encierra lo innombrable,²⁰⁴ lo que crea una atmósfera de suspenso que atrapa la atención del lector, inundándolo de dudas. No nombrar es evitar hacer presente el objeto del terror, de aquello que permanece en el margen de la normalidad, de lo siniestro. Quizás esto tiene que ver con lo estipulado por Émile Benveniste para la tercera persona, ya que para él ésta sólo existe y se caracteriza en oposición al yo del locutor que, enunciándola, la sitúa como “no-persona”.²⁰⁵ La criatura se convierte así en un vacío que se trata de llenar, más no se consigue, a través del discurso, del lenguaje.

Como decía, la tranquilidad se pierde para los habitantes que permanecen dentro de la casa. Durante el día tratan de seguir con sus costumbres, aunque sin lograrlo por completo, pero por la noche les resulta imposible, pues el ente infausto los vigila constantemente, infundiéndoles terror. La narradora vive aterrada ante un ataque que parece inminente, pues la atención del innombrable parece estar centrada en ella y sus hijos. Al oscurecer, que es la hora en que la criatura suele deambular por los pasillos, la mujer, acompañada por los niños se refugia en su alcoba, permaneciendo ésta con la puerta abierta ya que al parecer así lo ha dispuesto el esposo como se desprende de lo siguiente: “Como la puerta de mi cuarto quedaba siempre abierta [...]. Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...” (p. 21). De nuevo la escritura se suspende a través de la elipsis dejando el campo abierto a la imaginación. Podemos suponer que el marido, cuyas

²⁰⁴ El término es utilizado por Cecilia Eudave en *Aproximaciones...*, en su ensayo que ya ha sido previamente citado.

²⁰⁵ Lo que dice Benveniste es lo siguiente: “Para los árabes la primera persona es *al-mutakallium*, ‘el que habla’; la segunda *al-mukātabu*, ‘al que se dirige uno’; pero la tercera es *al-yā’ibu*, ‘el que está ausente’ [...]. En las dos primeras personas hay a la vez una persona implicada y un discurso sobre esta persona. Pero de la tercera persona un predicado es enunciado, sí, sólo que fuera de ‘yo-tú’ [...]. En este punto y hora la legitimidad de esta forma como ‘persona’ queda en tela de juicio [...]. La consecuencia debe ser formulada netamente: la ‘tercera persona’ no es una ‘persona’; es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la *no-persona*”. Cf. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I* (trad. Juan Almela). Siglo XXI, México, 24ª ed., 2007, pp. 163 y ss.

ausencias no sólo son por asuntos de negocios, según refiere la narradora, es en extremo celoso y de alguna forma mantiene también una vigilancia constante sobre su esposa. Pero uno se pregunta, si tanto desconfía de ella, ¿cómo se ha atrevido a llevar un intruso a su casa? Algunas críticas literarias, como Georgina García Gutiérrez,²⁰⁶ consideran el cuento como una metáfora de la condición de la mujer en un mundo patriarcal y a la criatura “capricho y extensión del marido [...]. Que queda en la casa como su marca territorial de autoridad, mientras él está fuera o de viaje”,²⁰⁷ comentario que retoma más tarde Laura Cázares,²⁰⁸ con lo cual estarían incidiendo en el tema del doble, y que de alguna forma daría respuesta a la pregunta anterior, aunque ellas se centran más en efectuar un análisis ya sea feminista o desde lo fantástico. Además, decir que se trata de un doble no explica nada respecto a la protagonista, a lo más, se menciona un procedimiento mas no se penetra en su función. La literatura relacionada con el doble ha mencionado la variedad de usos y funciones de este recurso narrativo. Se le puede localizar como la imagen de un espejo, como cómplice secreto, como un yo contrario, como la sombra, como la fragmentación de la mente, como formas de ambivalencia, etcétera. Lo que importa en todo caso, es su capacidad de ejecutar ciertas funciones inherentes a los propósitos del texto. Por lo tanto, se trata no de explicar el doble, sino explicar éste desde el texto en que se ha insertado como una respuesta a los interrogantes y problemas planteados en el mismo.

En general, el uso del doble plantea la escisión del yo en al menos dos facetas. El doctor Laing ha planteado que esta escisión se presenta en el momento en que un individuo que no ha concretado debidamente su personalidad se siente amenazado de ser absorbido por

²⁰⁶ Georgina García Gutiérrez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura, de amor y de muerte*”, en *Nueve escritoras...*, ed. cit., p. 153.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

²⁰⁸ Laura Cázares, art. cit., p. 173.

su entorno y divide su yo, conformando un yo falso desde el cual vive el mundo. Pero este mundo se torna imaginario porque ha sido conformado a la medida de la fantasía del yo “real”, de tal forma que no resulte peligroso. Una de las características es la de proyectar sobre el otro una imagen que resulte menos amenazadora.²⁰⁹ En el caso de la mujer del cuento, podemos pensar que efectivamente produce una proyección del marido creando un *alter ego* que contiene todas las facetas negativas de aquél. Al destruirlo, destruye la amenaza y por lo tanto sus temores.

No obstante, lo anterior tampoco viene a ser una respuesta, porque enseguida nos preguntamos por qué si sólo es una proyección de la protagonista, la criatura creada por su mente también es vivenciada por Guadalupe. Entonces, quizá la conclusión debe ser que el deseo de la escritora sea precisamente que no haya respuestas. Lo importante del asunto es conservar lo inexplicable sin definición, de tal forma que el lector, ahora él, se quede sin respuestas y, por lo tanto, sin palabras, esto es, atrapado en el silencio.

Respecto al espacio, la narradora ocupa dos párrafos completos, uno de mayor extensión que el otro, para representarnos la casa, lo que nos remite a Luz Aurora Pimentel respecto a la descripción vista como campo de representación de los modelos sociales, psicológicos, económicos, etcétera, de la historia narrada, constituida ante todo como una cadena sintagmática, en donde al nombre se le agrega toda una serie predicativa. Transcribo como ejemplo el fragmento respectivo:

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuentes. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo

²⁰⁹ “El yo interior en la condición esquizoide”, en R. D. Laing, *op. cit.*, pp. 74-89.

amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las buganvillas.

En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos... (p. 20).

Para la generación de escritores en que se desenvuelve Amparo Dávila, ha habido un cambio de representación de la realidad, tal como la expresaba la generación realista. Ahora se ha vuelto subjetiva y, en este caso, bajo una inocente descripción, en realidad lo que se está presentando mediante este mecanismo, es el ánimo o el *habitus* de la protagonista. “En el jardín cultivaba crisantemos...” ¿Quién cultivaba? La narradora en cuestión. En la economía del relato esta “descripción” funciona en realidad como una pista anímica para completar el retrato mental de la narradora: es una mujer sosegada, disciplinada, entregada a los quehaceres del hogar y los que le corresponden como madre de familia. Pero esta es la imagen que nos presenta en un pasado más lejano, cuando el ente siniestro no había llegado a trastornar su vida y a convertirla en una persona en constante zozobra y el espacio como algo inestable y atemorizante.

En otros momentos, nos hará saber que la cocina cuenta con una estufa de leña y que carecen de electricidad. Estamos, como se menciona al inicio, en una casa solariega, situada en un poblado casi incomunicado, como incomunicada se encuentra la narradora, puesto que su única compañía son los niños y Guadalupe, la cual se ocupa de las compras que son necesarias. Con el esposo la relación se encuentra deteriorada y no puede establecer ningún diálogo constructivo. Hablo entonces de soledad, de incompreensión, de una mujer que vive aislada, sujeta a la autoridad del esposo, dedicada únicamente a los hijos y al hogar, como lo

establecen las normas de una sociedad patriarcal como lo es la existente, aún hoy en día, en el medio rural. La casa se convierte en una especie de prisión de oro, donde dentro de la aparente calma bulle la tensión que estalla en un momento dado en forma de tormenta. La explicación que brinda Laura Cázares a esta situación proviene de una cita que hace en su ensayo ya referido:

Para las mujeres, estimuladas (y a veces forzadas) a identificarse con la casa y restringir su vida a sus paredes, ésta se convirtió "en el espacio de la imposibilidad de emancipación, del abuso y de la satisfacción, alternativamente. Si al hombre se le ha animado tradicionalmente a 'buscarse los medios de vida', de la mujer se esperaba que 'cuidara la casa'".²¹⁰

Por lo tanto, en el cuento los personajes adoptan las actitudes que les son predeterminadas por el propio espacio que habitan.

Asimismo, el espacio representado casi como un lugar paradisiaco y el interior sosegado de su dueña, le proporciona una fuerza inusitada al relato al contrastarlo con lo tenebroso del personaje que llega a habitarlo y la desazón que impone a sus moradores. Me recuerda "Casa tomada" de Cortázar, sin embargo, la diferencia estriba en que en el cuento de la escritora zacatecana las mujeres, lejos de abandonar el sitio que de suyo les corresponde, expulsan la presencia del ser inexplicable, haciéndose dueñas no sólo del espacio, sino también de la situación. Obviamente, si lo quisiéramos referir a un contexto de índole patriarcal, estaríamos frente a una transgresión del sistema.

Hay dos momentos que se unen para llenar de indignación a la protagonista: el primero es cuando una noche la criatura se acerca hasta su cama y ella, desesperada, trata de alejarlo arrojándole una lámpara que estalla provocando un incendio, el cual logra apagar auxiliada por la sirvienta. El segundo se produce en una de las ausencias de Guadalupe, pues el ente es

²¹⁰ Linda McDowell, *apud* Laura Cázares, *ibid.*, p. 172.

sorprendido por la dueña de la casa golpeando al pequeño Martín. Armada con una tranca logra alejarlo del menor, quedando finalmente desmayada, siendo así como la encuentra la sirvienta al regresar de sus compras.

El primer síntoma de independencia y transgresión de la protagonista se refleja en el momento en que decide permanecer en su habitación, al lado de sus hijos, Guadalupe y el pequeño Martín, con la puerta cerrada por vez primera, a pesar de los golpes furiosos sobre ésta por parte del inquilino.

Finalmente, el odio común hacia el peligroso y violento ser une a las dos mujeres, así, durante esa noche y previendo una ausencia particularmente prolongada del marido, hacen planes y deciden encerrar al huésped en su propia habitación tapiando la entrada. Ésta permanece cerrada durante largos quince días, en tiempo real del relato, hasta que aquél muere dolorosamente de inanición. Las palabras que cierran el cuento son contundentes: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (p. 23).

Si bien era predecible un final trágico, éste no deja de ser sorpresivo, pues resulta pasmosa la forma en que dos mujeres solas, temerosas, terminan finalmente, en forma por demás valiente, con la fuente del terror, no sólo representada por el ente siniestro, sino también por la autoridad del hombre de la casa.

Como se observa, lo siniestro, aunque es presentado de inmediato, va cobrando su forma real lentamente, ante todo a través de los silencios que se van encadenando como en un rosario a través de frases inconclusas terminadas en puntos suspensivos, unas veces para reprimir el horror, otras para hacer patente la amenaza escondida y dejarla en el aire. La omisión de los signos lingüísticos se suple por otros simbólicos, pero igualmente efectivos, surgiendo nuevamente en este cuento las elipsis que imprimen velocidad al relato y dejan

continuas lagunas de indeterminación que deben ser llenadas por la imaginación del lector, lo que permite una tensión sostenida de principio a fin, tal como abogaba Poe.

Por último, respecto a este cuento, me parece conveniente destacar un efecto en la construcción narrativa: que aunque el título se refiere en realidad a un ente ominoso, el personaje central de la novela es la dueña de la casa. De hecho, podríamos decir que ella es la protagonista y a la vez la narradora de una historia que encierra otra en sí, la de la criatura, surgida a través de su subjetividad y es su versión y no otra la que podemos percibir, de ahí la poca confiabilidad que se puede tener en ella. Cabe hacer notar cómo de ser una mujer-objeto, se convierte en un sujeto con voz, que se adueña del discurso y conforma la historia como ella quiere.

Con todo lo anterior, quizá la escritora lo que quiere decir es que no existe una realidad objetiva única, sino tantas realidades como subjetividades son capaces de percibir las.

La imaginación simbólica

Acostumbrados como estamos a ser, a existir y a vivir inmersos en la realidad resulta difícil definir sus límites e imaginarnos sus contrarios, esto es, el no-ser, la no-existencia o la no-realidad. Porque, incluso cuando hablamos de la nada o del vacío, difícilmente podemos concretar a qué nos referimos. Este no saber nos acerca al borde de nuestras seguridades. Cuando intentamos sobrepasar las fronteras de nuestras certezas, de los límites de nuestro pequeño mundo, entonces nos sentimos contingentes. Sobreviene el miedo a lo desconocido. El vértigo del misterio, el terror a lo que no tiene asimilación posible.

¿Por qué cuando el ser humano se plantea las grandes cuestiones de su existencia, siente que se asoma a un gran abismo, al misterio? ¿Por qué naufraga en la angustia? Quizá

porque si no puede definir sus fronteras, sus límites, tampoco se puede definir a sí mismo. Para soportar semejante tensión y evitar tan terrible vértigo, cada civilización, de forma espontánea, ha elaborado su propio lenguaje referido al misterio. Este lenguaje es el contenido en los símbolos. Gilbert Durand nos habla de ello al asegurar que: “El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio”.²¹¹ El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia caducidad, la muerte que le impone un tiempo cronológico o devorador. Las estructuras conforme a las cuales las imágenes simbólicas se organizan son las que ofrecen las narraciones míticas. Porque la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Sólo el relato, la ficción y, sobre todo, la experiencia, dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario.

En la narrativa de Amparo Dávila encontramos insistentemente el mito de la caída, representado a través de la resistencia que oponen sus personajes a seres por demás siniestros que, no obstante, terminan por consumirlos y derrotarlos.

En “La celda”, la indeterminación es aún mayor que en “El huésped”, porque en este cuento el elemento que introduce la ruptura de la cotidianidad de la protagonista, María Camino, sólo es nombrado como *él*, así, en cursivas. Lo interesante aquí es recordar que un elemento que subraya el silencio es la carencia de un nombre propio capaz de brindarle una identificación del individuo, debido a esto el pronombre pierde su esencia representativa y se transforma en una metáfora, quizá de un deseo oscuro e inconfesable de la protagonista.

“La celda” es un cuento que contiene dos niveles, el primero consta de seis secuencias en letras redondas, y el tiempo verbal pasa del pretérito perfecto al imperfecto,

²¹¹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (trad. Marta Rojzman). Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 15.

mayoritariamente, aunque existen cortos diálogos en presente. El narrador es omnisciente en esta primera fase. El segundo nivel cuenta con sólo una secuencia escrita en cursivas y corresponde a un libre fluir de la conciencia de María Camino, la protagonista, por lo tanto estamos ante un discurso autodiegético, además el presente en forma intensa ocupa casi la totalidad de esta secuencia. Por lo tanto contamos con dos narradores, uno externo y uno interno, identificado cada uno de ellos por un tipo de letra en particular. Por lo demás, las secuencias se apoyan en un soporte simbólico: un espacio en blanco para separarlas y en el último segmento el uso de puntos suspensivos; estos recursos tienen la misma intención: la ruptura del tiempo, de la coherencia del discurso, de los acontecimientos y de la realidad.

En el primer nivel existen algunas analepsis que sólo serán resueltas en el último segmento como mencioné antes. Inclusive hay una prolepsis que estipula un próximo matrimonio entre María y José Juan, momento que no se produce pues la historia contada por el narrador omnisciente se interrumpe unos días antes de que el evento suceda, mas no la narración. Sin embargo, al final podremos intuir por qué.

La trama es sencilla: María Camino vive con su madre y una hermana: Clara. Esta última a punto de casarse. Las actividades de María se reducen a aquellas destinadas a una chica de clase media de los años 50. Desde el primer segmento tenemos indicios de que algo “anormal” le ocurre, sin saber a ciencia cierta qué cosa es. El miedo a una presencia nocturna, un *él* en su habitación, la induce a comprometerse en matrimonio. En este punto, de nuevo me remito a Benveniste acerca de la tercera persona verbal, que no es, en rigor, una “persona” sino la forma verbal que tiene por función expresar “la no-persona”: “él” designa a “nada” y “nadie”.²¹² Entonces, si *él* no representa a nadie, podemos pensar que se trata de una mera

²¹² *Problemas...*, ed. cit., pp. 164.

proyección mental, o de una construcción interior de María Camino, puesto que ni siquiera es un tú contrapuesto a un yo, sino una mera inexistencia.

En la última parte del relato, como había mencionada antes, María se encuentra atrapada en una especie de soliloquio caótico, semejante al libre fluir de la conciencia. El yo narrador va del presente al pasado, proyectándose en el recuerdo, y es a través de este fenómeno como podemos llenar algunas elipsis de la primera parte de la historia. Nos enteraremos, por ejemplo, que María asesinó al novio en la última cena que se llevó a cabo en su casa y ha sido recluida en una celda inhóspita, quizá de una prisión o de un manicomio, lejos de su familia que nunca la visita, donde es atormentada por sus propios recuerdos convertidos en verdadero delirio. Los únicos visitantes reales de esta mujer son moscas y ratones, mismos a los que da muerte en cuanto caen en sus manos. El lugar de reclusión se encuentra siempre en tinieblas, de tal forma que es imposible separar el día de la noche. Así, de igual forma que la presencia de “él” en su antigua habitación estaba determinada por las sombras nocturnas, aquí sucede lo mismo. Sólo que por la misma imposibilidad de separar la luz de las tinieblas su presencia ahora es totalmente imprevisible, por lo que la zozobra de María, su miedo a que llegue a atormentarla, quizá a maltratarla físicamente, es continua e incesante. Me apoyo nuevamente en Benveniste, pues aquí queda quizá más patente que la tercera persona sólo existe y se caracteriza en oposición al yo del locutor, que enunciándola, la sitúa como “no persona”,²¹³ “él” es una sombra del pasado, una mera transposición de los deseos ocultos sobre algún individuo que se encarga de vigilarla.

Me parece importante señalar el cambio de focalización y de voz que se produce en este cuento, porque se pasa de una aparente narración objetiva a una subjetiva a cargo del

²¹³ *Idem.*

nuevo narrador, un yo errático que provoca una fragmentación del discurso. Este sesgo en la narración permite una ambigüedad aún mayor, que nos habla de una especie de desdoblamiento o usurpación del narrador. Es como si la irrealidad que embarga al yo, en ese cambio de punto de vista y de voz, vistiera al mundo con otra cara de la realidad, tan válida como la realidad “real”, pero tan sórdida que ha hecho huir al primer narrador que, incapaz de traducir el horror en discurso, lo cede al propio yo de la protagonista. En todo caso, la fragmentación del discurso permite observar a mayor detalle la propia disociación de la mente de esta mujer sin necesidad de recurrir al lenguaje para explicar lo que le ha sucedido. Por otro lado, con el discurso de la voz en primera persona estamos ante aquello que Genette llama analepsis homodiegética completiva, porque llena vacíos dejados voluntariamente por el primer narrador, al suprimir temporalmente algún tipo de información, aún cuando esta segunda narradora también crea sus propias lagunas en el discurso final, mismas que deberán ser llenadas por el lector con la información que posee hasta el momento.

María Camino tiene implícito en su propio nombre su destino, pues lenta, pero inexorablemente, se conduce por la senda de la degradación hasta llegar a un estado de completa irrealidad, separada por completo del mundo circundante. El régimen diurno propuesto por Durand encuentra aquí su sitio. No son sólo las tinieblas, sino la compañía de roedores e insectos nocivos los que permiten instituir una atmósfera agobiante, agravada por la presencia ambigua de un “él” enigmático y ominoso. Esto de nuevo nos sitúa ante un espacio que se conforma como una prolongación del estado físico y emocional del personaje, pues María pasa de ser la muchacha taciturna y sosegada, que vive en una casa agradable y bien dispuesta, hasta convertirse en la imagen misma de la ansiedad y el abandono, viviendo en un ambiente totalmente degradado: una celda lúgubre, que implica confinamiento, amueblada por

un camastro e inundada de bichos asociados con lo inhóspito y la mugre. De nuevo encontramos el espacio y el estado anímico de la narradora íntimamente imbricados. Uno determina al otro y viceversa.

El camino de María finalmente llega a su fin y nos deja una serie de incógnitas que debemos resolver. ¿Quién es “él”? ¿Un amante oculto, cuya imagen ha sido transferida a un celador o un enfermero sádicos? ¿Ha sido María devorada por el pecado de preferir, quizá, un amante nocturno al matrimonio, con todo el ritual que éste significa, desde la implementación de una ceremonia pública, hasta la adecuación de un sitio que servirá de vivienda y confirmación de una pareja legalmente constituida? Hay tanta información sesgada o definitivamente escamotada que lo único que podemos constatar es que por alguna razón María ha renunciado a la luz, al orden de una sociedad implacable y ha preferido el caos que significa seguir sus propios instintos y deseos, debiendo pagar muy cara su osadía. Así, el silencio de nuevo esconde una segunda historia que cada lector tendrá la tarea de descifrar.

