

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Los personajes ambiguos como recurso artístico en el género  
fantástico: un análisis de los cuentos "Moisés y Gaspar",  
"Alta cocina" y "El huésped" de Amparo Dávila**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

**Gabriela Cruz Flores**

Directora de Tesis

**Dra. Ma. del Carmen Teresa Ros Aguirre**

Ciudad de México, mayo 2025.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.





## **Agradecimientos**

A mi madre, por guiarme en la incertidumbre.

A mis hermanas, Mary y Nay, por estar siempre.

A Edgar Ríos, por su apoyo incondicional durante este viaje.

A mi directora de tesis, maestra Carmen Ros, por su infinita paciencia y por creer en mí, por las horas y el tiempo que me dedicó.

A la maestra Martha Reveles, por su apoyo y guía, por los regaños y la disposición de ayudarme.

A la doctora Carmen Eudave, por sus hermosas clases, por su disposición y por siempre creer en sus alumnos.

Al doctor José Carlos Vilchis, por la guía y el apoyo.

A mi mejor amigo, Aldo Castro, por su infinita comprensión y apoyo en los momentos más tormentosos.

A Drako, por desvelarse conmigo mientras escribía esta tesis.

A mi padre, hasta el infinito.

## **Resumen**

El objetivo de la presente tesis es analizar un recurso artístico que es utilizado con frecuencia por Amparo Dávila, autora mexicana. Dicho recurso consiste en la ambigüedad o la omisión dentro de las descripciones de los personajes en sus cuentos fantásticos. Los tres relatos que se analizan son: “Moisés y Gaspar”, “Alta Cocina” y “El Huésped”.

El marco teórico comprende una revisión de las principales teorías sobre el género fantástico y acerca de la construcción de los personajes literarios, con base en autores como Tzvetan Todorov, Vladímir Propp y Roger Caillois.

De igual forma, en el marco teórico, se desarrolla la manera en que se analizará la estructura de los cuentos, así como la interpretación del uso de la ambigüedad en el proceso de constitución de los personajes, con lo cual resalta que esta técnica también hace uso de la otredad para producir el sentimiento que produce lo fantástico. Es por lo anterior que la investigación estudia, en el capítulo tercero, el concepto de otredad en los autores más representativos del tema: Emmanuel Lévinas, Roger Bartra, Paul Ricoeur; para contextualizar el proceso de la constitución de el *otro* a partir del punto de vista de una teoría de la narración fantástica.

Finalmente, el trabajo se construye en cuatro capítulos: El primero presenta la biografía y la obra de Amparo Dávila; el segundo, el marco teórico; el tercero, el artículo de la otredad y el cuarto un estudio minucioso de los cuentos elegidos. Las conclusiones confrontan la hipótesis inicial con los hallazgos y dan pie a una nueva mirada de la narrativa fantástica de Dávila y de la figura del género.

### **Palabras clave**

Amparo Dávila, fantástico, otredad, ambigüedad, personajes.

# ÍNDICE

Introducción .....	8
1. Amparo Dávila para las letras mexicanas .....	12
1.1.El miedo como inspiración .....	12
2. Marco teórico. Los elementos del género fantástico .....	22
2.1. Definición del concepto del género fantástico .....	22
2.2. Elementos del género fantástico .....	26
2.2.1. Establecimiento del mundo ordinario.....	26
2.2.2. Momento de irrupción .....	28
2.2.3. Elemento de irrupción (lo sobrenatural) .....	32
2.2.4. Ambigüedad .....	34
2.2.5. Ambigüedad en el personaje fantástico .....	38
2.2.6. El personaje fantástico.....	39
2.3. Personajes como actantes del universo narrativo .....	41
2.3.1. La composición y caracterización del personaje .....	42
2.3.2 El nombre.....	44
2.3.3. La apariencia .....	45
2.3.4 La conciencia .....	46
2.3.5. Rasgos de personalidad .....	46
2.5. Personajes literarios frente a la percepción de la otredad .....	50
3.El <i>otro</i> como una experiencia aterradora. Aproximaciones a la otredad.....	51

3.1. Identidad, subjetividad .....	53
3.2. Corporalidad y ética .....	55
3.3. El <i>otro</i> en el sistema social .....	56
3.4. Meditaciones sobre el <i>otro</i> en la literatura de Amparo Dávila.....	59
4. Análisis de tres cuentos: “Moisés y Gaspar”, “Alta Cocina” y “El Huésped” .....	62
4.1 Anatomía fantástica de los relatos de Amparo Dávila .....	63
4.1.1. “Moisés y Gaspar” .....	65
4.1.2. “Alta Cocina” .....	73
4.1.3. “El Huésped ” .....	78
4.2. De personajes ominosos.....	85
4.2.1. Moisés y Gaspar.....	86
4.2.2. Los seres de Alta Cocina .....	90
4.2.3. El Huésped .....	93
4.3. De lo ambiguo a la otredad y otros miedos.....	98
Conclusiones .....	104
Bibliografía .....	108

## Introducción

En el ámbito de la literatura, se han plasmado con minuciosa determinación el miedo y la necesidad de clasificarlo, como para no olvidar que este aspecto nos define de alguna manera. Más que eso, el miedo ayuda a sobrevivir en un mundo caótico y peligroso. El miedo es un mecanismo de supervivencia. La clasificación es una forma de tener presente a que se le debe temer.

Piénsese en los exploradores que desembarcaron en las costas americanas, en el primer contacto con los pueblos originarios, cargados de miedo y de necesidad de clasificar. ¿Qué son estos entes? Se preguntaron ambos bandos. Para los españoles había tres posibilidades (Bartra, 1992): eran una nueva especie de animales, eran representantes del demonio o eran salvajes. Optaron por lo último, pues resultaba útil para esclavizarlos. Los habitantes originarios eran diferentes, eran los *otros*.

El ser humano clasifica lo que compone al mundo porque teme no comprender. La ambigüedad de su entorno le genera inquietud, una incertidumbre que lo impulsa a nombrar y a categorizar todo lo que percibe. Resulta más cómodo creer que se conoce lo que se tiene delante que enfrentarse a la incertidumbre de lo innombrado. Pues, clasificar como lo *otro* a lo que desconocemos se vuelve un ejercicio que nos ayuda aliviar el miedo a lo desconocido. La figura del *otro*, a varios cientos de años de la conquista de tierras americanas, sigue representando lo mismo: peligro, salvajismo para.

Hace un tiempo, después de descubrir con entusiasmo *Cuentos reunidos* (2009) de Amparo Dávila, me dio por preguntar a mis conocidos cómo se imaginaban al “Coco” cuando eran niños. Es decir, cuando se nos advertía que si no dormíamos vendría por nosotros, la advertencia estaba cargada de ambigüedad, ¿quién es el “Coco”?, ¿qué forma tenía? Carecía de las características esenciales para darle una categorización. Ello le agregaba un grado más de peligro.

Cada uno se lo imaginaba diferente, la figura del “Coco” estaba acompañada de peligro y miedo, pero ¿cómo clasificarlo? Esa falta, omisión, laguna, exclusión obligaba a rebuscar en lo más profundo de nuestros miedos para, como los primeros españoles, darle una clasificación al ente extraño, a ese *Otro* que encarna el miedo. Amparo Dávila se valió de la nula descripción para crear personajes que hicieran dudar al lector, que evocara sus peores terrores. El recurso de la ambigüedad es el que motiva la presente tesis.

La hipótesis de esta investigación sostiene que la narrativa en los cuentos de la autora mexicana Amparo Dávila tiene una constante significativa: la construcción de sus personajes y la ausencia deliberada de descripciones detalladas están intrínsecamente relacionadas con el género fantástico que caracteriza cada uno de sus textos. Esto implica una técnica particular, un recurso narrativo distintivo para dar forma al género fantástico. Además, los personajes ambiguos emergen como un recurso artístico empleado por la autora, cuya naturaleza fomenta un profundo sentimiento de otredad que, a su vez, genera miedo dentro del escenario fantástico. Esta técnica contribuye a la creación de una forma original y única dentro del género fantástico.

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar la estructura y el uso de personajes ambiguos como un recurso artístico en la narrativa de los cuentos "El Huésped," "Alta Cocina," y "Moisés y Gaspar" del libro *Tiempo destrozado* (1959) de Amparo Dávila. Como objetivo secundario, se analizan las descripciones parciales o ausentes de aspectos físicos y psicológicos de los personajes con el fin de indagar cómo éstas apoyan al impacto narrativo dentro del subgénero fantástico. Otro objetivo secundario es abordar el concepto de la otredad en la literatura, con el fin de entender cómo la ambigüedad en la construcción de estos personajes refuerza la atmósfera de misterio y extrañeza propia de los relatos seleccionados.

Lo anterior se justifica por la falta de estudios que analicen el efecto de los personajes ambiguos en la literatura fantástica de Amparo Dávila, específicamente en los cuentos "Moisés y Gaspar," "Alta Cocina" y "El Huésped." Aunque existen enfoques simbólicos, estructurales, feministas y filosóficos sobre su obra, no se ha explorado cómo la ausencia de descripción física en sus personajes contribuye al impacto narrativo. Esta investigación abordará esta característica en las obras mencionadas de Dávila y en el cuento fantástico en general, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la construcción de personajes en este subgénero.

La presente tesis está constituida por cuatro capítulos: en el primer capítulo, se desentrañará quién es Amparo Dávila, qué lugar tiene en la tradición literaria mexicana y su contribución literaria.

El marco teórico se encuentra en el capítulo segundo, en el que se abordarán teorías narrativas para sustentar esta investigación. Aquí se retomarán las teorías y paradigmas del género fantástico, incluyendo autores y obras como *Arte y literatura fantásticas* (1965) de Louis Vax, *Introducción a la literatura fantástica* (2016) de Tzvetan Todorov, *Los juegos fantásticos* (2003), de Flora Botton Burlá, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* (2015) de Omar Nieto. Estos estudios brindarán un inicio para comprender el funcionamiento del relato fantástico, especialmente en relación con la ambigüedad y la otredad presentes en la obra de Amparo Dávila. En este análisis, se retoman las obras *Morfología del cuento* de Vladímir Propp y *Character/Carácter. El personaje literario* de Azucena Rodríguez, que aportan herramientas teóricas esenciales para comprender la construcción de personajes en la narrativa fantástica.

El capítulo tercero es un recorrido por las nociones básicas de la otredad. Para este tema, se discuten teorías relevantes como *El tiempo y el otro* (1993) y *La ética del otro* (2021) de Emmanuel Lévinas, especialmente en torno a su visión de la alteridad absoluta; *Sí mismo como*

*otro* (1990) de Paul Ricoeur, en el que se explora la construcción de la identidad en relación con el *otro*; y *Territorios del terror y la otredad* (2013) de Roger Bartra en, en el cual se analiza la figura del *otro* en la cultura occidental y su conexión con el primitivismo. Además, se incluyen las reflexiones de *Narrativas de la otredad* (2019) Andrea Puchmüller sobre la otredad en contextos éticos y culturales, enriqueciendo el análisis de cómo se configura el *otro* en la narrativa fantástica de Amparo Dávila.

El estudio de los tres cuentos se abordará desde la perspectiva teórica del género fantástico, examinando los elementos que definen esta categoría literaria, así como la construcción y el desarrollo de los personajes dentro de los cuentos elegidos. Se analizará cómo la ambigüedad, al introducir incertidumbre en la interpretación de los hechos, contribuye a la atmósfera del relato y a la percepción del lector, consolidándose como un recurso fundamental en la estructura narrativa. Este análisis detallado se desarrolla en el capítulo cuarto, donde se profundiza en la función de la incertidumbre y su impacto en la configuración de los relatos

Finalmente se presentarán las conclusiones en las que se contrastará la investigación con la hipótesis inicial y se mostrarán los hallazgos.

## **1. Amparo Dávila para las letras mexicanas**

En el marco de desarrollo de esta tesis acerca del análisis del género fantástico en tres cuentos de Amparo Dávila, la autora ya es una figura reconocida y estudiada dentro de las letras mexicanas e hispanoamericanas. Su obra ha capturado la atención de críticos literarios y académicos que se revisarán en este capítulo. Sorprende que su vida y su obra han sido estudiadas en numerosas investigaciones académico-literarias y que aún haya tanto de qué hablar y mucho por desentrañar de esta escritora que dejó gran registro de su vida, de lo que habitaba en su mente y que saltó a sus páginas.

Hoy en día, el trabajo de la escritora zacatecana se destaca tanto por su fondo como por su forma. Los temas en sus cuentos, su estilo, el simbolismo y su lenguaje poético convierten su narrativa en una experiencia estética. Todo ello permitirá analizarla con detenimiento durante mucho tiempo. Para iniciar esta investigación, parece imprescindible seguir el camino de otros tantos estudiosos de Dávila: indagar en la figura autorial que dejó.

Si bien el nexo que se formó vida-obra o la psicocrítica aplicada en la autora no son ejes fundamentales para el objetivo final de este trabajo, sí lo es su figura autorial dentro de las letras mexicanas.

### **1.1. El miedo como inspiración**

La vida de Amparo comienza en Pinos, Zacatecas, en 1928; en un pueblo que constantemente le evocaba la muerte (la casa en donde creció daba directo a la iglesia y al panteón), la angustia se gestó desde muy temprano. Era el ambiente perfecto para cocinar lo irreal, lo inquietante para una niña enfermiza y solitaria que sufría de horribles pesadillas y terrores nocturnos (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020).

Ella misma describe su afición por la alquimia, por ese *algo* cercano a la magia que a su corta edad no tenía nombre. Su curiosidad por los libros en la biblioteca de su padre le regaló el hábito de la lectura y se convirtió en un escape de la soledad que la rodeó desde la muerte prematura de su hermano menor. Su cercanía con Dante y las imágenes de Gustave Doré invadieron su inconsciente y formaron los monstruos que la acompañaron en la primera etapa de su vida. La combinación de estos elementos, junto con sus propias experiencias y temores infantiles, fueron fuente para configurar el universo insólito y perturbador que caracteriza su obra.

Amparo Dávila recuerda su formación religiosa: tenía seis años cuando comenzó a estudiar en un convento en San Luis Potosí, ahí la religión fue fundamental para apaciguar los miedos que la habían atormentado por años: “Ése fue un gran descubrimiento que me conmovió y me alivió de la angustia espantosa que sufría. En ese momento —tenía seis años— empecé a escribir pequeños poemas místicos” (Abenshushan, 2018). Cabe resaltar que en esta entrevista en la que da esta declaración, realizada por Vivían Abenshushan, Dávila habló de lo que para ella era el miedo: “Es terror a lo desconocido, lo desconocido de esta vida y de la otra, porque en las dos hay una parte que conocemos y otra que no conocemos”. Esta concepción del miedo, esta mención de “lo que no conocemos y nos atemoriza”, tiene relación con su obra, pues parece que a través de ella liberó a los monstruos que le carcomían el interior.

Su primer momento para acercarse a la creación literaria se dio en ese lugar espiritual, el convento, y más tarde sería influenciada por otros escritores contemporáneos como Albert Camus y Franz Kafka. Sin embargo, en otra entrevista (Minila, 2018) habla de influencias latinoamericanas, como lo fueron Jorge Luis Borges, Bioy Casares, y su predilección por creadores argentinos y uruguayos. Otros autores que considera como su influencia son Juan José Arreola

(con quien es constantemente comparada), Juan Rulfo y Efrén Hernández, a quien considera iniciador del género fantástico en México (Lorenzo & Salazar, 1995).

Sus primeras publicaciones aparecieron en la revista *Estilo*, dirigida por Joaquín Antonio Peñalosa, y en la revista *Ariel*. En 1950, lanzó su primer poemario titulado *Salmos bajo la luna*, compuesto por catorce poemas, marcando así su debut en el mundo literario a través de la poesía. En 1954, cuando tenía la edad de veintiséis años, llegó a la Ciudad de México a trabajar como secretaria para uno de los más grandes literatos de la época y quien le insistiría para escribir más que poesía: Alfonso Reyes. Esta relación inició años atrás, cuando Dávila radicaba en San Luis Potosí y se dio un encuentro entre ambos.

Así, tras llegar a la capital y establecer la relación con Reyes (quien vivía en la capital), siguió publicando en revistas. Publicó cuentos que escribió por recomendación del renombrado escritor. En sus propias palabras:

Don Alfonso pensaba que la prosa era una disciplina ineludible, que todo escritor debía de practicar prosa, o bien porque le interesara la prosa o la narrativa o para la misma poesía, a la que ayudaba mucho. Entonces, a instancias de don Alfonso volví yo a escribir cuentos, como lo había hecho en mi juventud, cuando hice cuentos que dejé porque no les di importancia. Don Alfonso, pues, me sugirió que volviera a escribir cuentos, y luego, como le fueron gustando, me fue exigiendo que los publicara (Lorenzo & Salazar, 1995).

Aparecen sus trabajos en *Revista Mexicana de literatura*, *Revista de la Universidad de México*, *La Revista Estaciones*, *Revista Bellas Artes* y en otros títulos, lo que la impulsaría como creadora literaria.

La aparición de sus trabajos en importantes revistas literarias consolidó su lugar como escritora y permitió que su estilo narrativo, cargado de simbolismo y de experiencias personales,

comenzara a ser reconocido por la crítica. Estas publicaciones reflejan cómo su obra empieza a entrelazarse con las vivencias que más tarde plasmaría en su autobiografía, ofreciendo una ventana a los elementos que alimentaron su particular visión del mundo.

La mayoría de los recuerdos sobre su niñez están plasmados en su autobiografía, un texto que inicialmente escribió como agradecimiento al recibir el premio Xavier Villaurrutia en 1977, incluido después en el ciclo *Los narradores ante el público* (Dávila, 2005). A pesar de haber sido publicado en 1965, este texto fue revisado y modificado en diversas ocasiones a lo largo de su vida, lo que lo convirtió en una obra viva y en constante transformación. Para los críticos y estudiosos, este texto representa un indicio para descifrar el universo narrativo de Dávila, ya que muchos de sus relatos parecen estar vinculados a las experiencias evocadas en estas memorias. La narrativa autobiográfica ha sido leída con detenimiento en busca de pistas sobre el significado "oculto" de su obra, sugiriendo que en sus narraciones-ensayo se encuentran elementos que dialogan con los temas centrales de su literatura: el miedo, la locura y la muerte. Este vínculo entre su vida y su escritura refuerza la idea de que su autobiografía es más que un testimonio personal, además se trata de un mapa para comprender las raíces de su peculiar literatura.

Una Amparo Dávila mayor y experta no cesaría de repetir estas memorias, contar otras y agregar nuevas. Las docenas de entrevistas nos ofrecen otro panorama para visitar. En viva voz, cuenta sus procesos de escritura, sus relaciones con otros autores y su matrimonio con el pintor Pedro Coronel, con quien se casó en 1958. Todo ello aporta a la figura literaria<sup>1</sup> que se va formando alrededor de la zacatecana y de su percepción de la realidad o en lo insólito de su narrativa.

---

<sup>1</sup> Se hace referencia a la construcción de una identidad del autor que trasciende su existencia biográfica, convirtiéndose en una representación simbólica o literaria que interactúa con su obra y con los lectores (Del Castillo Reyes, 2018).

*Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (Gutiérrez Piña, 2019), abre con un estudio dedicado a la *autofijuración* que sugiere que Dávila reacomodó estos recuerdos de manera casi estratégica para presentar una figura autorial ante lectores que ya le seguían. Las diferentes entrevistas, el discurso de agradecimiento luego de recibir el premio Xavier Villaurrutia por la antología *Árboles petrificados*, más otros premios y homenajes recibidos, crean un vínculo con sus recuerdos constantemente repetidos en su obra porque, al mismo tiempo, develan su concepción de lo “fantástico” y su percepción de fenómenos anormales como normalidad en su realidad subjetiva. Pero no solo eso, las palabras de Dávila se volvieron una “justificación del yo” y un encomio para su escritura (su estilo, prosa, así como la creación de sus historias y personajes). Ello suscita que se reflexione acerca de la conexión entre sus meditaciones y recuerdos con sus textos, su carácter poético y, posteriormente, su narrativa insólita.

Dado lo prematuro de la autobiografía de la autora, los relatos otorgados por ella misma, las acentuaciones en temas particulares (como su infancia, los opuestos: luz y sombra, vida y muerte, silencio y ruido) se configura una realidad literaria que le da una justificación al universo que construyó en su obra.

Estas percepciones de ella misma abren el debate del subgénero al que pertenece su obra, ¿son fantásticas las historias en sus cuentos si los elementos de irrupción son percibidos como algo *normal* en ese mundo diegético? Gutiérrez Piña (2019) rechaza la idea de que la producción literaria de Dávila pertenezca al subgénero fantástico porque la misma autora teje un mundo ordinario fantástico con sus propias reglas.

Gutiérrez Piña subraya elementos que bien podrían vincular los recuerdos registrados por Dávila con algunos aspectos presentes en sus cuentos. Primero, destaca una atmósfera particular

que emerge de los recuerdos infantiles de Amparo, evocando una figuración fantasmagórica de los pueblos, posiblemente influenciada por escenarios literarios emblemáticos de la literatura latinoamericana, como Comala o Macondo. Asimismo, se observa una constante entre vida y muerte, la cual proyecta un sujeto vulnerable —como la autora misma y sus terrores nocturnos— en la "construcción de un mito personal". Finalmente, Dávila se ubica en un universo real, cargado de una sensación fantasmal que permea su obra (Gutiérrez Piña, 2019, pp. 84–85).

Este último punto hace referencia al sentimiento fantasmagórico que reside en textos latinoamericanos que comparten, por ejemplo, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *El obscuro pájaro de la noche* (1970) del escritor chileno José Donoso. Este sentimiento hace referencia a esa cosmovisión latinoamericana que surge desde la tradición oral y que se alimenta de los paisajes desérticos, en donde la pobreza y la violencia van a dar en las obras de autores que codifican esa realidad en sus historias agregando la idea fantástica para dar razón de ser al mundo increíble donde habitan.

Amparo Dávila afirma sobre la unidad de sus cuentos: “los elementos comunes que hay en mis cuentos son mis preocupaciones fundamentales en la vida: el amor, la locura, la muerte. Son los temas fundamentales que desde que tengo uso de razón siempre me preocupan” (*op. cit.*, p. 60).

En otras palabras, vincula constantemente su vida y su obra en diversas entrevistas. Y retomando la entrevista que la autora ofreció a Vivian Abeshushan con respecto de esta vinculación:

Recuerdo dos casas. La primera, donde yo nací, era una casa con un jardín cuadrado en el centro, un jardín lleno de enredaderas, y con habitaciones a los lados. En la parte de atrás había un segundo patio, que era en realidad una huerta, con árboles frutales y legumbres.

“El Huésped” es un cuento que imaginé en el contexto de esta primera casa, con el jardín y luego el huerto” (*El jardín del miedo*, 2018).

