

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**La subversión fantástica y el germen de la transgresión femenina
en doce cuentos de Amparo Dávila**

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

HUGO IVÁN MARTÍNEZ ARAUJO

Directora del trabajo recepcional

Dra. Leticia Romero Chumacero

Ciudad de México, abril de 2017.

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.

Agradezco:

A mi madre, por su paciencia, amor, entrega sin límites, por su inmenso acto creativo.

A Paloma, por esos profundos talleres del espíritu.

A mis peludos familiares, por su amor sincero.

A Ely y Jesús, por su apoyo constante.

A mis hermanas, sobrino, Vicente y amigos, por su compañía.

A mi directora y sinodales, por su perseverante labor y gran sabiduría.

A los que siempre han estado ahí.

A los que ya partieron.

A los que todavía no han llegado...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Biografía y trascendencia de Amparo Dávila	5
El misterioso hermano de la poesía	9
Características fundamentales del cuento mexicano moderno	10
Planteamiento	12
Marco teórico	14
Estado de la cuestión	18
Metodología	24
CAPÍTULO I.- ANTECEDENTES DE LO FANTÁSTICO	27
Entre mazmorras y torturas prodigiosas	27
La dulce fragancia del Romanticismo	29
Su influencia sobre las formas del pensamiento	30
La gran inversión de los valores	33
Una lectura mística	35
Temas y motivos fantásticos	38
Los reinos de la noche y el sueño	41
La transgresión nocturna	42
Estudios sobre el sueño	44
Una influencia romántica, simbolista y surreal	46
Un pilar fundamental, una visión del arte, un sentimiento: Edgar Allan Poe	47
La evolución de lo fantástico	52
La subversión de lo neofantástico	53

CAPÍTULO II.- LOS LÍMITES DE LA REALIDAD: FRONTERAS DE LO	
IMAGINARIO	56
La transgresión de lo imaginario	62
La función de la metáfora	65
La irrupción de la otredad	66
Lo figurado: el otro lenguaje	72
Una lectura psicoanalítica	76
La automutilación como forma de la transgresión	77
La subversión de la mirada	82
La maldad como forma de la transgresión	84
Las manifestaciones prohibidas del cuerpo	86
Silenciar las expresiones del cuerpo	82
CAPÍTULO III.- BESTIALIDAD CULPABLE Y FAUNAS INVENTADAS	96
Amparo Dávila, su relación con la bestialidad y las faunas	96
Una pesadilla de alta cocina	98
<i>Oculus Sicarii</i> : una mirada profunda	106
Breves matices entre el terror y el horror	108
Moisés, Gaspar y otras bestias	109
Faunas inventadas	119
El monstruo en el ático	122
CAPÍTULO IV.- LA DOMESTICACIÓN SINIESTRA	127
La celda de lo femenino	127
Análisis discursivo de “La señorita Julia”	131

Análisis discursivo de “La celda”	136
Coincidencias de motivos en “Casa tomada”, de Cortázar	142
Puntos comunes y diferencias fundamentales entre “La señorita Julia” y “La celda”	142
CONCLUSIONES	146
Entre la capacidad de asombro y la verosimilitud	146
Los frutos davilianos	148
BIBLIOGRAFÍA	150

INTRODUCCIÓN

Biografía y trascendencia de Amparo Dávila

Amparo Dávila es una escritora mexicana, nacida el 21 de febrero de 1928 en Zacatecas, México, que incursionó en la poesía desde muy joven con las obras: *Salmos bajo la lluvia* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), sin imaginar que su obra narrativa tendría un gran peso y reconocimiento entre la crítica literaria.

Los principales tópicos trabajados en su obra son producto de sus vivencias, transcurridas, en primera instancia, dentro de un ambiente provinciano y religioso. Considerándose poeta, se muda a la Ciudad de México para consolidarse como escritora y, todavía sin saberlo, incursionar de lleno en el cuento. Rodeada de un círculo social de auténticos literatos, Amparo Dávila reconoce la influencia de estos grandes escritores en su pensamiento, tales como Juan José Arreola, Inés Arredondo, Juan Rulfo o Agustín Yañez (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 186).

La potencial maestría en el estilo daviliano fue percibida por Alfonso Reyes, desde que la conoció en San Luis Potosí y le brindó un fuerte apoyo laboral cuando ella llegó a México. Alrededor de tres años Dávila trabajó con Reyes, quien además fue su mentor literario.

Varios de los poemas contenidos en la obra de Dávila muestran una delicada nostalgia por las bellezas de provincia: “Lirios”, “Acuática”, “Ecos de angustia”, “Tierra mojada”, “Ausencia blanca”, “Brindis” o “Retorno a Pinos”, por dar algunos ejemplos.

Emmanuel Carballo, según Georgina García, describe los poemas de Dávila como “Transparentes, nocturnos y escritos a media voz. Sus motivos van desde la angustia ante la

muerte, pasando por la desilusión, la vuelta imposible a la infancia y el deseo de encontrar la plenitud en un futuro tan anhelado como incierto” (García 2006: 135).

Es en la Ciudad de México donde destaca su carrera como cuentista, al publicar *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1964). Entonces, su círculo social se conformaba por personalidades literarias, cuya influencia era notable en la literatura mexicana de la época y sería un precedente de la nuestra, como Alfonso Reyes, José Agustín, Salvador Elizondo, Juan José Arreola y Julieta Campos, además fue amiga de Julio Cortázar, de quien encontramos fuertes influencias literarias en su obra narrativa.

La escritura de Amparo Dávila, como la de todo escritor, posee rasgos particulares que le dan un tiempo y un lugar en el contexto social y cultural; en su caso, ha llegado a consolidarse como una de las escritoras mexicanas más importantes de la mitad del siglo XX, no obstante de que sus temáticas hayan sido categorizadas de forma peyorativa, por la mayoría de los críticos literarios, encasillándolas en el género de la fantasía clásica (García 1995: 298), pues muchos de sus cuentos poseen características particulares que enmarcan acontecimientos siniestros, terroríficos o mágicos; mismos que hacen a su narrativa, hasta cierto punto, trascender lo fantástico; lo cual, aunado a la utilización de cierto estilo idílico, nos hace pensar en una correlación poética con sus primeras incursiones en la literatura. Por lo cual, considero que en su narrativa se pueden observar rasgos poéticos, como ocurre en “Tiempo destrozado”, cuento que será analizado posteriormente y que impresionó en su momento a Julio Cortázar.