En “La quinta de las celosías”, el protagonista es envuelto en una atmósfera de terror al efectuar una visita a la casa de Jana, su supuesta novia. Ella es una chica singular que desea ser embalsamadora. Suele mostrarse distante y poco sociable, dedicada por completo a su trabajo. Un buen día invita a nuestro protagonista a que la visite. El lugar por demás lúgubre y enigmático encierra secretos que Gabriel Valle no puede descifrar. Una vez dentro, el ambiente umbroso de la quinta pronto va envolviendo al joven y empieza a sumirse en una especie de letargo. En todo momento alcanza a percibir una presencia ominosa sin llegar a verla jamás. Sus indicios sólo son percibidos a través de los oídos: “El sonido de unos pasos en el corredor interrumpió a Jana” (p. 34), “Otra vez los pasos llegaron hasta la puerta...” (*idem*), “Alguien había llegado hasta la puerta y Gabriel podía escuchar una respiración

acelerada...” (*idem*), “Seguía escuchando la respiración cerca de la puerta, tan fuerte, tan agitada como la de una fiera en celo...” (p. 35). Gabriel ha bebido una pócima que le ha proporcionado Jana y su estado físico decae cada vez más. Finalmente, Jana lo insta a seguirla por el jardín, que resulta ser una prolongación sombría de la casa. Caminan por un pasillo bordeado de cipreses, un árbol que ha sido relacionado en el campo de la simbología con los cementerios.²¹⁴ Resultan muy esclarecedoras las palabras con que se narra esta parte del relato, porque señalan la forma fatalista en que Gabriel se abandona a su destino, sin oponer resistencia y con la derrota inscrita en sus acciones:

[...] oyó los pasos que venían detrás de él, duros, sordos, pesados, no intentó ni siquiera darse la vuelta, era inútil ya, no podría hacer nada, todo estaba perdido, ya no había esperanza ni deseo de buscarla, quería apresurar el final y caer en el olvido, como una piedra en un pozo, perderse en la noche, en lo oscuro, olvidar todo, hasta su propio nombre y el sonido de su voz... (pp. 37-38).

Es así como los personajes de Dávila terminan derrotados, pues no son las fuerzas externas en sí las que los destruyen, sino su mundo interior, sus pulsiones o la falta de ellas las que determinan su aniquilación. Ante la inminencia del final se derrotan y guardan silencio, se entregan sin más. Gabriel, en lugar de alejarse de la casa, asumiendo el papel de mansa oveja, ha seguido a Jana hasta el lugar del sacrificio.

Éstos no son los únicos cuentos en donde encontramos seres inexplicables, que no pueden ser identificados plenamente, ya que sus características físicas son inciertas. En “Alta

²¹⁴ En Cirlot, se puede leer que el ciprés es “un árbol consagrado por los griegos a su deidad infernal. Los latinos ratificaron en su culto a Platón este emblematismo, dando al árbol el sobrenombre de “fúnebre”, sentido que conserva en la actualidad”. *Diccionario...* ed. cit., p.130. Chevalier añade que por su resina incorruptible y su follaje persistente, es el símbolo evocador de la inmortalidad y la resurrección. *Diccionario*, ed. cit., p. 298. En el caso que nos ocupa, creo que ambas acepciones se complementan dado el contexto en que se mueve Jana y las enigmática y últimas palabras que pronuncia en la cripta de sus padres, dirigiéndose aparentemente al ser irreconocible que la acompaña: “—Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos— decía Jana” (*Tiempo destrozado*, p. 38).

cocina” encontramos algunas bestezuelas que son cocinadas vivas para deleite de los invitados de una familia, pero cuyos chillidos consiguen colmar de espanto a un niño: el narrador. De nuevo estamos ante la incógnita de saber de qué seres estamos hablando, pues sólo se nos dice que nacían en tiempos de lluvia en las huertas y que poseían ojos que semejaban pequeñas cuentas negras. Al mismo tiempo, al irse calentando el agua en que los cocinaban vivos, los animalillos “... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...” (p. 50). El cuento es muy breve, poco menos de dos cuartillas, pero resulta ser de un gran impacto emocional, pues sabemos que el tormento de los animales se ha trasladado al narrador protagonista, que recuerda con horror, desde un presente inubicable, nuevamente el presente, la pesadilla que aquello significó en su niñez y que lo marcó para siempre: la preparación de una simple receta de cocina familiar.

Si en el cuento anterior los animales son adquiridos en el mercado, en “Música concreta”²¹⁵ estamos ante un enigma: no sabemos si una mujer se transforma en sapo para atemorizar a la esposa de su supuesto amante, tal como esta última afirma, o si en cambio, la metamorfosis de la amante es imaginada por Marcela, que así se llama la esposa, y su amigo, quienes asesinan a una persona inocente. La historia inicia cuando Sergio, un joven profesionalista, soltero y exitoso, se encuentra con Marcela, una antigua amiga de juventud y

²¹⁵ En la ocasión que entrevisté a la escritora, le pregunté sobre el origen del título del cuento y ella me confió que lo había tomado de un tipo de música que consistía en una serie de ruidos discordantes. De acuerdo con un artículo que circula en la red, ésta es una forma de organización del sonido que tiene su origen en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de la radiodifusión francesa en 1948. El método consiste en grabar o generar en un sintetizador sonidos musicales y no musicales, ruidos ‘concretos’, tales como golpes, gritos, ruidos de motores, canto de pájaros, etc., a los que se llama “objetos sonoros”. Después las grabaciones se seleccionan y se manipulan en forma electrónica y al final se combinan para obtener una pieza completa. El resultado es la llamada música concreta.

Cf. Música concreta. Definición y orígenes, en <http://www.taringa.net/posts/musica/1125500/M-sica-concreta-Definicion-y-origenes.html>. [Consultada: junio 12, 2012].

por la cual se llegó a sentir atraído. Ella se encuentra muy desmejorada y le cuenta que todo se debe a la infidelidad de su esposo, quien, supuestamente, sostiene una relación con una costurera. En su desasosiego se siente perseguida y habla de alguien en forma confusa, de una mujer de ojos saltones que por las noches la aterroriza. Cuando Sergio, el amigo, le pregunta de quién está hablando, le responde: “De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar —y hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre”. Sergio se sorprende y trata de hacerle ver que se trata de una fantasía. Transcurren unos días sin que ambos se comuniquen, pero un día Marcela le llama desesperada. El hecho es que, aparentemente, la noche anterior el sapo consiguió llegar hasta la puerta de su recámara, misma que ha cerrado en forma violenta dejando al animal fuera. Es tanta su obsesión que Luis decide hacerle una visita a la costurera. Acompañado por Velia, su novia, se dirige al domicilio. Cuando la mujer le abre la puerta, del interior: “salen unos extraños y confusos ruidos” (p.110). Los ruidos corresponden a la música que es emitida desde la radio. A medida que Sergio trata de hacerle entender que debe dejar en paz a Marcela, le parece que los ruidos se van haciendo más estentóreos a la vez que la costurera se va transformando en sapo. Sergio se apodera de unas tijeras y la mata. Al salir del departamento, le llama a Marcela y le dice que ya no volverá a ser molestada nunca más. En ese momento se interrumpe el relato.

Nuevamente se puede observar cómo la imaginación de los personajes es tan vívida que termina por superar a la realidad, trastornando su conciencia y encaminándolos hacia el absurdo. El cierre es muy parecido al de “Final de una lucha”, aunque aquí el doble no se produce a partir del protagonista, sino de la antagonista de la historia. Igual termina en un asesinato que ha sido fundado en suposiciones jamás aclaradas. Existe una frase que define la

forma de vida en las parejas de estos cuentos, que es pronunciada por Marcela: “Vivimos agazapados, desconocidos, ahogados por el silencio”. La incomunicación no puede ser expresada en forma más clara. Una vez muerto el entusiasmo de los primeros momentos del enlace entre una pareja, el vacío hace su aparición y con ello el distanciamiento.

“Moisés y Gaspar” son dos criaturas que llegan a la vida de un hombre luego que su hermano se los ha heredado. El fatalismo sigue vigente también en este relato. El cuento trata sobre dos hermanos que tienen una relación muy estrecha, sin embargo se ve interrumpida por un cambio de residencia que debe efectuar uno de ellos, Leónidas, debido a su trabajo. Aún cuando pudo resistirse y renunciar al traslado, no lo hizo, pues pensaba que: “es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...” y agrega más adelante: “Hemos sido muy felices, algo tenía que surgir, la felicidad cobra tributo” (p. 80). Esclarecedoras resultan estas palabras que nos refiere José, el narrador y hermano de Leónidas. La idea de un destino ineludible es impactante. Además está implícita la idea de la felicidad como un castigo. Ser feliz implica tener que efectuar un pago, en algún momento, a cambio de ella. Decía que Moisés y Gaspar son dos seres que no tienen una representación concreta, pues igual descansan a los pies del amo que viajan por tren en el compartimento del equipaje. Para Laura López Morales, se trata de mascotas por cuyas características bien pudiera tratarse de felinos.²¹⁶ No obstante, participan en las fiestas y comen queso, pero también son capaces, según dice el portero, de: “aventar los trastos de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles. Y los gritos, señor Kraus, son espantosos...” (p. 84). Inclusive, José los encuentra un día en plena batalla campal, riéndose como locos, o bien, en alguna otra ocasión, sufriendo desesperadamente por la muerte de su antiguo dueño, conductas

²¹⁶ Laura López Morales, “Para exorcizar a la bestia”, en *Amparo Dávila...*, ed. cit., p. 157.

inconcebibles si se tratara de gatos o perros. Se acercan más que nada a los símbolos teriomorfos, aquellos que recuerdan los animales voraces que hicieron del hombre su presa. En la imaginación simbólica se vuelcan como animales no definidos que remiten a la idea de destrucción, de la disolución, del paso del tiempo, esta última situación vivida por José a través de la muerte de su hermano. Es a partir de ella que en nuestro protagonista se recrudece la idea de aislamiento y de finitud. Una situación muy visitada por la literatura moderna, donde el ser humano vive desasido de lazos afectivos duraderos y firmes, confinado siempre a un sentimiento de soledad.

Al final, esos seres determinarán la ruina de José, que es incapaz de desprenderse de ellos, aun cuando ha deseado eliminarlos, para terminar aislado y lleno de amargura, pues nadie es capaz de aceptarlo con tan nefasta compañía, situación que, en todo caso, las criaturas parecen gozar en verdad.

Otro cuento que encierra en sí lo siniestro es “El espejo”. Una de las características simbólicas del espejo es que posee un aspecto numinoso que tiene que ver con el terror que inspira el conocimiento de sí mismo, por este motivo ha sido utilizado por el psicoanálisis remarcando el lado tenebroso del alma.²¹⁷ Este cuento trata sobre una mujer que lleva una relación muy estrecha con su único hijo después de enviudar. El narrador es justo ese joven, el mismo que nos refiere que debe internar a su madre en un hospital, ya que la señora ha sufrido una fractura y él no puede atenderla en forma personal, pues por motivos de trabajo se ve obligado a viajar continuamente. El asunto de la separación de la madre es una situación muy parecida a la que se puede encontrar en “Un boleto hacia cualquier parte”. A excepción de la fractura, la señora goza de muy buena salud. Al regreso de su viaje, el narrador se encuentra

²¹⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 477.

con la noticia de que su madre está teniendo problemas nerviosos. Esto le resulta muy extraño, ya que la señora siempre ha sido una persona muy ecuánime, serena. Al cuestionarla, ella le dice que sus problemas se originan en el espejo del ropero que se encuentra en su cuarto. Decide hacer algo por ella, pues sea real o imaginaria, aquella situación de verdad inunda de inquietud a su madre.

Al ver que la señora empeora cada día, el joven decide quedarse a dormir en el mismo cuarto. A las doce de la noche, que es la hora señalada para que surja el fenómeno, trata de ver en el espejo el reflejo de la enfermera que lleva un medicamento a su madre y sólo percibe un espacio oscuro, un vacío insondable que le provoca profundo terror. A la siguiente noche decide cubrir el espejo con una sábana, pero a la hora indicada, bajo la tela creen percibir unas sombras que se mueven produciendo dentro de ellos una especie de música: “una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada...” (p. 77).

El espejo se convierte así en una metáfora de las zonas de angustia interior de los personajes, del profundo y oscuro vacío de que son víctimas a raíz de la separación forzosa que se ha originado a partir del accidente de la señora.²¹⁸ Si la compañía mutua les servía de apoyo para enfrentar sus miedos ocultos, la distancia forzada termina por hacerlos evidentes. Al descubrir su impotencia ante el fenómeno, se dejan vencer y el cuento se cierra con las siguientes palabras: “No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como

²¹⁸ En un poema titulado “El espejo”, en *Obras completas 3 (1975-1985)*. Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 211, Borges escribe: “Yo, de niño, temía que el espejo/ me mostrara otra cara o una ciega/máscara impersonal que ocultaría/ algo sin duda atroz [...]// Yo temo ahora que el espejo encierre/ el verdadero rostro de mi alma. //” Un poema muy revelador que tiene que ver con el temor de nuestros personajes al asomarse a la cara argétea del espejo.

tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable.” (p. 78).

Como resulta obvio, nuevamente los personajes davilianos se muestran incapaces de enfrentar lo que les parece, aunque atroz, irrenunciable. Borges asegura que en algún tiempo: “el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban comunicados. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz: se entraba y salía de los espejos”.²¹⁹ Pero en este caso, los personajes no atraviesan el espejo, sino que éste asume su función al reflejar en realidad el hondo vacío que anida dentro de ellos. Por eso la enfermera que acude cada noche a proporcionar el medicamento a la paciente no puede ver nada. Es un asunto privativo de la madre y el hijo. Por algunos guiños en el texto se pudiera inferir una platónica relación incestuosa entre la pareja, que inermes ante la situación e incapaces de desistir de ella, terminan por asimilarla, pero con un gran sentimiento de culpa reflejado a través del oscuro vacío que les muestra el espejo. Sin embargo, ésta sería una respuesta un tanto simplista que eliminaría de facto tanto la tensión como la ambigüedad del texto.

En Cirlot se puede leer que:

El espejo ha sido considerado como un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible de su realidad formal [...]. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheller y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo [...]. Entre los primitivos, es también símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés [...]. También es símbolo específico del mar en llamas (la vida como enfermedad). Para Loeffler, los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente.²²⁰

²¹⁹ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*. Emecé, Buenos Aires, 1978, p. 17.

²²⁰ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor, Bogotá, 10ª ed., 1994, pp. 194-195.

Es de llamar la atención que las características asumidas por el espejo tengan que ver con el yo interno de quien se sitúa frente a él. Reflejando, al mismo tiempo, no sólo un estado anímico sino también su realidad, su universo. Entonces, estos personajes están frente al espejo recibiendo una no imagen, un vacío insondable, carente de palabras, que se expresa mediante una música que no proviene de él, sino del interior de ellos mismos. Quizá sea, entonces, que el mundo real sea más aterrador que aquél derivado de la imaginación. Es, en fin, de un objeto familiar, inofensivo en apariencia, de donde surge lo siniestro. De él se desprende un antes y un después. El después se configura como un futuro ominoso, lleno de dudas y angustia porque el mundo ha sido trastocado y no volverá a ser el mismo.

En “Óscar”, un narrador omnisciente nos construye la imagen de “alguien” que a pesar de ostentar un nombre propio nunca somos capaces de percibir en la totalidad. En su lugar queda una figura licantrópica: “En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer” (p. 214), que asola a los habitantes angustiados de una vieja casa situada en un pueblo pequeño y pintoresco, pero que vive anclado en rutinas ancestrales. Un pueblo donde cada cosa y persona ocupan su lugar inamovible.

Según Hamon, el personaje es una suerte de morfema doblemente articulado por un significante discontinuo (un cierto número de marcas) que remite a un significado discontinuo (el sentido o el valor del personaje). Así describe el autor su teoría de lo que es el personaje y cómo se construye:

[...] el personaje será definido pues, por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma

novela, de la misma obra) en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo...²²¹

Hamon aboga por un ente “vacío” que se va conformando a lo largo de la narración por medio de otros sujetos previa o posteriormente contruidos. Cada personaje o situación nos va dando elementos para la configuración total del personaje. Es lo que sucede en este relato, donde la figura de Óscar se va delimitando lentamente en contraposición al resto de los habitantes de la casa. Éstos son metódicos, amables aunque taciturnos, cariñosos, en fin, “buenas gentes”, en tanto aquél es un ser violento, enajenado, caótico, irracional en una palabra. Con su sola existencia ha tornado miserable la vida de la familia. “Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes [...]. Lo sabía todo, lo veía todo” (p. 213). Resulta revelador lo que Bachelard menciona sobre el sótano: “Es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”.²²² Quizá esto explica la conducta de los hermanos hacia el final del relato, pues el rencor anidado durante muchos años en contra de Óscar y su locura los impele a librarse de una vez y para siempre de él, dejando aflorar el lado más oscuro de sí mismos, alejándose imperturbables hacia el futuro que significa la libertad.

El narrador es muy específico en cuanto al tiempo de la ruptura: el 6 de agosto, época de canícula, cuando el calor es casi insoportable. Óscar se muestra especialmente irascible. Tratando de calmarlo, el padre y el hermano, Carlos, bajan al sótano a inyectarle un medicamento. Desde la casa, el resto de la familia escucha ruidos de una violenta lucha. Finalmente Óscar es sometido, pero debido al esfuerzo, el padre fallece al día siguiente. Una semana más tarde, lo hace la madre. La familia queda incompleta y los hermanos no saben qué

²²¹ Philippe Hamon, “La construcción del personaje”, en *Teoría de la novela*, ed. cit., pp. 130-131.

²²² Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, México, 2ª ed. en esp., 6ª ri., 2001, p. 49 [El énfasis puesto en las cursivas es del autor].

hacer, sienten que: “La fatalidad se imponía y eran sus víctimas, sus presas, no había salvación” (p. 217). Tratan de seguir con la rutina diaria a pesar de sus pérdidas. En una noche de plenilunio, de ese mes de agosto, Óscar pierde de nuevo el control, y tras sus aullidos estridentes y el calor sofocante, los hermanos se van dejando atrapar por el sueño. De pronto se dan cuenta de que se ha suscitado un incendio y al no poder hacerlo por otro lado, se descuelgan hacia el exterior de la casa en llamas por una ventana. Alcanzan a percibir fuertes aullidos y carcajadas que provienen del sótano. Quizá porque no pueden hacer nada, o porque así lo deciden: “...los tres tomados de la mano, empezaron a caminar hacia la salida del pueblo. Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada”²²³ (p. 218).

Nuevamente nos llenamos de incógnitas, ¿por qué Óscar es tan violento que debe ser apartado de la familia? Si es un demente, ¿por qué no lo internan en una clínica psiquiátrica? ¿Por qué Mónica, que había logrado irse a la capital donde ha llevado una vida normal, decide regresar a la pesadilla? ¿Quién inició el incendio? ¿Quizá Óscar y por eso ríe a carcajadas? ¿Alguno de los hermanos que despertó cuando los otros dormían y ocasionó el incendio? De nuevo estamos ante preguntas sin respuesta. Quizá Óscar, a final de cuentas, no sea más que el lado oscuro y oculto de una familia tradicionalista,²²⁴ aparentemente normal, de no existir este ser que los atormenta. Después de todo algo debe haber más allá, puesto que los hermanos, ya adultos los tres, no pueden hacer su propia vida lejos de la casa paterna, ni aún con la desaparición de los padres. Siguen sujetos a una pesadilla que les han heredado, sin vislumbrar

²²³ Según el diccionario de símbolos, en algunas culturas el fuego es visto como un elemento de destrucción, pero también de purificación y renovación y, según Mircea Eliade, citado por Cirlot, “atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana.” *Diccionario...*, ed. cit., p. 210. Creo que este sentido es el que utiliza Amparo Dávila, pues el fuego se convierte en la posibilidad de un futuro diferente para los tres hermanos.