Lo anterior es un ejemplo de cómo Dávila transforma sus vivencias personales en un recurso creativo, demostrando cómo los espacios cotidianos de su infancia se convierten en componentes esenciales del universo literario que construyó. Esto reafirma la idea de que su vida y obra están profundamente interconectadas.

Así pues, podría considerarse que la autobiografía de Dávila la posicionó en el escenario literario y, de manera deliberada o no, despertó la inquietud de la crítica.

Ahora bien, pensando en el contexto de la historia, ¿dónde se puede colocar a Dávila dentro del panorama literario mexicano del siglo XX? De manera cronológica, Amparo Dávila pertenecería a la llamada Generación de medio siglo. Aunque convivió y entabló amistad con autores de esta generación como Octavio Paz, Julio Cortázar e incluso con la ensayista y poeta Alejandra Pizarnik, se pensaría que se uniría a este grupo, sin embargo, por recomendación de Reyes, jamás buscó pertenecer a ningún grupo literario o saberse dentro de alguna corriente. Se puede señalar que ni siquiera ella misma consideraba que su obra perteneciera al género fantástico.

En *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (2019), León Guillermo Gutiérrez afirma que “Es la década del surgimiento de una nueva narrativa en México que signará no solo un rompimiento, sino el derrotero y consolidación de una verdadera literatura que se proyectará en el ámbito internacional” (p. 83), y continúa más adelante: “La escritora zacatecana no necesita de emparentamientos para el reconocimiento a su originalidad y perfección en el dominio del cuento, la estética de su narrativa solo le corresponde a ella” (p. 84). Siguiendo la línea de esta última idea, en la obra de Dávila hay cierta particularidad si de la construcción de sus relatos hablamos. Vincularla al género fantástico apenas la asemejaría con

autores que exploraron lo fantástico y, al mismo tiempo, esa misma singularidad es la que la diferencia tanto de los autores de su época tales como Francisco Tairo, Rosario Castellanos y Salvador Elizondo, entre otros. Es probable que la singularidad de la autora resida en su estilo (Monsiváis, 1997).

Para hablar del estilo de Amparo Dávila es necesario explorar lo que se entiende por estilo, ya que las posibles nociones de las teorías estilísticas podrían ayudar a “creer que se entiende el concepto”, no obstante, el concepto siempre se encuentra oscuro, casi críptico. De esta manera, el estilo de Dávila no puede ser reducido a una fórmula, debe entenderse como una combinación única de elementos técnicos, simbólicos y subjetivos que hacen de su narrativa una experiencia literaria distintiva.

Dejando de lado los detalles más extensos, el concepto de estilo literario puede entenderse como la construcción y organización de elementos que buscan cumplir un propósito específico dentro de un texto. Este panorama destaca la función de la pragmática, la semántica, la sintaxis y la morfología como componentes elementales en la configuración del lenguaje literario (Fowler, 2013). Sin embargo, las teorías estilísticas trascienden este análisis técnico, ya que centrarse exclusivamente en los aspectos lingüísticos podría ignorar factores tales como la subjetividad del autor, su contexto cultural y las intenciones implícitas en su obra. En el caso de Amparo Dávila, la noción de autor es necesaria para comprender su estilo. Su obra organiza elementos narrativos de forma precisa y reflejan una visión personal y un universo creativo único que la distingue dentro de la literatura mexicana. Esto refuerza la idea de que el estilo literario no se limita al lenguaje, pues abarca las decisiones creativas del autor y su capacidad para construir un mundo propio en el texto.

Estudiar la estructura gramatical de un autor no dejaría cabida para entender otras formas de composición en su obra.

En *Idea de la estilística*, Fernández Retamar (2018) define como estilo a aquello que no se ciñe estrictamente a la lógica, con el estudio de ésta, la gramática se da por bien servida, pero desatiende los otros dos niveles, por ello este autor define a la estilística como “el estudio de lo que haya de extralógico en el lenguaje” (p. 21), es decir, aquellas zonas a las que no llega la gramática, aquellos niveles que representan las bondades que tiene la lengua para permitir que el ser humano se exprese de forma individual, pero además en los efectos que esta configuración puede provocar de forma afectiva. Lo anterior, refuerza la idea de que el estilo va más allá de la estructuración determinada de un texto y que está relacionado con otras variables que van desde la propia imaginación y acervo del autor hasta la época y movimiento literario.

Para apropiarse de mejor manera de esta tan amplia acepción se revisa lo que dice Roland Barthes (1953, p. 9): “Bajo el nombre de estilo se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor”. El estilo de Dávila estaba profundamente atado a esa concepción de ella misma y de su realidad.

Por ello es difícil estar de acuerdo con Rafael Lemus (2016) cuando afirma que a Amparo Dávila “el estilo le estorba”, por el contrario, dada la revisión anterior, es el estilo singular lo que la posiciona como una rareza (para bien) en la literatura mexicana gestada en esa época. Esta particularidad recae en la configuración de sus personajes, objeto primero de este trabajo.

Es verdad que Amparo Dávila estaba lejos de retratar el costumbrismo mexicano, alejándose así de la corriente de la época (Generación de medio siglo), por el contrario, retrató escenarios lúgubres, llenos de oscuridad y penumbra. Sus personajes son borrosos, sus atmósferas están cargadas de locura, así como sus figuras femeninas, estrujadas hasta perder la cordura y

terminar en profunda soledad. Eso la lleva a una zona de innovación respaldada por el interés tanto del lector como de la crítica y los académicos, por ello la obra daviliana es un fenómeno singular.

Esta singularidad ha sido reconocida por los lectores, quienes ven en su obra una ruptura respecto de los temas y el tono que prevalecían en su generación. En lugar de limitarse a la realidad social mexicana, Dávila se sumergió en el terror psicológico y el mundo fantástico, lo cual la alejó de autores contemporáneos como Carlos Fuentes o Juan Rulfo. Investigaciones académicas (que se revisan en el siguiente apartado) también han subrayado cómo sus personajes femeninos exploran complejidades psicológicas que las llevan al borde de la cordura, lo que contrasta con la representación más tradicional de las mujeres en el costumbrismo. Su construcción narrativa la ha posicionado en una zona de innovación respaldada por el interés tanto del lector como de la crítica y los académicos, consolidando la obra daviliana como un fenómeno singular en la literatura mexicana del siglo XX.

Un par de años antes de la muerte de Amparo Dávila se publicó una edición conmemorativa de *Árboles petrificados* (2019) que además de contener los cuentos que la llevaron al reconocimiento como una de las grandes escritoras mexicanas de todos los tiempos, se compiló una selección de ensayos, archivos fotográficos y cartas que intercambié con su amigo íntimo Julio Cortázar, que ilustran su vida de manera emotiva. Este libro fue una forma de agradecer a Amparo Dávila por su gran aporte literario para las letras mexicanas.

Dentro de esta conmemoración, Evodio Escalante (2016) resalta: “Por supuesto, la obra precisa y condensada de Amparo Dávila no necesita un mesías de la crítica, sino antes bien la devoción del atento lector, liberado de lugares comunes y de los prejuicios que a menudo empañan el trabajo y el placer de la lectura” (p. 143).

## **2. Marco teórico. Los elementos del género fantástico**

Este capítulo presenta el marco teórico en torno al cuento fantástico. Para este trabajo se considera esta doble clasificación (cuento y además fantástico) como una guía para comprender las dinámicas narrativas en los relatos elegidos. Esta visión respaldada en la teoría permitirá delimitar lo que constituye lo fantástico y profundizar en sus elementos.

Este capítulo parte de la conceptualización del género desde teorías como las de Tzvetan Todorov, Roger Caillois, David Roas, Flora Botton y Omar Nieto. Asimismo, con base en estos teóricos, se propone una serie de cinco elementos que se buscarán más tarde en los relatos de Amparo Dávila (“El Huésped”, “Moisés y Gaspar” y “Alta cocina”), estos elementos son: 1. Establecimiento del mundo ordinario (en ocasiones, simplemente denominado mundo ordinario), 2. Momento de irrupción, 3. Elemento de irrupción, 4. Ambigüedad en el relato y 5. Ambigüedad en el personaje. Ello le dará profundidad a su contenido fantástico y, una vez establecidos estos elementos, se podrán observar aquellos que ayudarán a señalar, primero la ambigüedad y el sentimiento de otredad que deviene de la ambigüedad.

Dado lo anterior, se dedica un apartado al personaje fantástico, quien o quienes actúan como agente de perturbación y transgresión en el relato. Pues, la ambigüedad en el personaje se presenta como una herramienta narrativa primordial para este estudio, al permitir que su naturaleza, forma física y motivaciones permanezcan indefinidas, amplificando el misterio y el impacto psicológico del relato.

De esta forma, este marco teórico proporcionará bases para analizar los elementos y, con ellos, las formas de manifestación del género fantástico para continuar con la demostración del uso del recurso de ambigüedad para la construcción de este género.

## 2.1. Definición del concepto del género fantástico

El género fantástico ha sido objeto de múltiples definiciones, éstas abarcan desde aproximaciones generales hasta teorías específicas que buscan delimitar su aparición en el ámbito literario. Se revisan a continuación estas conceptualizaciones del género.

La Real Academia Española (RAE) define el término fantástico como: “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación” (s. f.), la acepción de “algo fingido”, fuera de la realidad y propio de la imaginación resulta una definición muy general, sin embargo, de ella se rescata que lo fantástico “no tiene realidad”, es decir, que “no pertenece o no tienen realidad”, ya que, al no ser *algo real* se subraya la separación de lo fantástico respecto de la realidad tangible, enfatizando su carácter ajeno a lo verificable y su construcción en un plano que no se rige por las leyes de lo real.

Una de las primeras definiciones que tuvo el género fantástico fue propuesta por Louis Vax en *El arte y la literatura fantásticos* (1963) en el que propone que lo fantástico es "la irrupción de lo insólito en lo banal". De esta definición, se puede extraer la interacción de algo que resulta simple con un elemento extraño o perturbador. Además, Vax resalta que el concepto de fantástico varía según el contexto histórico y cultural, otorgándole una flexibilidad que permite su adaptación a diferentes épocas y tradiciones literarias.

Uno de los teóricos más relevantes, si de teoría fantástica se trata, es Tzvetan Todorov, quien en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1972) define al género como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparente sobrenatural” (p. 32). Para Todorov, la vacilación es la base de lo fantástico: el lector y, en algunos casos, los personajes oscilan entre una explicación racional y una sobrenatural de los

eventos narrados. Esta vacilación es lo que define la experiencia fantástica y distingue al género de lo maravilloso o lo extraño.

En *Los juegos fantásticos* (2003) Flora Botton aporta una mirada distinta al definir al fantástico como un "juego de la imaginación" que reside en el lenguaje. Para Botton, la esencia del género no se encuentra precisamente en los acontecimientos, aparece en el tratamiento del lenguaje para construir lo fantástico. Esta puntualidad en el lenguaje como base del género fantástico aporta una visión estilística y semántica en el género. A su vez, esta definición interactúa con la primera definición, pues recuerda que lo fantástico proviene de la "imaginación", ese terreno no real.

Otra definición se encuentra en "Italo Calvino y la literatura fantástica italiana" de Ana María Morales que se publicó en el texto *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad. V Jornadas internacionales de estudios italianos* (2003). Morales amplía las definiciones de fantástico afirmando que es "Modalidad discursiva en la que aparecen claramente discernibles dos códigos de realidad que resultan excluyentes" (p. 91). En su propuesta, Morales enfatiza el enfrentamiento entre dos fuerzas que dentro del contexto narrativo suspenden las leyes reconocidas como propias de la realidad. Este choque de códigos de realidad refuerza la tensión inherente al género fantástico.

Una definición más aparece en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011) David Roas, quien define lo fantástico como "la confrontación problemática entre lo real y lo imposible" (p. 14). Esta definición encapsula la esencia de lo fantástico al subrayar cómo un elemento imposible dentro de la narración altera la percepción establecida de la realidad tanto para los personajes como para los lectores, generando una sensación de inquietud y cuestionamiento. Además, Roas señala que esta confrontación se construye en relación con el concepto de realidad como una construcción cultural, destacando el carácter estético del género fantástico más allá de

las restricciones de un género literario específico (p. 10). Roas propone que lo fantástico se define por la tensión que surge cuando lo imposible irrumpe en una realidad que el lector y los personajes perciben como lógica y coherente. Es decir, el relato parte de un mundo que sigue las reglas del sentido común, pero en algún momento aparece un hecho que rompe esas reglas, algo que no puede explicarse con las leyes naturales conocidas. Este choque es lo que genera lo fantástico.

Finalmente, una de las definiciones más recientes aparece en *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno* (2016), donde Omar Nieto redefine lo fantástico como un sistema más que como un género rígido. Nieto plantea que lo fantástico no debe limitarse a un conjunto de temas o elementos aislado, sino que debe entenderse como un fenómeno estético. Según el autor, el género fantástico se configura a través de paradigmas y elementos que interactúan para generar una experiencia que desafía la percepción de la realidad. Nieto sostiene que lo fantástico depende del mundo real como base, pero este mundo se ve violentado por un elemento de irrupción que introduce lo extraño, lo *otro*, y lo ambiguo (p. 63). De igual manera, critica las definiciones canónicas, como la de Todorov, por su enfoque limitado<sup>2</sup>, y resalta la importancia de la otredad y la ambigüedad como ejes esenciales de lo fantástico como sistema.

Como se puede apreciar, para los autores el género fantástico se caracteriza por su capacidad para desestabilizar las leyes de la realidad a través de la irrupción de elementos insólitos, sobrenaturales o ambiguos, que generan un enfrentamiento entre códigos de realidad del relato (es decir, reglas, normas o estructuras que se usan para entender cómo funciona el mundo) es importante resaltar con esto que no solo irrumpe, en casos como los relatos de Dávila, también resulta en la ejecución de violencia de la cotidianeidad de los personajes que habitan en los cuentos.

---

<sup>2</sup> Nieto señala que la definición de Todorov restringe lo fantástico a la vacilación entre lo natural y lo sobrenatural, dejando de lado la riqueza de matices y la complejidad de la otredad y la ambigüedad como principios estructurales del género (p. 63).

Estas definiciones, aunque diversas, coinciden en destacar la imaginación, la transgresión y la ambigüedad como componentes esenciales del género.

## **2.2. Elementos del género fantástico**

Estructurar al género fantástico desde elementos que aparecen de una forma u otra en los relatos fantásticos ha sido una forma sistemática efectiva para comprender su funcionamiento y los efectos que genera tanto en los personajes como en los lectores. Esta clasificación permite delimitar el género frente a otros géneros narrativos y ofrece una herramienta de análisis para estudiar relatos específicos y evaluar cómo opera lo fantástico en ellos.

Autores como Tzvetan Todorov, Louis Vax y Flora Botton han sido pioneros en este proceso. Sus trabajos buscaron definir al fantástico como un género. Los elementos que se proponen están inspirados en las teorías que proponen estos autores y son los siguientes: mundo ordinario, momento de irrupción, elemento de irrupción, ambigüedad y ambigüedad en el personaje.

Separar al género en elementos para este marco teórico es más que una simple clasificación de componentes: Es una forma de profundizar en su naturaleza. Esta división me permitirá estudiar cómo cada componente aporta al efecto del relato y cómo interactúan entre sí. Además, identificar estos elementos brinda la posibilidad de observar las transformaciones del género en diferentes épocas y contextos culturales.

### **2.2.1. Establecimiento del mundo ordinario**

Autores como Tzvetan Todorov y Louis Vax propusieron teorías que recolectan una serie de elementos que permiten delimitar las particularidades del género y comprender su construcción.

Todorov (1972) establece que lo fantástico surge en la vacilación entre lo real y lo sobrenatural, una incertidumbre que solo puede manifestarse en un mundo donde las leyes naturales predominan inicialmente. Este "mundo ordinario" es indispensable, ya que proporciona el marco de referencia racional que será desafiado por los elementos fantásticos. El "mundo ordinario" constituye un punto de anclaje dentro de la narrativa fantástica. Establece el espacio inicial donde las leyes de la razón y la realidad dominan, permitiendo que la irrupción de lo sobrenatural sea percibida como una transgresión.

Por su parte, Vax (1963) destaca que antes del momento de la irrupción fantástica habría que establecer un mundo regido por la razón:

En el sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. Lo horrible y lo macabro tienen lugar en el mundo natural: y, sin embargo, las narraciones de esa naturaleza figuran con toda naturalidad junto a los cuentos fantásticos. [...] Indicaremos ante todo que lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica (p. 10).

Es decir, que el efecto fantástico solo puede ocurrir en un mundo que previamente se sujeta a las leyes de lo posible, de lo contrario y de acuerdo con Todorov, la aparición de lo fantástico en un mundo regido por leyes no naturales sería un tipo de maravilloso.

Tzvetan Todorov también enfatiza la importancia del mundo ordinario al afirmar que el lector debe aceptar el mundo presentado, el mundo de los personajes donde se desarrolla la historia como un mundo de personajes reales (2016, p. 32). Según Todorov, la coherencia y las leyes conocidas de este mundo son necesarias para generar la vacilación que define al género fantástico. Sin un marco verosímil, la irrupción de lo sobrenatural carecería del impacto necesario para provocar incertidumbre en el lector.

Por su parte, Flora Botton refuerza esta noción al definir el mundo ordinario como un “telón de fondo” compuesto por elementos que el lector reconoce como parte de su realidad: La realidad del relato se compone de elementos de la realidad del lector, el mundo por el que transita el personaje, pero finalmente realidad del texto (2003, p. 61). Este traslado de la realidad externa del lector al mundo interno del texto asegura que la irrupción de lo fantástico sea identificada como una ruptura inesperada dentro de un mundo con reglas que operan similares a la realidad, además, la autora expone que existen tipos de realidades, una realidad externa, es, decir, el mundo real, el mundo del lector y la realidad interna, que existe en el mundo del texto

Finalmente, David Roas añade que lo fantástico "Parte de la representación de lo real, es decir, construye un mundo regido por las leyes naturales que el lector reconoce como semejante al suyo propio. Es en este espacio realista donde emerge lo imposible" (2011, p. 9). Según Roas, la construcción del mundo ordinario debe ser profundamente verosímil, asegurando que el lector lo identifique como parte de su propia realidad. Este reconocimiento permite que la irrupción de lo sobrenatural sea efectiva.

El mundo ordinario es el cimiento sobre el que se construye la narrativa fantástica. Desde la perspectiva de estos teóricos, este elemento establece un terreno común entre el lector y el texto, lo que resulta necesario para que el efecto de lo fantástico surja con fuerza. La coherencia, la familiaridad y el apego a las leyes de la razón son las características que permiten que la irrupción de lo sobrenatural trascienda lo anecdótico y se convierta en una experiencia literaria impactante.

### **2.2.2. Momento de irrupción**

El momento de irrupción constituye un punto de quiebre de la realidad dentro del género fantástico, ya que representa el instante en el que lo sobrenatural, lo extraño o lo inexplicable rompe la

continuidad del mundo ordinario. Este momento no es simplemente un evento aislado, pues se trata de un momento narrativo que da lugar al conflicto central de la historia. Es en este instante cuando se genera el choque entre las leyes conocidas del mundo racional. El momento de irrupción define la experiencia fantástica al situar a los personajes entre la incertidumbre y el asombro.

Para este marco teórico, es necesario diferenciar este concepto, el momento de irrupción, del elemento de irrupción, ya que ambos, aunque estrechamente relacionados, cumplen funciones distintas en el relato. Mientras que el momento de irrupción está ligado al "cuándo" ocurre la transgresión, el elemento de irrupción se centra en el "qué" o "quién" protagoniza esa ruptura. El elemento de irrupción puede ser un objeto, un ser o un fenómeno que encarne lo sobrenatural, materializando la amenaza o el misterio que define el relato fantástico. Asimismo, el momento establece la entrada disruptiva de lo extraño, mientras que el elemento da cuerpo y forma a esa transgresión. Ambos trabajan de manera conjunta para generar el impacto narrativo que caracteriza al género fantástico.

El momento de irrupción señala el punto exacto donde lo sobrenatural penetra el universo literario. Este momento es un umbral que divide la normalidad de la anomalía del texto. Desde diferentes perspectivas, los teóricos han estudiado cómo esta irrupción marca el inicio del juego entre lo posible y lo imposible, enfatizando su capacidad para desestabilizar el orden narrativo.

Louis Vax señala, como ya se mencionó, que lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón (1965, p. 10). Para Vax, este momento es de suma importancia, pues establece un estado de amenaza y transgresión en el relato. Flora Botton complementa esta idea al afirmar que el relato fantástico solo tiene sentido cuando lo sobrenatural transgrede las reglas establecidas en un universo que se presenta como real (2003, p. 36). Enfatiza

que este momento debe surgir de forma inesperada, desestabilizando la cotidianidad y generando en el lector una experiencia emocional de extrañeza.

Por su parte, Tzvetan Todorov propone que “Lo fantástico se define como una *percepción* particular de acontecimientos extraños” (p. 9). Se ha mencionado que este autor propone una “vacilación” del personaje dentro de la narración que experimenta la noción de fantástico transgrediendo su mundo ordinario. Este momento es sumamente indispensable para el autor ya que en él se decide si se trata de un relato maravilloso o fantástico.

Es relevante la vacilación que menciona Todorov: ¿A qué se refiere con “vacilación”?, más aún, se debe plantear la pregunta obligada: ¿ante qué vacila el personaje?, ¿entre qué opciones? La vacilación para Todorov supone un estado liminal. El sujeto actante es puesto ante un acontecimiento cuyas leyes de operación transgreden su mundo ordinario. Entonces, dicho sujeto, en ocasiones, busca las posibles explicaciones de este hecho; por un lado, podría tratarse de una equivocación de la percepción de la realidad debido a los sentidos, o bien, el acontecimiento es real, ha sucedido en realidad. Todorov lo refiere así:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes de del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] el fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre. (p. 32)

La vacilación es ese estado en el que el personaje está en el umbral de las explicaciones posibles ante el hecho de irrupción. Y únicamente ahí existe lo fantástico para el autor búlgaro; en ese único momento en el que el actante no sabe, desconoce y duda.

La siguiente pregunta para entender esta postura es ¿el personaje es el que debe dudar? La respuesta corta es no, pues el lector debe entrar en escena.

Lo fantástico funciona en cuanto el lector *también* esté integrado a la historia, al mundo de los personajes y desarrolle su percepción y su postura ante los actos ambiguos de los acontecimientos desarrollados en la historia. Esta vacilación del personaje y luego (o al mismo tiempo) la del lector es la primera condición para que surja lo fantástico.

De este modo, se puede pensar que el “momento de la irrupción” es afín a la “vacilación” de la que habla Todorov pues señala que lo fantástico se caracteriza por un instante de duda ante lo que ocurre: el lector (y a veces los personajes) no sabe si lo que ha sucedido tiene una explicación racional o si obedece a fuerzas sobrenaturales. Esa duda es lo que él llama “vacilación”.