Georgina García afirma que la fantasía y la imaginación que se desbordan en la literatura de Amparo se deben a la influencia del entorno que la rodeaba desde niña: “El entorno familiar, el misterioso pueblo natal, las casas contiguas de los padres y el abuelo, la fragilidad de su salud que la aisló hasta la edad escolar, la biblioteca como escuela de vida

fueron estímulos que [...] inscriben a Amparo Dávila en la línea de autores que han sobresalido en el cultivo de lo fantástico” (García 2006: 136).

La maestría en Dávila consiste en el hecho de que sus cuentos ofrecen una visión de la realidad que supera la lógica comúnmente utilizada, requiriendo de lecturas más profundas, donde lo absurdo, el caos y el tiempo subjetivo tienen un libre tránsito a través de una imaginación desbordada, dando como resultado cuentos sorprendentes y originales. Amparo Dávila afirma que su escritura es una parte de sí misma, que surge de la necesidad de expresarse, de esa pasión que nace, se fortalece con la imaginación, y del medio donde creció (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 187).

En el año 2009, el Fondo de Cultura Económica publicó su narrativa completa bajo el título de *Cuentos reunidos*, además del libro inédito *Con los ojos abiertos*, antología que será fundamental para llevar a cabo este trabajo. Tal ha sido la importancia de su obra, que recibió un homenaje en el Palacio de Bellas Artes, además de que en el año 2015 se realizó el primer concurso de cuento fantástico nacional con su nombre.

Dentro de la cuentística de Amparo Dávila, hay temas recurrentes, como: la muerte, la bestialidad, la domesticación siniestra, la locura, los reinos de la noche, el doble, etc., temas que, en apariencia, se sitúan en una realidad común, pero que, en su desenvolvimiento, Amparo transforma hasta producir un espacio-tiempo onírico, siniestro e impredecible.

Así mismo, esta autora se vale de la belleza natural del campo o el bosque, así como de la monotonía de las ciudades, para encontrar escenarios perfectos, donde las vivencias resonarán por sus características particulares: la soledad, la angustia, el abandono, las cuales, comúnmente, ayudarán a construir personajes bellos e inquietantes. La escritora deja ver en el estilo contemplativo de sus obras, la importancia que, para su narrativa, tuvo

el haber vivido en un pueblo minero, aspecto que desde niña influyó en su gusto por la alquimia, y también por la herbolaria, al estar rodeada de paisajes con naturalezas exóticas, flores o hierbas venenosas, con las cuales experimentaba, cuyos pétalos u hojas, mezclaba para crear perfumes o sustancias increíbles (Mortiz 1996: 128-134), dichos elementos que claramente se dejan ver en los cuentos “Quinta de celosías” y “La noche de las guitarras rotas”.

Entre sus influencias literarias encontramos grandes nombres como Dante Alighieri, Gustavo Adolfo Bécquer, Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz o Paul Valery; cabe señalar que la escritora fue una lectora temprana; fueron las obras de estos autores y su temática lo que la acercó a la escritura. Según Regina Cardoso, fue a la edad de ocho años que Dávila empezó a escribir pequeños versos, enfatizando su soledad (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 186-187). Siendo también su frágil salud un motivo de confinamientos constantes, los cuales, afortunadamente, aprovechaba para escribir (Cardoso 2004: 112).

De hecho, la vida de la autora es, en cierta forma, un índice de su escritura, pues los acontecimientos más importantes de su existencia han quedado grabados, claramente o no, en su composición narrativa: las pláticas con sus amigas sobre la monotonía diaria, que utiliza en “La rueda”, para crear un terrorífico relato sobre los ciclos del eterno retorno; el forzado recato de las mujeres en “Óscar” y el conservadurismo de la época; la muerte de su hermano, ocurrida cuando era una niña, que fue uno de los eventos más fatídicos en su existencia, como le pasa al señor Kraus en “Moisés y Gaspar”; una infancia que también se vio ensombrecida al acompañarse de frecuentes complicaciones en su salud y que suscitó un distanciamiento de los otros, un arraigo en la soledad, al igual que el sufrido por sus personajes (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 183-192).

Dávila, sensible por naturaleza, nos permite encontrarnos en sus cuentos con un mundo colmado de ensueños; sus cuentos son tan subversivos y transgresores como los mismos sueños, aquellos que nos comparte en sus historias, cuya atmósfera se muestra en ocasiones siniestra, en otras fantasmal, mágica o asfixiante, y donde trabajan, conjuntamente, lo poético y lo fantástico para llevarnos hasta profundidades insospechadas en nosotros mismos.

Entre visiones fantasmales, personajes melancólicos o desolados, su voz hace vibrar la remembranza, coquetea con la locura manifiesta ante la angustia de la pérdida. En su prosa, las barreras entre lo real y lo insólito se diluyen, la realidad y el tiempo se destrozan, nada es lo que parece ser, aunque se encuentre muy cerca de nosotros.

El misterioso hermano de la poesía

Julio Cortázar ha destacado al cuento breve (realizado con maestría, por supuesto), como “hermano misterioso de la poesía” (Cortázar 1978: 7), pues, como lo indica Ana Coulon en un ensayo sobre “La señorita Julia”, el cuento y el poema tienen cierta relación en el tono e intensidad con que experimentan su realidad, situación que no acontece en la narrativa de largo aliento, la novela, más orientada a la expansión que a lo concreto (Coulon 2009: 91).

Tanto en el cuento como en el poema se da la búsqueda de la palabra correcta para expresar una acción, una descripción o un sentimiento (este último más frecuente en la poesía, como se explicará en el capítulo sobre el uso poético en la narrativa de Dávila), ese sentido del esclarecimiento que obliga al autor a acotar sus experiencias a unas cuantas líneas. Además, ambos linajes literarios tienen el mismo origen: la oralidad de los pueblos primigenios.