²²⁴ Para el Dr. Nathan W. Ackerman: “la familia es la unidad básica de desarrollo y experiencia, de realización y fracaso. Es también la unidad básica de la enfermedad y la salud [...]. El intercambio de sentimientos entre los miembros de la familia gira fundamentalmente alrededor de una oscilación entre el amor y el odio”. *Diagnóstico y tratamiento de las relaciones familiares. Psicodinamismos de la vida familiar* (trads. Hebe Friedenthal y Jorge Pereyra Hogan). Hormé, Buenos Aires, 6ª ed., 1978, pp. 35-41.

ninguna salida. Únicamente han sido capaces de definir su destino, de ejercer su libre albedrío, hasta el final, sólo cuando una tragedia les ha ofrecido una salida. El cuento se presenta como una verdadera desmitificación de “la familia perfecta”.

El final del cuento es por demás sobrecogedor si pensamos en la casa paterna totalmente destruida y Óscar calcinado, lo que demuestra una violencia inusitada. Hay que recordar que este relato forma parte de *Árboles petrificados* publicado en 1977, una época en que la familia tradicional está afianzando la búsqueda iniciada décadas atrás, instrumentando nuevos modelos que le permitan tener un acomodo en una sociedad altamente tecnificada y con un gran avance en los sistemas de comunicación de masas; es posible que esto nos proporcione una explicación en el comportamiento de los hermanos, que dejan el pasado sin volver la vista atrás, aniquilándolo de un solo tajo, hartos de la tiranía de la que han sido sujetos. Me parece que Óscar, en este sentido, es una metáfora que revela el sentido demoledor en que los lazos con el pasado patriarcal están siendo demolidos. Considero que aquí se pueden aplicar las palabras de Alazraki, cuando afirma acerca de “Cefalea” de Cortázar: “el relato se origina y produce allí donde falla el lenguaje de la comunicación y las metáforas se convierten en artificios que intentan lo imposible: superar el abismo que separa las palabras de las cosas”.²²⁵ En este cuento, en el lenguaje primero, Óscar es un desquiciado que trastorna la paz familiar, desde el lenguaje segundo, el de la metáfora, se cuestiona duramente la realidad que ya no otorga certezas a los individuos, ni siquiera en lo que se llegó a considerar su piedra angular: la familia.

²²⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983, p. 150. De alguna forma, el cuento de Dávila guarda alguna semejanza con “Casa tomada”, aunque en el primero el elemento disruptivo tiene nombre y los hermanos son arrojados en forma intempestiva de la casa paterna en forma por demás violenta.

Por último, deseo hacer un breve comentario sobre “Con los ojos abiertos”, el cuento que da título y cierra el libro más reciente de la escritora zacatecana. En este relato, que es un poco más extenso de los que acostumbra Amparo Dávila, encontramos un narrador heterodiegético que habla en tercera persona y que, sin embargo, focaliza desde la conciencia de la protagonista. Ella es una mujer viuda que lleva una vida aparentemente ordenada, con rutinas muy bien marcadas que le redituán una vida tranquila y agradable. Con una posición económica solvente vive sin contratiempos en ese sentido. De pronto su vida se ve interrumpida por la repentina muerte del ex marido. Ella es la encargada de organizar el funeral y de avisarle a los dos hijos: Armando y la *Nena*, él estudiante de maestría en Barcelona y ella casada, también residente en el extranjero. Una vez pasado el funeral llegan a su casa una gran cantidad de cajas conteniendo variados objetos de arte, herencia de sus hijos y que fueron recopilados por el fallecido alrededor del mundo. Entre ellas viene una figurilla de ébano que le resulta antipática. A pesar de que no está muy contenta con el hacinamiento que se percibe en su casa, decide cuidar de las cosas hasta que sus hijos regresen a recogerlas.

Desde la primera noche de la llegada de los objetos se inicia una serie de hechos inexplicables. La tensión de la protagonista, y con ella la del relato, va creciendo en forma paulatina a medida que los ruidos nocturnos van haciéndose más notorios hasta que una noche percibe como alguien abre la puerta de su recámara, penetra en ella y se acerca a su lecho, sin que se pueda percatar de qué o quién se trata, pues permanece con los ojos fuertemente cerrados. Finalmente “*aquello*” se aleja y sale del cuarto cerrando la puerta tras de sí. Al paso de los días la angustia de la mujer se acrecienta, pero prefiere guardar silencio respecto a la situación por temor a no ser creída. Así, su salud se deteriora cada vez más, sin embargo, una

noche resuelve enfrentar aquello que la aterroriza y al sentir una presencia cerca de su lecho, decidida abre los ojos. Ahí finaliza el cuento, con un final abierto a la especulación del lector.

En este texto el silencio es tratado como tema, ya que la mujer persiste en él a pesar del terror en que vive. Siente que si habla no será comprendida y sí tomada por loca. Me parece, además, que tiene rasgos de “El huésped”, ya que la fuente del terror llega a la casa de esta mujer, como en aquel relato, a través del marido, llegando a trastocar por completo una vida que parecía cómoda y tranquila. Por otro lado, la protagonista también aquí, al abrir los ojos se decide a enfrentar su miedo cerval, que la ha estado atenazando. Y aunque en el primer cuento la ayuda de la sirvienta es más directa para terminar con el monstruo, en éste la protagonista en algún momento también requiere de una ayuda similar, pidiendo a la sirvienta, que no vive en su casa, que pernocte una noche ahí. Pero la decisión final es sólo suya. En esta ocasión, lejos de guardar finalmente una actitud de resignación o pasividad, la protagonista se revela y enfrenta su destino.

Me parece que de este libro, *Con los ojos abiertos*, es el cuento mejor logrado. Los demás creo que, aunque de innegable calidad, continúan con la misma técnica y temática similar de sus libros anteriores, aunque más adelante haré algún comentario sobre ellos.

La influencia del grotesco sobre lo ominoso daviilano

Como ya había mencionado en el análisis de “La quinta de las celosías” y otros cuentos, el espacio en Dávila es utilizado como expresión de la conciencia de los personajes. Es, de alguna manera, la recuperación de ciertas características del gótico literario en varios casos. En el siglo XIX, se le consideró como una modalidad del infierno físico, entendido éste como expresión del proceso existencial. En él, los objetos y los edificios, sobre todo la casa, o los

jardines cerrados, como es el caso que voy a tratar, se presentan como metonimia de los cuerpos y de las mentes que, atormentados por la pérdida de un pasado agradable, se aferran a las esperanzas de recuperar, tal vez, el paraíso perdido.

Isaiah Berlin considera que la búsqueda de lugares ominosos en la poética gótica emerge como una reacción en contra del clasicismo y de la preeminencia de la razón como oposición al surgimiento del sentimiento y de la emoción: “Surge repentinamente una erupción violenta de la emoción, del sentimiento. Las personas comienzan a interesarse por los edificios góticos, por la introspección. La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica...”.²²⁶ Esto es, la búsqueda de lo sentimental implicó una introspección que culminó en la casa como metonimia del espacio de la melancolía y de la neurosis. Mas en Amparo Dávila deriva en la soledad, la locura y, en ocasiones, la muerte, porque se configuran no sólo desde lo anímico, sino que abarcan todo el aparato psicológico por completo.

Por su parte, René Welleck y Austin Warren afirman respecto a la formación del espacio gótico en las novelas románticas o en la novela negra, que:

La descripción romántica trata de crear y mantener un estado de ánimo: la trama y la creación de personajes han de estar dominados por el tono, por el efecto, de lo que son exponentes Anne Radcliffe y Poe [...]. El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive el hombre es una extensión de su personalidad [...] afectan, a modo de atmósfera, a aquellas otras personas que han de vivir en ellas.²²⁷

²²⁶ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (ed. Henry Hardy, trad. Silvina Marí). Taurus, Madrid, 2000, p. 25.

²²⁷ René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria* (vers. esp. José Ma. Gimeno, pról. Dámaso Alonso). Gredos, Madrid, 4ª ed., 6ª ri., 1996, p. 265.

En la escritura de Dávila, ese estado de ánimo se presenta como algo angustiante, como una filosofía que está relacionada con el mal desde el punto de vista de las religiones y que, en gran medida, tiene que ver con la ruina inminente del personaje en cuestión. Los espacios umbrosos que representan la muerte o la locura, de esta forma dan idea del poder destructor del tiempo, de la ineludible fugacidad de la vida.

La fascinación por las características de lo gótico que contraponen lo débil, lo viciado y la agresividad a la fuerza, al vigor y a la belleza, derivan en una tendencia hacia lo grotesco, visto como deformación de lo normal, de la realidad. Según Wolfgang Kayser, lo grotesco como categoría estética fue repudiado, en principio, por la ausencia de mimesis en su configuración, según él, el crítico Marco Vitrubio se quejaba en sus *Diez libros de arquitectura* de la nueva moda que privilegiaba la mezcla de lo humano con el mundo animal y vegetal, alejándose de la verosimilitud propuesta por Aristóteles.²²⁸ A esa característica de unir ambos dominios, Víctor Hugo, en el prefacio de su drama *Cromwell*, en el año 1827, afirma que en lo grotesco se pueden encontrar dos aspectos: por un lado, “la vieja equiparación con lo cómico, ridículo, bufonesco”, y por el otro, “aquello constituido por lo contrahecho y lo horroroso”.²²⁹ Este último concepto unido a lo siniestro dio grandes frutos durante el Romanticismo.

En algunos cuentos, como es el caso del ya citado “La quinta de las celosías”, en “El jardín de las tumbas”, “Detrás de la reja”, “El hotel Chelsea”, “La casa nueva” o “Griselda”, se puede percibir la influencia de estos elementos de lo gótico y lo grotesco.

²²⁸ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (trad. Ilse M. de Brugger). Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 17-18.

²²⁹ *Ibid.*, p. 65.

Ahora quiero referirme precisamente a “Griselda”, donde la narración está a cargo, en parte, de un narrador extradiegético, pero, contra lo que acostumbra la escritora, la mayor parte del relato se lleva a cabo mediante un diálogo. La escena se sitúa en una finca abandonada a la que accede, por una puerta entreabierta y siendo aún de día, una joven buscando un respiro al tedio que la agobia. La descripción del lugar es la siguiente:

No dejó de extrañarle el total abandono del jardín, donde apenas se podía caminar por la maleza que todo lo invadía, hasta el sendero que llevaba hacia la casa, que se veía al fondo entre los altos árboles. Las plantas crecían desordenadamente; sin duda hacía tiempo que no habían sido podadas. El sol de las cuatro de la tarde era abrasador, deslumbrante... (p.199).

Desde esta primera descripción el mundo relatado se muestra como un espacio caótico, desolado y la luz del sol es percibida, por su vigor, como algo negativo y agobiante. Martha, que así se llama la joven, se encuentra en medio del descuidado jardín, a orillas de una fuente, con la antigua dueña de la propiedad que se presenta con el nombre de Griselda.

En el cuento hay tres historias que se acercan por el común denominador que significa la muerte de un ser querido: la de Martha, que perdió a su primer novio, la de su madre que enviudó recientemente y la de Griselda, que también refiere la muerte de su amado sucedida durante la juventud de ambos, muchos años atrás.²³⁰

Durante la conversación que se establece entre las dos mujeres, Martha se va sintiendo poco a poco e inexplicablemente intranquila, pues ve que el tiempo va pasando y casi ha anochecido. Desea retirarse, pero Griselda la retiene contándole su propia historia. En un momento dado, le confiesa que ante el dolor lacerante que le provocó saber que su esposo

²³⁰ Según Genette, este tipo de relato se subsume en lo que él llama sumario y que tiene que ver con la duración, ya que el momento en que se hace alusión a la historia es apenas de unas horas, pero el hecho es que ésta inició muchos años atrás, con la muerte del amado de Griselda.

había muerto, en el mismo lugar del accidente ella se arrancó los ojos y los arrojó al estanque. Al llegar a esta parte, ella se quita las gafas y se cubre el rostro con un pañuelo, ya que es víctima de profundos sollozos, “mientras el viento movía las hojas de los árboles y era como otro largo sollozo que la acompañaba” (p. 203). A esa altura de la conversación, Martha sintió deseos de huir. Al momento de disculparse, Griselda levantó su cara descubierta y le mostró el:

...rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (p. 204).

Así como lo macabro, lo diabólico y lo tenebroso se funden en la poética de lo grotesco y del romanticismo, también en este relato lo vemos surgir. Ayudan a su configuración la enumeración y la hiperbolización que provocan un efecto de sucesión rápida en la lectura del pasaje. En él se puede ver cómo la inestabilidad del mundo exterior está relacionada con el caos interior que se ha removido dentro de Martha. Así, el espacio apocalíptico se convierte en el centro de la narración, llegando a fungir como un antihéroe, amenazador y letal. De hecho, el transcurso del día a la noche juega un papel importantísimo, pues simboliza la fugacidad de la vida. El tiempo durante la plática ha transcurrido en forma imperceptible en el decrepito jardín, de la misma forma en que ha pasado la vida de Griselda, la cual se encamina sin remedio hacia la partida sin retorno, hacia las sombras, lo que genera una angustia terrible en su acompañante al percibirlo como un futuro propio.

Aunque en forma más atenuada, en “La casa nueva” también podemos encontrar algunos de estos elementos. El cuento refiere la historia, a través de un narrador

extradiegético, de una familia rica que ante la muerte del padre viene a menos. Entonces la madre debe hacerse cargo de la situación tomando bajo su cargo la conducción de la empresa familiar para poder seguir adelante. Para ello es necesario vender la mansión en que viven y trasladarse a una nueva casa menos costosa. Esta casa es algo antigua y con un jardín bastante descuidado donde empiezan a sucederse extraños fenómenos de voces y sombras que surgen de no se sabe dónde. El cuento contiene, pues, elementos convencionales de ultratumba que me sirven para el propósito, ya que a través de éstos se puede observar cómo la decadencia económica y la pérdida sumergen a una familia en el deterioro, al mismo tiempo que el espacio circundante se ha degradado. En contrapartida, el espacio exterior, la ciudad, sigue su marcha sin alterar su ritmo y representa la posibilidad de la salvación, pues al final, aunque me parece que éste carece de fuerza expresiva, la solución ha sido vender la casa e irse de viaje para recuperar la estabilidad perdida.

Otro fantasma, de clara influencia romántica, es el que aparece en “Estocolmo 3”. El relato está hecho desde una narradora autodiegética que cuenta en pretérito su historia. Un día, la joven va de visita a casa de un matrimonio amigo, que acaba de mudarse a un nuevo departamento recientemente remozado. Mientras conversa con ellos, de la recámara aparece silenciosamente una mujer que es ostensiblemente ignorada por la pareja. Después de un rato, la aparecida se refugia nuevamente en la recámara y entonces la joven visitante hace referencia a ella. Los esposos no entienden de qué les habla. Los tres se dirigen a la recámara y en ella alcanzan a percibir: “sólo un fuerte olor a gardenias y a nardos, un olor demasiado dulce y pegajoso, denso y oscuro, atrayente y repulsivo, que no se podría dejar de respirar y que contraía el estómago en una náusea incontenible (p. 227). De esta forma, el fantasma que representa el más allá queda vinculado en forma indisoluble a la idea de muerte, representada

por el olor a unas flores que han sido asociadas con ella, o al menos con los funerales. Por último, la amiga se retira del lugar desconcertada y el joven matrimonio se muda del lugar al día siguiente. El lector se queda con la duda si el hecho sucedió como lo cuenta la narradora, o si en realidad es una proyección de sus propios sentimientos de soledad y, quizá, de percibirse a sí misma invisibilizada por los demás, tal como sucede con el fantasma que sólo ella puede percibir.

“El hotel Chelsea”, que lleva por subtítulo: (Breve crónica de una larga noche) nos presenta una narración en primera persona, donde se da cuenta de las peripecias de una escritora durante una noche de pesadilla en el hotel que da nombre al cuento, en la ciudad de Nueva York. La noche mencionada, noche de *halloween*, la mujer llega de viaje a hospedarse en ese lugar porque se lo ha recomendado un amigo, sin embargo, dista mucho de ser el sitio ideal que había imaginado y, muy por lo contrario, es un lugar decrepito y sucio, que ve aumentadas sus características por el bullicio y los disfraces grotescos de los demás huéspedes que reviven la festividad. La mujer cae en desesperación cuando la puerta de su habitación, al querer ella salir, no puede abrirse hasta que viene un hombre y arregla el desperfecto que ocasionaba el problema. La aterrorizada mujer al día siguiente decide mudarse a otro lugar. En este relato, aunque se trata de describir una atmósfera atemorizante, de estilo gótico, esto no se logra del todo, porque a cada dificultad que parece surgir, le sigue una explicación lógica: los seres monstruosos son personas disfrazadas, la puerta no abre puesto que está adherida porque recientemente ha sido pintada, el hotel en sí es lúgubre por el descuido y la basura que lo inundan. El final resulta totalmente predecible. Lo grotesco radica en este caso, en su otra acepción primera, la de ridículo, bufonesco, más que de lo horroroso y demoníaco.

En el caso de la mayoría de estos cuentos, el vínculo con lo sobrenatural causa lo sublime como lo entiende Burke: "... todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir".²³¹ De este modo, los personajes se sienten cercanos a la desintegración y en muchos de los casos se llegan a sumir en ella, vía la desvinculación de la razón con la realidad.

En todos estos relatos mencionados, se observa que lo central tal vez no sean los hechos y fenómenos inexplicables que configuran las historias, sino ese terror, obsesivo y latente, que parte de una conciencia acosada que finalmente opaca o modifica la imagen del mundo, convirtiéndola en un refugio imaginario, que aunque absurdo, resulta más tolerable que la angustiosa realidad circundante. Los deseos internos son volcados al exterior en forma de construcciones inexplicables, oscuras, vestidas con ropajes simbólicos e inconscientes que reflejan los temores suprimidos, silenciados, pero que por lo mismo, resultan de un peligro contundente. Así, lo inexplicable se entiende como aquello que se aleja de la razón, de la lógica, y se sumerge en las tinieblas de la otra realidad, la percibida únicamente por medio de la intuición y de los sueños. Lo inexplicable asume el aspecto de una verdadera metáfora, capaz de explicar aquello que el escritor no debe, no quiere o no puede decir a través del lenguaje cotidiano. La metáfora enuncia lo que las palabras no dicen. Precisamente en ese aparente espacio vacío de lo inexplicable se alberga el silencio como signo que produce efectos de sentido que permiten percibir una segunda historia escondida.

A través de estas imágenes pareciera que Dávila nos obliga a internarnos en la conciencia de sus personajes, para que podamos ver a través de sus formas de apropiación del

²³¹ Burke, *op. cit.*, p. 29.

mundo lo relativo que puede ser la realidad y lo angustiante que resulta no poder asirla y explicarla con el lenguaje común. A la vez, los textos de la escritora se alejan del realismo y naturalismo que le anteceden, pues deja claro que no es el medio y las circunstancias las que condenan a sus personajes, sino que son ellos mismos a través de un ejercicio de libre albedrío quienes deciden su destino.

CAPÍTULO CUARTO

EL SILENCIO DESOLADO DE LAS MUJERES DAVILIANAS

...para la mujer no hay un espacio seguro
mientras no se lo construya ella misma.

Laura Cázares H. *Bordar en el abismo*

Vivir los estereotipos culturales es cada vez
más difícil para quienes son conducidas
compulsivamente a vivir existencias
imprevistas
debido a cambios históricos en la economía, en
la sociedad, en el Estado y en particular en la
organización sociocultural genérica.

Marcela Lagarde y de los Ríos. *Los cautiverios
de las mujeres: madresposas, monjas, putas,
presas y locas.*

Como ya he expresado en varias ocasiones a lo largo de los capítulos anteriores, el arte de Amparo Dávila radica en buscar en forma incesante la otra realidad que se encuentra escondida detrás de un mundo aparentemente “normal” y lógico. Para ello, se empeña en crear personajes desolados, obsesionados por sus propios fantasmas interiores y en continua búsqueda de su liberación. Resulta, no obstante, bastante sintomático que de los treinta y siete cuentos que componen su obra narrativa, en la mayoría el papel protagónico lo ostenta un personaje femenino, inclusive, en bastantes ocasiones, como narradora autodiegética y en algunos otros, donde el narrador es extradiegético o proviene de una voz masculina, se trata algún tema relacionado con las mujeres.

Ahora bien, quizá ese hecho por sí mismo no tenga mayor significación, al fin y al cabo en la literatura muchas de las obras escritas por hombres aparece como protagonista una mujer. Sin embargo, puedo afirmar que ese elemento en la cuentística de Amparo Dávila no es de ningún modo gratuito. Muy por el contrario, sus protagonistas femeninas se muestran permanentemente reacias a aceptar un mundo creado *ex profeso* para ellas desde una visión antropocéntrica que las convierte en el Otro excluido. Su búsqueda de una identidad autodeterminada las lleva a la devastación emocional y, en ocasiones, a la desaparición física que las libere de sus ataduras ancestrales. Aunque, por supuesto, no podemos reducir la obra de esta escritora sólo a esos términos. En sus cuentos también hay otros muchos hilos, como ya he explicado en los anteriores capítulos, donde se exploran problemáticas comunes a la condición humana en general, tales como la imposibilidad de las relaciones de pareja, el rechazo, el dolor y otras situaciones límite, como la locura y la muerte. No obstante esto

último, este capítulo lo voy a encaminar hacia el examen de algunos de los cuentos bajo una perspectiva de género.