En otras palabras, el “momento de la irrupción” se refiere al punto en el que aparece un hecho inesperado o inexplicable, que interrumpe la lógica de la realidad cotidiana dentro de la narración. Esa irrupción provoca la vacilación, porque introduce algo que quiebra la coherencia del mundo narrado.

Entonces, son afines porque una cosa genera la otra: la irrupción instala la posibilidad de lo sobrenatural o inexplicable, y eso desencadena la vacilación interpretativa.

Al respecto, Daniel Ferreras Savoye (2014) resume lo siguiente:

Para Todorov, el género fantástico se encuentra en la frontera entre lo insólito y lo maravilloso, y el efecto fantástico no dura más que lo que tarda el lector en decidir si el problema planteado por la narración se puede explicar de una manera racional o no; lo fantástico según Todorov depende exclusivamente de la duda provisional del receptor ante el mensaje, antes de catalogarlo en la esfera de lo insólito (realista) o de lo maravilloso (anti-realista). Todorov califica lógicamente el género fantástico en “evanescente” y rechaza la posibilidad de que un texto permanezca fantástico una vez concluido el sintagma

narrativo: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Lo propiamente fantástico, según él, no ocupa más que “el tiempo de la incertidumbre”, hasta que el lector opte por una respuesta u otra (pp. 14-15).

Lo anterior, se refiere a que, para Todorov, lo fantástico no se define por la duda momentánea que provoca, ubicándose entre lo insólito y lo maravilloso. Una vez que el lector se decide por una interpretación racional o sobrenatural, el efecto fantástico desaparece. Esta perspectiva resalta la centralidad del lector en la definición del género.

En conjunto, estos autores coinciden en que el momento de irrupción es el motor que activa el relato fantástico. Este instante dentro de la temporalidad textual que introduce lo sobrenatural y el desafío a las leyes racionales del mundo ordinario, transformando el universo narrativo y generando un estado de tensión e incertidumbre que define la experiencia estética del género.

### **2.2.3. Elemento de irrupción (lo sobrenatural)**

El elemento de irrupción constituye otro elemento dentro del género fantástico, ya que se trata de la identificación de lo imposible en un mundo que se rige por las leyes de la razón. Como se propuso arriba, se destaca este elemento por separado por no tratarse de la temporalidad, pero sí del aspecto físico o psicológico que encarna lo sobrenatural dentro del relato. Se considera por separado para diferenciarlo de la etapa de “vacilación” en la que tanto lector como personaje se encuentran en un lapso ante lo fantástico. El elemento de irrupción transgrede y se queda durante el resto del relato, incluso cuando ya no se duda y se tiene certeza de que no hay explicación tras el suceso de irrupción.

Es imperante comprender que el elemento de irrupción al traspasar el límite de lo real en el mundo ordinario buscará transgredir y violentar su entorno. Ya sea por medio de hacerle daño

a la estabilidad de la realidad o a los personajes. El elemento de irrupción puede hacerlo de forma deliberada o no.

Para Vax, la aparición de lo sobrenatural en el mundo “sujeto a la razón” del narrador y los personajes representa el elemento primordial para configurar lo fantástico. Para este autor, lo fantástico es esencialmente difícil de definir y resulta un problema porque la concepción de “fantástico” cambia en función de la época y la cultura (1987), lo que supondría que el elemento sobrenatural o elemento de irrupción se configura según quien lo lea:

En el sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. Lo horrible y lo macabro tienen lugar en el mundo natural: y, sin embargo, las narraciones de esa naturaleza figuran con toda naturalidad junto a los cuentos fantásticos. [...] Indicaremos ante todo que lo sobrenatural cuando no trastorna nuestra seguridad no tiene lugar en la narración fantástica (p. 10).

Para Tzvetan Todorov, lo sobrenatural y su presencia en los relatos fantásticos tendría una función social, pues permite reconocer límites fuera de géneros realistas; pero también temas humanos, tales como la necrofilia, incesto y homosexualidad desde una perspectiva poco censurable. Lo fantástico rompe barreras de lo tabú, se convierte en un arma de transgresión.

Flora Botton (2003, p. 30) sugiere que el elemento de irrupción desafía las reglas establecidas, y también provoca una respuesta emocional inmediata, tanto en los personajes como en el lector. Este componente, según Botton, debe insertarse de manera inesperada, ampliando la sensación de extrañeza y alteración en el relato.

Según Nieto, el elemento de irrupción funciona como una grieta en la realidad del relato, obligando a los personajes a enfrentarse a lo desconocido (2015, p. 50). Este fenómeno transforma

el espacio literario y nuevo orden que reorganiza las reglas del relato y enfrenta lo ordinario con lo sobrenatural.

Para el Nieto, que propone que lo fantástico está dividido en paradigmas, lo que él llama *el género fantástico moderno* inserta otro tipo de elemento de irrupción, éste, más que ser un agente externo, emerge desde el interior: los miedos, las ansiedades y lo inquietante provienen del interior del ser humano.

En este sentido, el mundo donde operaría la “realidad” depende de la subjetividad, por lo que, en primer lugar, operaría bajo la subjetividad del personaje actante y en ella se puede ocultar un motivo. Ello neutralizaría el factor de la sorpresa, pues el protagonista no percibiría la extrañeza.

El elemento de irrupción resulta necesario para el género fantástico, ya que es el punto donde lo ordinario y lo sobrenatural convergen, alterando la percepción de la realidad. Este componente permite al relato explorar la transgresión, la ambigüedad y la incertidumbre, elementos esenciales que distinguen al fantástico de otros géneros literarios.

#### **2.2.4. Ambigüedad**

Señalada en *Diccionario de retórica y poética* por Helena Beristain (1995) como: “Efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector privilegiar alguna de ellas” (p. 41).

Lo que destaca que la ambigüedad es una característica deliberada del lenguaje literario, permitiendo captar múltiples sentidos en el texto y creando una atmósfera de incertidumbre, elemento estilístico en el género fantástico.

La ambigüedad es el siguiente elemento propuesto para estudiar lo fantástico, pues permite que el lector y los personajes se enfrenten a situaciones inexplicables que desafían la lógica y las leyes de la realidad. Esta propuesta se sustenta en los planteamientos de *Los juegos del fantástico* (2003), en donde se señala que la incertidumbre y la imposibilidad de una interpretación definitiva constituyen rasgos esenciales del género fantástico.

Este concepto se vincula estrechamente con la capacidad del relato fantástico de mantener la tensión y la incertidumbre. Es importante recalcar que, para este trabajo, se distinguirá la ambigüedad que se presenta a lo largo del relato con la ambigüedad que se presenta únicamente en el aspecto y caracterización de los personajes, se abordará la ambigüedad de los personajes en el siguiente apartado.

La ambigüedad del relato se puede entender como la falta de concreción o puntualización de ciertos aspectos tales como la apariencia de un personaje, la forma de un objeto, el lugar donde se desarrolla una escena o en aquellas situaciones que sucedieron en un salto de tiempo en la narración. Wolfgang Iser dice en *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (2022) acerca de lo ambiguo:

La obra literaria tiene dos polos que podríamos llamar el artístico y el estético: el polo artístico es el texto creado por el autor, y el polo estético es la realización llevada a cabo por el lector. Solo en la convergencia de texto y lector se completa la obra literaria, y es esta convergencia la que debe ser objeto de la teoría de la literatura.

Esto sugiere una gran participación del lector en el proceso de la interpretación de un texto, en el caso del género fantástico, la ambigüedad dejaría una puerta abierta a la interpretación del lector, lo que convertiría la interpretación del texto, a la concreción, en un fenómeno múltiple según el tipo de lector.

En *La cicatriz de Ulises*, Erich Auerbach (2002) identifica en los relatos bíblicos un uso profundo de la ambigüedad como herramienta expresiva. Lo hace al contraponer la escena del reconocimiento de Ulises en *La Odisea* (Homero, 2001):

Las figuras homéricas, cuyo destino se halla unívocamente fijado, y que despiertan cada día como si fuera el primero, no pueden caer en situaciones internas tan problemáticas [...]. Los hombres de los relatos bíblicos tienen más trasfondo que los homéricos, más profundidad en el tiempo, en el destino y en la conciencia (Auerbach, 2002, p. 39).

Aquí se subraya que la narrativa homérica se caracteriza por un estilo de “primer plano”, donde todo se muestra con claridad y sin ambigüedades. Según Auerbach, en este tipo de narraciones el tiempo se presenta como un presente absoluto, y las analepsis solo llenan vacíos narrativos, no hay introspección psicológica, a diferencia de técnicas modernas como el monólogo interior. Predomina lo concreto, con descripciones detalladas de gestos y objetos, y los personajes expresan todo lo que sienten sin contradicciones, lo que los acerca a figuras arquetípicas más que a sujetos complejos. La prosa es coherente y estructurada, siguiendo el esquema clásico de planteamiento, nudo y desenlace. No hay simbolismos ocultos, lo que favorece una lectura clara y directa. Los personajes no evolucionan, sino que mantienen su carácter constante, y el mundo narrativo funciona como una realidad autosuficiente, sin necesidad de mensajes o justificaciones externas.

Este estilo narrativo se construye desde el vacío y la incertidumbre, y plantea lo que Iser denomina el "polo estético", donde el lector debe activamente interpretar, conjeturar y completar la obra.

Por su parte, Flora Botton considera que la ambigüedad funciona como el motor del relato fantástico, pues es imprescindible para mantener la esencia de lo fantástico, ya que la duda surge del texto, en el fenómeno narrado, en las causas o en la forma de contar la historia. Dice la autora de *Los juegos fantásticos* que la sensación de extrañeza de las emociones primarias, como el miedo, la angustia, todas esas sensaciones son las que provocan lo desconocido que puede dañar. Y todo ello hace que el lector tenga una participación emocional. La literatura fantástica es eso, emocional y cercana porque antes de dejar que el lector se acerque al mundo del texto, el texto se acerca al mundo del lector y le suelta una forma de extrañeza, pues a través de la ambigüedad deja que el lector imagine y tema, el autor del texto fantástico deja una parte del relato al lector. Además, la Botton propone que la ambigüedad se convierte en una herramienta narrativa que refuerza el carácter fantástico del texto y lo protege de explicaciones racionales o alegóricas. De este modo, lo fantástico, al mantener su naturaleza ambigua, conserva su capacidad de provocar emociones primarias como el miedo y la angustia, consolidándose como una experiencia literaria profundamente emocional y reflexiva:

La ambigüedad es, entonces, una característica que puede presentarse casi en cualquier parte del texto (salvo en la significación de las palabras). Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto. (p. 61)

Es decir, el relato fantástico debe guardar ambigüedad solo en los hechos narrados y en los personajes, jamás en el lenguaje.

Flora Botton sostiene que esa ambigüedad es el motor del relato fantástico, ya que la falta de una interpretación cerrada provoca emociones como el miedo y la angustia. Auerbach encuentra este tipo de ambigüedad en escenas como el sacrificio de Isaac, donde los motivos de los

personajes, el espacio y el tiempo permanecen indefinidos. Esa oscuridad narrativa, basada en lo no dicho, sitúa al lector en una posición de constante interpretación.

Así, aunque *La Odisea* y la Biblia no pertenecen al género fantástico, el estilo bíblico, tal como lo examina Auerbach, comparte con este género el uso de la ambigüedad como herramienta para mantener la tensión, sugerir múltiples sentidos y generar una experiencia emocional al lector.

### **2.2.5. Ambigüedad en el personaje fantástico**

Como se desglosó anteriormente, la ambigüedad tiene la capacidad de despertar sentimientos primarios, pues la falta de conocimiento crea incertidumbre. El siguiente elemento se trata de esa misma falta de concreción por parte del autor, específicamente en el personaje fantástico.

Es una realidad que no todos los relatos fantásticos cuentan con un “personaje fantástico”. En relatos como “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges (1941) o “Casa tomada” de Julio Cortázar (1946), entre otros, lo fantástico recae en objetos o situaciones; en casos como el de “El hombre duplicado” de José Saramago (2022), el personaje que provoca la irrupción del mundo ordinario es en realidad un doble, por lo que es su apariencia lo que se revela desde el inicio del relato.

En resumen, la ambigüedad en el personaje se usa en cuentos fantásticos específicos como los que se analizará en esta tesis.

Ahora bien, la ambigüedad en el personaje puede definirse como la coexistencia de características contradictorias, contrapuestas, incongruentes o inusuales que generan una constante incertidumbre sobre su naturaleza, intenciones o realidad. En el relato fantástico, esta ambigüedad se manifiesta como una herramienta narrativa que refuerza la otredad, al presentar a los personajes como entidades que oscilan entre lo familiar y lo extraño. Según Omar Nieto, la ambigüedad es

una característica intrínseca del fantástico, pero la redefine como un componente asociado a la percepción de la otredad. Según Nieto, la vacilación del lector frente a la ambigüedad textual surge de las múltiples interpretaciones que el texto permite:

El segundo elemento, *lo otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con lo mismo, y es en la literatura donde esta relación encuentra un mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario “una cristalización de la otredad” (p. 63).

Dado lo anterior, se puede pensar que la otredad en el personaje fantástico es la cristalización de aquello que es ajeno y desafía las categorías humanas de comprensión, desdibujando las fronteras entre lo mismo y lo *otro*.

Se ha revisado con anterioridad lo que la ambigüedad provoca a lo largo del relato, eso que no se dice, la omisión, la falta de concreción. A esta falta le devienen sensaciones primarias ante lo desconocido, como lo señala Howard Phillips Lovecraft (2017) en *El horror sobrenatural en la literatura*: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (p. 12).

Sin embargo, como el autor señala el verdadero horror viene de lo cotidiano. La ambigüedad en el texto puede ir un paso hacia adelante al convertir a un personaje (del que poco se ha dicho respecto de su aspecto físico) en ese ente que encarna el miedo, el capítulo cuarto analiza esta cuestión.

#### **2.2.6. El personaje fantástico**

La ambigüedad, como se ha visto, configura el relato en su estructura y atmósfera. También se proyecta en la construcción de los personajes. Entre ellos, las figuras que encarnan la alteridad, al

*otro* (como lo son el antagonista o el monstruo). Son entidades que rompen con la lógica establecida, perturban los márgenes del mundo narrado y cuestionan los límites entre lo humano y lo no humano, lo real y lo imposible. A partir de este desplazamiento, el relato fantástico intensifica su efecto de extrañeza. Este apartado se centrará en analizar la construcción y la influencia de estas figuras, explorando cómo su ambigüedad y su otredad contribuyen a reforzar la naturaleza fantástica de los relatos.

Desde su función narrativa, el antagonista o monstruo introduce elementos de conflicto y actúa como una manifestación de los miedos, las ansiedades y los tabúes que el texto literario busca explorar. Este apartado pretende profundizar en la construcción teórica del personaje que nace de la ambigüedad y el impacto emocional que generan estos personajes, igualmente se profundizará en las maneras en las que su presencia desdibuja los límites entre lo real y lo irreal, entre lo humano y lo extraño. Asimismo, se analizará cómo los relatos fantásticos al integrar estas figuras emplean sus características duales para desafiar las categorías tradicionales de realidad y moralidad. En este sentido, se discutirá la función del monstruo como símbolo de lo desconocido y su capacidad para amplificar el efecto perturbador del texto, al tiempo que se exploran los mecanismos narrativos que garantizan su eficacia dentro del género. Este marco se utilizará para observar a los personajes en los relatos de Amparo Dávila durante el análisis.

El propósito de la conformación de la teoría en el personaje radica en la función narrativa del antagonista o monstruo dentro del relato fantástico como figura que encarna la ambigüedad, canaliza conflictos simbólicos y emocionales, y desestabiliza los límites entre lo real y lo irreal, lo humano y lo ajeno. Este análisis buscará comprender cómo su construcción responde a temores colectivos o individuales, y cómo su aparición altera la estructura del relato y la experiencia del lector.

### **2.3 Personajes como actantes del universo narrativo**

Según Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, las funciones de los personajes son elementos importantes y recurrentes en los relatos tradicionales. Propp destaca que estas funciones son estables y observables, independientemente de la identidad o forma de obrar de los personajes (2008, p. 30). Aunque su esquema de 31 funciones fue desarrollado para cuentos tradicionales rusos, Propp enfatiza que no es rígido y puede adaptarse según el texto.

El desarrollo narrativo, según Propp, sigue una secuencia de funciones que organizan la trama en torno a los personajes y sus acciones. Todo comienza con una situación inicial de equilibrio, en la que se presentan los personajes y el contexto, seguido de una prohibición que es transgredida para desencadenar el conflicto. El antagonista actúa, busca información sobre el héroe, identifica sus debilidades e intenta engañarlo, lo que genera daño o amenaza al protagonista o su entorno. En respuesta, el héroe asume el desafío y enfrenta obstáculos que ponen a prueba sus capacidades. Este enfrentamiento directo con el antagonista, marcado por una dinámica física o simbólica, transforma al héroe, quien queda marcado de alguna manera, y eventualmente derrota al villano. Sin embargo, el héroe puede ser perseguido tras su victoria, hasta que al final experimenta una transformación o adquiere una nueva apariencia que refleja su evolución. El relato culmina con el castigo del antagonista, resaltando el restablecimiento del orden y la justicia.

El objetivo de detenerse en este esquema es demostrar la importancia de los personajes como engranajes de la trama, la acción y la configuración del mundo donde ocurren los acontecimientos. Para Propp “Las funciones constituyen los elementos fundamentales del cuento, las bases sobre las cuales está construido el desarrollo de la acción” (p. 97).

Propp subraya que las funciones son las piedras angulares sobre las cuales se construye la acción en los relatos, destacando que *“Las funciones constituyen los elementos fundamentales del cuento, las bases sobre las cuales está construido el desarrollo de la acción”* (2008, p. 97). Asimismo, introduce el concepto de *Ex Machina*, refiriéndose a intervenciones externas (divinas o de personajes no designados) que facilitan el cumplimiento de ciertas funciones, creando conexiones importantes entre los personajes y enriqueciendo la trama.

### **2.3.1. La composición y caracterización del personaje**

Es importante recordar que un personaje es un elemento narrativo que se enuncia como un referente de una persona del mundo real, sin embargo, éste no existe en el mundo real. A pesar de ello, los estudios sobre este elemento se han dado desde la psicología, rama que estudia el comportamiento de las personas reales.

En *Caracter/Carácter: el personaje literario*, Adriana Azucena Rodríguez (2022) define el concepto de personaje como:

El personaje literario es un recurso, una función y un eje de la trama, pero también establece una particular relación con el ser humano, a niveles individual y colectivo, ético y estético, exterior e interior; ofrece modelos y procesos de identificación, proporciona la posibilidad de abstraerse de la realidad tanto como enfrentarla (p. 11).

La definición propuesta por Rodríguez resalta la complejidad del personaje literario como figura de estructura y simbólica dentro del texto. Al concebirlo simultáneamente como recurso narrativo y como espacio de proyección humana, esto subraya su doble dimensión: por un lado, cumple una función narrativa concreta y, por otro, actúa como mediador entre el mundo ficcional y las experiencias del lector.

Una forma de clasificación del personaje, según la autora, se basa en su jerarquía dentro de la trama, definida por su importancia y nivel de intervención en los acontecimientos narrativos. Esta gradación jerárquica puede vincularse con la organización de funciones establecida por Propp, que incluye categorías como el antagonista, el proveedor o donante, el objeto de deseo, el auxiliar mágico, el mandante (quien envía al héroe), el héroe (o protagonista o primer actor) y el falso héroe. Esta clasificación permite estructurar a los personajes según su rol narrativo y su contribución al desarrollo de la historia.

Rodríguez agrega ambientales y testigos, los cuales no estarían tan delineados por su participación fugaz y sin mayor sentido que darle vivacidad al mundo diegético. Respecto de esta categorización de Propp, coincidimos con la autora de *Caracter/Carácter: el personaje literario* en que: “Esta clasificación, sin embargo, no satisface la complejidad del desarrollo que tuvo el personaje en los siglos posteriores al teatro griego” (p. 27). Los personajes de Dávila son, en esencia, más complejos. porque trascienden las funciones fijas que propone Propp y no pueden reducirse a meros roles narrativos ya que revelan conflictos internos, ambigüedades morales y dimensiones simbólicas que enriquecen su construcción, lo cual amplía y profundiza la dimensión del mundo diegético.

En esa misma línea, uno de los aspectos más importantes que refuerza la complejidad en la construcción de los personajes es la forma en que se caracteriza a los antagonistas, especialmente a través de su ambigüedad física y simbólica. Algo que compete en sobremedida es la caracterización de los personajes para darles vida en el texto, ya que la ambigüedad de la forma física de los antagonistas en los relatos de Dávila:

Es la suma de recursos textuales mediante los cuales un autor configura un sujeto ficticio; recursos similares a los que se emplearían en la configuración de un sujeto real, pero con

la particularidad de que éste (el ficticio) será necesariamente creíble, pero no verificable (p. 44).

Lo anterior, resalta un aspecto de suma importancia en la construcción del personaje literario: su necesidad de ser verosímil dentro del universo del texto.

Vale la pena meditar en dos aspectos de la composición; hay caracterización directa e indirecta; directa, si el narrador comunica los atributos del personaje; indirecta, si no. Se entiende así que en los relatos que se analizaran de Dávila, el narrador ha optado por la no descripción de los monstruos. Pero hay más aspectos que omite y que es necesario tener en cuenta.

### **2.3.2. El nombre**

El nombre es el sustantivo elegido por el autor para designar al personaje. El nombre no solo designa y dota de corporalidad, también dice cosas sobre el aspecto psicológico y social del personaje, por ello es tan imprescindible y según Rodríguez, el desuso del nombre tiene un objeto: “La ausencia de nombre propio en ciertos personajes puede tener también un propósito: desdibujarlo, estereotiparlo o establecer incógnita” (p. 46).

En los relatos fantásticos, la omisión del nombre refuerza la ambigüedad del sujeto narrativo, especialmente en figuras como el antagonista o el monstruo. Suprimir el nombre ayuda a desdibujar los contornos del personaje, diluye su individualidad, la acerca a lo incierto o lo amenazante.

### 2.3.3. La apariencia

Dar descripción del personaje dota de corporalidad sí, pero también ayuda a enmarcar rasgos que “sirven de motivación y, por lo tanto, modelan el carácter, el conjunto de cualidades que conforman la personalidad y temperamento del personaje” (p. 48). Es decir, la apariencia puede dilucidar el grupo al que pertenece (animal, humano), ideología (por su forma de vestir, o peinado).

Las descripciones pueden hallarse en diferentes dimensiones. Se pueden mencionar las dos más importantes: la descripción del personaje y la descripción del ambiente en el que se desarrolla la historia. Como afirma Silvia Adela Kohan en *Dar vida al personaje* (2014), cada una de estas descripciones debe servir para algo dentro de la historia, tener un uso específico: “Cada elemento de la descripción tiene que ser funcional. Debe sugerir algo o más o complementar una actitud, una situación, el sentimiento. Se describe para mostrar” (p. 58), pero es posible que, así como cada detalle brindado tenga una razón de ser, también la omisión tenga su propio significado.