Esta misma relación puede establecerse entre la diversa obra de Dávila, por ejemplo, en sus *Meditaciones a la orilla del sueño*. La joven Dávila fue aconsejada por el maestro Alfonso Reyes para que expresara toda esa intensidad latente en su poesía, pero bajo la forma de la narrativa breve. En otras palabras, según mi opinión, dio un salto completamente instintivo de la poesía a la narrativa, en especial hacia el cuento, debido a la naturalidad de los elementos, indicados anteriormente, que ambas ramas comparten.

Coulon remarca lo que ya muchas entrevistas y análisis literarios han demostrado: la intención daviliana de utilizar las formas oníricas, sus meditaciones a la orilla del sueño, a la orilla de la vigilia, que siempre conducen a la expresión de lo ominoso¹, de aquellas esencias intrusas que amenazan con la locura, el desbordamiento de la sangre, la tortura y la muerte (Coulon 2009: 91-92). Ahí también se puede delimitar una transgresión, que será abordada a su debido tiempo en un capítulo de este mismo trabajo: la de oponer los mundos del sueño a las instituciones de la realidad.

Características fundamentales del cuento mexicano moderno

Según Samuel Gordon, en el siglo XX, Russel M. Cluff recogió las características fundamentales que debía tener un gran cuento, al estilo de los mejores: Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, William Faulkner, James Joyce, Anton Chejov, y que los creadores mexicanos han intentado alcanzar hasta la fecha: el principio de economía en la palabra, el predominio de la situación sobre el personaje, la búsqueda del efecto único, el empleo adecuado del punto de vista, la focalización y postergación de informaciones útiles para la comprensión del texto (Gordon 1989: 9-14).

¹ Ominoso es un término con origen etimológico en el latín *ominōsus*. Este adjetivo refiere a algo que resulta extraordinario, azaroso, de mal agüero, abominable, vil, pero, a la vez, fortuito (RAE).

Por su parte, Antonio del Rey, en *El cuento literario*, nos advierte sobre la incorporación de nuevas fórmulas narrativas, que actualizan las utilizadas en el pasado; donde el énfasis y la innovación se dan en la forma de contar, en el arte de encontrar la manera perfecta, entre las formas posibles, para expresar algo, trascendiendo hasta las sensibilidades más insospechadas de los personajes, profundizando en la incertidumbre de lo cotidiano y familiar, utilizando los enfoques y perspectivas más transgresores hacia el viaje interior, incluso hacia la metaficción, pero sin dejar fuera la historia, el argumento, tan fundamental en las obras anteriores, echado a un lado, en el pleno equilibrio de sus facultades estilísticas (Del Rey 2008). Los escritores obtienen sus argumentos de esa gran confusión de voces y estilos que es la literatura, de esa gran maraña de perspectivas y cosmovisiones que es la misma realidad; en esto basan su revelación y sentido de la verosimilitud.

La primera oleada de escritores mexicanos profesionales² permitió la aparición del cosmopolitismo, que dejaba un poco de lado la tendencia realista social, así como de la metaficción, el absurdo y lo fantástico; las dos últimas tendencias serían fundamentales para la obra de las siguientes generaciones, así como la reflexión del estado marginal de la mujer, realizado por Rosario Castellanos y Elena Garro, principalmente. Todas estas influencias marcarían, desde un principio, el estilo y las temáticas de Amparo Dávila que, según la reflexión de Alfredo Pavón, “siente predilección por el cuento intimista, afecto al análisis psicológico y al estudio de las relaciones interiores de los personajes” (Pavón 2005: 17), donde el erotismo se mezcla con la soledad, la ironía y el absurdo con el terror, los ritos iniciáticos con la prosa poética, y la angustia con la melancolía; donde cualquier

² Entre los que se encontraban Alfonso Reyes, Julio Torri y Efrén Hernández, quienes al ser fundacionales establecerían, según mi opinión, cierta influencia, en distinta medida, sobre la obra de Amparo Dávila y los demás autores de su generación.

acontecimiento que irrumpa en los límites establecidos por los actos rituales, de cada día, produce una severa transgresión, que conduce, al mismo tiempo, tanto a los precipicios del ser humano, como al reconocimiento de su más profunda naturaleza, porque sólo en “los mejores cuentistas mexicanos se percibe una cosmovisión multifacética y perspicaz” (Pavón 2005: 18).

Según Susana Reisz, en su introducción sobre las ficciones fantásticas, existen una serie de condicionamientos culturales e históricos donde este tipo de narraciones se desenvuelve, pues lo fantástico se respalda en un constante cuestionamiento de la noción de realidad y tematiza, radicalmente, el carácter ilusorio de todas las “verdades” y “evidencias” en que apoya la sociedad de cada época sus teorías universales, para luego poder reubicarse en la realidad; la poética de lo fantástico exige tanto la coexistencia de lo posible y lo que no lo es, como el mismo verosímil cuestionamiento de la misma (Reisz 2001: 194-199).

Cualquier género o forma literaria intenta producir una sensación de verosimilitud, todavía más lo fantástico, pues depende directamente, al cuestionar el sentido del universo y las variables que lo gobiernan, de la aceptación, por parte de los lectores, de sus métodos subversivos.

El misterio cotidiano

Según lo plantea Juan Carlos Pimienta en *De lo misterioso cotidiano: Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga y la Historiografía Literaria Mexicana*, la literatura fantástica era vista con desconfianza por la gran mayoría de críticos y creadores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, donde apenas se hace un somera referencia al cultivo de este género, que en otros países (como Argentina, siempre a la

vanguardia) había tomado nuevos bríos y su propia voz (Ramírez Pimienta 2001: 1). Desgraciadamente para la libertad creativa, en México se valoraba mucho más una visión realista de la literatura: árida, cruda, violenta, cíclica, de acuerdo con las pretensiones del estado y sus raíces revolucionarias, que una más inventiva y ficcional.