Y, aunque sin deseos de establecer una polémica en torno a lo discutido en otros espacios, acerca de si existe o no una literatura femenina que difiere de lo escrito por los hombres, me parece pertinente recordar que Freud en alguna ocasión enunció que el arte es la manifestación de una fantasía inconsciente.²³² A través de ella el individuo expresa de forma imaginaria sus deseos. Lo que se aplica al hombre, en este caso, por supuesto, también es aplicable a la mujer. La concreción del arte femenino procede de lo que ella es como sujeto, de aquello en lo que se ha transformado a través de su conformación como ente social, como sujeto del mundo. Sus experiencias personales, tanto en forma individual en un aquí y ahora, como parte de la historia colectiva, han determinado su imaginario personal, una cosmovisión propia.

También Jorge Belinsky, haciendo eco a la teoría de Harold Bloom acerca de la “angustia de las influencias”, considera que cada escritor se enfrenta a la angustia de desvincularse de sus antecesores sin matar lo más valioso de la tradición. Para este crítico, ningún escritor puede garantizar su identidad si no es por medio de la lectura que de él se efectúe a través de sus obras. Para producir una obra que sea espejo de sí mismo (que tenga originalidad), el autor ha debido incorporar ideas y conceptos, asimilar valores, sugerencias, precedentes, consumir dinastías y linajes; ha debido introyectar la herencia de Homero, de Adán y luego escribir bajo su propia perspectiva.²³³

²³² *Vid.*, Freud, “La creación poética y la fantasía”, en *op.cit.*, t. XVIII, pp. 54-64.

²³³ *Bombones envenenados y otros ensayos sobre imaginario, cultura y psicoanálisis*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pp. 81-83.

En el caso de las mujeres donde no existe una tradición de escritura femenina que las guíe, el problema reside en la articulación de un lenguaje propio que les permita proyectar su mundo y elevarlo a la categoría de estatuto universal. Por ello, para algunas críticas feministas la mujer debe escribir desde su propio cuerpo, por ejemplo, Hélène Cixous argumenta que:

...las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona antaño tímida y hace poco emergente. Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras—, cuando articule la abundancia de sus significados que lo recorren en todos sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco.²³⁴

Evidentemente, lo que postula Cixous es la rebelión de la mujer hacia un mundo dominado por la figura del Padre, y su consecuente revelación como dueña de un espacio propio y un modo de expresión particular, en este caso, a través de la literatura. Para ello se requiere explorar lo que el cuerpo ha asimilado en experiencias a través de su desarrollo, individual y colectivo. La mujer, en todo caso, según esta crítica feminista, debe escribir a partir precisamente de lo que ella es en forma íntegra, desde su esencia femenina.

Por otro lado, hay quien piensa, como Ana Rueda, que desde la misma preceptiva masculina la mujer se puede expresar y proyectar por méritos propios dentro del campo literario. Ella discurre que:

²³⁴ Hélène Cixous, *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura* (pról. Ana María Moix) Anthropos, Barcelona, 1995, pp. 57-58.

...articular la identidad femenina sin recurrir a los modelos creados por el otro, por la imaginación masculina, significa forzosamente escribir a contracorriente, sólo que tampoco se puede ignorar del todo esa corriente. Situarse fuera de la norma para desde allí superar su marginalidad no es tampoco una prerrogativa de la mujer escritora. Por tanto, su escritura no requiere necesariamente un antagonismo ni tampoco subversión de los sistemas masculinos de representación heredados, sino la búsqueda de otro punto de partida desde el cual expresar sus experiencias.²³⁵

De acuerdo a lo anterior, la subversión de lo heredado no debe significar supresión o abandono de lo valioso. Introducir una nueva visión, la visión del Otro, dentro de lo establecido, es ya de por sí una transgresión, una forma de obligar a un reacomodo de fuerzas dentro del discurso y del mundo indiscutiblemente androcéntricos. La creación de un nuevo lenguaje literario tiene su génesis en la connotación original con la cual cada término es dotado a partir de la intención de quien lo emite.

Así pues, es suficiente con una resemantización del discurso bajo una visión femenina, para que éste funcione como medio de expresión de ese sector excluido del mundo masculino. Todo esto, por otra parte, coincide con la opinión de Irenne García respecto al caso de la escritura de Amparo Dávila, pues ella comenta que:

...los recursos fantásticos de la narradora [...] expresan algo más o, tal vez, algo muy diferente al escapismo y la introspección. Es quizá la forma en que la autora pone en contacto su realidad material con su deseo de una realidad diferente. La fantasía, en su caso, no es tan sólo una expresión histérica o neurótica como lo afirman sus lectores, sino una expresión política y subversiva que cuestiona, indudablemente, el orden establecido más arraigado que existe: el orden masculino. ¿Y qué más subversivo que transgredirlo desde el centro mismo donde radica esa estabilidad, o sea, el espacio

²³⁵ Ana Rueda, "Parábola de la tejedora: la poética femenina", en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid, 1995, p. 523.

privado, cotidiano, en donde las mujeres viven lo femenino como algo ilegítimo y desvalorizado?²³⁶

Aunque la opinión está encaminada hacia el recurso fantástico, me parece que va más allá, pues a través de sus relatos forma y fondo adquieren un carácter indisoluble que los convierte en vehículo exploratorio del mundo interior de la escritora y, al mismo tiempo, de comunicación de éste con el lector, vía las cavilaciones de sus personajes. De esta forma, aparte de escribir desde su espacio íntimo, nuestra creadora retoma procedimientos ya utilizados en el mundo masculino, pero que, ante la magia de su pluma, recobran nuevo sentido. Recurre a los diarios, las cartas, los monólogos, como expresión de la memoria de las protagonistas, cuyo lenguaje de tono intimista y confesional apuntala la interacción con el lector. Pero quizás el recurso más efectivo utilizado en los relatos sea el silencio, que en ocasiones significa, pesa más, que las palabras. La palabra no expresada es un espacio abierto dentro del texto daviiano, que se satura de anfibología e incertidumbre, permitiendo la expresión interior de un estado de desolación en busca de un sentido. Entonces, el lenguaje elidido plasma el deseo de ser, de estar en el mundo, aunque para ello se tengan que transgredir las reglas y tratar de acceder a realidades diferentes.

Una de las cosas que en primera instancia se pueden percibir en los cuentos de Dávila es que las circunstancias, las situaciones, carecen de valor en sí mismas, están ahí en todo caso para forzar a los personajes a revelarse, a definirse, a reaccionar de una buena vez estructurando un futuro imprevisto al inicio de cada relato. Los cuentos vistos así, traen a la mente aquello mencionado en el primer capítulo referente a lo que Cortázar explicaba acerca de la fotografía: los relatos quedan grabados como imágenes impresas en un momento preciso,

²³⁶ Irene García, “Fantasía, deseo y subversión”, en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. El Colegio de México, México, 1995, p. 300.

de un instante fundamental que cambiará el rumbo de la vida de los protagonistas de una vez y para siempre. Y tiene que ser así, pues por cuestiones propias del cuento que obligan a omitir detalles, no se puede mostrar la vida entera del personaje.

En Amparo Dávila, casi todos los relatos y digo casi todos porque en algunos, como en “Final de una lucha”, el elemento inquietante aparece desde el primer momento, al inicio la vida de las protagonistas parece “normal”, existe una cotidianeidad que no es cuestionada ni modificada. El mundo se muestra sin sobresaltos, sin aristas, transcurre tranquilamente. Sin embargo, y esto sí es común a todos los cuentos, como ya se podrá haber observado en los capítulos precedentes, en un momento dado y por diversas circunstancias, las certezas de ese mundo seguro se resquebrajan, se difuminan y los personajes quedan expuestos al peligro. Es el momento de la epifanía, de la confrontación consigo mismos, de buscar en su interior y optar por situaciones distintas a las que existían antes de esa experiencia, aun cuando éstas se presenten más dolorosas, más definitivas. Puestos entre la espada y la pared, deciden elegir lo que consideran más pertinente. De ahí quizá surge una de las propuestas fundamentales del mundo ficcional de Amparo Dávila: no hay verdades absolutas, el bien y el mal, la sombra y la luz, el orden y el caos son uno y lo mismo. Una cosa sí es definitiva: no se regresa al ingenuo paraíso o purgatorio de la vida rutinaria.

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

Los espacios cerrados y la memoria en los personajes femeninos

Las vidas de las protagonistas, en los cuentos de Amparo Dávila, casi siempre transcurren en espacios cerrados, como la casa y los patios o parques asilados del exterior, lugares que llegan a constituir sitios amenazantes y que conforman una especie de prisión infranqueable en un franco paralelismo con la situación existencial de ellas. Claro está que la ciudad es vista también como algo sofocante, como ámbito del peligro inminente, tal es el caso de Tina Reyes, la protagonista del cuento homónimo.

Aunque en los capítulos anteriores ya he hecho alusión a algunos cuentos que conservan estas mismas características, como sucede en “El huésped” “La casa nueva” “Con los ojos abiertos”, “Griselda”, “Óscar” y otros, me permitiré tomar en consideración algunos de los relatos faltantes para incluirlos en este espacio.

“Detrás de la reja” es un cuento que inicia *in medias res*, con una narradora autodiegética y una focalización interna que refiere su historia en estilo directo y utilizando el pretérito, ya que está contada desde la memoria de la protagonista, ubicada en un presente inamovible que materialmente se paraliza dentro de un manicomio. El texto se encuentra dividido en ocho secuencias y la última de ellas, a diferencia de las anteriores, es, precisamente, la que se encuentra escrita en presente. Cabe decir que a diferencia de otros cuentos en éste no existe el soporte simbólico que representa el cambio utilizando el salto de un tipo de letra a otro. Toda la narración se presenta en letra redonda, sin que por ello pierda el impacto buscado por la escritora.

La historia inicia en el cumpleaños número veintitrés de la narradora, una muchacha huérfana que ha crecido bajo el cuidado de su tía Paulina, quien tiene cuarenta años de edad, aunque sin aparentarlos. Ambas viven en compañía de la abuela Dorotea, en una casa

pueblerina. Esta casa “como todas las del pueblo, tenía un patio cuadrado con habitaciones alrededor: la sala, la recámara de mi abuela, otra recámara que compartíamos Paulina y yo, el comedor, la cocina y un pequeño y rústico cuarto de baño” (p. 119).²³⁷ En ella las mujeres conviven en medio de una cotidianidad tranquila y se desenvuelven a través de los actos metódicos que conforman una rutina llevadera y sin sobresaltos de ninguna especie. El espacio, como ya he dicho anteriormente tiene que ver con la conformación del carácter de los personajes. En este caso, la casa reviste gran importancia porque uno de los lugares prefijados para las mujeres, incluida la sociedad del medio siglo pasado, es la casa que representa el hogar, por lo tanto es el sitio de asentamiento por antonomasia de la familia y de la mujer como su base. Tras ella se resguardan los valores que le dan sustento a todo el sistema social; de hecho, Bachelard identifica la casa dentro de lo que ha denominado “el espacio feliz”, pero agrega que “a su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes [...]. La casa es cuerpo y alma...”.²³⁸ Esto resulta muy interesante, ante todo, si reconocemos que dentro de su ámbito se establecen jerarquías de poder, donde el hombre es quien ejerce el mando, quedando la mujer y los hijos subordinados a él. Cabría hacer la observación de que el hogar también es un espacio de dominio de la mujer sobre la familia, aunque a veces este hecho aparece encubierto. En el caso de este cuento, la autoridad es ejercida por Paulina, quien fija las reglas en la conducción del hogar, reproduciendo así las relaciones de poder de una familia de estilo patriarcal.

²³⁷ Como se puede observar, la casa tiene una estructura similar a otras antes descritas por nuestra escritora. También guarda coincidencias en ciertos detalles estructurales con las casas descritas por Guadalupe Dueñas, como sucede en “Historia de Mariquita” o “Al roce de las sombras”, en *Tiene la noche un árbol*. FCE, México, 1985, pp. 23-27 y 43-57.

²³⁸ *La poética del espacio*, ed. cit., pp. 28-37.

Las dos mujeres son maestras y llevan una amable relación de madre e hija. Sin embargo, Paulina tiene una historia personal. El novio la abandonó sin mediar ninguna explicación poco antes de la boda, lo que le cambió el carácter y la decidió a permanecer para siempre soltera.

La acción da inicio en el momento en que Darío, un joven oriundo del pueblo y hermano de unas amigas de la familia, regresa a su hogar desde tierras norteñas a donde había ido a estudiar, sin dinero y endeudado. La vida de ambas mujeres se transforma. Paseos y reuniones las acercan al hombre y Paulina parece recuperar la alegría perdida. Las dos se enamoran del joven aunque, durante una breve ausencia de Paulina, la narradora es seducida y se convierte en la amante del muchacho. Ella guarda silencio, pues sabe que contraviene la norma social y, además, está consciente de que la tía también está enamorada del joven, lo que le despierta sentimientos de culpa. Sin embargo, la pasión es grande y prosigue su relación, aún debiendo drogar por las noches a Paulina, para que no se entere de nada. La situación no puede cambiar porque Darío dice no tener los medios económicos para casarse.

Un buen día, Paulina descubre el secreto de la pareja y la vida familiar se convierte en una pesadilla, pues ella se deja llevar por la amargura, hostilizando a su sobrina y evitando que los amantes vuelvan a reunirse.

Doña Dorotea muere y unos días más tarde, Paulina, con engaños, se lleva a su sobrina de viaje y la abandona dejándola recluida en un hospital psiquiátrico. En este momento se presenta un cambio en la temporalidad: la narración proviene del presente, con algunas análepsis para detallar lo sucedido a la narradora. Su monólogo, como apunta Maricruz Castro, a falta de marcadores no permite saber “si se dirige a alguien más que no sean los lectores”,²³⁹

²³⁹ Maricruz Castro Ricalde, “De solterías, soledades y aislamientos” en *Bordar...*, ed. cit., p.133.

lo que proporciona la certeza de que se encuentra totalmente sola, confinada y “repetiendo incesantemente esa historia ‘que nadie quiere oír, ni nadie quiere saber’” (p. 129).²⁴⁰ Así, el espacio amable de la casa, que se había convertido en una pesadilla a partir de la intrusión anárquica de un individuo, termina siendo usurpado por otro espacio, en donde la protagonista, degradada y sola, revive a cada momento su historia en una mezcla de temor, remordimiento y rencor. Este es el espacio del exilio, no sólo exterior, sino interior, porque es el espacio, finalmente, del delirio, la soledad y la locura, y tal como explica la idea de Lucía Guerra, acerca del tiempo anclado en la repetición y en la eternidad.²⁴¹

Por otro lado, dentro de la concepción patriarcal del amor, éste es concebido como un sentimiento plagado de romanticismo. Pero lo romántico contiene una cara muy negativa: siempre conduce a la tragedia, porque se asienta en la creencia de que un instante de amor bien vale el mayor sacrificio. En este caso, el amor arrasa con la razón y cobra al final un alto precio. A pesar de que la sobrina intuye la atracción que Darío ejerce sobre la tía, no vacila en convertirse en su amante. Por supuesto, Paulina, con mayor edad y la experiencia de un amor frustrado, no duda un instante en deshacerse de la sobrina y quedarse con el objeto de su pasión: Darío.

Este tipo de rivalidad entre mujeres por el amor de un hombre, es un lugar común dentro de la dinámica del amor en las sociedades falocéntricas. De hecho, se auspicia la competencia entre ellas, pues como dice Lagarde:

El mundo patriarcal no tolera la solidaridad que puede desarrollarse entre las mujeres por compartir la condición genérica más allá de las diferencias en sus situaciones de vida. Por su parte, las mujeres, fieles custodias de la cultura patriarcal, valoran a las

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Guerra, *op. cit.*

otras en el error a través de la competencia fundada en la envidia, en los celos, en la descalificación.²⁴²

En este cuento, lo anterior resulta cierto, pues es verdaderamente desalentador para la protagonista entender que su tía fue capaz de sacrificarla a ella y, sin embargo, perdonar y quedarse seguramente con Darío. La traición se efectúa entre las mujeres y el varón es quien obtiene la ganancia. Desde el punto de vista no sociológico, sino psicoanalítico, la explicación podría encontrarse en un Complejo de Electra no resuelto, en que madre e hija compiten por el amor del padre.

Por otra parte, el silencio de la narradora durante el tiempo que vivió su relación con Darío, guardando la historia en secreto, ahora toma otra perspectiva, puesto que la historia es descubierta ante nuestros ojos a través de la memoria, no obstante, esto sucede dentro de un ámbito consagrado al ostracismo y al silencio, puesto que el discurso de los “locos” está desprovisto de credibilidad y, por lo tanto, es tomado como un simple delirio sin interlocutor, vivido en soledad y carente de significación en el mundo de los “cuerdos”.

Así, la historia de esta mujer resulta inoperante y falta de credibilidad, para quedar una vez más ante un personaje que se significa más como un cuerpo con voz, como ya había mencionado con anterioridad al analizar “Garden party”, que como un sujeto con discurso, como afirma Carmen Boves²⁴³ y como queda denotado a partir del siguiente párrafo: “Van pasando los días, iguales en su inutilidad y en su tortura continuada [...]. Sigo implorando en todas las formas en que me es posible hacerlo, que me escuchen, que me dejen hablar” (p. 129). La angustia provocada por la falta de respuesta genera un círculo vicioso, pues a mayor indiferencia de los otros, mayor necesidad de expresarse y así hasta el infinito. De tal forma

²⁴² Lagarde, *op cit.*, p. 431.

²⁴³ *El silencio*, ed. cit., p. 108.

que si no llegó loca, la reclusión dentro de un medio hostil, fuera del sistema, de sus códigos, en la marginalidad del mundo que le niega una respuesta, seguramente la muchacha devendrá en poco tiempo en un ser enajenado mentalmente.²⁴⁴

En cuanto al aspecto formal, vemos cómo del tono informativo y unívoco del inicio, se pasa a otro ambiguo al final y, como casi siempre, se empieza por una situación concreta y “normal” para rematar en una situación extraordinaria y devastadora al término del relato, que no de la historia.

Este cuento no es el único en que la protagonista accede al mundo de la locura. Por ejemplo, “El desayuno” es un relato en que se combinan el tiempo presente con el pretérito en forma dinámica, según transcurre el discurso. Al inicio y al final observamos un narrador extradiegético, pero entreverado con el diálogo de los personajes y, principalmente, con un soliloquio de Carmen, la protagonista que, como es lógico, se encuentra en primera persona del singular y narra la historia que emerge del relato marco.

En el relato marco, o primer discurso, aparece una familia que desayuna en torno a la mesa del comedor conversando a la vez de cosas cotidianas. A ellos se une poco después Carmen, la hija, que se presenta totalmente desaliñada, lo que aparentemente no es su costumbre. Al interrogarla, ella, como si se encontrara en otro mundo, va narrando lentamente un sueño del que acaba de despertar. En él se visualiza en el departamento de su novio. En un momento dado, toma un clavel rojo de un florero y siente ganas de bailar. La música se va volviendo cada vez más frenética y ella no se puede detener, aun cuando se siente muy fatigada. Luciano, el novio, en tanto que la mira sentado en un sillón, se ha puesto a fumar.

²⁴⁴ Según Lagarde, “Al perder su vida privada, su intimidad y signos importantes de su personalidad social, la loca deja de ser persona, pierde todos los derechos, incluso el de protesta, el cual en estas condiciones es considerado como un síntoma de locura”, *op. cit.*, p. 696.

Según la percepción alterada de la muchacha, del humo emanado empiezan a brotar infinidad de animalillos de cristal que van llenando la habitación. Luciano ríe a carcajadas. De pronto Carmen se detiene, aprisionada por las figurillas y se da cuenta de que en lugar del clavel rojo, lo que tenía asido: “era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos” (p. 135). La familia queda pasmada ante el relato y a continuación tratan de llevarla a la cama, mientras llega el médico que han llamado para que la revise, pues no logra reaccionar a los estímulos externos, ensimismada como está en recordar su sueño. Casi al llegar ellos al final de la escalera, abajo se escucha que llaman a la puerta. El hermano se dirige a abrir y al hacerlo, penetra la policía.