La descripción debe ser narrativa, capaz de contar qué provoca el ambiente en el personaje, cómo incide la atmósfera en sus reacciones, destaca las cualidades o características del referente; crea una relación entre los personajes y el ambiente marca un giro en la vida del personaje (p. 148).

En otra perspectiva, Eugenia Rico en *Saber narrar* (2012) señala que:

Las características físicas de los personajes son lo primero que va a ver el espectador. El personaje no solo “dice” con palabras, los diálogos, sino que también nos habla con su presencia física y sus movimientos. En el cine el lenguaje no verbal es de máxima importancia. Por otra parte, según el género de la película, el personaje tendrá que estar más o menos marcado físicamente (p. 222).

Unos de los escritores contemporáneos más importantes del género de terror y horror, Stephen King en *Mientras escribo* (2001), emplea algo muy parecido a la técnica de Dávila y

apuesta por colocar el reflector en otro lado: “Una descripción insuficiente deja al lector perplejo y miope. El exceso de descripción lo abrumba con detalles e imágenes. El truco es encontrar el punto medio”. Y más adelante agrega:

Para que el lector se sienta dentro de la historia, concedo más importancia al escenario y el ambiente que a la descripción de personajes. Tampoco comparto la opinión de que la descripción física deba ser un atajo hacia la personalidad (p. 136).

Esto reitera que la descripción física puede estar ausente, pero hay otras formas de mostrar: con los actos. El autor rechaza la idea de que la apariencia física funcione como vía a la personalidad, esto se alinea con lo que sucede en los relatos de Dávila, donde los personajes (y en especial los monstruos o figuras amenazantes) se construyen más por sus actos, su efecto en el ambiente y en los demás, que por una forma física precisa.

#### **2.3.4. La conciencia**

Otro elemento de composición del personaje tiene que ver con su conciencia. Entiendo ésta como el conocimiento del bien y el mal y la posible diferenciación de estos dos estados, lo cual permite al personaje crear y conceptualizar el mundo en el que vive, moverse hacia una posición o resolución, tomar decisiones en función de su beneficio.

#### **2.3.5. Rasgos de personalidad**

Los rasgos de personalidad son determinantes para definir el personaje, que pueden estar vinculados con la ideología, creencias, valores, estos también son elementos que ayudan a entender lo correcto e incorrecto para el personaje.

Rodríguez coincide con Propp respecto de que los atributos condicionan el actuar de los personajes: “El personaje actúa movido por sus atributos psicológicos; a su vez, se supone que ciertos rasgos del individuo son resultado de acciones ejercidas sobre él, por ejemplo, un trauma de la infancia que determina el rasgo” (2022, p. 87).

Finalmente, según Azucena Rodríguez, existen diversas técnicas de enunciación que pueden aportar profundidad y caracterización al personaje. Entre ellas se encuentran las indicaciones proporcionadas por el narrador, las autodescripciones del personaje y sus observaciones sobre otros, así como las acciones que revelan su carácter y conducta. Además, se debe considerar la percepción de la realidad del personaje a través de su discurso, ya que no basta con establecer un mundo ordinario; es necesaria una comprensión particular del personaje en función de sus limitaciones y perspectiva única. Rodríguez da pie a que se piense en la construcción del personaje desde su funcionalidad narrativa y como artificio de la comprensión humana, por lo que no se debe mezclar su psicología con la del autor que lo crea; también, la interpretación de las acciones, actos, discursos están sujetos al momento histórico y la condición social al momento de la lectura.

Al entender que el género fantástico supone nuevas reglas de construcción de personajes por su compleja estructura y sus reglas únicas, cabe preguntarse ¿cómo funcionan los rasgos de personalidad del personaje en los relatos de este corte? Esto se revisa a continuación.

En primer lugar, Rodríguez destaca la importancia de establecer un mundo ordinario con reglas bien definidas, ya que esto permite que el personaje desarrolle su conciencia dentro de un entorno que sea tanto posible como coherente con su realidad: “Existen conciencias establecidas en los géneros como el fantástico, maravilloso, insólito, en donde lo narrado ya estableció lo

posible y por ello la racionalidad se puede otorgar a los objetos inanimados o seres que en el mundo real son irracionales” (p. 65).

En segundo lugar, es importante el uso del personaje en primera persona, pues ayuda al relato a acercarse a lo profundo. Observar de cerca la psicología del personaje logrará que el efecto que provoca lo sobrenatural sea más cercano, más verosímil.

Así pues, acerca a los lectores a la psicología del personaje, pero también a su percepción sobre lo que puede entender y lo que lo rodea, por lo que la autora agrega:

Esta posibilidad de comunicar reacciones suele depender del personaje principal —vínculo de esas reacciones— lo que supone que éste posee en mayor o menor medida una carga psicológica capaz de motivar sus reacciones. Supone también que esa particularidad del personaje resultará efectiva para reproducir empatía o antipatía en lector (p. 80).

La visión de la primera persona implica mucho más allá de tener una visión determinada de los acontecimientos, Adela Kohan (2011) lo interpreta así:

Las historias de “confesiones” se escriben en primera persona con el personaje *Yo*. No pueden ser escritas de otra forma. Es fascinante convertirse en el personaje sobre el que estás escribiendo y pensar en él como uno mismo, y escribir en primera persona implica que esa incursión en otro es imprescindible (p. 53).

Ahora bien, es natural pensar en otro paradigma, debido a que los personajes de los géneros miméticos no funcionan de la misma forma que los no miméticos, como es el caso del fantástico y el insólito. Éstos tendrían su propia clasificación y es justo en esas particularidades que encontramos nuestro objeto de estudio. En este tipo de narrativa: “el personaje entendido como

construcción verbal pretendidamente alusiva a un individuo real, convive con entidades sobrenaturales” (p. 139).

Uno de los elementos que se sostienen en la realidad son los personajes, su construcción y su conciencia parecidas a las de un humano en el mundo real, lo que ayuda a pensar que el mundo en el que existen también tiene concordancia con la realidad empírica. Por esto, el vínculo personaje-objeto permite que sea similar al que se percibe en la realidad. Así, en el relato, las relaciones entre personajes determinan la jerarquía (quién es el protagonista, antagonista, etc.). Ellos, los actantes, siguen determinando los acontecimientos que le darán secuencia al relato.

En el relato fantástico, los personajes funcionan más o menos de la misma forma, pero aquí se clasifican de acuerdo con su posición ante los hechos sobrenaturales. Rodríguez los clasifica de la siguiente forma (p. 142).

El personaje frente a lo sobrenatural es aquel que entra en conflicto directo con una entidad que altera su realidad previamente establecida. La percepción de este fenómeno se construye a partir de las experiencias previas, los sentidos y la noción de verdad del personaje. Para que sea coherente, la narración debe generar empatía hacia el personaje, quien generalmente enfrenta el conflicto en soledad. Las formas de validar la existencia de lo sobrenatural varían, dependiendo de si el personaje, el narrador o ambos lo reconocen como real, o si esta validación queda en manos del lector al interpretar el relato.

Por otro lado, el personaje sobrenatural, consciente o no de su naturaleza, puede cumplir distintos roles en relación con lo humano. Puede transformarse en un ente que "humaniza su otredad", actuar como intermediario entre los planos humano y sobrenatural, o ser un híbrido entre vida y muerte. En algunos casos, no es consciente de su condición y puede ser percibido como un monstruo, entendido como una entidad que desafía el orden natural. Este tipo de personaje puede

ser una creación de la naturaleza o del ser humano, en ocasiones aparece como una figura demoniaca asociada a la tradición popular.

Finalmente, el personaje humano marginado del fenómeno sobrenatural es aquel que no percibe, o incluso niega, la existencia de lo sobrenatural. Este tipo de personaje puede tratar de explicar el fenómeno desde su lógica o ignorarlo deliberadamente. Sin embargo, en algunos casos, el margen entre lo consciente y lo ignorado se vuelve ambiguo, como ocurre con personajes que aceptan o conviven con lo sobrenatural sin comprenderlo plenamente.

#### **2.4. Personajes literarios frente a la percepción de la otredad**

El análisis de los personajes desde las perspectivas de Azucena Rodríguez y Vladimir Propp destaca la complejidad en la construcción de personajes dentro de la narrativa del género fantástico.

En este género, las acciones de los personajes funcionan como engranajes del relato y como reflejos de una realidad alterada donde las reglas del mundo ordinario son violentadas. Su interacción con lo sobrenatural ya sea enfrentándolo directamente o siendo testigos de su influencia, establece un núcleo de los conflictos narrativos. Por lo tanto, la caracterización y construcción de estos personajes, así como su relación con lo sobrenatural, son necesarios para comprender la dinámica y la eficacia de este tipo de narrativas.

Finalmente, el análisis de los personajes literarios frente a la percepción de la otredad será el objetivo del siguiente capítulo. Este estudio permitirá ampliar la discusión sobre las dinámicas psicológicas, narrativas y simbólicas en la interacción entre los personajes y lo desconocido desde una visión filosófica y antropológica.

### 3. El otro como una experiencia aterradora. Aproximaciones a la otredad

El presente capítulo tiene la finalidad de reflexionar sobre la alteridad, idea filosófica que está asociada a las ideas de *yo* e identidad. Meditar sobre estos conceptos ayudará al análisis sobre la construcción de los personajes desde una mirada conjunta entre la filosofía, la literatura y la antropología. Antes del análisis, es necesario conocer lo que se entiende por otredad, alteridad e identidad, ya que serán las ideas que me guiarán para llevarlo a cabo. En este apartado se realizará un acercamiento hermenéutico centrado en la literatura con miras a buscar puntos de encuentro y acercar a los personajes a la alteridad.

Este análisis se apoyará en las reflexiones de Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1990). Ricoeur hace de la identidad narrativa un componente no solo intersubjetivo, sino también indispensable para comprender la relación entre el *yo* y el *otro* e inicia una serie de elementos vinculados entre sí, tales como la corporalidad, la manera de percibir al *otro* o la manera de construir la identidad. Por su parte, Emmanuel Lévinas en *El tiempo y el otro* (1993) hace de la alteridad, alteridad absoluta, desvinculada del *yo*, lo que permitirá una lectura distinta de cómo los personajes de Amparo Dávila abordan lo sorprendente. Estas dos perspectivas filosóficas nos ayudarán a hilar tensiones entre el *yo* y el *otro* en los cuentos seleccionados.

Por otro lado, se retoman las ideas de Roger Bartra en *Territorios del terror y la otredad* (2013), donde explora las formas en las que las sociedades avanzadas construyen la idea de otredad desde una perspectiva cultural. Bartra aborda cómo el miedo al *otro* emerge como una forma mítica que conecta con el primitivismo colectivo, lo que complementa nuestro análisis al ofrecer un marco para entender las manifestaciones culturales del miedo en los cuentos, como él mismo escribe: “Formas míticas en que se construye culturalmente la idea de otredad” (p. 33). Esta visión nos

permitirá explorar cómo los personajes de Dávila enfrentan lo *otro* desde su propia interioridad y cómo estas experiencias aterradoras reflejan temores arraigados en nuestra memoria colectiva.

En este capítulo, por tanto, se aborda la otredad desde tres perspectivas complementarias. Primero, la literatura como medio de configuración identitaria y reflexión sobre el *otro*. Segundo, la filosofía, con Ricoeur y Lévinas como referentes principales, para explorar las relaciones entre el yo y la alteridad. Finalmente, la antropología, mediante Bartra, para analizar las raíces culturales del miedo al *otro*. Estas herramientas permitirán adentrarse en los cuentos de Amparo Dávila desde un panorama interdisciplinario, iluminando la complejidad de sus personajes y las experiencias aterradoras que enfrentan en su interacción con lo *otro*.

Estrechamente vinculada con la otredad, se halla la irrupción fantástica (concepto ya desglosado en el capítulo segundo). La idea de la irrupción alude al trastorno de la conciencia de un “yo” tras la llegada del *otro*. La otredad, como se propone en el marco teórico, también es un elemento para la configuración del fantástico. Esto se comprende mejor si se retoma lo que Nieto señala:

El segundo elemento, lo *otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con lo mismo, y es en la literatura donde esta relación encuentra un mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario “una cristalización de la otredad”. (p. 63)

Nieto destaca que la literatura actúa como el espacio privilegiado para concretar la otredad, es decir, este espacio, el de la narración, sirve para plasmar la presencia del *otro* como un elemento disruptivo de las estructuras habituales del mundo ordinario. El lenguaje literario describe por supuesto, pero también construye nuevas formas de percibir y entender lo *otro*, en una constante dialéctica con lo conocido.

El postulado de este trabajo es simple en esencia: en el caso de los cuentos “El Huésped”, “Moisés y Gaspar” y “Alta Cocina”, la otredad encarna el terror desde su ambigüedad; es abyecta y se aleja de lo que los involucrados (incluso el lector) conocen y aceptan como algo parecido al *yo*. Los personajes antagonistas, desde su condición de otros, se convierten en enemigos concretos y su corporalidad desdibujada no ayuda a entender a qué nos enfrentamos. La estrategia narrativa de Dávila es develar poco del *otro*, presentarlo y dejarlo actuar en un mundo ordinario parecido al de nuestra realidad y observarlo operar bajo sus propios preceptos. Esto no pasa desapercibido, pues daña y cambia a los personajes involucrados.

### **3.1. Identidad, subjetividad**

Comprender a la otredad va más allá del sentido literario o filosófico, supone entenderse como individuo dinámico en relación con los otros. Se debe tener presente siempre el *sentido filosófico* del tema de la otredad para su aplicación en la narrativa. Pareciera que premisas como *percibirse como yo, la búsqueda del yo* y la constante interrogativa de *qué es el otro respecto de mí* son de sustancia especulativa. Muchas hipótesis sobre el tema pertenecen al terreno de la dialéctica o la filosofía. Autores como René Descartes, Jean Paul Sartre y, por su puesto, Friedrich Nietzsche indagaron en la búsqueda de la comprensión del *yo* como individuo frente a un mundo lleno de otros. Han especulado sobre el análisis del *actuar humano* que llevaría a una reflexión sobre la idea de la influencia del *otro* para encontrar nuestras respuestas. Ahora bien, estas ideas transportadas a la narrativa resultarían fructíferas para la observación de determinado recurso y su efecto.

El postulado que introduce Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1990) acerca de que “la idea de mí mismo aparece profundamente transformada por el solo hecho del reconocimiento de

ese *Otro* que causa la presencia de mí en su propia representación” (p. 20) postula la idea de que, en primera instancia, hay un individuo tratando de verse a sí mismo luego de saberse en un mundo lleno de *otros*. Se pregunta, ¿qué es un *yo* si no soy como el *otro*? La respuesta se halla en la idea de la individualización del yo. La búsqueda de la particularidad y con ello de la identidad. Al interactuar con otras personas, la subjetividad individual, entendida como la perspectiva única y personal de cada individuo, se transforma. Este cambio, según Ricoeur, ocurre porque el encuentro con el *otro* introduce nuevas ideas, experiencias y puntos de vista que desafían o complementan la percepción propia. De esta forma, la experiencia de acercarse al *otro* y tratar de comprenderlo modifica la manera en la que se entiende el entorno y la propia identidad.

Ricoeur nos adentra al concepto de la identidad como un proceso desclasificador que toma al individuo para sacarlo del resto, separarlo, *eliminar las singularidades*. Una vez separado el sujeto, se puede divisar quién enuncia el discurso y quién lleva a cabo la acción. Esta particular focalización del sujeto permite situarnos en un mundo ordinario, su mundo. Así, nos encontramos ante una identidad consistente que, en el caso de los relatos de Dávila más adelante analizados, nos permite visibilizar al narrador.

La teoría de Ricoeur pretende responder las interrogantes que surgen al analizar cualquier texto, tales como ¿quién narra? o ¿acerca de quién se narra? Presentar a quien enuncia el discurso puede también ponerlo en escena, hacerlo público para los otros. A partir de entonces, el enunciante puede imponerse ante el *otro* desde su corporalidad. Esto será útil para analizar a los narradores en primera persona de los tres relatos de Amparo Dávila, pues la aparición del otro en los relatos fantásticos suele estar mediada por lo ambiguo, lo inasible, lo que escapa a la clasificación, generando una tensión constante entre el yo y aquello que amenaza su estabilidad. La otredad es una grieta en la experiencia subjetiva que pone en jaque la identidad del protagonista.

Así, el género fantástico se convierte en un espacio privilegiado para explorar la alteridad, al permitir que lo desconocido actúe como una fuerza transformadora tanto en los personajes como en el lector.

En *Identidades, sujetos y subjetividades* (2005), Leonor Arfuch presenta su idea de *identidad narrativa* al recordarnos que la identidad no es un conjunto de cualidades, sino una construcción desde la racionalidad. Una circunstancia que se construye temporalmente y tras la confrontación con un *otro*. Entendiendo la temporalidad como la medida de tiempo dada por la trama, se puede suponer que la identidad se forma en el tiempo que dura la historia (representada en la trama). En esta delimitación temporal se delinea la identidad. Enmarca las acciones y cambios del personaje conforme avanza la trama. Esta autora, además, enmarca una idea acerca de la preferencia del enunciante, es decir, de quien narra. Dice que con la llegada de la posmodernidad se desplazó la mira omnisciente y se dio valor a las múltiples voces en primera persona y sus manifestaciones de identidad en los relatos. Ello resalta la importancia de la interpretación, la búsqueda del simbolismo de los relatos y sus significados.

### **3.2. Corporalidad y ética**

Ricoeur (1990) sostiene que la idea de *nosotros mismos* es un proceso que se logra al acercarse a la experiencia de aceptar que *otro* existe, es decir, la experiencia de retorno al “sí mismo” después de experimentar al *otro*. En una propuesta contraria, en *El tiempo y el otro*, Emmanuel Lévinas (1993) afirma que no hay posibilidad de que el *otro* pueda ser concebido desde *yo*, que se trata de un ente cuya condición de alteridad es *absoluta*, y en el intento de ser comprendida desde el *yo* es modificada por la subjetividad.

Además, Lévinas cree que la experiencia del *yo* sobre el *otro* no trastorna esta búsqueda del “mí mismo”, el *otro* no representa una experiencia que nos acerque a entender al *yo*, es más como un evento extracorpóreo con el que no se puede mantener relación ni comunicación. Entonces la alteridad mantiene un distanciamiento que impide al *yo* la asimilación total del *otro*, una especie de relación tormentosa donde uno se nutre del *otro*, hay intersubjetividad, pero ambos actúan particularmente en su ontología, nunca se asimilan del todo.

El *otro*, para Lévinas, no es indispensable para la constitución del *sí mismo* como para Ricoeur. Para el primero, la asimilación del *otro* solo funciona como engrane de un sistema de comprensión del mundo, ya que el *yo* es capaz de concebirse y construirse por sí solo. Y ahí se haya la mayor diferencia entre estos teóricos de la otredad (p. 62).

### **3.3. El *otro* en el sistema social**

Como entes sociales, todo individuo pertenece a un grupo social con el que interactúa. Las costumbres, las ideas y el lenguaje están condicionados por dicho ámbito social. Como sociedad los individuos crean simulacros para entender lo que los rodea y los relatos fantásticos son una forma de estos simulacros de lo posible.

La modernidad inaugura el fenómeno de la globalización y con ella las redes de lo imaginario se tejen entre diversas sociedades. Se amplían las miradas hacia las culturas que antes resultaban lejanas, ajenas, imposibles. El occidente ahora no solo les dedica una mirada, sino que penetra en ellas, las influye y toma de ellas aspectos para su propio desarrollo. Las vuelve la otredad. Por su puesto que esto no es nuevo, la conquista de tierras y la imposición de la cultura occidental ya había perpetrado en sociedades diferentes, convirtiéndolas, condenándolas siempre a ser alteridades.

En *Territorios del terror y la otredad* (2013), Bartra medita acerca del enfrentamiento de dos fuerzas: la civilización occidental y las otredades primitivas y fantásticas<sup>3</sup> (p. 11). Desde la mirada occidental predominante, las otredades son dotadas de valor, desde los principios de la cultura occidental que, dicho de otra forma, toma el poder de definir las como civilizadas o no.

Aquí yace un poco del principio de Paul Ricoeur: no existe el *otro* sin una mirada diferente que lo nombre ajeno *a sí mismo*. El mismo Roger Callois, recupera Bartra, no fue indiferente a las ideas de superioridad de una cultura que pretende valorizar desde su mirada particular. El consenso para valorar qué cultura es “mejor” respecto de otra cultura es lo dicho por la cultura hegemónica. Es decir, la occidental.

Mientras se discute lo terrible que resulta el valorizar a una alteridad y las consecuencias del dominio de una cultura sobre otra, los elementos y los individuos que forman la “otra” cultura entran en crisis. Entonces su estructura como sistema de creencias, orden político y moral se ve violentada por la invasión de los principios de la cultura hegemónica y la identidad de los individuos se diluye entre los nuevos símbolos.

En el momento en el que la sociedad occidental penetra en sociedades menos avanzadas, las identidades de ambas sociedades se tornan confusas en la llamada posmodernidad. En un panorama más amigable, encontramos que el occidentalismo es lo que es por esa riqueza de miradas, diversidades que convergen en un solo sitio. Y en este ir y venir de ideas, en esta crisis de poder surgen *supervivientes*, entes sociales que se adaptan a nuevas realidades, se transforman y modifican su nuevo entorno.

---

<sup>3</sup> Más se desglosa lo referido al primitivismo, pero se señala que Bartra no usa esta denominación para desestimar culturas originarias, por ejemplo, sino que se refiere a culturas más apegadas a lo primigenio, a lo natural y más antiguo.

Cuando se piensa en la denominación de el *otro*, llega la imagen inminentemente del refugiado, el inmigrante, el exiliado. Este ser superviviente trae consigo sus propios símbolos codificados (los de su cultura de origen) y se mimetiza con los nuevos símbolos en un intento por sobrevivir. Según Bartra, como “La identidad está condicionada al territorio” (p. 25), el nuevo territorio al que el *otro* ha llegado le arrebatara casi todo, su creatividad, le inserta nuevos valores sin adoptarlo y hacerlo parte de su entorno. Al ser la cultura occidental la que gana, absorbe su alrededor, se apropia de todo, hasta del individuo.

Y exactamente, ¿en dónde surge el terror por el *otro*? Bartra escribe:

Enormes franjas de inmigrantes extienden su manto y generan tensiones en la población autóctona que siente su solidez amenazada por la presencia de otredades necesarias, pero inquietantes. Los transterrados viven su condición como una paradoja que aún las esperanzas de infiltrarse en una nueva vida con las amarguras del destierro (p. 32).