Sylvia Molloy, citada también en este ensayo, considera a lo fantástico como un género que permite establecer una mirada inquisidora sobre nuestro pasado, esto lo logra al sembrar nuevas incertidumbres en los saberes heredados, sobre todo en los aceptados por el régimen, y así ofrecer la posibilidad de plantear alternativas para relatar y comprender nuestra historia, al igual que permitir la tan anhelada ambigüedad fantástica, que siempre ha tenido la influencia necesaria para, al menos, sembrar una duda honesta acerca de la realidad, tal y como nos la han querido demostrar (Ramírez Pimienta 2001: 3). Por supuesto, que ninguna de las anteriores características eran bien juzgadas por la estética del estado, mucho menos aceptadas, pues su compromiso principal era el de cimentar un proyecto que forjara una nueva nación. Según esto, puedo suponer que la literatura de naturaleza realista, junto a las demás formas del arte que compartieron su misma ideología, ayudaron a crear una realidad conforme al espíritu nacionalista de este país.

Pimienta asegura que muchos de los textos fantásticos surgidos en esa época no recibieron la atención necesaria, aunque lo merecieran, debido a cuestiones ideológicas y políticas editoriales que favorecieron a otro tipo de obras que buscaron reflejar mucho más la “realidad mexicana” (Ramírez Pimienta 2001: 3).

Se puede concluir que, a través de la lectura de obras con dicha estética en particular, lo fantástico parte de una necesidad obvia por analizar y reconstruir la realidad que nos rodea; para lograrlo, utiliza diversas herramientas: las experimentaciones lingüísticas, los juegos retóricos, la literalización de lo figurado (como se expondrá en el

segundo capítulo sobre los límites de la realidad), las manifestaciones oníricas, el impulso romántico, el éxtasis metafísico, la diversidad de enfoques, perspectivas y voces del relato, entre otros recursos que todavía se siguen descubriendo. Todo lo anterior es necesario para que el creador sea capaz de superar los límites que se ha, o le han, impuesto en oposición con su libertad imaginativa. Cualquier régimen nacionalista (así como lo hemos visto en la historia de los estados soviéticos, Cuba socialista o, en últimas fechas, el estado venezolano) requiere de una visión que busque reflejar la realidad de la sociedad a la que gobierna (al menos la realidad que esté dispuesto a aceptar) y no tanto fomentar los imaginarios cosmopolitas, que nunca serán tan didácticos y útiles en cuanto al fomento de sus más profundos ideales. En este mismo sentido, afirmo que la literatura realista siempre ha tenido la función de digerir la realidad aceptada para la sociedad y encauzar su pensamiento, mientras que la motivación principal de lo fantástico, ya no digamos de la ficción, siempre ha sido, más allá de la sublimación del espíritu o la búsqueda la belleza, la de transgredir sus propios límites que, curiosamente, muchas veces también son los de la realidad contingente.

Planteamiento

De lo anterior, se puede deducir que la literatura fantástica fue relegada muchos años a segundo plano por el canon literario³ (entendido éste como un modelo a seguir, que consideró a las escuelas realistas y naturalistas europeas sus principales precursoras, que se manifestó en México con los partícipes de la novela de la Revolución, la escritura nacionalista e indigenista, favorecedores del género periodístico, por dar un ejemplo, y que

³ Moisés Castañeda Cuevas nos dice con respecto a Dávila y el canon literario que, probablemente, durante la segunda mitad del siglo XX se le aprisionó, merced a las corrientes imperantes del canon mexicano, para el cual, “lo que no es solemne y realista es raro” (Castañeda 12).

dominó durante décadas la distribución editorial, las academias y el acceso al público lector⁴).

Por lo mismo, se consideró al género fantástico como rezagado en el tiempo, una tendencia ocurrida, y cerrada en el siglo XIX, o un recurso pasado de moda más recurrido por las obras literarias de entretenimiento que buscaban un fin lúdico, lo cual no iba de acuerdo con las responsabilidades, compromisos y denuncias sociales que debería establecer cualquier autor con su época. Sin embargo, este desplazamiento fue también responsabilidad de algunos de sus propios creadores, por la aparición de gran cantidad de obras comerciales enfocadas al entretenimiento, a partir de la primera mitad del siglo XX, impulsadas por la cultura *pop* y el cine norteamericano más comercial y taquillero, al apogeo del género de Espada y Hechicería, y por cualquier tipo de obra que, mediante el uso de los tópicos fantásticos analizados más adelante, simplemente buscó un golpe de mercadotecnia para situarse ante el potencial consumidor, pero, a su vez, por la ambigüedad con la que se ha tocado el género, o el uso de sus elementos, que abarca definiciones tan distintas, como lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural y lo inexplicable.

Estableciendo un hilo comunicante con la fantasía, la literatura escrita por mujeres ha tenido que enfrentarse a una situación parecida de subestimación y desprestigio a lo largo de los siglos, pero más referida a una discriminación sexual de género legada desde la antigüedad y los estudios clásicos helenos, que ha llegado todavía hasta nuestro tiempo y que requiere una perspectiva transgresora por parte de sus críticos y nuevos realizadores.

La narrativa fantástica necesita de una subversión constante, para actualizarse ante un mundo que nunca ha dejado de cambiar, no solamente contra aquellas posturas que

⁴ Al respecto, Jaime Alazraki nos comenta que “la presencia de un elemento fantástico en una obra perfectamente realista bastó para que habláramos de literatura fantástica” (Alazraki 1990: 22).

intentan subestimarla, sino contra sus propias delimitaciones, para abrirse paso en el futuro literario. Por su parte, la literatura también necesita de un enfoque transgresor que se oriente hacia la obra escrita por mujeres, como el que ha realizado durante años el Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán-Coyoacán”, y que también es una de las intenciones de este trabajo.

En esta investigación se abordan algunas de las principales aportaciones realizadas por Amparo Dávila sobre ambos referentes: la subversión fantástica y la transgresión femenina, que la autora se ha atrevido a combinar con su inigualable estilo, algo que fue inimaginable para sus antecesores, pues sus personajes son seres domesticados, absurdos, paradójicos, que cualquiera se podría encontrar en una calle al atardecer, pero a quienes les suceden eventos extraordinarios, que desde su interior trastornan y modifican para siempre las formas y percepciones de todo aquello que los rodea y contiene.