Al recorrer el texto se puede observar que para los padres el espacio exterior a la casa que sirve de hogar es vivenciado como una amenaza. En el caso del hijo varón, para ellos significa que el muchacho está expuesto al peligro durante las manifestaciones estudiantiles a las que tanto gusta acudir, en tanto, para Carmen, representa el riesgo de despertar a su propia sensualidad en el departamento del novio, cosa aún inaceptable en México durante los años sesenta.

Esta experiencia —la relación sexual fuera del matrimonio—, resulta ser, entonces, una situación anómala, ante los ojos de los demás y de la protagonista misma, tanto así que la conduce al aparente asesinato de Luciano, el novio, y posteriormente a la cárcel. Son precisamente esos valores inherentes al hogar, de “gente tan ‘conservadora’” (p. 132), los que suscitan los sentimientos de culpa que desquician a Carmen después de haber experimentado su propio erotismo, transgrediendo las normas establecidas.²⁴⁵ Por supuesto, esto último no es

²⁴⁵ Lagarde ha reconocido varios estereotipos que deben ser cumplidos para que las mujeres puedan llevar a cabo la exteriorización de su erotismo, entre ellos destaca el hecho de que la relación sexual debe efectuarse dentro del matrimonio, con fines de procreación, para desarrollar la familia, ligada al amor como renuncia al placer y al

un relato explícito, sino que queda suspendido entre los silencios del texto y los elementos simbólicos que encontramos en el discurso de Carmen, como ya ha señalado América Luna: una danza frenética, un corazón rojo, caliente, vibrante o un clavel rojo, como elemento fálico,²⁴⁶ todos entremezclados en su sueño —el delirio culpígeno en la realidad.—

Con todo, la ambigüedad crece en el momento en que irrumpe la policía, pues uno puede decidirse por varias versiones: una, que el sueño de Carmen no fue tal, sino que las cosas sucedieron en realidad y ella será conducida a la cárcel, o bien, que su sueño ha sido tan vivo que le ha trastornado los nervios por las implicaciones culpígenas que representa; pero queda un tercer camino, quizá menos plausible, pero que puede constituir una posibilidad: los gendarmes en realidad van por el hermano vinculado a las manifestaciones estudiantiles que están siendo reprimidas por la autoridad. Y de nuevo, un final abierto.

Aparte de la locura que aparece como resultado de la infracción a las normas de la vida patriarcal, existe otra, que nace a partir de la sujeción extrema de las mujeres a su condición de tal. Se trata de mujeres que no infringen, sino que sostienen un profundo sentido de sometimiento a su condición genérica, esto es: “la ruptura cuando a pesar de cumplir con el papel de ser inferiores, de ser obedientes, de llevar al extremo la renuncia, es decir, a pesar de darse totalmente a los otros, llegan al vacío, a la falta de reconocimiento positivo vital para la sobrevivencia”.²⁴⁷ Porque para las mujeres casadas, la sociedad tiene asignado un lugar específico: el hogar. En él deben realizarse a través de ser esposas, madres, amas de casa, educadoras, de tal forma que esos papeles, aparte de ser su obligación son a la vez sus posibles gratificaciones. Sin embargo, cumplir día a día con esos roles, sin existir siquiera algún tiempo

goce propios, entre otros. No seguir las reglas determina el señalamiento por parte del entorno social, lo que genera culpa y sentimientos de vergüenza, de hacer lo indebido, *ibid.*, p. 221.

²⁴⁶ América Luna Martínez, “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”, artículo que puede ser consultado en www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html [Consultada en septiembre 12, 2012]

²⁴⁷ Lagarde, *op. cit.*, p. 706.

libre para dedicarlo a ellas mismas, termina por llenarlas de hastío y de angustia. Un ejemplo de esta forma de locura está representado en la obra de Amparo Dávila por “El último verano”. El cuento nos llega a través de un narrador heterodiegético y una focalización extradiegética. Lo primero que se nos presenta es una mujer que al observar una fotografía, cuya imagen la representa en la flor de su juventud, se lamenta del tiempo transcurrido y sus efectos sobre ella, que ahora se ve como “una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda” (p. 205). Ella está casada con un hombre que vive dedicado a buscar el sustento para la familia y los momentos que le dedica a la esposa ya son pocos. Se trata de una de esas relaciones en las que la intensidad y la novedad del amor se han agotado, dejando una relación de rutina, a medias cariñosa y a medias deprimente. La mujer no tiene nombre, lo que la convierte en representante de muchas mujeres casadas que viven la misma circunstancia después de algunos años de matrimonio y el advenimiento de varios hijos. Seis en el caso de nuestra protagonista. A principios de un verano cualquiera, ella inicia con una serie de malestares que cree asociados con la menopausia. Sin embargo, al acudir con el médico se lleva la sorpresa de que después de siete años, la edad de su hijo menor, se encuentra de nuevo embarazada. Lejos de alegrarse siente el peso de la carga que se avecina para ella, no sólo porque representa un gasto económico imprevisto, sino porque: “ya no quería volver a empezar; otra vez las botellas cada tres horas, lavar pañales todo el día y las desveladas, cuando ella ya no quería sino dormir, dormir mucho...” (p. 206). La mujer rechaza inconscientemente su estado y finalmente sufre un aborto espontáneo. El producto es enterrado por el marido al fondo del huerto. La mujer es presa de remordimientos ya que

reconoce que no deseaba un hijo más, pero esconde sus pensamientos, sufriendo su tortura en silencio. Finalmente, un día que se encuentra sola en la casa, sumida en sentimientos de culpa, e imaginando que unos gusanos provenientes del fondo del huerto acuden a cobrar venganza sobre ella, se prende fuego. La mujer, de este modo, se convierte en acusadora, juez y verdugo de sí misma.

Este cuento, por la violencia con que termina y el que enseguida comentaré me parece que son de los más sintomáticos y desgarradores sobre la condición de las mujeres, en un mundo creado para los hombres, dentro de la cuentística de Amparo Dávila. Como se habrá podido observar, la protagonista de este relato es una mujer que ha cumplido con los roles asignados a su condición genérica. Pero no es feliz. Está cansada, consumida e insatisfecha después de algunos años de matrimonio. El miedo de enfrentar la menopausia,²⁴⁸ que significa el término de la vida reproductiva y, por lo tanto, marca su obsolescencia como mujer, se convierte en verdadera desolación al saber que en realidad se encuentra de nuevo embarazada. Su silencio proviene del miedo “al qué dirán”. El temor no es infundado, pues la maternidad es considerada como una situación “inherente” a la feminidad y la oposición a la regla deviene en el rechazo familiar y social. Esa, y no otra, es la razón que la motiva a callar y encerrarse en su propio dolor y angustia. Y, también por eso, la idea de un aborto, por espontáneo que éste sea, se encuentra, al menos conscientemente, muy lejos de sus deseos. Así, cuando éste finalmente

²⁴⁸ Como afirma Lagarde, “La menopausia es síntoma y señal del inicio de la vejez y, por el conjunto de pérdidas y finales de hechos que le son asociados, es conciencia de la presencia contundente de la muerte. La menopausia es un hecho político que contribuye a desvalorizar personalmente a las mujeres ya de por sí devaluadas como género. Así, en la tabla de valores que otorga mayor calificación a las jóvenes fértiles, las mujeres menopáusicas representan lo inferior”. A pesar de ello, un embarazo a edad tardía es siempre vivenciado como un problema, ante todo por el desgaste físico, representado no sólo por el embarazo, sino por la crianza. Además, es frecuente que a esa altura de la vida, la relación de pareja se encuentre deteriorada y el embarazo se convierte en una pesadilla, aunque como ya mencioné antes, esto no puede ser externado a los demás, pues resulta en extremo inaceptable que una mujer casada, no importa su edad, se resista al embarazo.

se presenta, los sentimientos de culpa empiezan a embargarla y encaminarla, paulatinamente, hacia la locura, estado mental que en su caso, desemboca necesariamente en el suicidio.

En “La noche de las guitarras rotas”, un relato autodiegético, lineal y con rasgos autobiográficos (las niñas que aparecen en el texto llevan los nombres de Jaina y Loren, como sus propias hijas, además la narradora habla sobre su afición a las hierbas y sus propiedades curativas), se narra la historia de una mujer que ha terminado, en su desolación, por convertirse en una especie de muñeca antigua, arrinconada en el espacio cerrado que representa un viejo negocio de instrumentos musicales y atormentada por un esposo violento. Con breves pinceladas se nos describen un par de aspectos de los personajes, que nos llevan a intuir la enorme frustración y el dolor de la mujer ante una vida que le resulta inoperante, pero a la que por algún motivo no ha podido renunciar. De esta mujer se menciona que, en un momento dado, durante la conversación que sostiene con la narradora, se pierde en sus recuerdos y vuelve a la realidad para mencionar que: “Una cosa que es verdaderamente magnífica para los párpados hinchados es la infusión de rosas, porque sabe usted, a veces uno chilla por las noches y al día siguiente los ojos amanecen hechos un desastre, bien abotagados”. Lo que habla de una mujer sufriente, que ahoga sus penas en el llanto nocturno. Por otro lado, el esposo es representado en un momento de furor sin fundamento, como un energúmeno: “con unos ojos que se entrecerraban y se empequeñecían como los de las serpientes cuando van a atacar y de ellos salía una mirada helada que penetraba hasta los mismos huesos” (pp. 189-190). En éste, como en varios de los cuentos de la escritora zacatecana, los ojos, la mirada, nos aportan el conocimiento sobre los personajes, más que las palabras que puedan externar o las descripciones que se puedan hacer. Y es detrás de esas dos

imágenes, como antes mencioné, donde se esconde la historia oculta de este cuento, que nunca se menciona, pero que se hace patente en la mente del lector.

La última imagen que nos deja la narradora cuando dice que la mujer se va adentrando, en medio del llanto en la noche oscura, “hasta que la luz del amanecer entrara a través de la roída cortina encontrando sobre el piso de la mísera alcoba, los pedazos de unas guitarras rotas y los fragmentos de aquella muñeca triste” (p.190), es desgarradora. Une la destrucción de la armonía representada por la música que produce una guitarra —la lira, el instrumento de Orfeo y símbolo de los poetas—, con la fragmentación de la mujer, cosificada por el maltrato del marido y el consiguiente sufrimiento físico y mental que la aniquila paulatinamente.²⁴⁹

Así, este cuento se hermana con el anterior en el sentido de que otra mujer, que pudo haber sido feliz, ha terminado, por vía del matrimonio, destruida anímica y físicamente, pues no ha podido contravenir los convencionalismos sociales que la obligan a permanecer anclada a una vida de sufrimiento y desilusión, con la huida hacia sí misma, hacia el recuerdo de un pasado feliz, el de su juventud ya perdida, como única vía de escape.

Las vicisitudes de la soltería femenina

Hay cinco cuentos que tienen como punto de unión el que sus protagonistas son mujeres solteras, aunque cada una enfrenta su estado de diferente forma, pero todas con un mismo final: la pérdida total de contacto con el mundo real. Éstos son “La señorita Julia”, “Tina Reyes”, “El pabellón del descanso”, “Estela Peña” y “Radio Imer Opus 94.5”.

²⁴⁹ Marcela Lagarde explica el fenómeno de la siguiente manera: “Las mujeres se encuentran ante el poder absoluto de los esposos o amantes [...]. Traducido a los valores ideológicos dominantes, el deseo femenino corresponde a la esfera del mal, del pecado. Completan el fenómeno, la violencia psicológica y física que ejercen los hombres en distintos grados sobre las mujeres a quienes agreden de mil formas: las ignoran, les gritan, las ridiculizan, las humillan, las torturan, las golpean y las castigan. Y esto ocurre tanto en las relaciones bien avenidas como entre cónyuges que reconocen tener una relación deteriorada”. *Ibid.*, p. 281.

Según la visión de Lagarde:

...la locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política. Es el conjunto de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena madre, hacer un buen matrimonio, criar bien a los niños, tener una familia feliz, y todo lo que se añade según la situación de las mujeres es la base para la locura de las mujeres.²⁵⁰

Así pues, las mujeres devienen locas en el momento en que se ven imposibilitadas por alguna razón a cumplir la normativa social predeterminada para ellas. En algunos casos, el sufrimiento continuo lleva a las mujeres a buscar la muerte, casi siempre a través del suicidio, pero en otras, optan por la vida, aunque ésta sea una vida situada en otra dimensión, fuera del mundo real, en un mundo interior y particular: el de la locura.

En el caso de “La señorita Julia”, un cuento un poco más largo de lo que acostumbra nuestra escritora ya que se compone de diez secuencias separadas por el soporte simbólico que constituye un espacio en blanco. La narración es retrospectiva y es enunciada por un narrador en tercera persona, heterodiegético, y sólo se introduce un pequeño diálogo entre las compañeras de oficina de Julia, que será el único momento en que se utilice el tiempo presente. El resto de la narración estará en pretérito.

Julia es una mujer que trabaja como oficinista, no muy joven, soltera, con una conducta intachable: “Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud” (p. 56), según refiere el narrador.

Al recato de Julia se agregan su gusto por la música y la lectura. Tiene, además, una relación de noviazgo con tintes platónicos, que ya dura varios años, con el señor de Luna, el

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 701-702.

contador de la empresa en que labora. Según todos los augurios, la relación habrá de culminar finalmente en matrimonio.

El señor de Luna es también un hombre de buenas costumbres, metódico y forma parte de la mesa directiva de los “Caballeros de Colón”, lo que habla de su religiosidad y de una visión muy conservadora ante la vida.

El inicio del cuento de inmediato nos introduce la idea de que Julia tiene un problema. Su existencia metódica se ha trastocado a la vez que su salud se deteriora en forma paulatina. Su cara denota los estragos de noches de insomnio y la falta de apetito le obliga a llevar la ropa más floja que de costumbre. Los comentarios de sus compañeras de oficina no se dejan esperar: le achacan excesos eróticos nocturnos y la tachan de hipócrita.

La verdad es que Julia vive entre dos mundos: el de la imaginación y el real. Por la noche no logra conciliar el sueño, pues es presa de la angustia ocasionada por la imposibilidad de ubicar el origen de unos extraños ruidos que surgen a mitad de la noche y desaparecen al amanecer. Creyendo que se trata de algunas ratas, intenta por todos los medios posibles atraparlas sin conseguirlo; siendo ella en extremo meticulosa con la limpieza, la sola idea de los roedores dentro de su casa la intranquiliza. El furor que paulatinamente la va invadiendo ante el fracaso de atrapar a los animalillos la trastorna de tal forma que se aísla por completo, pues decide guardar silencio sobre lo que le sucede, aun cuando conoce los rumores que corren en la oficina respecto a su persona. Deja de visitar a sus hermanas, pide un permiso en su trabajo y, finalmente, el señor de Luna, ante su alejamiento inexplicable, decide dar por terminada la relación.

Una noche en que los ruidos son particularmente molestos, Julia se levanta decidida a terminar de una vez por todas con el problema y creyendo haber detectado el lugar de donde

proceden, abre el closet y descubre, aterrorizada, a: “las malditas... de ojillos rojos y brillantes...” (p. 63), que la habían atormentado y las atrapa por fin. Con ellas aprisionadas entre sus brazos se dedica a dar vueltas por su habitación, riendo y gritando en forma frenética.

Por la mañana, una de sus hermanas, Mela, acude a su domicilio y encuentra a Julia sentada en su sillón: “apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas” (p. 64) y con la mirada totalmente perdida.

El cuento transcurre en forma lineal, cada una de las secuencias nos aporta una parte de la información, acerca de lo que ocurre durante las noches y los días de Julia. Así, a partir del inicio se va percibiendo la descomposición del mundo real de la protagonista en la medida en que emerge lo oculto. No sabemos en qué momento Julia reacciona ante la realidad, pero es evidente que lo hace y esto determina su locura. Es quizá su miedo a desperdiciar sus privilegios de soltera y equiparar su vida apacible y satisfactoria a la de sus hermanas casadas, o el temor a perder su virginidad celosamente guardada lo que la influye. Quizá, como piensa Ana Leticia Coulon, se trata de su incapacidad para manejar su sexualidad que vive: “como algo impuro y lleno de culpa”,²⁵¹ cuya represión queda evidenciada por la conducta que asumen tanto la protagonista como el novio en su rutinaria relación, en donde jamás se menciona algún tipo de atracción física entre ambos.²⁵² La idea quedaría refrendada por el simbolismo que encierra la imagen de las ratas, a saber, según el diccionario de símbolos, la rata tiene: “un significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante”.²⁵³ Ratas que circulan entre las sombras, entre lo oculto como los deseos no reconocidos de Julia. Quizá sea una o todas esas cosas a la vez. Pero me parece que, ante todo, se sobrepone en ella el

²⁵¹ Ana Leticia Coulon, “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”, en *Bordar...*, ed. cit., p. 92.

²⁵² *Ibid.*, pp. 96-97.

²⁵³ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 10ª ed., 1994, p. 382.

sentimiento de culpa al rechazar una vida impuesta desde fuera, con reglas rigurosamente preestablecidas y difíciles de aceptar. Es evidente que Julia no está preparada para dar la batalla, las ratas imaginarias y la maledicencia de la gente han servido para acrecentar su incapacidad ante el reto que significa optar por su verdad y al final se encuentra atrapada a través de su imaginación desbordada.

Hacia la mitad del siglo pasado, las mujeres, tal como señalan Georges Duby y Michelle Perrot, son llamadas “en nombre de su civismo y de su diferencia, a la esfera privada, centrada en el hijo y que se proclama como la clave de la reconstrucción nacional [...] los años cincuenta son testigos del apogeo de la madre-ama de casa...”²⁵⁴ En México, además, la mujer en esos años está intentando insertarse en la vida económica del país a través del trabajo remunerado, principalmente contratada como enfermera, oficinista, costurera, dependienta en tiendas y almacenes, “cultora” de belleza, oficios, todos ellos, tradicionalmente relacionados con su condición de género. Su ingreso a las escuelas de estudios superiores es incipiente y no muy bien visto.

Apenas en 1947, se le concede el derecho parcial al sufragio (en los comicios municipales) y en 1953, el derecho total a ser electora y elegida en todo tipo de cargos públicos, mismo que ejercerá hasta las elecciones de 1954.²⁵⁵

A pesar del descubrimiento de la pastilla anticonceptiva durante los años 60, que abrió nuevos derroteros al ejercicio de la sexualidad femenina, en México persistieron los viejos tabúes, mismos que impedían reconocer el derecho de las mujeres a la satisfacción de sus

²⁵⁴ Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*, 5. *El siglo XX* (trad. Marco Aurelio Galmarini). Taurusminor, Madrid, 1993, pp. 31-32.

²⁵⁵ Cf. Gabriela Cano, “Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940”, en *ibid.*, p. 749 y ss. De hecho, es en esa década en que un grupo de mujeres empieza a incursionar en forma profesional, en el campo de la literatura. Amparo Dávila es una de ellas que, al igual que todas las de su género, habrá de combinar durante un tiempo su papel de esposa y madre con el de secretaria de don Alfonso Reyes.

pulsiones eróticas y la obtención del placer aún dentro de la vida conyugal y con mucho mayor peso, fuera del ámbito matrimonial. En concreto: las mujeres seguían sujetas a las mismas convenciones sociales conservadoras que las obligaban a buscar “su verdadero lugar” dentro de los límites del hogar constituido, a través del lazo nupcial, en forma legítima.

La mera posibilidad de no encontrar al “príncipe azul” que las protegiera y se hiciera cargo de ellas económicamente, era impensable y atemorizante. Como explica la psicóloga argentina, Liliana Mizrahi, acerca de la soltería femenina: “una mujer sola rompe un orden establecido, transgrede pautas ideológicas y valores tradicionales. En la sociedad en que vivimos, una mujer sola es una mujer castrada...”²⁵⁶ De acuerdo a esto, el destino histórico, que no natural, es el de ser mujeres casadas o solteras, pero esto último únicamente en tanto se ubiquen como “hijas de familia”. Quizá dedicadas al cuidado de sobrinos, hermanos menores, tíos y padres enfermos o ancianos, pero nunca solas. Lo que se explica si entendemos, como opina Lagarde, que dentro de las sociedades falocéntricas, la esencia de las mujeres se refleja en ser-para-los-otros, dentro de pautas acordadas de antemano: ser para los padres, los hermanos, los hijos, el marido, en fin, todos los otros.²⁵⁷ Los cuentos que citaré a continuación, son en esencia, ejemplos claros de lo anterior.