El ente desterrado es despojado de su identidad, se le concede muy poco en nuevas tierras y comienza una lucha para recuperar lo poco que le queda, partículas de su cultura originaria se mezclan aquí y allá, se apropia de otras, pero nunca se adapta del todo. Por su parte, el originario se siente amenazado, la presencia del *otro* supone que existe un caos que no se puede controlar:

Un punto de vista distinto (Julia Kristeva) supone que el *otro* es la proyección de nuestros miedos inconscientes o de la bestia que llevamos dentro. Así, el *otro* se convierte en un monstruo. O bien puede ser la proyección de nuestros deseos reprimidos y, en consecuencia, el *otro* adopta una forma divina o heroica (pp. 33-34).

El *otro* representa un “yo” forastero y angustiado. Es más que un desconocido, representa el caos, representa una herida de lo posible, es un espejo, más como un recordatorio de que hay

inestabilidad en el mundo, es el interior inconsciente del occidental, representa una irrupción fantástica, una situación nueva.

Continúa Bartra al decir que la situación de *otro* vuelve al individuo una figura transgresora. Se vuelve hacia el primitivismo; es decir, cercano a los estados primigenios. Lo primitivo es aquello que imita a la naturaleza, rechazando así la cultura moderna. Este ente apela a lo lejano, a los orígenes. Aquí surgen los personajes neoprimitivos, semibestiales.

Estos personajes traen el miedo al occidentalismo, pues lo que son, lo que representan es todo aquello que la cultura occidental pretende reprimir por encontrarlos atrasados culturalmente. Este personaje es irrupción, pues propone destrucción de lo establecido, su presencia salvaje despierta el símbolo de lo abyecto, de la ruptura de lo establecido.

### **3.4. Meditaciones sobre el *otro* en la literatura de Amparo Dávila**

“Somos de alguna manera responsables de la Otredad porque se da, se deja ver y reconocer en la diferencia, a la que el yo debe responder con una obligación ética incondicional” (p. 8), advierte Andrea Puchmüller en *Narrativas de la otredad. Literatura y Estética* (2019). En otras palabras, la otredad no es un fenómeno externo al sujeto, es una experiencia relacional que exige una respuesta ética.

¿Qué pasa cuando la otredad se presenta como anomalía?, ¿cuándo en el proceso de “pensar el *otro*” se develan intenciones que atentan contra nuestra mismidad?

La alteridad es indispensable para configurar la identidad social y, en el caso de este trabajo, la identidad narrativa, pues la relación con otros puede ayudar a la construcción de la persona por medio de su identidad en dinámica con su entorno, que se muestra por medio de la historia y el relato, los acontecimientos que constituyen su vida. Para Lévinas el *otro* es una

entidad aparentemente dañina para la configuración del *yo*, mientras que Ricoeur resignifica la idea del *otro* como un elemento necesario.

Según Batra en *El salvaje en el espejo* (1992) El *otro* también trae recuerdos de una naturaleza primitiva, de lo que fue y podría volver a ser. A los *otros* se les despoja del cuerpo y de la identidad, pero existen aún y se convierten en el espejo de aquello que el occidentalismo quiere erradicar, destruir. Y al mismo tiempo, la cultura occidental no puede ser lo que es sin la otredad, que resulta inherente.

La relación entre la otredad y el género fantástico se establece a partir de cómo las sociedades construyen figuras del otro que encarnan aquello que se percibe como amenazante o inasimilable dentro de un orden cultural determinado. Estas figuras se manifiestan a través de corporalidades que no corresponden a los esquemas reconocibles, generando tensiones que afectan la convivencia, la percepción de lo humano y los límites de lo aceptable. En la literatura fantástica, estas construcciones sociales encuentran un espacio para ser narradas, desplazadas o intensificadas. Lo otro, en los relatos de este género existe mostrando (o no) rasgos corporales concretos y actúa dentro de un mundo que replica la estructura social del lector. La interacción con el otro, entonces, reproduce en la ficción los miedos, los rechazos y las exclusiones que operan en lo social. De este modo, el género fantástico se nutre de la alteridad ya codificada por la cultura, amplificándola hasta convertirla en un mecanismo narrativo que revela cómo el sujeto se relaciona con aquello que no comprende, que no puede controlar y que le devuelve una imagen distorsionada de sí mismo.

En “El Huésped”, “Alta Cocina” y “Moisés y Gaspar” hay una sensación siniestra, una reflexión sobre *él/ellos*, como lo *otro*. Seres que transgreden, invaden y, sin quererlo, toman parte de una transformación de los personajes principales presentados por la autora.

Se observa a los protagonistas desdichados, rechazando la irrupción, en el proceso de transformarse internamente y, finalmente, actuar. Las acciones que presenta la autora permiten divisar las fronteras entre “estos” protagonistas y “esos” antagonistas, lo que aumenta la reflexión de su condición de *otros*. Al leer estos cuentos, la sensación de que aquellos monstruos presentados no son como un *yo*, sino que forman parte del primitivismo, evoca miedo, angustia y sensación de pánico, pero el verdadero terror inunda al lector al darse cuenta de que estos *otros* representan una parte aún viva de sí mismos, algo que permanece en el inconsciente esperando salir. Aún más: la ambigüedad de su presencia, la nula descripción de sus formas físicas (los narradores privan a sus personajes de cualquier descripción física que permita al lector imaginar o comprender su corporalidad, generando así un conflicto al enfrentarse a su presencia en el relato.) perturba, porque lo que termina de configurarlos son los miedos más profundos. Esto hace que las acciones finales de los héroes no parezcan del todo confortables al lector. Los personajes no son liberados de su yugo transgresor ni aún con el exterminio del otro, ¿por qué?, por lo que supone una identidad violentada, manchada tras la experiencia aterradora de haber conocido al *otro* y encontrar un poco de humano en ellos. Y el antagonista como *otro* recuerda al héroe lo absurdo que resulta frágil y caótico que es su mundo.

Amparo Dávila no permite triunfar a sus personajes protagonistas, los convierte en héroes trágicos pues logran un triunfo a medias, pero a través de su éxito mediano invita a reflexionar sobre lo humano.

#### 4. Análisis de tres cuentos: “Moisés y Gaspar”, “Alta Cocina” y “El Huésped”

El presente capítulo está dividido en tres partes a tratar: 1) Anatomía fantástica de los cuentos de Amparo Dávila. En este apartado se examinará de qué forma se manifiestan en los relatos los elementos del género fantástico previamente definidos en el marco teórico y de qué forma de integran en la narrativa. 2) De personajes ominosos, es el apartado dedicado a observar la construcción y condición de los personajes de Dávila, con énfasis en la ambigüedad que reside en sus descripciones y 3) De lo ambiguo a la otredad y otros miedos, que es el apartado en el que se observa en qué grado la *otredad* que estos personajes introducen en el relato afecta a otros actantes y cómo esta otredad produce un estado de temor ante lo desconocido.

Resulta pertinente recordar la hipótesis inicial: plantea que la narrativa en los cuentos de la escritora mexicana Amparo Dávila revela una constante destacable. La manera en que construye sus personajes y la ausencia intencionada de descripciones detalladas están vinculadas con el tipo de género fantástico que define sus relatos. Asimismo, los personajes ambiguos se configuran como un recurso artístico recurrente utilizado por la autora, cuya esencia genera un marcado sentimiento de otredad que provoca temor en el contexto del escenario fantástico. Todo lo anterior señala la construcción de una técnica específica, un recurso artístico y narrativo único que da forma al género fantástico en su obra.

El esquema para demostrar tal hipótesis se desglosa a continuación:

1. Identificar los elementos que constituyen lo fantástico.
2. Reconocer el grado de ambigüedad en los personajes.
3. Determinar cómo se vincula la falta de caracterización con el sentimiento de otredad que se produce en el resto de los actantes, personajes y/o lector.

4. Analizar, mediante los datos observados, el recurso de la construcción de la ambigüedad como estrategia narrativa para la configuración del género fantástico.

Este capítulo se dedica al análisis estructural de los cuentos “Moisés y Gaspar”, “El Huésped” y “Alta Cocina” contenidos en *Cuentos Reunidos* (2009), que originalmente pertenecen a su primer libro de cuentos *Tiempo destrozado* (1959).

#### **4.1 Anatomía fantástica de los relatos de Amparo Dávila**

El capítulo segundo se dedicó al estudio de los sistemas y paradigmas de varios autores relevantes del género fantástico. Se establecieron así cinco elementos que se deben cumplir para la construcción del relato fantástico, estos fueron extraídos de las obras de Tzvetan Todorov, David Roas, Omar nieta y Flora Botton, principalmente, con la finalidad de que ayuden a la observación detenida de diversos elementos identificables dentro de los textos que se estudian a continuación. A esta observación se le añade uno más: el de la otredad como elemento devenido de la ambigüedad.

Con base en estos autores se conformó el marco teórico, ya que convergen en seis elementos que configuran lo fantástico, estos son:

1. Establecimiento del mundo ordinario: Constituye la base sobre la que se sustenta lo fantástico. Este mundo verosímil, que guarda coherencia con las leyes de nuestra propia realidad, resulta familiar para el lector y actúa como punto de referencia antes de la irrupción de lo sobrenatural. Elemento sustentado en las teorías revisadas: *Arte y literatura fantásticas* (1965) de Louis Vax, *Introducción a la literatura fantástica* (1972) de Tzvetan Todorov, David Roas en *Tras lo límites de lo real: una definición de lo fantástico* (1980) y *Los juegos fantásticos* (2003) de Flora Botton.

2. Momento de irrupción: Es el instante en que el elemento sobrenatural rompe y transforma el mundo ordinario. Este momento marca el punto de quiebre narrativo y genera la tensión entre lo posible y lo imposible. La teoría que se revisó para construir este elemento fue *Introducción a la literatura fantástica* (1972) de Tzvetan Todorov.
3. Elemento de la irrupción: Representa aquello que encarna lo sobrenatural y desestabiliza el estado ordinario. Este elemento no pertenece al mundo establecido y se construye mediante estrategias narrativas, como la ambigüedad, para reforzar su carácter extraño y perturbador. De igual forma, un elemento tomado de la teoría de Todorov y de *Teoría general de lo fantástico* (2015) de Omar Nieto.
4. Ambigüedad: Se refiere a lo que no está claramente definido en el relato: la falta de concreción en pasajes, objetos o personajes. Esta omisión deliberada invita a la imaginación del lector y le permite generar múltiples interpretaciones simultáneas. Para la construcción de esta propuesta se usó la propuesta de Botton y las observaciones en *La cicatriz de Ulises* de Erich Auerbach (2002)
5. El personaje fantástico: El quinto elemento se dejará para el apartado 4.3, en donde se profundiza en el papel del personaje dentro del relato, ahí se vinculará con el capítulo tercero de esta tesis, *El otro como una experiencia aterradora. Aproximaciones a la otredad*. Las teorías que se usaron para este elemento fueron las de Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (2008) y *Caracter/ carácter: el personaje literario* (2011) de Adriana Rodríguez.
6. La otredad: Se plantea como el resultado de diversas formas de ambigüedad presentes en el relato. Se analizará cómo se construye y de qué manera incide en los personajes. Para este apartado se tomaron, principalmente, los postulados de *Sí mismo como otro*

(1990) de Paul Ricoeur, *Territorios del terror y la otredad* (1991) de Roger Bartra y *Sí mismo como otro* (1990) de Paul Ricoeur y *El tiempo y el otro* (1993) de Emmanuel Lévinas

Por ahora, estos elementos ¿aparecen como componentes en los relatos “Moisés y Gaspar”, ¿“Alta Cocina” y “El Huésped”? En este apartado se analizan los cuentos para responder esta cuestión.

#### **4.1.1. “Moisés y Gaspar”**

En "Moisés y Gaspar", Amparo Dávila presenta la historia de José Kraus, quien tras la muerte de su hermano Leónidas se ve obligado a hacerse cargo de dos enigmáticos seres, Moisés y Gaspar, quienes compartían la vida con Leónidas y que a partir de su fallecimiento pasan a depender completamente de José. El relato, cargado de melancolía, ambigüedad y opresión, narra el deterioro emocional y social que sufre el protagonista al intentar cumplir con el legado de su hermano.

El cuento inicia con José, quien se presenta como un narrador en primera persona, y su llegada a casa de Leónidas en un día gris y frío, reflejo del luto que envuelve el relato. Allí, encuentra una portera que le explica la escena del fallecimiento de Leónidas: “Fue horrible, señor Kraus, con estos ojos lo vi, aquí en esta silla, como recostado sobre la mesa. Moisés y Gaspar estaban echados a sus pies” (p. 79). Este primer contacto con Moisés y Gaspar es desconcertante; al verlo, huyen despavoridos, pero José nota que están muy afectados por la muerte de su cuidador. A partir de ese momento, se establece la relación forzada entre el protagonista y estos personajes, cuyo comportamiento extraño y desconcertante se convierte en el eje del relato.

De pronto sentí unos ojos detrás de mí, ahí estaban Moisés y Gaspar. Me había olvidado por completo de su existencia, pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible. No supe que decirles en aquel momento. Me sentía totalmente vacío y ausente, como fuera de mí, sin poder pensar en nada. Además, no sabía hasta qué punto entendían las cosas... seguí bebiendo... (p. 81).

Leónidas, aunque muerto, sigue influyendo en la vida de José. El hermano dejó todas sus pertenencias cuidadosamente ordenadas y un legado claro: el entierro y el cuidado de Moisés y Gaspar. Esta herencia se convierte en una carga ineludible para el protagonista. Durante el funeral, José reflexiona sobre la unión y la felicidad que compartió con Leónidas, quien fue su único gran afecto: “Con Leónidas se había ido la única dicha, el único gran afecto que me ligaba a la tierra. El único gran afecto que me ligaba a esta tierra” (p. 80). Sin embargo, esta relación también es responsable de su ruina, ya que Moisés y Gaspar, bajo su tutela, comienzan a descomponer todos los aspectos de su vida. Cabe imaginarse que la presencia de Moisés y Gaspar resultan un recuerdo reiterado para el protagonista, además de ser una gran carga, pues él encuentra en estos seres la existencia de algo terrible e intolerable.

La convivencia con Moisés y Gaspar resulta tortuosa desde el inicio. José, quien vivía en soledad y rutina, debe reorganizar completamente su vida para adaptarse a ellos. Moisés y Gaspar exigen horarios rígidos y muestran un comportamiento desconcertante: “Si me demoraba, se enfurecían, lo cual me causaba miedo, por no saber hasta qué extremos podía llegar su cólera” (p. 83). Además de alterar su rutina, la presencia de los dos provoca aislamiento social, ya que su comportamiento extraño genera rechazo entre los vecinos y afecta incluso la relación de José con Susy, su amante ocasional: “Susy palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo” (p. 84).

La situación se agrava cuando los vecinos comienzan a quejarse por el ruido y el caos que Moisés y Gaspar generan en el departamento durante el día, cuando José no está. En un intento por comprobar estas acusaciones, José regresa temprano a casa y los encuentra en un juego caótico: “Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco” (p. 84). Esta escena marca un punto de inflexión, pues José empieza a reconocer que Moisés y Gaspar representan una carga extrema y un peligro latente.

Ante la creciente presión social y económica, José abandona su empleo para cuidar personalmente de ellos. Sin embargo, esta decisión lo conduce a la ruina financiera y al aislamiento total. En un acto desesperado, decide mudarse a una casa aislada en las afueras de la ciudad. Allí, en un espacio remoto y sombrío, planea vivir con Moisés y Gaspar, unidos por un “odio descarnado y frío” (p. 86). El relato culmina con José resignado a su destino, atrapado en un ciclo de dependencia y opresión del que no puede escapar: “Por eso gozan... ¡Cuántas veces los habría matado si hubiera estado en libertad de hacerlo!” (p. 86).

"Moisés y Gaspar" forma parte del libro *Tiempo destrozado* (1959), una obra que marca el inicio de la carrera literaria de Amparo Dávila. Este cuento se inserta perfectamente en la línea temática de la obra, que explora la ruptura entre lo cotidiano y lo fantástico, con una visión particular en las emociones humanas como el miedo, la opresión y la desesperación. La inclusión de este relato en *Tiempo destrozado* refuerza la atmósfera general del libro, donde los personajes enfrentan situaciones perturbadoras que alteran su percepción de la realidad.

Este cuento ejemplifica la capacidad de Dávila para construir narrativas que desestabilizan lo ordinario, transformando elementos cotidianos en fuentes de horror y angustia. La relación entre

José y los enigmáticos Moisés y Gaspar es una posible metáfora de las cargas emocionales y psicológicas que pueden consumir a las personas, un tema recurrente en *Tiempo destrozado*.

El tema central de "Moisés y Gaspar" parece ser la carga emocional y física impuesta por un legado ineludible que transforma la vida del protagonista en un ciclo de opresión y desesperación. Este tema se entrelaza con otros aspectos secundarios, como el aislamiento social, el deterioro emocional y la lucha infructuosa contra un destino impuesto.

El relato plantea preguntas sobre los límites de la responsabilidad, el sacrificio personal y el impacto del duelo. La relación entre José y Moisés y Gaspar simboliza una lucha interna entre el deber, el odio y la incapacidad de liberarse de una carga que lo consume, pero también estos seres pueden simbolizar la carga del duelo o el duelo convertido encarnado en algo físico que el protagonista rechaza, pues ellos son esos "otros" que estuvieron cerca de Leónidas antes de su muerte.

Una vez desglosados los pormenores es hora de la búsqueda de los cinco elementos fantásticos en "Moisés y Gaspar".

El relato comienza en un contexto completamente realista y cotidiano: un hermano que viaja para atender los asuntos derivados de la muerte de su hermano Leónidas. La atmósfera inicial, aunque melancólica, está arraigada en la lógica de la vida diaria, mostrando detalles que reflejan un mundo familiar y creíble. Cabe mencionar que a lo largo del cuento las escenas de analepsis se hacen presentes, jugando con el tiempo entre el pasado y el futuro.

El tren llegó cerca de las seis de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío. Y casi no se veía a causa de la niebla. Llevaba yo el cuello del abrigo levantado y el sombrero metido hasta las orejas; sin embargo, la niebla me penetraba hasta los huesos (p. 79).

Esta descripción de la llegada al departamento de Leónidas establece el tono sombrío del relato, todo encaja dentro de un mundo comprensible y real. Por otra parte, se encuentra la escena de la llegada de José al barrio de su hermano: "El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio. Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por la niebla." (p. 79). Este plano logra dibujar un espacio físico concreto, anclado en la realidad, que servirá como base para la irrupción de lo fantástico.

Ahora bien, se da el momento de la irrupción fantástica: la introducción de Moisés y Gaspar en la narrativa marca el quiebre con lo ordinario. Aunque al principio parecen ser animales comunes bajo el cuidado de Leónidas, su comportamiento extraño y la relación simbiótica con su dueño los coloca como figuras que rompen las normas de la realidad establecida: "Allí estaban Moisés y Gaspar, pero al verme huyeron despavoridos. La mujer dijo que los había llevado de comer, dos veces al día; sin embargo, ellos me parecieron completamente trasijados" (p. 79). A simple vista esta escena se describe sin mayor problema, pero si se toma en consideración que durante el resto del relato no se describe qué o quienes son estos seres, resulta ser la primera intervención de lo fantástico que reside en ellos en este punto de la historia.

El siguiente elemento es el momento de la irrupción fantástica y aparece desde este primer encuentro, Moisés y Gaspar generan inquietud. Su reacción exagerada ante la presencia de José y su estado físico anómalo sugieren que no son simples mascotas y, sin embargo, jamás se aclara qué tipo de seres son: "Eran ellos que ya se habían levantado y caminaban de un lado a otro del departamento. Llegaban hasta mi cuarto y se detenían pegándose a la puerta, como tratando de ver a través de la cerradura o, tal vez, solo queriendo escuchar mi respiración." (p. 86) Y este enigma se mantiene constante durante el resto del cuento, pues el lector jamás sabe cómo o quienes son Moisés y Gaspar.

El siguiente punto para analizar en este relato es la ambigüedad. La naturaleza de Moisés y Gaspar nunca se define con claridad. A lo largo del relato, Dávila emplea una estrategia narrativa que deja abierta la interpretación sobre qué o quiénes son. La ambigüedad en sus acciones y en la manera en la que José los percibe refuerza el carácter fantástico del cuento. En momentos se muestra su comportamiento: "Moisés y Gaspar tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los de pasajeros." Y estas acciones, más propias de seres racionales que de animales, rompen con las expectativas del lector y comienza a desestabilizar la percepción del mundo del protagonista y, al mismo tiempo, tienen momentos dentro del relato en los que se presentan como seres pensantes, que son capaces de imaginar, crear sentimientos y abstraer ideas complejas. A pesar de que comparten características de animales, su capacidad de mostrar disgusto y las emociones que proyectan los acercan a una humanidad inquietante.

En este relato el elemento sobrenatural lo encarnan Moisés y Gaspar dada su naturaleza violenta, su comportamiento y la forma en que afectan la vida de José trascienden las leyes de la realidad cotidiana, la violentan, transformándola por completo como en el caso de "Alta Cocina" y "El Huésped", como se verá más adelante.

La siguiente escena es también particular: "Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco" (p. 84). Este pasaje, aunque aparentemente cómico, refuerza lo extraño y desestabilizador de Moisés y Gaspar. Su capacidad para interactuar con el entorno de forma tan compleja la aleja de cualquier categoría conocida.

Cabe recordar que esta estabilidad en las formas cotidianas de vida no solo las vive José, sino que también Leónidas las sufrió previo a su muerte:

Entonces recordé... La última vez que visité a Leónidas, la misma noche de mi llegada, me di cuenta de que mi hermano estaba improvisando dos camas en la estancia... 'Moisés y Gaspar duermen en la recámara, tendremos que acomodarnos aquí', me dijo Leónidas bastante cohibido (p. 85).

La sumisión de Leónidas a Moisés y Gaspar, quienes ocupan la recámara principal, sugiere que tienen una posición de poder sobrenatural sobre aquellos con quienes conviven.

La ambigüedad en torno a Moisés y Gaspar es parte de una estrategia narrativa que usa varios elementos estructurales a la representación de la realidad en este cuento. En primer lugar, su presencia se sostiene en un trasfondo no revelado: el texto jamás define su naturaleza con claridad, y su comportamiento se despliega en capas, con momentos de racionalidad, emociones humanas y actos que transgreden lo esperable. A diferencia de una narración que muestra todo de forma explícita, aquí el lector debe interpretar lo que no se dice. En segundo lugar, el relato organiza su tiempo narrativo de forma evolutiva, pues conforme José convive con ellos, se ve obligado a reconfigurar su percepción del mundo, revelando que el impacto de Moisés y Gaspar no es estático, sino que modifica la realidad a su alrededor. Esto se vincula con un uso del lenguaje que busca sugerir significados ocultos, lo cual coincide con lo que Auerbach (2002) describe como una técnica narrativa que realza unas partes y oscurece otras

El último elemento propuesto que daría forma al género fantástico es el tratamiento de la otredad. Moisés y Gaspar son figuras que representan la otredad en el relato. Su comportamiento, sus reacciones y la relación simbiótica que tienen con Leónidas y luego con José los posicionan como entidades ajenas y perturbadoras.