El método conductor de esta tesis partirá del examen discursivo, desde la perspectiva de Gérard Genette en su discurso del relato aplicado a la obra cumbre de Marcel Proust en *Figuras III* (Álvarez Gonzaga 2015), así como de la revisión de los cuentos seleccionados: “La señorita Julia”, “La celda”, “La quinta de celosías”, “Moisés y Gaspar”, “Final de una lucha”, “Alta cocina”, “Óscar”, “El huésped”, “Griselda”, “El espejo”, “Tiempo destrozado” y “Estocolmo 3”, desde las perspectivas social, simbólica, ideológica, psicológica y narrativa de la obra de Amparo Dávila, esto con la intención de identificar los tópicos, motivos, temáticas que originaron y nutrieron durante décadas su creación narrativa, tornándola subversiva y transgresiva.

Marco teórico

La *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, establece un antes y un después en las consideraciones y estudios al respecto. El autor considera lo fantástico como un momento de incertidumbre, el cual puede desencadenar, solamente, lo maravilloso o lo extraordinario, ya sea por la decisión del lector de aceptar las nuevas leyes de ese mundo maravilloso o por su intención de explicar, incluso de reducir, lo sucedido con base en la lógica y las leyes de su propio universo.

Críticos y especialistas, como Louis Vax, Roger Caillois o Pierre-Georges Castex, y escritores, como M. R. James y Edgar Allan Poe, realizaron sus aportaciones para delimitar el fenómeno de lo fantástico. Castex solicita no confundir lo fantástico con las historias mitológicas y los cuentos de hadas, que demandan el traslado de la mente hacia mundos maravillosos, mientras que lo fantástico se introduce en la realidad (Ceserani 1999: 66-67); para Vax, el arte de lo fantástico debe introducir novedosos terrores en el mundo real, mientras trastorna o transgrede nuestra seguridad (Ceserani 1999: 68); por su parte, Caillois entiende la literatura fantástica a manera de una irrupción insólita en el mundo de la realidad, como un juego con el miedo, que tal vez estamos condenados a perder (Ceserani 1999: 67-68); James comenta sobre el asomo repentino de la cosa amenazadora en la comodidad de lo cotidiano, y de enfatizar en la tensión que genera este contraste (Ceserani 1999: 66); mientras que Poe, según Víctor Bravo, y como estudiaré a finales del primer capítulo, se considera un antecedente y referencia fundamental para explorar la literatura fantástica del mal, pues con la diversidad de su obra, y profundos tratamientos, establece un aleteo tenebroso capaz de hacer experimentar en el lector sentimientos entre los umbrales del asombro y el espanto (Bravo 1988: 77-82).

Dichos autores coinciden en que el acontecimiento fantástico rompe con las inmutables leyes del universo cotidiano, instaurado por el racionalismo desde principios del siglo XIX; añaden un cuestionamiento a la certidumbre del orden racional y, también, que el efecto producido debe ser un profundo sentimiento relacionado con el miedo o el terror.

El resurgimiento y la proyección de lo fantástico en las propuestas literarias del momento actual, como sucede con el neofantástico, se pueden interpretar como una reacción contra aquellas teorías de la realidad dominadas por un exceso de racionalismo, incluso la misma teoría de Todorov. Dicha desobediencia, por lo menos simbólica o representativa, de las leyes científicas que intentan abstraer la naturaleza de las cosas, demanda la transgresión de ciertas leyes lógicas bajo un impulso metafísico, para darle un profundo desenvolvimiento al acontecimiento extraordinario o sobrenatural.

La ruptura producida con la realidad y su perspectiva subversiva, según Rosemary Jackson, aunque sea en un momento de incertidumbre, no se deben considerar ingenuas (en el sentido que los románticos atesoraban de su corriente estética y luego lo surrealistas confirmaron en la vanguardia, con las formas de la escritura automática) pues, para que esta ruptura suceda, se necesitan reconocer las estructuras racionales que se busca quebrantar (Jackson 1986: 17 y 45).

Según María Luisa Rosenblat, en *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, alrededor de los años sesenta, Julio Cortázar reflexionó sobre su propia visión del mundo, realizó un cuestionamiento de la lógica y la razón como únicos medios para reconocer la realidad, sobre las limitantes que establecían las definiciones de la literatura fantástica para su propia creación (Rosenblat 2009: 50-59). Dicha reflexión manifiesta, veladamente, la necesidad, no sólo del autor de *Rayuela*, sino de cualquier otro escritor, especialista o lector que aprecie esta expresión literaria, de que existiera una nueva definición, una poética de lo

fantástico que trascendiera las prácticas del siglo XIX y las delimitaciones del XX, anteriormente mencionadas, sin demeritar su herencia con el llamado género fantástico del siglo XIX: atmósferas sobrecargadas, a veces grotescas, personajes tenebrosos, bestias amenazantes y maldiciones arrojadas por deidades ocultas, pero que, a su vez, estableciera el propósito de apreciar lo fantástico a través de un registro más amplio y abierto. Dicha necesidad ha sido compensada algunos años después con la propuesta de lo neofantástico de Jaime Alazraki: lo fantástico como una ruptura de la simetría del universo, un mazazo que logra quebrar la estabilidad del mundo, aunque la fisura sea invisible para la mayoría, “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del más allá” (Alazraki 1990: 25).

Así como la literatura con tonos sociales, naturalistas y realistas, luego de romper francamente con el romanticismo, evolucionó constantemente hasta la época moderna, girando en su orientación hacia concepciones filosóficas, estéticas, ideológicas, artísticas y literarias, que contrasta, o contradice a veces, a sus mismos antecesores, también la ruptura de lo fantástico ha evolucionado a la par del ser humano y sus leyes, para encontrar nuevas formas de generar todos aquellos sentimientos que somos capaces de experimentar, y no solamente miedo o terror.