El primero de ellos es “Tina Reyes”, un cuento en tercera persona extradiegética, la protagonista es una joven obrera que sobrevive precariamente con su bajo salario. Sola desde que sus padres murieron, únicamente cuenta con la amistad de Rosa, una joven mujer casada y con varios hijos, a la que visita con cierta frecuencia. La pesadilla de Tina son los domingos.

Días interminables para su soledad que trata de llenar con cosas triviales, rutinarias y carentes

²⁵⁶ Cf. Liliana Mizrahi, *La mujer transgresora: acerca del cambio y la ambivalencia*. Emecé, Buenos Aires, 4ª ed., 1987, p. 131.

²⁵⁷ Asevera Lagarde que: “La opresión se estructura y surge de la dependencia vital de las mujeres en relación con el otro, es decir, las mujeres sobreviven por la mediación de los otros, y dependen, en la subordinación, de ellos”. *Op., cit.* p. 97.

de un verdadero significado. La joven sueña con un príncipe azul. Tiene como referente la familia de Rosa, su amiga, que, aunque con ciertas privaciones económicas, para Tina, que vive en soledad, constituye la vida perfecta. No obstante, ella sólo atina a imaginar para sí misma un futuro desolador con una vejez estéril y triste al final de sus días.

Cierto día, al ir a visitar a Rosa, un joven la aborda en forma cortés al bajar del camión. Tina se desconcierta y trata de eludirlo. Ante la insistencia del muchacho se intranquiliza. Finalmente llega a casa de su amiga y, una vez dentro, entre la charla y la preparación de la cena se olvida del incidente. Pero al salir rumbo a su casa de nuevo se encuentra con el pretendiente que ha permanecido a su espera. Tratando de evadirlo se sube al camión equivocado. Ahí se da cuenta que el joven la ha seguido. En la siguiente parada ambos bajan y él le dice que ha sido el destino quien ha determinado que se vieran de nuevo. La sola mención del destino hace que Tina piense en su fin inevitable, a manos de aquel hombre. Después de invitarle un refresco y de presentarse ante ella, le solicita acercarla a su domicilio en un taxi. Durante el trayecto Tina se hace mil conjeturas, a cual más de azarosas y, al llegar a su destino, la angustia ante lo desconocido la obnubila, ni siquiera se da cuenta que está frente a su domicilio y termina por salir huyendo despavorida ante la mirada del azorado joven, perdiéndose para siempre entre las sombras de la noche.

La soledad de la joven, su soltería inadmisible, el ambiente sórdido que la rodea, y las noticias sobre hechos criminales que escucha todos los días como parte de la dinámica de una gran ciudad en expansión terminan por desquiciarla. Ella, que ha soñado con un vestido blanco para su boda, un marido y unos hijos que le den sentido a su vida, al mismo tiempo se ha hecho a la idea de que todo eso le está totalmente negado. Tina, con su miedo, no puede entender que su príncipe azul quizá ha aparecido en la persona del simpático y atento joven

que la corteja. El pánico le hace perder la perspectiva y confunde la realidad con su propia imaginación. Para ella, todo lo que está viviendo es producto de la fatalidad, piensa que el peligro imaginado es real e inevitable, que: “a veces, el destino se presentaba de pronto como la misma muerte que un día llega y ya no hay nada por hacer. Sólo le quedaba resignarse a su triste fin” (p. 155). Igual que otros personajes de Dávila, la protagonista de este cuento se encuentra presa de una imaginación desbordada que la hace confundir lo real con lo ficticio, dejando a la fatalidad la resolución de su problema. La protagonista ha adoptado una posición extrema ante la vida y desde su perspectiva cualquier hombre que no sea Santiago, el esposo de su amiga, le puede hacer daño. Quizá sea una atracción no confesada, por encontrarse su amiga de por medio, hacia Santiago lo que no le permite asimilar la idea de que algún otro hombre se acerque a ella. Así, prefiere su paranoia y su amor platónico a saberse realmente amada. Y opta por la evasión. Con esto se consolida mi idea de que Dávila no busca tanto el horror en sus cuentos, como el sentido de extrañeza que surge cuando nos muestra sus incursiones en los terrenos resbaladizos de los sentimientos y la complejidad de las relaciones humanas.

Por otro lado, en este cuento Dávila nos da nuevamente una muestra del manejo que tiene sobre su oficio, pues forma y contenido, una vez más, se unen para dar énfasis a la historia. Acorde a la vida monótona de la protagonista el discurso del narrador y las mismas acciones inician en forma lenta, descriptiva, pero va cobrando rapidez a medida que el miedo de Tina crece, convirtiéndose al final en una narración vertiginosa, articulada con el terror inconmensurable de la joven mujer. Para conseguir este último recurso, la escritora ha eliminado en el último párrafo los soportes simbólicos que significan los signos de puntuación, acercándonos de manera frenética, sin titubeos, al final.

“Estela Peña” y “Radio Imer Opus 94.5” son cuentos muy parecidos en cuanto que se desarrollan en la ciudad, vista ésta como un lugar inhóspito, un lugar donde: “todo era difícil, la ciudad enorme, imponente, las distancias tan grandes [...], el ruido infernal, la multitud de desconocidos, de caras que no nos dicen nada, impasibles, gente con prisa siempre, corriendo, aventando, pisoteando a los demás” (267), como piensa Estela, la protagonista del cuento homónimo.

Ambas protagonistas se enamoran del hombre equivocado. En el primer relato, Estela se hace novia de un joven y empieza a crear un mundo maravilloso que gira alrededor de la idea del matrimonio con él. Al final, Rubén, el novio, la saca de su error pues le hace ver que no desea un compromiso serio, ante esto ella, llorando de dolor, se pierde entre las tinieblas de la noche, al igual que sucede con Tina Reyes. El párrafo final parece venir de una Estela que ya no habita el mundo de los vivos, pues en el lugar al que finalmente llega “está rodeada de tumbas y de sueños rotos, de coronas funerarias descoloridas y secas como ilusiones destrozadas y pisoteadas”, ese es el espacio donde cuida del hombre al que amó, al cual se dirige y que posiblemente también esté muerto, pues ella dice pasar las noches con sus días velando su sueño, cuidando que nadie le haga daño, “en las eternas noches en el tiempo sin fin de tu boca callada para siempre de tus ojos fijos de tus manos frías” (*sic*) (p. 271). Así, nos quedamos con la incógnita de lo que realmente sucedió, si Estela perdió la razón, si murió de dolor, o quizá, bajo la influencia del despecho asesinó al novio.

En el segundo relato, Irene, la protagonista es una joven taciturna, eficiente recepcionista en un consultorio médico. Un día, por casualidad escucha en alguna estación de radio la voz del locutor y se prenda de ella. Imagina al dueño de la voz y se obsesiona con él. De alguna manera se entera que el hombre se llama Fernando del Río. En tanto esto sucede,

aparece un joven que la pretende, pero ella no se da por enterada. Después de varios intentos por acercarse al animador, enviándole cartitas, por fin acude a la radiodifusora y lo ve salir. No logra establecer comunicación con él, pero el vigilante del lugar le comenta que es un hombre casado y padre de varios niños. Ella no puede creerlo. Al comprender lo imposible de su amor, materialmente se desmorona. Rogelio, el pretendiente, casualmente la ve fuera del edificio, mojándose bajo la lluvia y la invita a subir al coche. Cuando le pregunta si tiene preferencia por algún lugar a donde la puede llevar, ella le contesta con las últimas palabras que cierran el cuento: “No... Fer... a... donde... tú... digas” (p. 282). Con lo que se da a entender que la joven se ha quedado vagando por su mundo interior e imaginario que gira alrededor de Fernando del Río.

En ambos casos se percibe un fuerte romanticismo, con el tema de los amores no correspondidos, que terminan por devastar a las protagonistas. No haré mayores comentarios dado que los relatos en mucho se asemejan a “Tina Reyes”, mujeres solitarias buscando la felicidad que les pueda brindar el hecho de encontrar el hombre ideal que las ame y se haga cargo de ellas, en tanto desprecian el amor real de los hombres que las pretenden.

En “El pabellón del descanso”, Angelina, la protagonista, no sólo es una secretaria eficiente muy apreciada por su trabajo, sino que, además, debe cuidar a una tía anciana, hipocondriaca y caprichosa. Su vida rutinaria se ve interrumpida de pronto por la visita de la Nena, su hermana menor y el esposo de ésta, un norteamericano de clase media alta. Como la boda no fue bien vista por la familia del novio —gente muy conservadora—, Angelina trata de impresionar a su cuñado, con el afán de ayudar a su hermana a consolidar la recién establecida

relación conyugal.²⁵⁸ Para ello debe redoblar esfuerzos combinando su trabajo de oficina con el de la casa, incrementado por la necesidad de complacer a la visita.

Entre la vorágine de tareas en que se ve envuelta la joven mujer, el narrador extradiegético en tercera persona, nos va compartiendo la difícil situación de la hermana casada. La Nena ha ido cambiando poco a poco su forma natural de ser, para comportarse como “una mujer casada”. Esto significa vestir en forma conservadora, ocultar su alegría y conducirse con “buenas maneras”. En resumen, ha perdido su espontaneidad y vive pendiente de los deseos del marido. Ha debido dejar de ser ella misma para ser del otro, al que debe adoptar como dueño y, a la vez, como hijo. No tiene libertad para elegir, pues una vez casada debe asumir su rol de esposa, prefijado de antemano por generaciones anteriores a ella, pues como afirma Mizrahi, anteponiendo a la mujer transgresora, que es la que se decide a luchar por ser ella misma, la mujer ancestral “está detenida en el tiempo [...]. Es alguien que está ya definida, destinada, condenada desde antes de nacer [...]”.²⁵⁹ Es una mujer que no necesita forjar su ser, sino ratificarlo a partir de los modelos ya existentes que, por otro lado, no pueden ser cuestionados, so pena de ser señalada por la sociedad en que se desenvuelve.

Cuando al fin la visita se marcha, Angelina queda agotada. Su salud se deteriora rápidamente y debe ser hospitalizada. Por órdenes de su jefe, es visitada por sus compañeros de oficina y, eventualmente, por él mismo. Por su tía, nunca. De su hermana sólo recibe alguna carta de buenos deseos. La estancia hospitalaria de Angelina se prolonga, ya que se le detecta una enfermedad grave y mortal por necesidad: leucemia.

²⁵⁸ Según Mizrahi, un modo de resolver la dependencia hacia las estructuras preestablecidas es la de crear estructuras gestantes para el crecimiento de los otros. No de la mujer misma. Así, se ayuda dar a luz al marido, a los hijos, a la familia, y de ese modo se desvía el compromiso con el propio crecimiento. Se ratifica como “ser para otros”. *Op cit.*, p. 106.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

Durante su estancia hospitalaria una enfermera, Esperanza, suele sacarla de paseo al jardín. Un día descubre al fondo del mismo un edificio aséptico y distante. El lugar ha sido llamado “El pabellón del descanso”, pues en el reposan los cuerpos de los fallecidos hasta que sus familiares acuden a recogerlos. Angelina se obsesiona a tal punto con el lugar que pasa los días esperando el fallecimiento de algún interno para que, según ella, acompañe en su aislamiento y soledad al Pabellón.

Cuando se le notifica que de forma milagrosa se ha recuperado y pronto será dada de alta, en forma paradójica se deprime profundamente. Por la noche le es imposible dormir aunque aparenta ante los demás que nada sucede. Guarda silencio y evita tomar sus medicamentos. Paulatinamente su estado de salud va en retroceso hasta empeorar. Continuamente sueña despierta reflexionando cómo sería estar por fin dentro del Pabellón, ambos “sumidos en su mutuo silencio y la perfecta espera a través de la vida a través del opaco y gris peregrinar sin eco sin resonancia sin sentido en el largo vacío sin comunicación identificados plenamente confundidos y completos realizados” (p. 236). El párrafo se encuentra en cursivas y sin signos de puntuación, como casi siempre que se trata de un monólogo interior. Finalmente, decide “no retardar más ese sueño tantas veces soñado” (*idem*).

Nuevamente, como se ha podido observar, nos encontramos ante el estigma de la soltería. Angelina sólo puede realizarse como mujer en función de su entrega incondicional hacia la familia. Además, sabe que la vida de casada —su hermana es un ejemplo—, tampoco representa un aliciente para cualquier mujer. Y mucho menos la vejez en soledad, como le ha demostrado su anciana tía. Intuye el sinsentido de la vida y empieza a fabular una historia que termina por aceptar como real. Según Mizrahi, cuando una mujer intuye que para ella puede

existir otra realidad, desconocida, pero más suya, los aspectos latentes de la personalidad no desarrollados generan procesos subterráneos autodestructivos, los cuales se expresan a través de síntomas.²⁶⁰ En el caso de Angelina, la situación se ha manifestado a través de la enfermedad física y la depresión. Esta última, en muchas ocasiones, asume la expresión de la tristeza por la pérdida del deseo de forjarse como persona.

Nuestra protagonista cosificada por los demás, que se sirven de ella para sobrellevar sus propias vidas, ha terminado por desarrollar un sentimiento de deshumanización que la lleva a establecer una relación simbiótica con una cosa: el depósito de cadáveres. Esto es, un sitio carente de vida, vacío y envuelto en la soledad, tal como ella misma se percibe. Para Agnes Heller, citada por Lagarde, esto puede tener una explicación, pues argumenta que. “aunque las mujeres no se dan cuenta cabal de la contradicción existente entre ser mujer y ser humano, la presienten, y ello les causa una tensión emocional que las puede conducir al extravío de la identidad [...]. Cuando las mujeres se identifican contra la humanidad, esto significa la pérdida de la identidad con el género humano”.²⁶¹ Así sucede con la protagonista. No sólo somatiza su frustración inconsciente, sino que además pierde la identidad como persona. El tedio y la consunción de su existencia, la falta de metas personales, la soledad existencial la empujan a buscar un refugio para su angustia. Como los modelos de identificación humanos que tiene a su alrededor no son los deseables, por lo tanto, enfoca su visión sobre una cosa inerte. En el proceso de identificación del Pabellón con ella misma, encuentra su “cuarto propio” y decide ir a él, aunque para ello sea menester dejarse morir. De nuevo estamos ante el suicidio. Quizá como afirma Lagarde: “ante las dificultades vitales unas

²⁶⁰ “Muchas veces, el cuerpo se convierte en escenario de resolución fallida y dolorosa de una dependencia que no puede ser metabolizada crítica y reflexivamente. Se estructuran verdaderos cuadros orgánicos, que expresan una interioridad en conflicto y que pugna por expresarse”. *Ibid.*, p. 105.

²⁶¹ Agnes Heller, “La división emocional del trabajo”, en *Nexos*, 29-38, *apud* Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 705.

mujeres entran en el espacio de la muerte, ya sea a través del suicidio o de la muerte de otro”.²⁶² De manera paradójica, Angélica ha incursionado en el ámbito de la muerte por sobrevivencia: como una forma de encontrar solución a su sufrimiento, a su confusión, a su incapacidad para enfrentar la vida.

El amor entre sombras

Una de las formas que la mujer tiene para expresar su sexualidad, cuando no ha logrado establecer por cualquier circunstancia una relación bajo el vínculo del matrimonio, es el amasiato, casi siempre de la mano con el adulterio. El amasiato guarda en sí una doble moral: es permitido en el varón, representa incluso un signo de hombría el hecho de tener varias mujeres a la vez, no así para la mujer, ya que la amante está marcada por carecer de un esposo legalmente reconocido. El ser amante constituye una transgresión a lo socialmente aceptable para una mujer y es, por lo tanto, un acto vergonzoso. Lagarde sostiene que: “en el esquema ideológico binario, la amante es la antagonista de la esposa [...]. Culturalmente la amante es un ser intermedio entre la esposa y la puta, y desde luego, forma parte de las malas mujeres”.²⁶³ De esta forma, la mujer y los hijos, si los hubiera, resultan jerárquicamente secundarios por la carga negativa que los envuelve. Es así como el hogar es considerado como “la casa chica”. En comparación con la familia que se forma bajo los principios legales establecidos por la sociedad.

El amasiato cuando va unido al adulterio forma una rivalidad muy acentuada entre las dos mujeres que lo viven. La casada se siente segura por el vínculo del matrimonio, pero es infeliz pensando que “la otra” goza de privilegios que a ella le son negados, ya que da por

²⁶² *Ibid.*, p. 704.

²⁶³ *Ibid.*, p. 451.

descontado que la amante recibe atenciones, regalos, paseos, y es la pareja erótica del marido, en tanto que ella debe atender, además de las necesidades del marido, las de los hijos y el cuidado de la casa. Por su parte, la amante se siente relegada, porque su relación debe ser vivida entre sombras, y envidia el *status* de la esposa.

Esta forma de ilegitimidad subversiva está ejemplificada por tres cuentos de Dávila: “La carta”, “Árboles petrificados” y “El abrazo”. En ellos, su situación social coloca a las protagonistas frente a la soledad, el anonimato y el eventual abandono. El amor es vivido entre las sombras nocturnas y la reclusión. El sufrimiento por el amor perdido y el rechazo social las conduce a las tres, irremediablemente, a la desaparición física. Significa la contraposición del amor pasional y, por lo tanto, más trágico *versus* el amor reposado y romántico arropado por la institución del matrimonio. Es el mundo de tres mujeres que buscan amor y se topan con paredes vacías.

“La carta” es un largo monólogo interior, conformado por una sola secuencia y sin soportes simbólicos como el cambio de letra, donde la protagonista va dejando claro su dolor ante la infranqueable barrera que el amado ha interpuesto entre ellos. Una vida de incomunicación, de ilusiones frustradas y de un amor nunca totalmente satisfecho es lo que se vislumbra en este relato de poco más de tres cuartillas. El tiempo utilizado es el presente en que se van desgranando los recuerdos. Un presente perenne como las palabras escritas en un papel y de las cuales ya no hay forma de retractarse. Es la historia de un amor vivido entre sombras, abrigado por el miedo de que cada día sea el último en la relación de pareja, y por los deseos incumplidos de vivir el amor a plenitud. Una historia de encuentros y desencuentros. El cuento cierra con la idea de que la mujer escribe desde ultratumba, pues lo hace: “en medio del silencio que me rodea cortado por sonidos de viento, de sombras y de agua, a través de la larga

noche, siento recuperar tu rostro, tu voz, tus palabras..., sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas de líquenes y musgos. Bajo ellas ahí estoy” (p. 222).

Este monólogo me recuerda la novela española *Cinco horas con Mario*, donde una mujer, mientras acompaña durante la última noche el cuerpo del esposo muerto, expresa todos aquellos sentimientos que ha reprimido ante las actitudes inaceptables del marido durante su vida de casados. Ambas son mujeres que guardan silencio ante los hechos y lo van acumulando en forma de palabras guardadas en su interior, y que sólo surgen en el momento en que ya no pueden ser escuchadas por el interlocutor. La diferencia entre las protagonistas es que la de este cuento habla desde la muerte después de un probable suicidio, en tanto que en la novela, el muerto es el marido.²⁶⁴

“El abrazo” es otro relato centrado en las relaciones extramaritales. Una mujer se da cuenta que ama a un hombre en el instante mismo en que éste se desposa con otra mujer. Al momento de felicitarlo, ambos perciben el sentimiento mutuo e inician una relación amorosa. Un narrador extradiegético nos cuenta la primera parte de la historia, reconstruida a través de varias analepsis en el pensamiento de Marina, la protagonista, combinadas con algún pensamiento en presente. Al inicio es de noche y Marina escucha la lluvia. Se encuentra tejiendo a gancho alguna prenda, a la vez que va entretejiendo sus recuerdos. Esta parte está narrada en su mayor parte en pasado y es una larga secuencia única, sin embargo, en los dos últimos párrafos cambia la persona, pues es Marina quien habla, y también cambia el tiempo, que ahora pasa al presente de indicativo. Al igual que en otros relatos, en este momento el tiempo se detiene y lo expresa la misma protagonista con sus propias palabras: “se ha parado el reloj, ¿escuchas?, ya no hay tiempo, podremos amarnos sin relojes que nos amenacen con el

²⁶⁴ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*. Destino, Barcelona, 34ª ed., 249 pp.

martilleo de sus horas...” (p. 241). Nuevamente un presente cautivo, imperecedero: el momento del delirio, donde escapa todo el sufrimiento acumulado por la soledad que ha debido soportar la protagonista durante las ausencias temporales del amado, pero también la más cruel, la más definitiva que sobreviene después de la muerte de éste, misma que coincide con el alejamiento de Raquel, su única amiga y confidente que va a vivir a otra ciudad. En este momento, aunque el texto va adelantando indicios, los lamentos de Marina confirman el tipo de relación que sostenía con su amado. Un hombre del cual sólo se menciona que es abogado, pero no su nombre. Marina expresa su deseo de revivir los momentos idos y su desolación ante lo imposible desbordan su imaginación: su amado vive y el amor puede volver a hacerse realidad en ese tiempo sin tiempo.