Un elemento que vale la pena destacar porque mantiene el misterio de lo fantástico es el siguiente: los seres fantásticos que aparecen en los relatos de Amparo Dávila comparten un rasgo

en común, solo sus ojos son descritos por el narrador, ya sea por el tamaño o el color, pero este es el único rasgo que la autora decide develar a sus lectores. En este relato lo hace de la siguiente forma: “Les brillan los ojos. ¡Si pudiera saber lo que piensan...! Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser” (p. 86).

La percepción que José tiene de ellos refleja su rechazo a lo desconocido. Moisés y Gaspar son "otros" en el sentido más literal, ya que su existencia no se ajusta a ninguna categoría familiar para el protagonista.

En esta misma falta de entendimiento, José trata de darles propiedades humanas, pero en ocasiones su estado alterado les atribuye aspectos fantásticos: "Se me acercan silenciosamente, como tratando de olfatear mi estado de ánimo o, tal vez, queriendo conocer mi pensamiento. Pero yo sé que ellos lo sienten, deben sentirlo por el júbilo que muestran, por el aire de triunfo que los invade cuando yo anhelo su destrucción” (p. 86). Esto representa la incomunicación entre José y los dos seres, así como la relación de odio que se desarrolla entre ellos. Moisés y Gaspar no son simplemente personajes secundarios; son el "otro" que domina y altera la vida del protagonista.

"Moisés y Gaspar" es un relato que combina elementos fantásticos con una profunda exploración de los efectos psicológicos del duelo, la culpa y la opresión. A través de una narrativa ambigua y perturbadora, Amparo Dávila construye una historia que desafía las percepciones del lector y lo confronta con los límites de lo humano y lo no humano. Este cuento, como parte de *Tiempo destrozado*, refleja el talento de Dávila para transformar lo cotidiano en un espacio de horror y reflexión.

#### 4.1.2 “Alta Cocina”

En “Alta Cocina”, Amparo Dávila presenta un recuerdo traumático narrado en primera persona por un protagonista sin nombre. La trama gira en torno a la tradición familiar de preparar un platillo especial cada domingo, cuya característica más perturbadora es el ingrediente principal: unas criaturas de ojos negros y brillantes, recolectadas en época de lluvias, que son cocinadas vivas. El ambiente del relato está repleto de evocación y nostalgia de tipo aterrador: "Cuando oigo la lluvia golpear las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos" (p. 49).

Desde este inicio, se establece una atmósfera opresiva en la que los gritos de las criaturas cocinadas se mezclan con el ruido de la lluvia, reflejando la intensidad emocional del narrador al recordar estos eventos. Estas criaturas, descritas como pequeños seres de ojos redondos, representan el eje de un conflicto interno: mientras el resto de la familia las considera un manjar, el narrador las percibe con horror y culpa.

La tradición familiar se detalla con presión, lo que le da un acercamiento al desagrado del narrador por este hábito. Las criaturas recolectadas en las huertas durante las lluvias eran vendidas en el mercado y compradas regularmente por la familia para los banquetes dominicales: "En mi casa se compraban dos pesos cada semana, por ser el platillo obligado de los domingos" (p. 49).

El proceso de preparación de las criaturas se describe de manera meticulosa y destaca el contraste entre la rutina culinaria y el sufrimiento de los seres: "Primero los colocaba en un cajón con pasto y les daba una hierba rara [...] Al siguiente los bañaban cuidadosamente para no lastimarlos, los secaban y los metían en la olla llena de agua fría" (p. 50).

El punto insostenible (para el narrador) ocurre cuando el agua comienza a calentarse, desencadenando los alaridos de las criaturas, que el narrador describe como sonidos desgarradores similares a los de "niños recién nacidos" o "mujeres histéricas". Esta agonía auditiva atormenta al

narrador, quien intenta aislarse en su cuarto del desván, aunque los gritos siguen resonando en su mente: "Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia" (p. 49).

A pesar de su repulsión, el narrador es enviado al mercado a comprarlas, pero su rechazo a participar en esta tradición lo llevó a evitar comprarlas y mentir, lo que finalmente despertó las sospechas de la familia: "Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado" (p. 50).

El relato culmina con un banquete prolongado, durante el cual la familia disfruta del platillo, mientras el narrador observa con horror cómo esta tradición encierra una crueldad que el resto de los personajes ignoran o normalizan.

“Alta Cocina”, también pertenece al libro *Tiempo destrozado* (1959) de Amparo Dávila. Este relato a pesar de su breve contenido resulta verdaderamente perturbador debido al uso de elementos cotidianos transformados en una experiencia aterradora. La mezcla de lo doméstico con lo fantástico refuerza la sensación de extrañeza, al mismo tiempo que se pueden extraer temas como la crueldad, la tradición y la otredad.

El tema central de “Alta Cocina” es la normalización de la crueldad. El narrador no comparte la visión de su familia, que considera la preparación de este platillo una práctica común. El narrador deja entrever que puede percibir a su familia como salvaje al devorar sin atisbo de culpabilidad a las criaturas que mueren cruelmente en la olla.

Otros temas secundarios en “Alta Cocina” abarcan la opresión de las tradiciones familiares, un tema que comparten “Moisés y Gaspar” y “El Huésped”. Esto se deja ver en la imposición de roles dentro de una estructura social que no permite cuestionamientos y que obliga al narrador a participar en prácticas que rechaza. Asimismo, se explora la percepción de lo sobrenatural, que

surge desde la subjetividad del narrador al interpretar los ojos y los gritos de las criaturas como características humanizadas, desestabilizando la línea entre lo real y lo fantástico.

Finalmente, el trauma sonoro desempeña un eje importante en el relato, ya que los alaridos desgarradores de las criaturas tienen el aspecto más perturbador del relato, evocando imágenes de sufrimiento humano que atormentan al protagonista y convierten su recuerdo en una experiencia indeleble.

Es momento de revisar los rasgos fantásticos en “Alta Cocina”: el cuento inicia con una descripción aparentemente normal de la tradición familiar, la preparación de un platillo especial los domingos. El uso de detalles cotidianos como la compra de las criaturas y su cocción en una olla contribuye a establecer un mundo ordinario que se puede encontrar en el mundo real o mundo ordinario: "En mi casa se compraban dos pesos cada semana, por ser el platillo obligado de los domingos y, con más frecuencia, si había invitados a comer" (p. 49). El relato da inicio con un escenario común fácilmente localizable dentro de las tradiciones familiares mexicanas.

El siguiente elemento del género fantástico se trata del momento de la irrupción en el mundo establecido y que ocurre cuando las criaturas, descritas como animales pequeños con ojos negros, comienzan a emitir gritos desgarradores al ser hervidas. Este elemento fantástico aparece en el *contraste* en la actitud indiferente del resto de los personajes, lo que intensifica la sensación de horror del protagonista: "Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas" (p. 50). Aunado a esto, el recuerdo con alto grado de sonoridad se convierte en parte de la irrupción, pues es comparado con gritos de mujeres o niños.

La ambigüedad se encuentra durante la no revelación de qué tipo de criaturas se están consumiendo en el relato pues el lector no logra entrever por qué al narrador le causan tanto disgusto y a su familia no. Como en “Moisés y Gaspar”, la ambigüedad dura el resto de la narración.

El siguiente elemento, el sobrenatural, dentro del relato radica en las criaturas y en su representación. Se presentan como lo sobrenatural pues, aunque el narrador las describe como animales, sus gritos y ojos sugieren una humanidad perturbadora: "Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia" (p. 49) no encajan en lo conocido. La descripción de los ojos como "brillantes, húmedos de llanto" humaniza a los seres, mientras que la frase "imploraban misericordia" refuerza la idea de que poseen algún nivel de conciencia. Esta percepción, que proviene exclusivamente del narrador, crea un escenario inquietante y hace que el lector dude por un momento: ¿son simples animales o representan algo más humano? La ambigüedad permite que el relato se mantenga en el límite entre lo real y lo fantástico, haciendo que la experiencia del lector sea tan inquietante como la del narrador.

Estas criaturas son el elemento de irrupción que convierte este relato en fantástico pues su invaden el mundo diegético del narrador con repulsión por la muerte de estos seres, la comprensión de la lejanía de los cocineros al matarlos. No comprende porque los otros disfrutaran comerlos, duda, recuerda con desagrado. Si bien parecen algo habitual en el mundo diegético, no terminan de ser familiares para el narrador. Es él quien atribuye a las criaturas un comportamiento consciente en un intento de humanizar la situación aberrante, como cuando afirma que “imploraban misericordia”. Por supuesto, esto es una impresión subjetiva de quien narra.

Por otro lado, el siguiente elemento del fantástico, la otredad, también se presenta de manera particular en “Alta Cocina”, pues parece que los “otros” se dividen en dos categorías desde

la perspectiva del narrador: una categoría para los seres sobrenaturales y otra para los miembros de la familia. El narrador no comparte la satisfacción de la preparación ni el disfrute del platillo. Se mantiene apartado en su cuarto del desván, aislándose mientras el acto que le produce repulsión se lleva a cabo en la cocina. Tampoco participa en la celebración dominical, e incluso señala a la cocinera: “y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor. Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguía atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara” (p. 49). Este comportamiento muestra el rechazo del narrador hacia sus semejantes, pues no comprende cómo es que los gritos agónicos de los seres no son percibidos de la misma forma por el resto de la familia. Dávila no explora el porqué de esta diferencia, limitándose a aislar al personaje.

“Alta Cocina” es un cuento cuyo elemento sonoro es primordial para hacer el recuerdo-relato más vívido y establecer, además, un alto grado de verosimilitud: “Desde mi cuarto del desván los oía chillar” o “Sus gritos estaban mezclados con los sonidos de la lluvia” (p. 49).

Se narra que cocinar a estas criaturas de ojos negros era parte de una tradición; una cocinera desprovista de misericordia, o quizá demasiado acostumbrada al sufrimiento de los seres que metía a la olla, era la encargada del guiso, mientras los invitados al festín aguardaban. Se sabe que la preparación era rigurosa, pues llevaba más de un día completarla. Además, es el narrador-protagonista quien solía encargarse de conseguir a las criaturas en el mercado, lo que permite suponer que eran seres relativamente fáciles de obtener. Este detalle también sugiere que el narrador era un niño o alguien joven que realizaba mandados, como era común en las tradiciones familiares mexicanas.

En lo fantástico, marcado por Omar Nieto (2015) lo extraordinario no surge de eventos externos que rompan las leyes de la realidad objetiva, sino de la percepción subjetiva del personaje.

En “Alta Cocina”, esta fórmula se refleja en la coexistencia de dos realidades: una externa, donde la preparación de las criaturas es una tradición normalizada por los personajes, y otra interna, donde el narrador experimenta este acto como algo traumático y aberrante. La irrupción de lo fantástico radica en la percepción del narrador, quien atribuye a las criaturas características humanizadas como ojos que imploran misericordia y gritos desgarradores. Este choque entre la realidad interna del narrador y la externa de los demás personajes transforma un evento cotidiano en una experiencia profundamente perturbadora, característica del paradigma de lo fantástico posmoderno.

#### **4.1.3. “El Huésped”**

“El Huésped” es el último cuento a analizar; en él se narra un episodio cargado de tensión que se ambienta en un pueblo aislado y en una casa grande y sombría. La protagonista, quien relata la historia en primera persona, comienza describiendo su infelicidad matrimonial y el ambiente opresivo en el que vive. Su esposo, quien la percibe como "algo así como un mueble" (p. 19), trae a casa a un extraño ser que desde su llegada desestabiliza la rutina familiar y la lleva a un estado de constante angustia. El huésped es descrito como "lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas" (p. 19) y es quien establece de inmediato una atmósfera inquietante pues para el lector es difícil definir de qué se trata. Esta primera descripción deja entrever la angustia de la narradora, su repudio ante la criatura que solo denominará: “El Huésped”.

La narradora, cuyo nombre nunca se nos revela, sufre desde el primer momento con su presencia y sus súplicas para que el huésped sea retirado de la casa son ignoradas por su esposo, quien insiste en que "te acostumbrarás a su compañía" (p. 19). Esta actitud indiferente del marido

refuerza la opresión doméstica que la protagonista ya experimentaba, atrapada entre la sumisión y la necesidad de proteger a su familia. Aislada emocionalmente, la narradora describe cómo el huésped, alojado en un cuarto oscuro y húmedo, afecta la dinámica diaria de la casa. Aunque parece inactivo durante el día, al anochecer comienza a acecharla, situándose cerca de su cuarto o proyectando su sombra de manera amenazante: "Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca" (p. 20). Esta constante sensación de vigilancia y peligro transforma la vida de la narradora en un "infierno" (p. 19).

La narradora introduce a otros personajes, por un lado, Guadalupe, la mujer que ayuda con las labores domésticas en esa gran casa y a su hijo, un infante recién nacido. Por otro lado, están los hijos de la protagonista, dos pequeños. El huésped muestra un particular desprecio hacia los niños de la casa, a quienes parece odiar, y desarrolla una fijación aterradora hacia la protagonista. Más adelante se describe cómo la acecha durante la noche: "Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante..." (p. 21). Este momento resalta la invasión del espacio íntimo y personal de la protagonista, su espacio ha sido violentado e intensifica la atmósfera de opresión y terror.

La situación avanza tras el ataque del huésped al hijo pequeño de Guadalupe. La narradora, dominada por la furia y el miedo acumulados, lo enfrenta: "Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño" (p. 21). Este acto violento cataliza la decisión de la narradora de actuar para proteger a su familia.

Desesperada por la falta de apoyo de su esposo, quien desestima el peligro calificándola de "histérica" (p. 21), la protagonista y Guadalupe trazan un plan para deshacerse del huésped. Aprovechando la ausencia del marido, clausuran el cuarto donde el ente se refugia, clavando tablas

en la puerta para sellarlo completamente. El encierro del huésped desata una agonía prolongada, descrita de manera visceral: "Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba..." (p. 22). Sus gritos desgarradores simbolizan tanto su resistencia como la lucha interna de la narradora, dividida entre el miedo, la culpa y la necesidad de sobrevivir. Finalmente, tras semanas de sufrimiento, el huésped muere. Sin embargo, este desenlace no trae un alivio completo, pues el impacto psicológico de su presencia persiste en la protagonista. Cuando el esposo regresa, las mujeres le informan que el huésped ha muerto de manera "repentina y desconcertante", dejando al lector con una sensación de incertidumbre sobre la verdadera naturaleza de este ser.

“El Huésped” es uno de los cuentos más emblemáticos de Amparo Dávila y forma parte de *Tiempo destrozado* (1959). Este relato condensa las características distintivas de su estilo: el uso magistral de la ambigüedad, la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano y la construcción de una atmósfera opresiva. Al igual que otros relatos de la autora, “El Huésped” se desarrolla en un espacio doméstico —la casa— que simboliza tanto refugio como prisión, amplificando el conflicto entre los personajes y el ente sobrenatural.

Luis Felipe Barrón y Dolores Tovar (2021) coinciden *Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila* con lo anterior al afirmar que: “hay una conexión entre sufrimiento y deshumanización que se descubre inmediatamente en el texto” pues remarca la relación entre sufrimiento y deshumanización en la narrativa de Amparo Dávila que permite una lectura más profunda del universo simbólico que construye la autora.

Ahora bien, se buscan en el relato los elementos fantásticos en este cuento. El relato inicia con la descripción de un mundo realista y cotidiano: “Vivíamos en un pueblo pequeño,

incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (p. 19). Un matrimonio infeliz en un pueblo aislado, con una rutina doméstica bien definida. El aislamiento geográfico y afectivo de la narradora refuerza el entorno ordinario, pero también prepara el escenario para el terror que se presenta.

Es interesante encontrar uno de los elementos propuestos, el momento de la irrupción, se da al inicio del relato, con la llegada del huésped que marca el momento de quiebre, introduciendo un elemento extraño que altera la dinámica cotidiana. No hay ninguna descripción previa, un solo hecho: “Nunca olvidaré el día que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo de regreso de un viaje” (p. 19). Sin embargo, esta primera impresión se corta cuando la narradora sitúa en su vida cotidiana, previa a la aparición del ente.

Luego, se presenta el siguiente elemento, el momento de la irrupción: “No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p. 19). El huésped con su presencia amenazante transforma la casa en un espacio que deja de ser un hogar y se transforma en algo terrorífico

El siguiente elemento, la ambigüedad, se da en diferentes momentos del relato, cada vez que el huésped no es descrito de manera concreta y carece de corporalidad, su naturaleza queda abierta a la interpretación. ¿Es un hombre, un monstruo, o una proyección psicológica de la narradora? Esta falta de claridad crea una atmósfera de incertidumbre. Además de ello, se deja entrever que su apariencia (cualquiera que sea) causa un terrible miedo; “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).

Sin embargo, no todo se deja a la imaginación, pues recordemos que Amparo Dávila deja un atisbo de apariencia en los ojos: “Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p, 19). Esta escasa descripción deja más dudas sobre si este ser era un ser humano o algo que posee propiedades mágicas.

El elemento sobrenatural reside en “El Huésped” por lo dicho anteriormente, lo sobrenatural surge de él al ser el responsable de violar las reglas del mundo ordinario. Su dieta, su comportamiento y su resistencia física lo separan de cualquier entidad humana convencional. “Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más.” (p. 21)

Este detalle, junto con su acecho nocturno, lo convierte en un ser que opera fuera de las leyes naturales.

Finalmente, se revisa el último elemento, es decir el tratamiento de la otredad en este relato. El huésped, sin duda, encarna la representación de el *otro*, una figura ajena y amenazante que desestabiliza la vida de la narradora. Este sentimiento de otredad se acentúa por el rechazo visceral que provoca en todos los miembros de la casa. El *otro* encarna el peligro y el terror, transformándose en una figura opresora que debe ser eliminada para restaurar el equilibrio.

Al seguir por esta línea, recordando que en el relato de “Alta Cocina” los seres encarnan la otredad, pero también el resto de la familia del protagonista, del mismo modo sucede en “El Huésped”. La protagonista ve al huésped como un *otro* que no puede comprender, pero también ve de esta manera a su esposo: “Mi marido no tenía tiempo para escucharle ni le importaba lo que sucediera en la casa. Solo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía mucho tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (p. 21).

“El Huésped” es un relato que utiliza los elementos fantásticos para explorar temas universales como el miedo, la opresión y la resistencia. La estructura del cuento, construida en

torno a la irrupción de lo extraño y la ambigüedad, permite experimentar la angustia y el desconcierto de la protagonista. Su inclusión en *Tiempo destrozado* subraya el interés de Amparo Dávila por desdibujar los límites entre la realidad y lo fantástico por medio de la omisión de los personajes irruptores de la realidad.

El huésped, ese personaje desdibujado, es salvaje, de naturaleza violenta y mortal para quien lo tenga cerca. La irrupción de este ser se da en diferentes niveles: físicos, psicológicos, muy internos al personaje. Su salvajismo lo convierte en el *otro* peligroso. Se desconoce su procedencia y es dotado de capacidad de entendimiento de la situación, podría pensarse que posee algunas propiedades humanas.

En este apartado, la idea primordial era dar un paseo por los elementos fantásticos establecidos en capítulos anteriores para establecer un panorama que tuviera límites a los cuales asirnos y profundizar en ellos.

Los autores del marco teórico más relevantes que se revisaron, como Todorov, Roas, Botton y Nieto, coinciden en determinados elementos que harían del relato fantástico algo esclarecedor desde la perspectiva del análisis estructural.

Por un lado, el establecimiento del mundo ordinario que permite anclar a los relatos a un mundo real desde la razón, importante porque de la construcción de este elemento depende el nivel de impacto de lo sobrenatural y su efecto en el texto. En los relatos de Dávila sucede que la constante son los espacios personales bien definidos: las casas. Estos espacios representan el área de tranquilidad del narrador.

Ahora bien, sobre la irrupción del elemento fantástico pensado como un momento en el que el relato da un vuelco y se convierte en una historia fantástica podemos identificar este espacio

en los relatos tras la llegada de los seres sobrenaturales al mundo ordinario de los narradores: sus hogares.

Si se piensa en elemento sobrenatural como aquello que encarna la esencia del fantástico, se puede observar cómo este efecto recae en los personajes ambiguos de Dávila. Estos se configuran desde la ambigüedad, elemento que se identifica como artificio recurrente en la obra de la autora casi como una figura retórica de omisión.

La otredad es el punto más álgido de la construcción en los personajes de relatos de Dávila, pues estos seres (ambiguos y luego sobrenaturales) le recuerdan al resto de los personajes que hay otras especies animales, humanas y no humanas capaces de desmoronar un mundo que funciona de determinada forma, con ello llevándose la tranquilidad e induciendo a todos al terreno de lo incierto y del terror.

Los tres relatos analizados comparten un rasgo señalado por Botton Burlá (2003) en su estudio sobre los elementos característicos del género fantástico: el tratamiento del desenlace. A diferencia de otros géneros narrativos, donde la estructura está diseñada para culminar en un final definido que cierra todos los conflictos, en el género fantástico esto no ocurre de la misma manera. Existe una distinción entre el concepto de final y el de desenlace. Mientras el final representa la terminación completa de la historia dentro del relato, el desenlace en los cuentos fantásticos tiende a diluir el nudo narrativo sin ofrecer una conclusión definitiva. En este género, es decir, el género fantástico, el desenlace crea la impresión de interrupción, como si la historia pudiera continuar más allá del texto. Como señala Flora Botton (2003): “El texto termina, pero la historia sigue adelante” (p. 36). Esta característica refuerza la sensación de inquietud e incertidumbre propia de lo fantástico, dejando al lector atrapado en un estado de vacilación entre lo posible y lo inexplicable.

## 4.2 De personajes ominosos

Es imposible que la ambigüedad que reside en la construcción de los personajes de Amparo Dávila pase desapercibida en la lectura de alguno de los relatos antes revisados. Es quizá esto lo que llame más la atención en la narrativa de sus cuentos, pues es verdad que se encuentra una fórmula que se repite: primero, los personajes en soledad y angustia, la presentación de su mundo y la violenta llegada de los personajes sobrenaturales indescriptibles, la atención en los ojos de los seres como señal de que hay que prestar atención a esas criaturas, ya que traerán el terror, luego, el final del relato; una sensación parecida a la que permea después de un tornado, como si nada estuviera bien o en orden, y, sin embargo, cada personaje ambiguo de Dávila es diferente, representa un mal encarnado más allá de representar espacios indeterminados en la narración, el *suspense* en cada relato es único.

Los personajes ambiguos son tan poderosos incluso sin diálogos, presentando su inhumanidad con acciones, como Victoria Gonzales (2007) reflexiona:

Son entes que deambulan entre sus historias conformando atmósfera de zozobra y angustia que terminan por detonar episodios violentos arrasando con ellas la cordura, e inclusive la vida de algún personaje y de ellos mismos. Pareciera que estas criaturas fueran puestas ahí para demostrar lo frágil que se presenta 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 lo banal, en la mayoría de las ocasiones (pp. 69-70).