Estas mismas formas se presentaron en “La nariz”, de Nicolai Gogol, y “La metamorfosis”, de Franz Kafka, por dar algunos ejemplos, que fueron excluidos del fenómeno fantástico por el mismo Tóodorov, pues iban a contracorriente de su estructura; posteriormente, sucede lo mismo con la obra metafísica de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, o en las experimentaciones de Julio Cortázar, Juan Rulfo o Juan José Arreola, quienes tienden hacia los procedimientos y estilos de la literatura inglesa, francesa y alemana del siglo XIX, pero que han sabido nutrirlos con sus propias vivencias,

costumbres, experiencias, orígenes y particularidades para *latinoamericanizarlas*, y otorgarles el nuevo y justo sentido que solamente ellos, en su poder imaginativo, pudieron darles. De aquí surge la principal herencia, que llega hasta una de nuestras mejores cuentistas del siglo XX, Amparo Dávila, quien ha establecido una plataforma para todos aquellos que se aventuren en la nueva creación fantástica en el siglo XXI.

Estado de la cuestión

A continuación, se hará una breve referencia a los principales ensayos y estudios de tesis relacionados con la obra de Amparo Dávila:

Roberto Javier Acuña Gutiérrez plantea, en su tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, una máscara de evasión en la obra de la autora, desde donde se puede profundizar en algo que él mismo ha definido como “horror al vacío”. Con un tono ciertamente *malditista*, si se me permite la palabra, dicho investigador siente una identificación con los temores, que ya creía olvidados, de su infancia y los aparecidos en la obra de Dávila. Marca su interés por las atmósferas asfixiantes, que enuncia como “góticas”, por el sentimiento de inconformidad y aislamiento, que llegará a ser una tendencia común en varias de las investigaciones citadas en este texto (Acuña 2012: 5-55). Establece referencias marcadas de Dávila hacia el horror, la muerte y la desesperación, y las relaciona con el estado de evasión antes mencionado, algo que me parece paradójico, pero fundamental para cualquier creador que utilice estas temáticas: recurrir a una representación de los terrores humanos para huir del mismo terror.

Yolanda Medina Haro, maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, nos habla en su tesis sobre una fractura del tiempo, en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila, por donde se cuelan el mito y la fantasía. Primeramente nos introduce

con una ligera teoría del cuento, una delimitación de lo fantástico según las teorías de Todorov, una referencia a lo mítico según Mircea Eliade (la cual me parece fundamental para explicar ciertos acontecimientos en la obra daviliana), así como una comparación con el clásico estudio “Lo siniestro”, de Sigmund Freud. Lo anterior, para establecer un adecuado acercamiento hermenéutico basado en los estudios de Gloria Prado y Paul Ricoeur, realizando dichas aproximaciones en doce cuentos de Amparo Dávila.

Con un enfoque diferente, Moisés Castañeda Cuevas, licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM, nos ofrece un estudio sobre los seres sobrenaturales y bestiales aparecidos en la obra de Amparo Dávila, con los cuales elabora un bestiario, a la manera de los religiosos medievales, para intentar explicarlos; a su vez, nos propone una lectura daviliana muy interesante, donde lo real y lo irreal se van entrelazando, imperceptiblemente, sin generar (en una postura con la que estoy totalmente de acuerdo), una sensación de desencuentro o ruptura. No obstante, considero que la delimitación realizada por Moisés Castañeda, entre los acontecimientos que enmarca como reales o no, ha sido insuficiente y no va de la mano con la intención de Dávila, quien buscaba, ante todo, la óptima consecución de su obra y no la delimitación de un género o la pertenencia a la realidad (sin olvidar que un elemento básico, desde la construcción de un cuento al estilo clásico engendrado por Poe, hasta muchos de los relatos más modernos, es enfocarse en algún elemento verosímil que rompa con la cotidianidad de los personajes y su entorno); para corregir este problema he dedicado gran parte del segundo capítulo a especificar la concepción de la realidad.

Castañeda también habla de una reivindicación de la obra de la autora zacatecana, como si la utilización del modo fantástico restara valores estéticos, estilísticos o creativos a su obra, lo cual, en mi opinión, y sin encontrar un argumento sólido en sus interpretaciones,

es un comentario alimentado más por un prejuicio que por un estudio sólido del tema. No obstante, coincido en su perspectiva de que la obra de la autora merece nuevas y más profundas posibilidades de interpretación, las cuales se abordarán en los siguientes capítulos.

Luis Arnulfo Medina Lira, licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, analiza al antagonista de “El huésped” como alter ego del marido de la protagonista en la misma obra; además de ofrecer una interpretación sobre su función narrativa en la historia, un estudio del esquema actancial y sus funciones, así como un breve análisis discursivo del texto.

Gabriela Pérez Escobedo, licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, nos ofrece una lectura desde la perspectiva gótica, donde confronta la ambigüedad en el relato fantástico y la vacilación indicada por Todorov en sus estudios sobre la fantasía. Asegura, sin mayores explicaciones que la exposición del tema, que la obra de la autora zacatecana pertenece al género gótico, afirmación que me parece imprecisa, pues, aunque como se buscará exponer en el siguiente capítulo, las referencias y tópicos románticos, góticos, incluso vanguardistas, están presentes en la obra de Dávila, no por eso se le debe encasillar en dichos estilos y corrientes; hacerlo es tan absurdo como asegurar que Dávila es una escritora de terror, sólo porque se localizan en el estilo daviliano dos de los puntos principales de este género, que son la provocación del asombro y el desconcierto en el lector, pues ambos factores también se presentan en lo fantástico. No obstante, Pérez Escobedo toca un punto fundamental, en mi particular revisión, un atributo presente en la mayoría de los protagonistas davilianos, que Gabriela Pérez Escobedo asimila, libremente, en sus características con el vampirismo: un profundo sentimiento de inconformidad.