Dos cosas se pueden observar en este cuento: primero, que tiene rasgos evidentes del romanticismo y, segundo, que refleja una especie de justicia literaria en que Marina paga con dolor y soledad su transgresión a las reglas, al sostener una relación inadecuada según los cánones sociales.

Por último, “Árboles petrificados”, un cuento hermanado con los dos anteriores por el amasiato, de hecho, se trata de un adulterio femenino. Una forma de relación extramarital especialmente condenada por la sociedad. La falta de lealtad de un hombre hacia su mujer conlleva la aceptación tácita de aquellos mismos que condenan con dedo de fuego a una mujer que hace lo mismo con el marido. Ésta es una traición que no se perdona.

La narración viene a partir del monólogo interior de la protagonista, que de inicio dice que es de noche y se encuentra acostada y sola, en un espacio reducido. Espacio sofocante que igual puede ser una habitación o un ataúd. Es la historia de un amor clandestino, abrigado por

el miedo de que cada encuentro con la pareja sea el último de la relación, y por los deseos insatisfechos de un amor pleno, alejado de la maledicencia de los demás.

Se trata de un relato de una sola secuencia, muy parecido a “La carta”. Es una especie de prosa poética que va desgranando una historia, narrada al parecer desde la muerte, en la cual los amantes han vuelto a reunirse. El tiempo, amén de brevísimas analepsis, es el presente, combinado con la modalidad del presente habitual. Se van mezclando de tal forma, que el relato se presenta muy ambiguo, pues no sabemos a ciencia cierta el momento y el lugar desde los que se habla.

Algunas alusiones al tipo de relación establecida por la pareja son comunes: “Es muy tarde”, dices. “Tendrás que irte”; “No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente...” (p. 243); en otras ocasiones, rayan en el lirismo: “Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen” (p. 244), en clara alusión a tomar lo prohibido. Su relación con el hombre que vive en forma cotidiana también queda patente a través de las siguientes palabras: “Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen” (*idem*).

El adulterio femenino, aparte de no ser aceptado socialmente, es una realidad que viven muchas mujeres, desencantadas por la rutina que representa una relación de pareja que se ha desgastado por la rutina y el tedio. Hay cierto simbolismo en el cuento a través de las primeras flores que le han regalado: claveles rojos y resulta sintomático que sea precisamente el amante quien se los obsequia (*idem*), pues el hecho se evidencia como expresión de la fuerza del deseo en forma pasional.

Hay frases ambiguas tales como “El tiempo ha dejado de ser una angustia [...]. Vivimos una noche siempre nuestra [...]. Tal vez ya estamos muertos... Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...”. Es, como en muchos de los cuentos de la escritora, un inicio que empieza por una situación concreta “normal” para rematar en una situación extraordinaria y ambigua que queda más sugerida que descrita.

Nuevamente el romanticismo en su expresión de amores desgraciados e imposibles y la muerte o la locura como único destino final, y en la forma una estructura de tipo onírico, con cambios tempo espaciales continuos.

CONCLUSIONES

Los treinta y siete cuentos de la escritora Amparo Dávila que han sido materia de análisis en este trabajo representan el total de su obra narrativa publicada hasta la fecha. Aunque es una producción más bien parca con respecto a otros escritores, la obra representa un logro meritorio por la gran calidad que se percibe en ella. Como primera sugerencia, estimo que el nombre de esta escritora debe ser obligadamente incluido en cualquier historia de la literatura mexicana. De la misma forma, considero que sus cuentos merecen formar parte de las antologías a publicar sobre el género, ya que, a pesar de que se percibe una mayor atención hacia su trabajo a partir del homenaje que se le ofreció en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes en 2008, para conmemorar sus ochenta años de vida, la reedición de su obra narrativa por parte del Fondo de Cultura Económica y de su poesía que fue publicada en 2011 por la misma editorial, su recuperación por parte de la crítica especializada aún es insuficiente.

Una de las cosas que de inicio se perciben en la escritura de Dávila es que tiene muy clara la idea sobre la técnica que se esconde detrás de la escritura de un cuento. De hecho, su obra literaria es la expresión de su propia propuesta poética, de su cosmovisión y del conocimiento del ser humano. Los cuentos constituyen la respuesta en términos artísticos o narrativos a los presupuestos teórico-estéticos que formuló en su ensayo “El canto de las sirenas” y en algunos de sus cuentos, así como en varias de las entrevistas que se le han hecho. Ahí elabora lo que se puede denominar un cuerpo de preceptos a los que es fiel en su obra literaria y que han sido consignados en la introducción de este trabajo.

En el marco de estos presupuestos teóricos tiene especial importancia la idea de una segunda realidad y la postulación de ella como valor narrativo. Sus personajes se resisten a

permanecer en este mundo cartesiano de estructuras rígidas que exigen un ajuste incondicional y optan por la ruptura, viéndose arrastrados a otras dimensiones signadas por lo irracional, lo extraño y, en no pocas ocasiones, por lo siniestro. Sus transgresiones interrumpen la causalidad poniendo en tela de juicio nuestra percepción de la realidad. Así, resulta obvio que la propuesta es la de regresar a la escritura su capacidad de conmoción y expresión de la complejidad del ser humano, adquiriendo la obra, mediante esta valoración, una dimensión de validez universal. Tan es así, que sus personajes son seres en orfandad permanente que pululan por la vida buscando una identidad inalcanzable, porque es evidente que al igual que la realidad en que viven, ésta es siempre inconstante, volátil. Lo anterior nos pone ante una visión del individuo contemporáneo como un ser extraviado, solitario, aniquilado, sin posibilidad de adaptarse a su mundo siempre cambiante. De ahí la necesidad de instaurar una apariencia de orden en la cual poder habitar, aunque para ello sea necesaria la disolución del yo.

Por eso esa segunda realidad que busca nuestra escritora es aquella que abarca otras dimensiones humanas, como ya mencioné. A través de su búsqueda, sin embargo, explora el mundo del miedo a la muerte y la locura, del sueño, de los abismos interiores de la conciencia en que peligra la identidad, de los mundos desolados de las mujeres y los hombres que transitan por la vida sin un sentido aparente como aseguramos arriba. Y para ello se sumerge en las más finas urdimbres del cuento. Porque para ella, igual que para Alfonso Reyes o para Borges, expresar lo importante no precisa la elaboración de obras de gran extensión, sino que se requiere de la densidad y profundidad que son inherentes a los cuentos. Porque, en efecto, en el cuento se refleja sólo un evento de la vida de un personaje, pero un evento fundamental, que una vez que sucede nada vuelve a ser igual. Por eso en el cuento nada puede sobrar, nada

debe faltar, y sin embargo, debe exhibir una prosa tersa y fluida, amén de una tensión sostenida de principio a fin, técnicas de las que hace alarde esta narradora.

En su escritura el uso de la memoria como recurso narrativo en la reconstrucción de un pasado, por su propia fragilidad en el acercamiento de los recuerdos, la enturbian: al evocar el pasado lo hace más enigmático, permitiéndole al relato ganar en complejidad y riqueza expresiva, no sólo a través de la palabra, sino quizá más ampliamente desde el silencio.

En el capítulo primero, correspondiente al marco teórico, después de un breve comentario sobre las raíces históricas del cuento, resumí las propuestas teóricas que creí convenientes para el abordaje crítico de la obra narrativa de Dávila. Entre ellas se encuentran las ideas de Edgar Allan Poe sobre el género, por la importancia aún perdurable de sus opiniones y su recuperación por otros teóricos y escritores, como Chejov, Kafka, Quiroga, Borges, Cortázar, Piglia. Ellos resaltan algunas cualidades del cuento tales como la tensión, el efecto o unidad de impresión, la brevedad, una rigurosa y original elaboración, la construcción de dos historias como si fueran una sola y el final sorpresa para el cuento moderno, al que agregaríamos el final abierto de obras más contemporáneas.

Al efectuar el acercamiento a los cuentos de Dávila bajo la visión de estos presupuestos he podido comprobar, como hice ver a lo largo de la investigación, que su escritura refleja un minucioso trabajo escritural donde, a pesar de la densidad de la escritura, todos los elementos técnicos citados han sido debidamente aplicados. La tensión es sostenida durante todo el relato, no importa que el problema haya sido presentado desde un inicio, como lo hace en algunos de sus cuentos, creando expectativas en el lector que queda prisionero bajo un efecto de extrañeza, de asombro, y, por supuesto, de deleite estético que perdura más allá del final del relato, que bien puede ser sorpresivo o, inclusive, abierto en algunos casos.

También incluí algunos elementos relacionados con lo bello y lo sublime, ante todo, lo escrito por Longino, Burke, Kant y Lyotard, ya que forman parte de la estética de la escritora, pues sus narradores y personajes son objeto del silencio, de una momentánea suspensión de la conciencia que les procura su enfrentamiento con hechos que van más allá de su imaginación o de su intelecto, esto es, pertenecen al dominio de lo sublime. De acuerdo con Lyotard lo sublime moderno está alejado de la naturaleza y se concentra en lo humano, en lo temible de sus propias inseguridades y desvalimientos en los que se basa la desolación de los personajes que pululan por los cuentos davilianos. El silencio que en otros casos acompaña momentos y acciones bajo una amenaza catastrófica, en Dávila se convierte en una constante, pues hasta lo nimio puede resultar intimidante en grado sumo para los actores emasculados anímicamente que pueblan su escritura.

Enseguida pasé a revisar el sentimiento de miedo a partir de lo siniestro, según el pensamiento freudiano. A través de ello pude constatar que la escritora zacatecana se vale de algunos artificios para sostener el suspenso, la tensión, de principio a fin. Para ello recurre a la ambigüedad, a los silencios, a los espacios cerrados, agobiantes, representados por elementos cotidianos, familiares, que en una vuelta de tuerca se convierten en objetos y situaciones siniestras que obligan a los personajes a tomar decisiones que nunca son las mejores, actos de mala fe los denomina Sartre, y que terminan por devastar a los protagonistas, o al menos a asolar su mundo, que ya nunca volverá a ser igual.

Como un auxiliar para el análisis incluí un resumen de los presupuestos teóricos de Genette sobre el texto narrativo, por considerar que los mismos continúan vigentes y han sido retomados por críticos posteriores. Además consideré pertinente su revisión para poder descubrir el método empleado por Amparo Dávila para crear las áreas de silencio que le

ayudan a crear sus atmósferas inquietantes y la tensión sostenida en sus relatos. De esa revisión se desprenden algunas observaciones: en cuanto al tiempo, en lo relativo al orden, ella hace uso frecuente de las anacronías, ante todo de las analepsis que obligan al uso del tiempo pretérito, interrumpido, sin embargo, por inclusiones del presente que irrumpen de pronto instaurando el relato primero, con lo cual se consigue crear una atmósfera de incertidumbre en el lector, puesto que pareciera que lo contado se repite tantas veces como el texto sea sujeto de lectura. La historia, así, se asienta en un tiempo imperecedero.

En lo relativo a la duración, el elemento más utilizado por la escritora, tal como corresponde al género es la aceleración, a través de continuas elipsis que ella hace explícitas a través del uso de soportes simbólicos como espacios en blanco entre un fragmento y otro, los puntos suspensivos para interrumpir frases que deja inconclusas con insistencia, y algunas técnicas como el cambio súbito de narrador, especificado en ocasiones por el cambio de letra redonda a cursiva o viceversa. Considero que este punto y el que se refiere a la frecuencia, caso concreto de las iteraciones, es donde la escritora consigue dotar de una gran densidad a sus cuentos, con el uso sabiamente trabajado de la economía del lenguaje, pues crea vastas zonas de silencio que deben ser llenadas con la imaginación del lector, con lo que consigue atrapar su atención durante todo el cuento. Otro elemento simbólico es la ausencia del elemento integrador de la escritura representado por la puntuación, ya que con frecuencia sus escritos terminan en secuencias enteras que carecen de ellos como sucede en “Garden party”, o con apenas el uso de comas como en “Detrás de la reja”, dotando a la lectura de una gran rapidez y denotando una escisión interna del personaje que adquiere proporciones de fatalidad. Este tipo de discurso monológico ininterrumpido es quizá el más preciso de los silencios en su escritura, pues el personaje ávido de compañía, de un interlocutor que escuche su discurso, se

convierte en una voz vertida al vacío, queriendo evitar el dolor de la soledad y la incompreensión, ya sea a través de las palabras claudicantes de un ebrio, como sucede en el primer cuento citado arriba, ya en el delirio de una demente como en “La celda”, o bien, en las palabras vertidas en el papel a un remitente inexistente como sucede en “La carta” y “El abrazo”. En el caso de los delirios producto de la locura se trata de un tipo de discurso que se considera como mero sinsentido debido a las alteraciones de la conciencia y, por lo tanto, carecen de validez oficial. Son discursos marginales, invisibilizados y sin destinatario concreto. En el caso de los mensajes emitidos desde el más allá, el silencio es mayor, puesto que son palabras que no se dijeron a tiempo y que se vierten hacia el vacío, pues los seres vivientes no pueden ser capaces de escucharlas.

En lo referente al modo, aunque la escritora utiliza con frecuencia el discurso indirecto, lo hace en varias ocasiones focalizando desde la visión del protagonista, con lo cual consigue mayor objetividad ya que evita la primera persona en la expresión.

De ahí que tomando en cuenta lo explicitado por Genette respecto a la voz, tendríamos en la escritura daviliana el uso más frecuente de un narrador intradieético y en segundo lugar extradieético, ya que casi siempre él o la que narra son personajes de la historia contada, autodieético o testigo y, en menos ocasiones, la historia se narra por un narrador que no pertenece a dicha historia. El caso más dramático en cuanto a los narradores es el que corresponde a la metalepsis en la cual se verifica el paso de un nivel narrativo a otro, dando por resultado un cambio de narrador y de focalización, que Amparo Dávila recrea a la perfección produciendo páginas excepcionales como ocurre con “El jardín de las tumbas”.

Por último, recuperé algunos principios que rigen la descripción de los espacios dentro del texto narrativo, ante todo a través de Luz Aurora Pimentel y un poco de Philippe Hamon.

En Amparo Dávila los espacios son una prolongación de los estados anímicos de los personajes y viceversa, con lo que se ahorra descripciones engorrosas, utilizando la adjetivación apenas necesaria para conseguir su objetivo de dotar al texto de precisión y concisión.

El segundo capítulo que titulé “La desolación de los personajes davilianos”, estuvo dedicado a aquellos cuentos que simbolizan la confrontación de los personajes con un mundo en apariencia problemático, fenómeno que finalmente los lleva a retraerse en sí mismos, como un medio de alejarse del dolor representado por una realidad no deseada. La ruptura que propician interrumpe la causalidad, complejizándola y poniendo en tela de juicio nuestra percepción de la realidad.

En el tercer capítulo, titulado “Lo ‘inexplicable’ como fuente de lo siniestro”, hice hincapié en cómo los temores ocultos de los personajes encarnan en seres terribles que terminan por devastarlos, obligándolos a tomar decisiones que concluyen en la locura. Estos seres son los objetos medulares de cada una de las historias, pero al ser productos ideacionales de la autora, su representación se torna problemática, esto es, son difíciles de definir. Por lo tanto, la escritora se ve obligada a forzar el lenguaje para significarlos y hacerlos presentables a la imaginación del lector. Para ello, aparte de una adjetivación precisa, Dávila recurre con frecuencia a los puntos suspensivos para indicar silencios, que en su caso, significan más que las palabras.

Por último, en el cuarto capítulo, “El silencio desolado de las mujeres davilianas”, sin tratar de encasillar a Amparo Dávila como una escritora feminista, que no lo es, he querido hacer énfasis en la forma en que las protagonistas viven en un mundo otro, el femenino, regido por instancias externas que lo convierten en agobiante y disparador de situaciones extremas

que conducen a la huida de esas mujeres, representada por la locura o la muerte autoinducida, como una forma de liberación al sufrimiento. Para ello he intentado una lectura con enfoque de género, donde mostré las opiniones calificadas de algunas importantes teóricas dedicadas al estudio de la escritura de mujeres como Hélène Cixous, Marcela Lagarde y de los Ríos, Irenne García, Liliana Mizrahi, entre otras, y desde allí analicé los cuentos reservados para este segmento.

Todo lo anterior me ha ido encaminando hacia el punto crucial de mi investigación: la búsqueda de una poética del silencio en la narrativa de Amparo Dávila. En efecto, a lo largo de los relatos analizados hemos visto cómo a través de diferentes técnicas la escritora introduce silencios que interrumpen el discurso escrito. La pregunta sería: ¿cuál es el valor fundamental de este fenómeno? Pues bien, mi hipótesis es que detrás de todo ese discurso existe una necesidad de expresar un mundo, la realidad otra buscada por la escritora, que no puede ser alcanzado con el poder representativo de la palabra.

Pues, en efecto, existen pensamientos, conocimientos, procesos mentales sin correspondencia lingüística. Si bien la palabra viene a ser una representación o proyección simbólica del mundo, según expresa Luis Villoro, existe algún problema en el momento de efectuar esta representación cuando el objeto, más que ser descrito en su forma objetiva, conlleva la significación subjetiva propia de quien lo enuncia. La poesía podría ser una solución al problema, ya que más que describir, trata de abrir una fuente de expresión común a quien representa el objeto y el receptor de la imagen. La poesía sería por lo tanto una intermediaria entre dos sensibilidades que tratan de captar el significado del mundo.²⁶⁵

²⁶⁵ Luis Villoro, “La significación del silencio”, en *Páginas filosóficas*. Univ. Veracruzana, México, 1962, pp. 33-48.

Sin embargo, existe otro mecanismo que se imbrica con el lenguaje y que puede cobrar un alto grado de significación: el silencio. Si bien el silencio es utilizado, tomando la forma de espacios en blanco en el discurso escrito y el de pequeñas pausas en el discurso pronunciado, para lograr un discurso coherente, ya que estipula los límites de la palabra y con ello permite que ésta pueda expresar su significado inherente, también puede ser introducido por signos lingüísticos abstractos como la puntuación. En el caso de nuestra escritora sabemos que éstos son utilizados en forma continua. Pero lo interesante es saber en todo caso, lo que estos silencios inducidos pueden representar en su escritura, esto es, que lo que se dice alude siempre a una referencia orientadora de la lectura, y lo que se silencia puede integrarse como un signo literario en contraste con lo que sí se dice. Por ejemplo, en “Arthur Smith”, vemos la siguiente frase iterativa: “Arthur Smith se levantó *como todos los días* a las siete menos cuarto...” (Las cursivas son mías), lo que nos habla de dos cosas: que es un hombre de costumbres arraigadas, pero también, por el sólo hecho de mencionarlo ya nos anticipa que algo puede alterar esa rutina. No se dice, pero se deduce al momento de silenciarlo.

También Villoro expresa que la no correspondencia de pensamiento y lenguaje lleva a la impresión de que cierto núcleo, a la vez íntimo y global del pensamiento, es siempre, a la postre, irreductiblemente inexpresable por la palabra, porque representa “una presencia o una situación vivida que, por esencia, no puede traducirse en palabras; algo incapaz de ser proyectado en cualquier lenguaje [...]. Todo lo inusitado y singular, lo sorprendente y extraño rebasa la palabra discursiva; solo el silencio puede ‘nombrarlo’”.²⁶⁶ Este núcleo significado por el silencio vendría a ser lo inefable. Y lo inefable tiene que ver con algo más allá de lo humano, entendido esto como un mero acontecer cotidiano. Tiene que ver con lo infinito. Y no

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

se trata de lo que se calla, sino de lo que carece de lenguaje para hacerlo presente, de lo que desborda a las palabras ya que incluso no puede ser percibido por los sentidos, sino por la mera intuición. Y esto nos lleva de la mano con lo sublime, de lo cual ya he hablado con anterioridad. En “El aleph” Borges concibe el universo con todos sus aconteceres pasados, presentes y futuros compendiados en una pequeña esfera colocada en el baúl de un sótano. Quien la observa, observa de un solo golpe todos esos acontecimientos. Pero resulta que aquello visto no puede ser expresado mediante el lenguaje corriente, por lo que sobreviene el silencio. En la escritura de Dávila, hasta lo más nimio puede resultar amenazante, la cotidianidad pierde su estatuto de confiabilidad y deviene en catastrófico desbordando el lenguaje.