Lo anterior, destaca el poder de los personajes ambiguos. La ausencia de diálogos en estos personajes no limita su impacto, sino que, por el contrario, acentúa su carácter enigmático e no humano.

Asimismo, la ambigüedad debe ser entendida como elemento narrativo dentro del contexto del relato, pues se habla de una ambigüedad en la representación textual de los personajes y en los acontecimientos, no en el lenguaje, esta ambigüedad está orientada hacia la omisión de descripciones que pudieran servir de indicios para referir a los personajes antagonistas.

La importancia de los personajes en la narrativa daviliana resulta de suma importancia para entender la complejidad de la construcción de los relatos, pues estos mueven la acción (por tanto, al resto de los personajes) hacia una penumbra de la que pocas veces logran salir.

#### **4.2.1 Moisés y Gaspar**

Moisés y Gaspar no encajan fácilmente en las categorías tradicionales de héroe, antagonista o ayudante que señala Vladimir Propp (2008). Su función dentro de la historia puede interpretarse como el de *actores disruptivos*. Ambos son completamente personajes ambiguos, los elementos de irrupción, su mera presencia altera la dinámica del hogar y genera un constante estado de alerta en Leónidas y los demás personajes; “De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar” (Dávila, p. 81, 2009).

En el esquema de Propp, podrían asociarse con una figura ambigua que representa tanto el desafío como la posible resolución del conflicto. Si bien su aparición inicial parece inofensiva, su comportamiento y las reacciones que provocan sugieren una amenaza implícita. Moisés y Gaspar no actúan directamente como antagonistas, pero su presencia desestabiliza el entorno y crea tensiones narrativas que estructuran el desarrollo de la trama: “Hacia cerca de un mes que Moisés

y Gaspar vivían conmigo cuando advertí el grave problema que iba a constituir en mi vida” (p. 83).

En este relato, aparecen a conveniencia algunos hechos que ayudan a la trama a avanzar. A este suceso “auxiliar” Propp le denomina *Ex Machina*, la intervención divina, el cumplimiento de alguna de las funciones por una entidad y/o personaje no designado a cumplirla. Esto crea también *enlaces* importantes entre los personajes. En el caso de Moisés y Gaspar es la muerte repentina de Leónidas que orilla a José Kraus a hacerse cargo de los seres, formando un lazo.

En el caso del cuento “Moisés y Gaspar”, una intervención “conveniente” para la trama es la muerte de Leónidas, este fallecimiento repentino hace que el protagonista tenga que tomar partido en la vida íntima de su hermano y hacerse cargo de los seres de los que su hermano era guardián. Aquí se crea un enlace por una intervención casual en la trama.

Por otro lado, son personajes no miméticos, los que señalaba Azucena Rodríguez, pues se entiende que tienen la capacidad de llorar, son malhumorados y se mueven en pareja, pero su comportamiento es errático, son además personajes no estáticos, ya que en la trama se les da la oportunidad de cambiar al obedecer los deseos de José y dejar de comportarse salvajemente: “Cuando terminé me di cuenta de que estaban tirados en el suelo desechos en llanto, así los deje y regresé a la oficina. Me sentí mal durante todo el día. Cuando volví por la tarde, la casa estaba en orden y ellos refugiados en el clóset” (p. 85). Sin embargo, su naturaleza errática vuelve a apoderarse de ellos y sucumben a ella.

Adriana Azucena Rodríguez (2022) señala también que la ambigüedad en la caracterización de los personajes es un recurso narrativo que refuerza la atmósfera fantástica. Moisés y Gaspar carecen de descripciones detalladas que permitan definirlos de manera precisa, apenas se describen, como en el resto de los personajes se mencionan “sus ojos brillantes”, pero al

final, no está claro si son humanos, animales o entidades sobrenaturales, y esta indefinición es clave para generar el malestar característico del relato. Por momentos se muestran más conscientes que un animal doméstico, como un gato o un perro: “Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por la situación” (p. 82) o “Tal vez, pensaba, no saben que Leónidas no volverá, tal vez creen que solo ha salido de viaje y que un día regresará y, a medida que su esperanza aumenta, su dolor disminuye. Yo he destruido su felicidad” (p. 85). Estos dos fragmentos corresponden al discurso del narrador.

El desdibujamiento de sus características físicas y psicológicas contribuye a su misterio, los convierte en representaciones simbólicas de lo extraño y lo inasible. Según revisamos, para Rodríguez la falta de un nombre propio o la omisión de detalles específicos pueden ser estrategias deliberadas para despersonalizar a los personajes, y aunque Moisés y Gaspar tienen nombres, estos no clarifican su naturaleza ni su papel dentro del relato, intensificando la sensación de irrealidad.

Ahora bien, estos personajes transgreden las reglas del mundo ordinario, pero lo hacen de una manera más sutil. No hay eventos sobrenaturales explícitos asociados a ellos, pero su comportamiento, su interacción con los demás personajes y la atmósfera que los rodea los sitúan en un espacio liminal entre lo humano y lo fantástico: “Les brillan los ojos. ¡Si pudiera saber lo que piensan...! Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser” (p. 86). En este relato se puede observar la construcción precisa de lo fantástico a través de la ambigüedad, sin necesidad de violar las reglas del mundo establecido, sino por medio de causar duda, vacilación sobre la naturaleza de Moisés y Gaspar.

Su relación con lo sobrenatural no se define de manera directa, lo que permite múltiples interpretaciones. Podrían ser leídos como figuras simbólicas que representan el caos, la amenaza

o incluso aspectos reprimidos del propio Leónidas como la depresión derivada de la muerte de su hermano.

Desde la perspectiva de la narración en primera persona, el impacto de “Moisés y Gaspar” se intensifica al filtrarse a través de la subjetividad de los personajes que interactúan con ellos. Leónidas, en particular, los adopta y muestra una actitud de aceptación hacia ellos, lo que contrasta con la incomodidad o el rechazo que podrían generar en otros. Esto resalta la importancia de la percepción individual en la construcción de la otredad: Moisés y Gaspar no son inherentemente buenos o malos; su naturaleza depende de cómo los perciban los demás. En el caso de Leónidas, éste le pide a su hermano que trate de entenderlos: “Son tan dignos de cariño estos infelices” (p. 83).

La relación de Moisés y Gaspar con la otredad es central para el análisis del relato. Se subrayó en el marco teórico que los personajes en el género fantástico suelen encarnar lo extraño o ajeno, desestabilizando la comprensión del mundo y las identidades de los personajes humanos. En este caso, Moisés y Gaspar son figuras que desafían las categorías establecidas, generando tensiones narrativas que no se resuelven completamente.

Por otro lado, su relación con Leónidas subraya un tema recurrente en la obra de Dávila: la convivencia entre lo humano y lo inhumano y la capacidad de aceptar o rechazar lo que se percibe como diferente. Leónidas no los rechaza, sino que intenta entenderlos, lo que sugiere una postura más abierta hacia lo desconocido. Sin embargo, esta aceptación no elimina la inquietud que José siente, incluso lanza comentarios acerca de que Moisés y Gaspar se apoderaron de igual forma de la vida de su hermano, haciéndolo improvisar camas para que estos seres durmieran en la de Leónidas.

Moisés y Gaspar son personajes fascinantes que encapsulan la esencia de la narrativa fantástica de Amparo Dávila. Su ambigüedad, su relación con lo sobrenatural y su impacto simbólico los convierten en figuras centrales para entender las tensiones entre lo conocido y lo desconocido en el relato.

#### **4.2.2. Los seres de Alta Cocina**

En el relato “Alta Cocina”, Amparo Dávila presenta una narrativa inquietante, cruel. Los personajes ambiguos e indefinidos desafían las nociones de humanidad y racionalidad, creando una atmósfera donde lo cotidiano se mezcla con lo siniestro.

Los seres que componen el platillo principal son no miméticos, pues tenemos únicamente la información del aspecto de sus ojos (son negros y pequeños), sus hábitos herbívoros y el sonido que producen al ser cocinados, además de su tamaño, pequeño, pues varios caben en una olla.

Desde la perspectiva de Vladimir Propp, los seres de “Alta Cocina” no encajan de manera convencional en los roles tradicionales de héroe, antagonista o ayudante, pues actúan como *catalizadores del conflicto* y *símbolos del orden alterado*. Son como Moisés y Gaspar, el elemento fantástico. Su existencia introduce una dinámica de tensión entre el narrador y su mundo ordinario: “Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor” (p. 49). El narrador se refiere al dolor de los seres al cocinarlos y que parecía no perturbar a nadie más en la casa.

Estos seres tampoco actúan directamente como oponentes, su condición y tratamiento en el relato reflejan una interacción diferente con cada uno de los otros personajes: compleja con el

narrador, quien sufre al verlos morir, y más simple con los miembros de la familia, que solo se limitan a los consumirlos.

La interacción del narrador con los seres de “Alta Cocina” pone de manifiesto el impacto psicológico que generan. La actitud de indiferencia de algunos personajes contrasta con la percepción del narrador, quien los observa con una mezcla de fascinación y repulsión. Este contraste resalta la desconexión entre lo cotidiano y lo perturbador, un tema recurrente en la obra de Dávila.

Los seres de “Alta Cocina” son un ejemplo perfecto del uso de la técnica artística de la omisión. Su caracterización es deliberadamente indefinida: no se les asignan nombres, sus descripciones físicas son escasas y su naturaleza permanece abierta a la interpretación. Son percibidos tanto como criaturas naturales (destinadas al consumo), como figuras extrañas que desafían las categorías conocidas: “Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos, o entre la hierba húmeda” (p. 49). La falta de detalles específicos sobre su apariencia o condición permite que los lectores proyecten sus propias ideas y temores sobre ellos, esto intensifica la sensación de extrañeza.

Según Rodríguez, esta omisión estratégica de características concretas contribuye a desdibujar los límites entre lo real y lo fantástico, haciendo que los seres se perciban como un símbolo de lo inefable, en este caso (como en el resto de los cuentos) la autora solo se detiene a describir sus ojos: “También veo sus ojos, unas pequeñas cuencas negras que se les salían de las órbitas cuando se estaban cocinando” (p. 49).

En el relato, los seres de “Alta Cocina”, aunque son tratados como animales destinados al consumo, su descripción y las reacciones que provocan en el narrador sugieren que poseen cualidades que trascienden lo puramente biológico: “Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus

gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser” (p. 49). Los seres representan una ruptura con las reglas ordinarias del mundo, pues, aunque son integrados al acto cotidiano de cocinar y comer, su presencia genera una tensión constante y sentimiento del trauma en el narrador, como si algo en ellos desafiara las leyes de la naturaleza y la moralidad.

La percepción subjetiva del narrador es clave para intensificar la inquietud del lector. Según Rodríguez, el personaje principal vincula sus reacciones con la carga psicológica que poseen los hechos. En este caso, los seres funcionan como un espejo de las tensiones internas del narrador y como una metáfora de la deshumanización y la explotación: “Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos asegurando que no había encontrado nada” (p. 50).

Más allá de su función narrativa, los seres de “Alta Cocina” pueden interpretarse como símbolos de la alienación y la violencia implícita en los actos cotidianos. Para el narrador, representan la normalización de prácticas que, vistas desde una perspectiva más crítica o subjetiva, resultan profundamente inquietantes. Su destino, ser desparasitados, cocinados y consumidos, plantea preguntas sobre el tratamiento de lo vivo y la indiferencia hacia lo que se percibe como inferior o utilitario.

La percepción de los seres como *otro* es central en el relato. De acuerdo con el marco teórico, los personajes fantásticos suelen representar lo extraño o ajeno y encarnan al elemento sobrenatural, es el caso de estos seres que desafían las categorías establecidas por medio de la ambigüedad. En “Alta Cocina”, los seres encarnan esta otredad de manera multifacética: son animales, son seres fantásticos y, en última instancia, son un reflejo de los miedos y dilemas humanos.

La ambigüedad que rodea a los seres permite múltiples interpretaciones, pero su impacto emocional y simbólico es innegable. Funcionan como una presencia que desestabiliza la percepción del mundo ordinario, forzando a los personajes y al lector a enfrentar las implicaciones éticas y existenciales de sus acciones.

Los seres de “Alta Cocina” son un ejemplo de la estrategia artística y el uso de la ambigüedad. Amparo Dávila revela el uso de personajes que trascienden las categorías convencionales. Su falta de concreción dentro del relato, su relación con lo sobrenatural y su impacto simbólico los convierten en figuras extrañas, seres que están puestos ahí para entender las tensiones entre lo cotidiano y lo extraño en la narrativa fantástica.

#### **4.2.3 El Huésped**

El relato “El Huésped” de Amparo Dávila ofrece una buena oportunidad para aplicar los conceptos de Vladimir Propp y Adriana Azucena Rodríguez sobre la construcción de personajes. El huésped es un personaje no mimético: describe solamente sus ojos (amarillos), lo que come y sus hábitos nocturnos:

Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse. Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja, puedo asegurar que la arrojaba dentro del cuarto, pues la pobre mujer sufría el mismo terror que yo. Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más”. (pp. 20-21)

Consultando las funciones de Vladimir Propp, el huésped funciona como un antagonista dentro de la trama, un elemento que desestabiliza el orden inicial y desencadena el conflicto principal. Su introducción al relato ocurre en un contexto de desequilibrio y amenaza: la narradora describe su llegada como una invasión, una intrusión violenta en su espacio familiar y personal.

Por su parte, la narradora se presenta como una heroína en el esquema de Propp, así mismo, el héroe se diferencia, según Rodríguez, explicando a Lucien Goldmann:

La diferencia entre el personaje héroe y los otros personajes radica en una conciencia particular en él respecto de los demás: una conciencia estrecha respecto de la complejidad del mundo, una conciencia amplia interiorizada y una conciencia autolimitada ante los conflictos sociales (Rodríguez, p. 41, 2022).

El personaje femenino que protagoniza “El Huésped” hace conciencia sobre su condición, su entorno y sus posibilidades ante esta nueva amenaza.

Siguiendo el esquema de funciones de Propp, “El Huésped” cumple algunos puntos clave:

1. Violación de la prohibición: La llegada del huésped supone una transgresión implícita, ya que altera el orden cotidiano y somete a la narradora a un estado de constante miedo.
2. El daño o amenaza: La presencia del huésped genera terror en la narradora amenaza su estabilidad emocional y su seguridad física, esto incluye la estabilidad de los otros habitantes de la casa.
3. El enfrentamiento: Aunque el enfrentamiento entre la narradora y el huésped no es directo en términos físicos, sí se da a nivel psicológico y emocional, con la protagonista buscando formas de resistir y sobrevivir a su opresor. Finalmente, ella termina encerrándolo y dejándolo morir de hambre.

El huésped, como actante, es una figura que opera desde la ambigüedad en diversos sentidos, pues se desconoce su naturaleza, sus motivaciones y su relación con otros personajes permanece aislada y violenta.

En “El Huésped”, Dávila adopta de nuevo la estrategia de la ambigüedad extrema en el personaje. El huésped carece de un nombre propio y de una descripción física clara, lo que lo

convierte en un ente indefinido, de nuevo, solo describe sus ojos: “No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p. 21), esto señala que le causa terror a la protagonista y, a su vez, deja entrever un toque de fantástico.

El huésped es el más complejo de los personajes analizados, pues sus deseos de hacer daño a la familia no parecen venir de ningún sitio más que de su naturaleza violenta. En este caso, encontramos a los personajes planos y redondos que, según Rodríguez, responden a un grado de complejidad de su personalidad; se les denomina planos si su ideología primordial no varía durante la narración (El caso “Alta Cocina”, donde se desconoce si los seres tienen motivaciones). En el caso de el huésped, su deseo de aniquilación no varía. Se les llama redondos a que tienen conflictos internos, son densos en construcción y sus deseos varían según avanza el relato, aquí entran los personajes de José Kraus, Moisés y Gaspar y la narradora de “El Huésped”, pues a lo largo del relato, las condiciones en que vive la llevan a tomar decisiones, impulsada por preservar su supervivencia y la de quienes habitan en la casa:

Cuando todo estuvo listo, llegamos sin hacer ruido hasta el cuarto de la esquina. Las hojas de la puerta estaban entornadas. Conteniendo la respiración, bajamos los pasadores, después cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente. Mientras trabajábamos, gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente (pp. 22-23).

Ahora bien, la ausencia de un nombre no solo despersonaliza al huésped, también lo universaliza, permitiendo que el lector lo interprete como cualquier cosa, animal o ente.

En términos de su interacción con lo sobrenatural, el huésped se sitúa en un terreno ambiguo. Aunque el relato no confirma explícitamente su naturaleza no humana, su

comportamiento y el impacto que tiene en el entorno lo posicionan como un ente que trasciende las reglas ordinarias. Esto lo convierte en un personaje que encarna la *otredad*, el concepto de lo ajeno o extraño que desestabiliza la comprensión del mundo cotidiano.

El huésped como figura de otredad es tanto un invasor físico como una representación simbólica del miedo y la opresión. Para la narradora, su presencia marca una ruptura con la normalidad, transformando su hogar en un espacio de peligro y alienación. Este conflicto entre lo humano y lo sobrenatural resalta la dualidad del personaje: es tangible en su amenaza, pero etéreo en su naturaleza.

La relación entre la narradora y el huésped se construye sobre una dinámica de terror psicológico. Rodríguez argumenta que la conciencia del personaje es clave para transmitir el impacto del conflicto. En este caso, la narradora al ser el principal vínculo del lector con la historia comunica sus percepciones, temores y tensiones internas de manera visceral, desesperada, no solo por la presencia del huésped, también por la negativa de su marido para escucharla.

Así, el huésped se convierte en un reflejo de las emociones reprimidas de la narradora: miedo, impotencia y desesperación. A través de su perspectiva en primera persona, el relato intensifica la conexión emocional del lector con su experiencia, generando una profunda empatía hacia su situación.

Más allá de su función narrativa, el huésped puede interpretarse como una metáfora de la opresión y el abuso. Su imposición en el hogar de la narradora, su comportamiento invasivo y la indiferencia de otros personajes hacia su sufrimiento (particularmente el marido) sugieren una lectura alegórica sobre las dinámicas de poder y violencia. El huésped también simboliza el control que otros ejercen sobre ella, un control que ella debe confrontar para recuperar su autonomía: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Solo

hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (p. 21).

El huésped en el relato de Amparo Dávila es un personaje complejo que encarna los principios de la narrativa fantástica y la otredad. Su construcción ambigua, su impacto psicológico y su papel como antagonista refuerzan la atmósfera de tensión y miedo en la obra. A través de técnicas como la ausencia de nombre y la falta de descripciones físicas detalladas, Dávila logra crear un personaje que no solo aterroriza a la narradora.

En esta primera parte de mi análisis se exploraron los elementos del género fantástico en los cuentos "Moisés y Gaspar", "Alta Cocina" y "El Huésped" de Amparo Dávila que propuse durante el marco teórico, identificándose los cinco componentes clave propuestos en el marco teórico: el establecimiento del mundo ordinario, el momento de irrupción, el elemento de la irrupción, la ambigüedad y la otredad. Estos elementos se entretajan en los relatos para construir narrativas que transgreden la realidad cotidiana, desestabilizando tanto al resto de los personajes, como al lector.

Una primera parte que demuestra en medida que el recurso de la ambigüedad de Amparo Dávila crea personajes y situaciones que desdibujan las fronteras entre lo real y lo fantástico, manteniendo al lector en un estado constante de vacilación. Los seres descritos a medias en los relatos encarnan lo desconocido y también reflejan las tensiones internas de los protagonistas, generando una atmósfera de inquietud y terror. De este modo, los cinco elementos del género fantástico están presentes en los cuentos analizados y son usados como herramientas fundamentales para la construcción del impacto emocional y estético característico de la obra de Amparo Dávila.

### 4.3. De lo ambiguo a la otredad y otros miedos

En el capítulo tercero se abordaron teorías y posturas acerca de la otredad desde dos percepciones: la del individuo y desde el *otro* como desplazado social de la cultura occidental. La idea era responder a la premisa: ¿cómo es que la otredad configura lo aterrador en los relatos de Dávila? Aquí es el objetivo develar esta cuestión.

En los apartados anteriores se exploró composición estructural (forma) de los relatos, además de señalar algunos aspectos de su condición fantástica, por lo que continuaremos con esta revisión analizando el aspecto de lo ambiguo, la otredad y otros miedos encontrados en los relatos.

En toda narración clásica (más allá de lo fantástico) se establece un mundo ordinario y con él un código de la identidad de personajes; por ejemplo, en una historia de aventura y conquista, el héroe será un ser de principios inamovibles y sus detractores serán seres sin moral. En estos arquetipos, los personajes casi siempre son planos. Si revisamos narrativas como las de Dávila, esto se torna en un problema, pues sus personajes exploran terrenos más complejos. Es viable creer que se trata de una narrativa moderna o posmoderna.

Los protagonistas de los cuentos revisados son puestos en conflicto y su identidad se ve desdibujada para convertirlos en actantes de sus mundos y transformarse psicológicamente al final de la historia. ¿Qué es lo que conmueve tan profundamente al narrador para tener este final?, esto parece ser es la presencia de la otredad contenida en los personajes antagonistas. La técnica de Dávila es develar poco de sus personajes o ser ambigua. El lector, en su búsqueda de ese algo para concretar al personaje, se identifica con el narrador.

En relatos como “El Huésped”, la criatura es un ser indefinido, carente de descripción corporal. En el huésped reside cierta maldad. Su existencia en la casa representa una irrupción y

también una violación a la corporalidad (transgrede de manera más íntima, sobre todo al hijo de Guadalupe).

Recordando lo propuesto de Ricoeur (1990), una forma de dotar de identidad a un individuo es nombrándolo o bien describiendo sus particularidades físicas, esto confirma su referente en la realidad, pero también dota de cierto carácter al individuo. En el caso de “El Huésped”, encontramos propiedades físicas únicamente del antagonista, el mismo huésped: “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillos casi redondos y sin parpadeo...” (p.19) que lo colocan como ser nocturno, más tarde se reafirma esta idea: “dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (p. 19). Por su parte, “Alta Cocina” alude a la forma de los ojos de las criaturas desde una metáfora: “A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteante de las ventanas, Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto que imploraban misericordia” (p.50) y, finalmente, en “Moisés y Gaspar” la casi nula descripción también se centra en los ojos: “Les brillan los ojos” (p. 86).

Además de esta tendencia de únicamente describir los ojos, el lector se encuentra ante una inexistente descripción de los cuerpos tanto de los antagonistas como de los protagonistas.

La identidad no se construye sin elementos como, según Ricoeur, el nombre, confirmación de la identidad del sujeto; los pronombres que ayudarían a ubicarlo en el contexto del mundo y resulta un punto de referencia y, además, la descripción del sujeto.