Por su parte, Cecilia Lugo Ortiz, licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, nos ofrece en su tesis *La cotidianidad alterada. Análisis estructural del cuento “Moisés y Gaspar” de Amparo Dávila*, primeramente, un breve análisis de la literatura fantástica, sus discursos y temas, y un enfoque de la superposición de los planos de la realidad y lo irreal, así como un análisis estructural, de personajes, psicológico e incluso histórico del cuento “Moisés y Gaspar”, de Amparo Dávila, además de plantear una alteración en la cotidianidad de dichos personajes que trastoca, desde el momento de su aparición, su propio conocimiento de lo que les rodea.

Angélica Nallely Thomassiny Romero, licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, propone en su tesis *La locura: manifestación literaria de inconformidad femenina de cinco cuentos de Amparo Dávila*, un análisis de la antología *Tiempo destrozado*, bajo la perspectiva de la locura en los personajes femeninos de Amparo Dávila; algo que me parece muy relevante, pues ante ciertas concordancias entre la sintomatología de algunos trastornos psiquiátricos, las formas de respuesta de los personajes davilianos y la asfixia que les produce estar inmersos en una sociedad que no los comprende, se ofrece una nueva visión que enriquece la multiplicidad de lecturas que produce la obra de la escritora zacatecana. Además, Thomassiny deduce que en los cuentos davilianos existe una transgresión en la locura, y un enfrentamiento por parte de los personajes femeninos contra los estereotipos de su época, una provocación silenciosa a la domesticación siniestra, cuestión que se tocará en el último capítulo de mi propia tesis.

Lidia García Cárdenas, maestra en Letras Iberoamericanas por la UNAM, estudia, en su tesis *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*, los desdoblamientos discursivos, intimistas, de los personajes davilianos hacia lo dantesco e infernal: el sufrimiento, la opresión, el dolor y el encierro que implica lo cotidiano. Propone

que los espacios y las atmósferas en los textos de la autora remiten a la configuración geométrica de la *Divina Comedia*, por lo menos en el sentido de angustia y encierro en el que se encuentran respectivamente. Me parece el trabajo más completo de los levemente analizados hasta el momento, pues se da el tiempo de estudiar la correspondencia, que ella llama metafórica, entre los espacios cerrados y los conflictos de los personajes, entre los espacios abiertos y la presencia de la muerte y la maldad, así como de los espacios en constante estado de transformación. Me parece una tesis relevante por la importancia que le otorga a la sustentación teórica, situación que más se extraña en las anteriores investigaciones.

En cuanto al estudio de los elementos del sueño, el juego y la misma fantasía en la literatura, la investigación de Elia Fernanda Mejía Diez, licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas de la UNAM, analiza en su tesis *¿Sueños, juego, fantasía?... ¡Puros cuentos!*, algunos cuentos de la obra de Julio Cortázar, como “Casa tomada” o “Axolotl”, para demostrar la importancia que tiene la aparición de elementos oníricos, lúdicos y fantásticos, como señala la misma tesista. El estudio se enfoca en un autor que considero como antecedente y punto fundamental en la obra de Amparo Dávila, no solamente por la contribución de su propia obra, sino porque, directa o indirectamente, comparten referencias literarias, como, por ejemplo, el estilo de cuento perfilado en el siglo XIX. Elegí esta tesis, entre otras, por la particularidad de que analiza el cuento “Casa tomada”, de Cortázar, en el cual encuentro una coincidencia de motivos con la obra de Dávila, que analizaré en el cuarto capítulo de mi investigación.

Los estudios sobre Amparo Dávila son variados, tocan temas y perspectivas tan distantes como podrían ser el vampirismo gótico y la metaficción literaria. No obstante, creo que es posible fundamentar un estado de transgresión, ruptura y subversión fantástica

en la obra esta autora, que logre unificar los criterios establecidos y ofrezca nuevas posturas al respecto, que a su vez enriquezcan la experiencia de sus abundantes y futuros lectores, y que sirva de referencia para formular nuevas tesis, hasta donde puedan extenderse los distintos puntos de vista de los respectivos investigadores, pues los únicos límites de la investigación literaria están en nuestra imaginación.

Una de las aportaciones fundamentales para realizar esta investigación, surge del trabajo realizado por el Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” (en México, pues no he encontrado estudios de especialistas de otros países en la obra daviliana), a finales de la década anterior. Desde los profundos estudios realizados por Luz Elena Zamudio sobre los tres poemarios de Dávila, o los estudios sobre la vigilia de Mónica Velásquez, quien correlaciona los misteriosos orígenes del silencio con los del sueño; el estudio sobre el sentido del dolor, de Margarita Tapia; la propuesta sobre el desdoblamiento y el consecuente juego de identidades, en “Final de una lucha”, de Regina Cardoso; el análisis culinario, hasta el punto de lo simbólico, de los extraños seres de “Alta cocina”, realizado por Ana Rosa Domenella; el estudio de Ana Luisa Coulon sobre los procesos de la locura y del impacto social acontecidos en “La señorita Julia”; la aportación de Luzma Becerra, quien pone como base para la comprensión del estilo daviliano, por lo menos de su ambientación y espacios, en la propuesta de Lovecraft sobre el terror cósmico y su relación con lo ominoso; o la realizada por Laura López Morales, quien, mediante un breve repaso de la estilística general de Dávila, comprende como un exorcismo su máxima motivación creativa.

Desafortunadamente, la obra de Dávila apenas se ha estudiado en breves lapsos de la historia literaria en México: si no existe un interés fidedigno (como el expresado por el Taller “Diana Morán”), Dávila reaparece en escena sólo cuando el canon necesita de

escritoras de calidad para realizar un ensayo o alguna antología académica; también hubo una evidente difusión en la lectura de sus obras, después de que ella ganara el premio Bellas Artes, por su trabajo literario, o desde hace dos años, al establecerse un premio literario con su nombre; pero casi siempre debido a una proliferación de fanáticos que la ponen de moda, aficionados a la literatura fantástica, casi siempre superficial (que ya he definido anteriormente), los cuales son incapaces de ubicar los profundos y diversos matices de su obra, mucho menos de conservar cierta fidelidad hacia la autora en posteriores años; estas son cuestiones que siempre terminan por condenarla a un olvido forzado, como les sucede a muchos de los mejores escritores de México y el mundo.