Así, en el caso de Amparo Dávila, el silencio representa precisamente todo aquello inenarrable por un lenguaje que, sin embargo, ya es bastante explícito, pues los cuentos están escritos con la palabra exacta, condensada, sin añadidos superfluos. Pero ni aún así es factible expresar lo imposible que representa lo insondable, lo oculto. Por lo tanto, hace uso del silencio en su obra. Por un lado, escribe poco, como si lo que debía decir requiriera de una obra escasa, sobria. Es como una especie de reconocimiento de que la escritura, a pesar del sufrimiento que entraña la creación literaria, no es suficiente para expresar la totalidad del mundo a través de la palabra. Es, evidentemente, una reivindicación de la creación como actividad que justifica la existencia misma, ya lo dijo ella, es una necesidad como vivir o morir.

Y, por otro, se verifica el silencio tanto del narrador como de sus personajes cada vez que se encuentran ante las posibilidades del sentimiento representado por la pasión, el deseo, la necesidad de afecto, el amor imposible, el miedo, la angustia, la incertidumbre, la

inadaptación, la incomunicación, el temor ante la muerte, etcétera. El silencio es lo reprimido, aquello que siendo familiar, cotidiano, como afirma Freud es, sin embargo, siniestro. Es la otra parte de la realidad que no se ha podido expresar mediante la palabra, porque lo individual, lo vivenciado en forma íntima, resulta ser idiosincrático en sumo grado, personal, demasiado complejo para ser interpretado y descrito ante cualquier interlocutor. El silencio acompaña los momentos catastróficos de la caída, de la transgresión, porque no hay palabras lo suficientemente explícitas para exteriorizar el terror de la orfandad espiritual. Así, la comunicación se consigue a través de la negación de la palabra que es el silencio. En Amparo Dávila, el silencio, como signo, posee una función ilocutiva porque obedece a la intención de significar algo. Una significación que debe ser buscada por el lector, por su propia interpretación, que en última instancia no pasa de ser una hipótesis más. De ahí la riqueza expresiva de la obra daviliana. El silencio, en este caso, también tiene una función perlocutiva, porque con él pretende producir determinados efectos: la extrañeza, el asombro, la melancolía, en el lector.

También el silencio en la obra de Amparo Dávila, por otro lado, adquiere varias connotaciones: a) es el silencio estructural que se marca mediante los signos tipográficos y los espacios en blanco más prolongados de lo usual, que ocultan información como sucede, por ejemplo, al terminar el primer párrafo de “Un boleto para cualquier parte”: “Había veces en que ya no tenía ganas de ver a Irene. Aquella diaria pregunta empezaba a serle insoportable. ¡Si Carmela fuera sola...!” Y uno se pregunta, si fuera sola ¿qué? ¿Cambiaría de pareja? ¿Cambiaría su situación en alguna forma? No lo dice el narrador interrumpiendo el relato con los puntos suspensivos y agregando un espacio extra para separar el siguiente párrafo, donde se nos anuncia el inicio del conflicto; b) el silencio adquiere las formas de elisión y alusión.

Como elisión; en un primer nivel se trata de un silencio voluntario, en el cual se tienen las palabras, pero no se utilizan porque no se quiere o porque no se puede; es callar, no decir, sacarle la vuelta, ignorar, escabullir, ocultar, es el silencio que adquiere un significado al formar parte de la trama textual, pues sólo y en relación con el lenguaje explícito es como adquiere sentido; en un segundo nivel es donde reside el principal problema, porque es un silencio obligado por las circunstancias: se trata del empobrecimiento del lenguaje que no es capaz de expresar lo que está más allá, lo que sólo se percibe por medio de la intuición, pero que es imposible denominar: hay cosas de las que es inadmisibles hablar, cosas a las que no se puede nombrar, porque ¿cómo se entienden y se explicitan el desamor, la soledad, el miedo ante lo desconocido? Un ejemplo se le puede encontrar en “El espejo”: “Cuando quedamos solos me di cuenta de que los dos llorábamos en silencio. Aquellas sombras informes y encarceladas, aquella su lucha desesperada e inútil, nos habían hecho pedazos interiormente”. Ante lo irremediable los personajes prefieren guardar silencio, ni siquiera hablan de lo sucedido entre ellos a pesar de que han compartido la misma experiencia. Por otro lado, también puede tomar la forma de alusión: lo que deja entender el espacio vacío y que debe ser llenado por la imaginación del lector, adquiriendo así su valor como signo, como ocurre en “Alta cocina”, donde casi al final el personaje dice que “Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...” y sobreviene el silencio, para luego dar cabida a la siguiente enigmática frase “Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado”, y ocurre el silencio final generando una serie de dudas sobre lo acontecido; c) el silencio transformado en discurso que es pronunciado, pero que se expresa a través de palabras vertidas sin un aparente sentido lógico y que desde su aparente negatividad puede, empero,

significar para el lector una experiencia humana que no alcanza a ser traducida por el lenguaje sintácticamente ordenado y cuyos ejemplos ya mencioné antes y a los que agregaría “La celda”. Estos silencios vestidos de verborrea señalan la falta de un interlocutor inmediato y la incapacidad del individuo para representar lo insoldable de la soledad que puede albergar el espíritu humano al convertirse en un segregado social, pero asumiendo, por el mismo hecho, un sentido contestatario ante una situación injusta; d) renuncia al discurso por parte del narrador definida por el cambio de voz que se traslada de éste al personaje, en ocasiones debidamente marcado y, en otras, en forma sutil, como si el narrador se quedara sin palabras ante el terror y necesitara el auxilio de alguna otra voz para terminar la historia, caso que se refleja a la perfección en “La celda”.

En todo lo anterior queda evidenciado que el silencio va más allá de la gramática y adquiere el carácter de una pulsión más fundamental, que cuestiona a la vez el mundo y al sistema lingüístico que lo significa.

Es así como queda configurada, desde mi punto de vista, una poética del silencio, propia de esta escritora zacatecana, por lo que considero que con ello queda demostrada mi hipótesis inicial.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Amparo Dávila

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

_____, *Tiempo destrozado*. FCE, México, 1959 [Letras Mexicanas, 46].

_____, *Música concreta*. FCE, México, 1964 [Letras Mexicanas, 79].

_____, *Tiempo destrozado. Música concreta*, FCE, México, 1978,

_____, *Árboles petrificados*. Joaquín Mortiz, México, 1978 [Nueva Narrativa Hispánica].

_____, *Muerte en el bosque*. FCE, México, 1985 [Lecturas Mexicanas, 74]

_____, *Cuentos reunidos*. FCE, México, 2009, 298 pp.

_____, *Salmos bajo la luna*. Estilo, San Luis Potosí, 1950.

_____, *Perfil de soledades*. El Troquel, San Luis Potosí, 1954.

_____, *Meditaciones a la orilla del sueño*. El Troquel, San Luis Potosí, 1954.

_____, *Poesía reunida*. FCE, México, 2011, 107 pp.

_____, “El canto de las sirenas”, en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Castalia, Madrid, 2004, 719 pp.

Bibliografía crítica acerca de la autora

Regina Cardozo Nelky y Laura Cazares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. ITESM/UAM, México, 2009, 193 pp.

Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, México, 1998, 309 pp. [Contrapuntos].

Eudave, Cecilia, *Aproximaciones. Afinidades, análisis y reflexiones sobre textos culturales contemporáneos*. Universidad de Guadalajara, 2004, 119 pp.

López González, Aralia (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. El Colegio de México, 1995, 629 pp.

Urrutia, Elena (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. El Colegio de México, México, 2006, 395 pp.

Antologías

Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (sel., intr., y ns. Christopher Domínguez Michel). FCE, México, 2ª ed., 1996, t.1, 1410 pp.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica* Sudamericana, Buenos Aires, 1999, 441 pp.

Cuento mexicano moderno. Antologías literarias del siglo XX (sel. Russell M. Cluff, Alfredo Pavón et. al., pról. Alfredo Pavón). UNAM/Universidad de Veracruz/ALDUS, México, 2000, 826 pp.

Otras obras citadas

Diccionarios especializados

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de los símbolos*. Labor, Bogotá, 10ª ed., 1994, 493 pp.

Chevalier, Jean, Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silva y Arturo Rodríguez). Herder, Barcelona, 2ª ed., 2003, 1107 pp.

Diccionario de escritores mexicanos: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días, Aurora Ocampo (dir.). UNAM, México, 1992, t. 2 (D-F.), 267 pp.

Lara Valdez, Josefina, Russell M. Cluff, *Diccionario biobibliográfico de escritores de México 1920-1970*. INBA, México, 2ª ed., corr., y aum., 1994, 458 pp.

Obras narrativas

Allan Poe, Edgar, *Cuentos completos*. (trad. Julio Cortázar, pról. Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, ed., Fernando Iwasaki y Jorge Volpi). Páginas de espuma/Colofón, Madrid, 1ª ri., 2009, 960 pp. [Voces, 113].

_____, *Obras en prosa. Narraciones de A. G. Pym. Ensayos y Críticas. Eureka* (trad. y ns. Julio Cortázar). Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1956, t. 2, 839 pp.

Carpentier, Alejo, *Narrativa completa III. Los pasos perdidos* (est., pról. y ns. Julio Travieso). Akal, Madrid, 2008, 456 pp. [Básica de bolsillo, 177].

Cortázar, Julio, *Cuentos completos I (1945-1966)*. Alfaguara, México, 15ª ri., 2006, 606 pp.

Delibes, Miguel, *Cinco horas con Mario*. Destino, Barcelona, 34ª ed., 2008, 249 pp. [Áncora y Delfín, 281].

Dueñas, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*. FCE, México, 1985, 124 pp. [Lecturas mexicanas, 82].

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*. Suma de letras, México, 2002, 444 pp.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad* (ed. Jacques Joret). Cátedra, Madrid, 15ª ed., 2004, 550 pp. [Letras hispánicas, 215].

Hoffman, E. T. A., *El hombre de la arena* (trad. Jorge Toro y Mario González). Panamericana, Bogotá, 2000, 220 pp. [Cajón de cuentos].

Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Edhasa, Barcelona, 2ª ed., 1980, 308 pp.

Rivera Garza, Cristina, *La cresta de Ilión*. Tusquets, México, 2002, 158 pp.

Bibliografía citada

Ackerman, Nathan W., *Diagnóstico y tratamiento de las relaciones familiares. Psicodinamismos de la vida familiar* (trad. Hebe Friedenthal, Jorge Pereyra Hogan). Horné, Buenos Aires, 6ª ed., 1978, 430 pp.

Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983, 240 pp. [Estudios y ensayos. 324].

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 3ª ed., 1999, 273 pp. [Ariel letras].

Aristóteles, *La poética* (vers. Juan David García Bacca). Escritores Mexicanos Unidos, México, 3ª ed., 1996, 214 pp.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, México, 2ª ed. en esp. 6ª ri. 2001, 281 pp. [Breviarios, 183].

Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). Siglo XXI, México, 11ª ed., 2003, 396 pp.

Belinsky, Jorge, *Bombones envenenados y otros ensayos sobre imaginario, cultura y psicoanálisis*. Ediciones del Serval, Barcelona, 2000, 174 pp.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general I* (trad. Juan Almela). Siglo XXI, México, 24ª ed., 2007, 218 pp.

Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo* (ed. Henry Hardy, trad. Silvina Mari). Taurus, Madrid, 2000, 226 pp. [Pensamiento].

Borges, Jorge Luis, Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*. Emecé, Buenos Aires, 217 pp.

_____, *Obras completas, 3 (1975-1985)*. Emecé, Buenos Aires, 2005, 557 pp.

_____, *Obras completas 4 (1975-1988)*. Emecé, Buenos Aires, 2005, 592 pp.

Burke, Edmund, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (est. prel. y trad. Menene Gras Balaguer). Tecnos, Madrid, 1ª ri., 2001, 132 pp.

Callois, Roger, *El mito y el hombre* (trad. Jorge Ferreiro). FCE. 2ª RI., 1998 202 PP. [Breviarios, 444].

_____, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (trad. Jorge Ferreiro). FCE, México, 1ª ri., 1994, 331 pp. [Popular. 344].

Corral, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. El Colegio de México/FCE, México, 1992, 199 pp.

Castilla del Pino, Carlos, Alfonso Álvarez Bolado *et al.*, *El silencio* (comp. Carlos Castilla del Pino). Alianza, Madrid, 1ª ri., 1992, 180 pp.

Cixous, Hélène, *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura* (pról. Ana María Moix). Antrophos, Barcelona, 1995, 201 pp.

Demetrio. Sobre el estilo. 'Longino'. Sobre lo sublime (int., trad. y ns. José García López). Gredos, Madrid, 1979, 230 pp. [Biblioteca Clásica Gredos].

Duby, Georges, Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres, 5. El siglo XX* (trad., Marco Aurelio Galmarini). Taurus, Madrid, 1993, 837 pp.

Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica* (trad. Marta Rojzman). Amorrortu, Buenos Aires, 484 pp.

Freud, Sigmund, *Obras completas. La histeria (Charcot. Un caso de curación hipnótica)* (trad. Luis López Ballesteros). Iztaccihuatl, México, 1977, vol. X, 255 pp.

_____, “Lo siniestro”, en *Obras completas. Psicoanálisis aplicada* (trad. Luis López Ballesteros). Iztaccihuatl, México, 1977, vol. XVIII, 344 pp.

Fromm, Erich, *Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas* (trad. Mario Calés). Hachette, B. Aires, 4ª ed., 1971, 195 pp.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Cátedra, Madrid, 2ª ed., rev. y ampl., 1994, 697 pp.

Genette, Gerard, *Figuras III* (trad. Carlos Navarro). Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.

_____, *Metalepsis. De la figura a la ficción* (trad. Luciano Padilla López). FCE, México, 2004, 155 pp. [Colección Popular, 650].

_____, *Palimpsestos. La escritura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus, Madrid, 1989, 518 pp. [Teoría y crítica literaria].

Guerra, Lucía, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica femenina*. UNAM, México, 2007, 137 pp.

Historia General de México, versión 2000. El Colegio de México, México, 2000, 1103 pp.

Herrera, Víctor, *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. CONACULTA, México, 1997, 289 pp.

Huizinga, Johan, *Homo ludens* (trad. Eugenio Imaz). Alianza/Emecé, Madrid, 7ª ri., 2008, 287 pp. [Humanidades, 4181].

Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (trad. J.A Gimbernat y Daniel Barbeitos). Taurus, Madrid, 1987, 357 pp.

Jung, Carl G., *Arquetipos e inconsciente colectivo* (trad. Miguel Murmis). Paidós, Barcelona, 2009, 292 pp.

_____, M. L. von Franz *et al.*, *El hombre y sus símbolos* (trad. Luis Escobar Bareño). BAC, Barcelona, 4ª ed., 1976, 334 pp.

Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (int., trad., y ns. Luis Jiménez Moreno). Alianza, Madrid, 2008, 1ª ri., 2010, 119 pp.

_____, *Crítica del juicio estético. Primera parte* (trad. del alemán Manuel G. Morente). Editora Nacional, México, 1973, 702 pp.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (trad. Ilse M. de Brugger). Nova, Buenos Aires, 1964, 232 pp.

Leal, Luis, *El cuento hispanoamericano*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, 107 pp.

Lyotard, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons). Manantial, Buenos Aires, 1998, 204 pp.

_____, *La posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. del francés Enrique Lynch). Gedisa, Barcelona, 9ª ri., 2008, 123 pp.

Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Istmo, Madrid, 1970, 354 pp. [Fundamentos, 58].

Lacan, Jacques, *Escritos I* (trad. Tomás Segovia). Siglo XXI, México, 19ª ed., 1997, 509 pp.

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

_____, *El yo y los otros* (trad. Daniel Jiménez). FCE, México, 1978, 185 pp.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México, 2ª ri., 2003, 884 pp.

Langowski, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Gredos, Madrid, 1982, 228 pp. [Estudios y ensayos, 320].

Martínez, José Luis (coord.), *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1988, 465 pp. [Cuadernos, 4].

Mizrahi, Liliana, *La mujer transgresora: acerca del cambio y la ambivalencia*. Emecé, Buenos Aires, 4ª ri., 1987, 198 pp.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Alianza, Madrid, 1ª ri. 2001, 386 pp.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. UNAM/Siglo XXI, México, 1ª ri., 2010, 250 pp.

_____, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa. Siglo XXI*, México, 3ª ed., 2005, 191 pp.

Piglia, Ricardo, *Formas breves*. Anagrama, Barcelona, 2ª ed., 2001, 142 pp.

Platón, *Diálogos* (est. prel. Francisco Larroyo), s. t., Porrúa, México, 1981, 785 pp. [Sepan cuantos..., 13].

Propp, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento* (trad. José Ma. Arancibia). Colofón, México, 2º ed., 2000, 436 pp.

_____, *Morfología del cuento*. Colofón, México, 7ª ed., 1999, 214 pp.

Pupo-Walker, Enrique (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid, 1995, 596 pp. [Literatura y sociedad].

Reik, Theodor, *Masoquismo en el hombre moderno* (trad. Lydia y José García Díaz). Sur. Buenos Aires, 1963, 204 pp.

Rank, Otto, *El doble*, Orión, Buenos Aires, 1982, 192 pp.

Roas, David, Jaime Alazraki *et al.*, *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, 307 pp. [Serie lecturas].

Samperio, Guillermo, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. Alfaguara, México, 2002, 238 pp.

Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, s. t. Quinto sol, México, 3ª ed., 1985, 89 pp.

_____, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (trad., Juan Valmar). Losada, Buenos Aires, 10ª ed., 1998, 776 pp.

Sullá, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (ed.). Crítica, Barcelona, 1996, 340 pp.

Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I (sel., int., y ns. Lázaro Zavala). UNAM, México, 2ª ed., 1995, 396 pp. [Serie El estudio].

Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, (trad., Ana María Nethol). Siglo XXI, México, 10ª ed., 2010, 235 pp.

_____, *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?* (trad., Luis Pochtar). Losada, Buenos Aires, 1975, 128 pp.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*. Gredos, Madrid, 3ª ed., corr. y aum., 213 pp. [Estudios y ensayos, 194].

Vázquez Fernández, Antonio, *Freud y Jung, exploradores del inconsciente*. Cincel-Kapelusz, Bogotá, 3ª ed., 1986, 302 pp.

Velasco Vargas, Magali, *El cuento: la casa de lo fantástico*. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007, 277 pp.

Villoro, Luis, *Páginas filosóficas*. Universidad Veracruzana, México, 1962, 269 pp. [Cuadernos de la facultad de filosofía, letras y ciencias, 15]

Welleck, René y Austin Warren, *Teoría literaria* (vers. esp. José María Gimeno, pról. Dámaso Alonso). Gredos, Madrid, 4ª ed., 6ª ri, 1996, 430 pp. [Tratados y monografías, 2].

Zavala, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. Nueva Imagen, México, 2004, 258 pp.

Medios electrónicos

América Luna Martínez, *Amparo Dávila o la feminidad contrariada*. Consultado el 12 de septiembre de 2012, en la página electrónica:

<http://www.ucm.es/info/epeculo/numero39/adavila.html>

Laura Cázares H., *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones*. Consultado el 16 de junio de 2012, en la página electrónica:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casadeltiempo_eiv_num_14_15_75_79.pdf

Música concreta. Definición y orígenes. Consultado el 16 de junio de 2012 en la página electrónica:

<http://www.taringa.net/posts/musica/1125500/M-sica-concreta-Definicion-y-origenes.html>

Rosental, M. M., P. F. Ivain, *Diccionario filosófico* (trad. del ruso Augusto Vidal Roget), Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1965, 498 pp. Consultado en la página electrónica el 27 de septiembre de 2012, en: <http://www.filosofia.org/enc/ros/baumg.htm>

Revistas

Cortázar, Julio, “Carta a Amparo Dávila”. *Barca de Palabras* (Zacatecas, Zac.) julio – diciembre 2013, año XII, núm. 22.

González Pérez, Victoria Irene, “Entrevista a la escritora Amparo Dávila”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (El Paso, Texas), XV, 41 (abril-junio 2009), pp. IX-XV.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

Fecha : 26/03/2014

Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE DISERTACIÓN PÚBLICA de DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA) de la alumna VICTORIA IRENE GONZALEZ PEREZ, matrícula 2113800232, quien cumplió con los 330 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha veintisiete de marzo del 2014 presentó la DEFENSA de su DISERTACIÓN PÚBLICA cuya denominación es:

EN BUSCA DE UNA POETICA: ANALISIS DE LOS CUENTOS DE AMPARO DAVILA

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 90 créditos y el programa consta de 420 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

Aprobar

JURADO

Presidente

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

Secretario

DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA

Vocal

DR. ROSE AURORE MARIE CORRAL JORDA