La descripción de las propiedades físicas del personaje en el texto no solo le dota de un cuerpo, el cuerpo se convierte en la base de la individualidad, también hace al sujeto público, un ente público al que otros pueden acceder. A esta propiedad corporal también se le adjuntan procesos mentales y conciencia. Dentro de esta, encontramos la autodesignación, otra propiedad del individualismo.

Para entender este punto, cabe recordar el concepto que usa el Ricoeur sobre identidad narrativa: surge dentro de la otredad, por lo tanto, hay una búsqueda de lo que significa el *Sí mismo* a través de *otro*.

En los cuentos de Dávila se observa incompleto este proceso de entender al *otro* mediante su presencia física; como lectores, solo se tiene ambigüedad. Es un recurso premeditado.

Por otro lado, es inherente una idea de ética en la construcción del personaje en la narrativa, pues en la búsqueda de la identidad y análisis situacional, se crean ideas en el *yo* que se clasifican como “bien y mal” (o como Bartra [2013] mencionaría, la valoración de lo correcto e incorrecto en el sistema de creencias de otra cultura). Estos conceptos se insertan en el comportamiento del individuo. Se trata de una especie de delineado del contorno de la identidad del héroe, que delimita sus acciones, le dota de sentido a sus actos y, claro, va transformándolos en los personajes redondos y su sentido de ética no es la misma al inicio de la narración que al final.

En el caso de los personajes de Dávila hay una transformación única y la presencia del *otro* es fundamental para delinear y poder ver esta ética:

En “Moisés y Gaspar”, el narrador termina abandonando su empleo debido a la presencia de las criaturas. Por su parte, en “Alta Cocina”, el narrador termina turbado por los gritos agónicos de las criaturas al ser cocinadas. El caso de transformación más grande lo encontramos en “El Huésped”, pues la protagonista femenina pasa de ser una madre amorosa y una esposa obediente, a transformar su moral y cometer asesinato y se hace de una cómplice: Guadalupe. No solo eso, la narradora finge que tal acto, el asesinato, no se llevó a cabo, así miente a su marido: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (p. 23).

Si, desde el panorama de Bartra, se coloca al huésped como ese *otro* que la cultura dominante ha decidido desplazar por encontrarlo primitivo (pensemos en la cultura hegemónica

como el mundo ordinario de la esposa protagonista, sus hijos, la empleada doméstica y su hijo pequeño), el lector se encuentra ante un ser superviviente de otra cultura, una diferente a la que yace en la casa, que busca a toda costa asirse al nuevo mundo de formas que él conoce; por medio de la agresión y la violencia pretende incorporarse a ese *nuevo mundo* e imponer sus ideales primigenios. Por otro lado, es un desterritorializado. Su identidad ha sido limitada por los habitantes de este mundo (al encerrarlo), se la ha impuesto un “nuevo orden”, lo que hace sentido con su reacción violenta: este comportamiento errático no tiene sentido o razón, expresa que ha perdido su verdadera identidad, si es que alguna vez tuvo una.

En el caso de “Alta Cocina”, los seres de diminutos ojos negros no se presentaban violentos, parecía apenas importunarles que estaban a punto de ser lanzados vivos a una olla. Su identidad (acaso más animal que la del resto de seres en los cuentos “El Huésped” y “Moisés y Gaspar”) no se perturbaba. ¿Qué hacía entonces que el protagonista se sintiera tan asqueado e incómodo ante la situación?

Aquel acontecimiento remite a lo salvaje, a lo que podría representar un retroceso en el avanzado mundo lo que causa cierta incomodidad. Y retomando lo que el narrador dice se puede intuir el origen de su disgusto: Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, desprolija despiadada, implacable ante el dolor” (2013, p. 49).

Dos personajes se asoman en esta narración: cocineros carentes de compasión ante el sufrimiento de estos diminutos seres. Es acaso su falta de compasión lo que perturba al narrador, la forma en que dos tipos de *otro* interactúan. El grupo más fuerte, inteligente y avanzado (los cocineros) toman al grupo más vulnerable para convertirlo en comida. El salvajismo de ambas partes, aunado al sufrimiento audible de los seres ambiguos, provocan sentimientos en el lector.

La otredad ayuda a la configuración de la irrupción, la transgresión y también el hito fantástico, pues una naturaleza ajena es enfrentada a la de los protagonistas, todo indica que esta alteridad es el elemento fantástico de los cuentos.

El personaje narrador en primera persona, quien podríamos considerar como la representación de la cultura occidental políticamente correcta, es quien valoriza al *otro*, descalificándolo.

Aquí se puede encontrar residuos de la maestría en los textos de Dávila, pues, como dice Federico Patán:

Escribir es cruzar las fronteras psicológicas de nuestros personajes, entrar en su esencia sin mezclarla a la nuestra. Ser los otros y nosotros sin conflictos de personalidad. Por así decirlo, una sana esquizofrenia. Claro, hay muchos caminos para acercarnos a esas alteridades que esperan de nosotros vida en la escritura”, y concluye “El modo en que un autor maneje el problema de la otredad nada dice acerca del valor intrínseco de su obra. Simplemente informa de cómo piensa respecto a esos otros, en ocasiones demasiado ajenos a él porque él los quiere ajenos” (1993, pp. 113-114).

Todo relato existe con residuos de otredad en él. Por sí mismas, las producciones literarias pretenden ser un objeto comunicativo sobre la experiencia que un *yo* tiene acerca del *otro*, tal y como afirman Lucía Feuillet y María del Carmen Marengo:

Los géneros literarios como conjuntos normativos, operadores de lectura y producción discursiva, con sus tradiciones ligadas a las prácticas específicas de los modos de configuración de las relaciones sociales, proponen modos diferenciales de representar lo identitario y la otredad (2015, p. 6).

El lenguaje es un constructo de significados y otorga sentido al mundo, es la base de la cultura y la sociedad. A través de la literatura, se reflexiona sobre nuestra identidad, se entiende al *otro* y exploramos la naturaleza humana, incluyendo sus facetas más aterradoras. Si bien se plantea que la literatura fomenta empatía y diálogo, también puede ser utilizada para provocar miedo y desconcierto, como lo demuestra Dávila en sus relatos fantásticos, donde el conocimiento del *otro* se convierte en una experiencia inquietante y perturbadora. Carlos Skliar nos recuerda que “...toda lectura es una alteridad sin fin, los cuerpos son enigmas y el tiempo es un laberinto” (2017, p. 240).

Con todo este panorama abierto, se puede concluir que la técnica de Dávila es un recurso bien estructurado que tiene fases. La primera es la construcción de sus personajes, delinea identidad, pero se vale de un alto grado de ambigüedad en la descripción, con esta poca información del sujeto se da un fantástico efectivo, luego, con todos estos elementos puestos sobre la mesa, surge el sentimiento de otredad que es quien provoca un fantástico efectivo.

## Conclusiones

Una vez finalizado el análisis de los tres cuentos se puede despejar el tejido que Amparo Dávila construye con minuciosa calidad. Ahora se retoman algunas de las ideas imprescindibles de este trabajo.

Primeramente, se planteó al inicio la importancia de la autora para las letras mexicanas: en ese primer capítulo se exploró el origen de la autora y cómo se posicionó en el horizonte literario mexicano. Dedicar algunas de las páginas de esta tesis a la importancia de Amparo Dávila dentro de las letras mexicanas, su legado y su importancia es dedicar un espacio muy corto, demasiado para todo lo que se puede decir de ésta y más autores modernos que recogen lo que dejó Dávila para reanimarlo. La intención fue demostrar la gran relevancia que la autora zacatecana de medio siglo tuvo para las letras mexicanas y la que, probablemente, seguirá teniendo por mucho tiempo, pues este legado de una autora o un autor prevalece y se amplía, con las lecturas y relecturas.

Lejos de la figura autorial de Amparo Dávila, indagar en su visión como creadora y su fuente de inspiración representó un momento enriquecedor para mirar de cerca de dónde se extraían las historias fantásticas que tejía y cómo éstas aportan a la cultura escrita y la creación de nuevos relatos.

En el capítulo segundo se desarrolló un marco teórico que compiló las teorías para el estudio del género fantástico. El marco teórico propuso una serie de elementos en los que varios autores como Lois Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Flora Botton, David Roas, Omar Nieto, entre otros. Empezando por Tzvetan Todorov, de quien se retomó los principales elementos de este género: la irrupción, lo sobrenatural y el establecimiento del mundo ordinario. Después de inspeccionar lo propuesto por Omar Nieto, se agregaron otros elementos a la composición de lo fantástico como la otredad y la ambigüedad, postura que defiende Flora Botton. Además de

constituir los elementos destacados de lo fantástico, se agregó un *corpus* dedicado a la construcción del personaje y su relevancia para la elaboración del relato.

Con este delineado, se colocaron cinco elementos para buscarlos dentro de los relatos y un *corpus* para el estudio de los personajes llamados ambiguos.

El capítulo tercero le dio sentido de dirección a lo que se entiende por otredad, pues las posturas encontradas de Emmanuel Lévinas y Paul Ricoeur proponen una perspectiva de lo que razonamos acerca del *otro* y el grado de configuración del entorno tras este encuentro.

En este mismo capítulo se exploró la identidad y la subjetividad, cuestiones filosóficas que ayudaron a entender cómo se posiciona la capacidad de entenderse como parte de una sociedad llena de entes ajenos a la individualidad propia. La corporalidad y la noción de ética ayudaron a determinar más el sentido del ser ante el *otro*. Más adelante, las ideas de Roger Bartra fueron refrescantes pues complementa este delineado con el desarrollo de los conceptos acerca de la otredad primitiva y la otredad fantástica. Ello sirvió para adentrarnos en el deseo de dominio de la alteridad.

Al explorar lo que se entiende por otredad y lo que conlleva este proceso humano, se pudo observar cómo se configuran ciertos miedos en los cuentos de Amparo Dávila. Una parte de estos miedos se toma de las construcciones de lo establecido en la cultura y otra parte es arrancada de nuestros terrores profundos.

Finalmente, surgió análisis de los tres cuentos elegidos: “Moisés y Gaspar”, “Alta Cocina” y “El Huésped”. Durante esta etapa y al analizar los componentes del género fantástico en cada uno de los cuentos elegidos, se pudo observar que, en efecto, los recursos de lo fantástico aparecen en los relatos: a) el mundo ordinario, b) El momento de la irrupción, c) el elemento fantástico, d)

la ambigüedad y e) la otredad. Todos estos recursos fueron estructurados de manera cautelosa en los tres relatos por Amparo Dávila.

Después se exploró la capacidad de los personajes en los relatos. En esta parte, se tomó lo que sí se sabía de los personajes para apreciarlos y así observar cual fue el nivel de participación y demostrar que son complejos, difíciles de definir, pero que en esa neblina se crea el tercer elemento: la otredad.

No cabe la menor duda de que Amparo Dávila construye sus personajes desde un clima nebuloso, apenas visible, esto aplica no solo para los antagonistas-monstruos, también lo hace para el resto de los personajes. Existe en los cuentos de la autora el manejo magistral de lo conocido y lo desconocido coexistiendo en un solo escenario, lo cual es clave para el impacto emocional y temático de las historias.

Se propuso al inicio de esta tesis que la técnica innovadora se centra en las descripciones parciales o nulas. Este es un recurso deliberado para construir una narrativa de corte fantástico. Esto se comprueba durante el análisis, al vincular la técnica narrativa con la creación de un ambiente donde lo real y lo irreal conviven, lo que es esencial para el género; y, tras explicar la función del sentimiento de otredad y cómo este sentimiento afecta la percepción del lector y genera una experiencia de lectura que está constantemente en la frontera entre lo real y lo fantástico, se destacó que la creación de Dávila opera de manera efectiva.

A través de los tres cuentos seleccionados se observó que Dávila consigue un equilibrio magistral entre lo ambiguo y las descripciones detalladas, entre lo dicho y lo no dicho. Gracias a la omisión de detalles físicos y ciertos aspectos de los personajes, se teje el misterio, lo fantástico y el terror; es decir para la vacilación que es necesaria para la experiencia de lo insólito.

Fue esta tesis una travesía del contenido narrativo de una de las autoras mexicanas más destacadas, fue también un paseo por las técnicas literarias de lo extraordinario y finalmente, una confirmación de la destreza de Amparo Dávila como una de las creadoras más singulares del género fantástico, capaz de jugar con sus lectoras y lectores, poner a prueba sus miedos, aprovecharse de ellos y hacer vívidos los terrores más profundos que aquejan al ser humano. Su obra, rica en capas de significado y técnica, es aún un terreno fértil para el análisis literario por su capacidad compleja de hacer de lo fantástico algo tan peligroso que reviva nuestros miedos olvidados.

Un descubrimiento más se dio durante esta exploración y es que el elemento denominado “momento de la irrupción” en los cuentos de Dávila dura más que un momento, pues una vez introducido lo fantástico en el mundo ordinario, el fenómeno de lo sobrenatural dura el resto del relato, acompañando a los personajes en su aventura y su destino.

Por último, la exploración realizada en esta tesis recuerda la importancia, como creadores literarios, de la lectura analítica de los textos. La visualización de los elementos que componen una narración ayuda a configurar la construcción y la interacción de todas las partes de un relato, por ello, este trabajo de investigación espera ser de ayuda para aquellos que buscan técnicas artísticas narrativas que logren conmover, confundir y sorprender al lector de fantástico. Además de que este trabajo también puede ser usado para analizar u observar cuentos de otros autores que conservan la misma técnica artística

## Bibliografía

- Abenshushan, V. (2018). *En el jardín del miedo*. Avispero.  
<https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>
- Alazraki, J. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Aleman, C. (2016). Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona. *Romance Notes*, 56(1), 131-141.  
<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- Aleman, C. (2021). El legado de Amparo Dávila en narradoras mexicanas actuales. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 9(1), 33-52.  
<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.763>
- Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades* (2a ed). Prometeo libros.
- ASALE, R., & RAE. (s. f.). *Fantástico, fantástica*. Diccionario de la lengua española. (Diccionario de la lengua española). Edición del Tricentenario. Recuperado 5 de junio de 2023, de <https://dle.rae.es/fantastico>
- Auerbach, E. (2002). *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (6.<sup>a</sup> ed., pp. 19–54). Fondo de Cultura Económica.
- Barrón Rosas, L. F., & Tovar Rodríguez, D. G. (2021). *Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila*. Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales. Disponible en <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/585>
- Bartra, R. (1992). *El salvaje en el espejo*. UNAM.

- Bartra, R. (2013). *Territorios del terror y la otredad*. Fondo de Cultura Económica
- Bautista Gutiérrez, G. (1991). *Realismo mágico, cosmos latinoamericano: Teoría y práctica*. Ed. América Latina.
- Becerril Calderón, Hilda. (2017). *El Tratamiento de lo fantástico en dos escritoras latinoamericanas: Amparo Dávila y María Elena Llana*. Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México.
- Beristain, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (7a ed). PORRUA.
- Borges, J. L. (1941). *Las ruinas circulares*. En *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Borges, J. L. (1967). *La literatura fantástica*. Ediciones Culturales Olivetti.
- Bravo, V. (1988). *La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. Universidad Autónoma de México.
- Burlá, F. B. (2003). *Los juegos fantásticos*. UNAM.
- Burlá, F. B. (2003). *Los juegos fantásticos*. UNAM.
- Colanzi, L. (2021). Festín del horror: La comida siniestra en “Alta Cocina”, de Amparo Dávila. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 9(1), 21-31.  
<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.773>
- Cortázar, J. (1946). *Casa tomada*. En *Los anales de Buenos Aires* (N.º 75). Buenos Aires: Editorial Los Anales.
- Dávila, A. (2005). *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. 8, 7-11.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos* (1. ed). Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A., & Frouman-Smith, E. (1989). Entrevista con Amparo Dávila. *Chasqui*, 18(2), 56-63.  
<https://doi.org/10.2307/29740181>

- Dávila, A., & Minila, J. (2016). *Árboles petrificados* (Edición conmemorativa. Primera edición). Secretaría de Cultura: Nitro/Press.
- Del Castillo Reyes, H. E. (2018). El Análisis Del Estilo Literario: Un Acercamiento Desde La Recepción. *Lingüística y Literatura*, 74, 21-36.
- Eco, U. (1979). Editorial *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Fernández Retamar, R. (2018). *Idea de la estilística*. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.
- Ferreras, D. (2014). *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allen Poe a Freddy Krueger* (First ACVF edition). ACVF Editorial.
- Feuillet, L., & Marengo, M. del C. (2017). *Identidad y alteridad en la literatura argentina del siglo xx y contemporánea*. *Recial*, 8(11), Article 11. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v8.n11.17520>
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Ayuso.
- González Pérez, V. I. (2017). *El silencio destrozado y transgresión de la realidad: Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila* (Primera edición). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Güemes, C. (2022, mayo 22). *Releer a Amparo Dávila permitió a Rivera Garza crear su nueva novela*. La Jornada Virtual. <https://www.jornada.com.mx/2002/05/22/02an1cul.php>
- Gutiérrez Piña, C. L., Tapia Vázquez, J. G., & Castro Rocha, R. (Eds.). (2019). *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (1.<sup>a</sup> ed.). Universidad de Guanajuato. Recuperado de <https://libreriaug.ugto.mx/gpd-un-mundo-de->

[sombras-camina-a-mi-lado-estudios-criticos-de-la-obra-de-amparo-davila-9786074416787.html](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf)

- Gutiérrez, L. G. (s. f.). Las historias ocultas de Amparo Dávila. *Tiempo Cariátide*, V(IV).  
[https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14\\_15\\_iv\\_dic\\_ene\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num14\\_15\\_84\\_86.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf)
- Iser, W. (2022). *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (J. A. Gimbernat & M. Barbeito, Trads.). Penguin Random House Grupo Editorial España.
- King, S. (2001). *Mientras escribo* (Primera edición). Plaza & Janés Editores.
- Kohan, S. A. (2014). *Dar vida al personaje: Técnicas para crear personajes inolvidables* (Edición en formato digital). Alba.
- Lemus, R. (2016, mayo 10). Cuentos reunidos, de Amparo Dávila. *Letras Libres*.  
<https://letraslibres.com/libros/cuentos-reunidos-de-amparo-davila/>
- Lévinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Paidós.
- Lévinas, E. (2021) *la ética del otro*. (2021). Prisanoticias colecciones EMSE EDAPP, S.L.
- López Pellisa, T., & Ruiz Garzón, R. (Eds.). (2019). *Insólitas: Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (Primera edición). Páginas de Espuma.
- Lorenzo, J., & Salazar, S. (1995a). *Entrevista con Amparo Dávila*.  
<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>
- Lorenzo, J., & Salazar, S. (1995b). *La narrativa de Amparo Dávila*.  
<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1386>
- Marcos, A. (2018, septiembre 19). *La teoría de los vasos comunicantes en narrativa*. Centauros más allá de Orión. <https://www.escueladeescritores.com/masalladeorion/vasos-comunicantes-en-narrativa/>

- Martínez, F. (2015). Artículo Literatura, ficción y otredad. *Eutopía*.  
[https://www.academia.edu/44004074/Art%C3%ADculo\\_Literatura\\_ficci%C3%B3n\\_y\\_otredad](https://www.academia.edu/44004074/Art%C3%ADculo_Literatura_ficci%C3%B3n_y_otredad)
- Medina Lira, L. A. (2010). *El huésped como alter ego del marido en el cuento El Huésped de Amparo Dávila*. Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México.
- Morales, A. M. (2003). Italo Calvino y la literatura fantástica italiana. En *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad. V Jornadas internacionales de estudios italianos* (pp. 91-107). Universidad Nacional Autónoma de México- Facultad de Filosofía y Letras.
- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno* (Primera edición). UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Nomo Ngamba, M. (2016). El 'Realismo Mágico' y lo 'Real Maravilloso': Dos visiones de la literatura postcolonial. *Intercambio/Échange*. <https://doi.org/10.21001/ie.2016.1.09>
- Paredes, A. (1987). *Las voces del relato* (1a ed). Universidad Veracruzana: Dirección de Literatura, INBA.
- Patán, F. (1993). La percepción de la otredad en cuatro narradores. *Anuario de Letras Modernas*, 6, 99-114.
- Propp, V. (2008). *Morfología del cuento* (Primera edición 2008, primera reimpresión). Colofón.
- Puchmüller, A. (2019). *Narrativas de la Otredad. Literatura y estética*.  
[https://www.academia.edu/93821991/Narrativas\\_de\\_la\\_Otredad\\_Literatura\\_y\\_est%C3%A9tica](https://www.academia.edu/93821991/Narrativas_de_la_Otredad_Literatura_y_est%C3%A9tica)
- Quintana Tajera, L. (2019). *Las trampas de la retórica. La historia literaria puesta en controversia*. Trajín.
- Quintana Tajera, L. (2019). *Las trampas de la retórica*. Trajín.

- Ramírez Ferreira, M. (2017). *La identidad latinoamericana y el realismo mágico* [Trabajo de fin de grado, Universidad Pontificia Comillas]. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Grado en Traducción e Interpretación.
- Reguillo-Cruz, R. (2002). *Miedo al otro. Comunicación, poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada*. Anagrama.
- Rico, E., Cruz Ruiz, J., & Rodríguez de Fonseca, F. J. (2012). *Saber narrar* (Primera edición). Aguilar.
- Ricoeur, P. (1990). *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración. Vol. 1, Configuración del tiempo en el relato histórico* (6a. ed. en español). Siglo Veintiuno.
- Risco, A., Soldevila Durante, I., & López-Casanova, A. (Eds.). (1998). *El relato fantástico: Historia y sistema*. Ediciones Colegio de España.
- Rivera Garza, C. (2022). *La cresta de Ilión*. Titivillus.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Premio Málaga de Ensayo José María González Ruiz. Disponible en [https://paginasdeespuma.com/wp-content/files\\_mf/extracto\\_roas\\_davidtras\\_los\\_limites\\_de\\_lo\\_real53.pdf](https://paginasdeespuma.com/wp-content/files_mf/extracto_roas_davidtras_los_limites_de_lo_real53.pdf)
- Rodríguez, A. A. (2022). *Caracter / Carácter: El personaje literario* (Primera edición). Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Rosas, L. F. B., & Rodríguez, D. G. T. (2021). Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la narrativa de Amparo Dávila. *Diseminaciones*, 4(8), Article 8.
- Saramago, J. (2002). *El hombre duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho
- Saunders, J., & Kohan, S. A. (2011). *Cómo crear personajes de ficción: Una guía práctica para desarrollar personajes convincentes que atraigan al lector* (5a. ed). Alba Editorial.

- Skliar, C. (2017). Alteridad & literatura, una cuestión de soledad y de individuos. *Curriculo sem Fronteiras*, 17, 234-247.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica* (S. Delpy, Trad.). 1era edición en español. Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T., & Delpy, S. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (Quinta edición). Ediciones Coyoacán.
- Vax, L. (1965). *Arte y Literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.  
<https://es.scribd.com/document/238518628/VAX-LOUIS-Arte-y-Literatura-Fantasticas>
- Vax, L. (1981). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Taurus.