Metodología

En el primer capítulo se analizan, brevemente, los principales antecedentes de lo fantástico: la influencia fundacional del sentimiento romántico, que amenazó con volcar la hegemonía de las instituciones gobernantes, aquellas que delimitaron la realidad social; la ambientación de lo gótico y espectral, como un reflejo del caótico mundo interior del ser humano; el misticismo, como uno de los grandes enigmas de la humanidad, la respuesta mágica a una pregunta que nadie se atrevió a realizar. Los temas fantásticos más característicos se definen por su relación con las revoluciones interiores y del cuerpo, así como por la influencia de lo onírico y lo siniestro, como un reflejo de los mundos más allá de la conciencia. Posteriormente, se tocan las influencias simbolistas y surrealistas, que intentaron, hasta las últimas consecuencias, derrumbar las limitaciones impuestas por el lenguaje y las formas de expresión. Además, la perspectiva visionaria de Edgar Allan Poe, quien edificó uno de los pilares de la literatura moderna; hasta referir el colapso de lo

fantástico en su etapa clásica, provocado por el psicoanálisis, y el necesario surgimiento del neofantástico, como una alternativa a la creación imaginativa del actual milenio.

El segundo capítulo analiza los límites de la realidad y la fantasía. Primero, al establecer lo imaginario como una forma de la transgresión, que se ha desarrollado al literalizar lo figurado; luego se analiza la irrupción de la otredad, como un medio de liberación de las presiones acontecidas en el subconsciente; la literatura psicoanalítica, tan en boga desde el comienzo del siglo pasado, que nos permite encontrar lo transgresivo en la automutilación de los personajes, y que nos introduce en lo simbólico de la mirada, que trascendió hasta las vanguardias del siglo pasado y sigue vigente en la actualidad; el análisis de la maldad, como una búsqueda del propio sujeto, una identificación con esa otra parte, de la cual la historia reniega, pero que también nos pertenece, que nos conduce hacia el silenciamiento de las manifestaciones prohibidas del cuerpo, que proclama una transgresión.

En el tercer capítulo se analizan las principales características estructurales, discursivas y estilísticas de los cuentos “Alta cocina”, “Óscar”, “Moisés y Gaspar” y “El huésped”, para ubicar las formas de la bestialidad culpable y las faunas inventadas, que se manifiestan, simbólicamente, para expresar un remordimiento latente en sus personajes; así como el análisis del tópico de la mirada siniestra en los cuentos: “Alta cocina”, “La señorita Julia”, “Música concreta”, “El jardín de las tumbas”, “El huésped” y “Griselda”, que nos permiten ubicar una subversión fantástica, así como el aspecto fundamental de las ambientaciones, que se relaciona en la obra, íntimamente, con los sentimientos de sus personajes, aquéllos han llevado a recluir al monstruo en el ático de nuestra propia mente.

El cuarto capítulo es cardinal para complementar este trabajo de investigación, pues permite identificar la semilla de la revolución femenina que plantó Amparo Dávila, por

medio de la transgresión de los personajes femeninos en su obra; éste fue un aliento que fue fortaleciéndose en la literatura mexicana, paulatinamente, a través de cada década, pero que necesitó de la participación de artistas, como la autora zacatecana, para tomar un necesario impulso.

En las conclusiones, se ofrece un breve balance sobre los aportes que la obra de Amparo Dávila realizó a su generación, y a las posteriores, sobre cómo su literatura deberá ser fundamental para el desarrollo creativo de las nuevas tendencias narrativas, más allá de las delimitaciones de lo fantástico o lo ominoso, y como una referencia fundamental para cualquier aprendiz de escritor que desee lograr su máxima perfección en el arte del cuento.

Con esta investigación se buscará demostrar que la obra de Amparo Dávila apoya la reinención de una literatura que va en concordancia con los cambios de nuestro tiempo, hasta el que ha podido trascender, y que, a través de la experimentación narrativa, ofrece nuevos caminos para la creación literaria, ya sea por medio de la subversión de lo fantástico, que siempre es capaz de ofrecer nuevas posibilidades ante la realidad, o valiéndose de la transgresión a lo establecido, con el fondo irónico de la época que le tocó experimentar, a través de la cual se filtran duras críticas hacia la sociedad, veladas por su estilo y ambigüedad característica.

CAPÍTULO I.- ANTECEDENTES DE LO FANTÁSTICO

Entre mazmorras y torturas prodigiosas

Los primeros indicios de lo que vendría a ser llamado “novela gótica” aparecen a finales del siglo XVIII, una época donde se enaltecía la corriente neoclasicista, la cual alcanzaría entonces su máximo apogeo. La novela gótica se ofrecía a un público menos iluso y más incrédulo que el correspondiente a la época medieval, urgido de nuevas propuestas más sugestivas e imponentes, que tendieran hacia la oscuridad de la mente, surgían las primeras manifestaciones de la extravagancia romántica: oscuros pasadizos que conducían a nuestro héroe hacia las más profundas mazmorras y calabozos, donde el malvado tenía secuestrada a la sumisa damisela; no obstante, también era el tenebroso lugar donde ocurrían, entre cadáveres ensangrentados y gemidos ahogados, las más terribles pesadillas que hubiera imaginado el ser humano. Sin embargo, estas viejas historias emparentadas con las leyendas dejaron de cumplir su propósito con el paso de los años: no inquietaban al lector, y tuvieron que ceder el terreno a nuevas formas más complejas del extrañamiento.

La decadencia imaginaria, en su sentido putrefacto y aterrador, prepara el terreno a escritores como Sheridan Le Fanu, M.R. James y sus antologías espectrales, en la etapa más fuerte de la llamada *Ghost Story*, donde el relato comienza a ser cada vez más breve, sorpresivo, con respecto a sus obvios antecedentes góticos, a manejar la delicadeza en el estilo literario y el cáustico humor inglés y, sobre cualquier otra cosa, a manejar un entorno mucho más apegado a la realidad cotidiana de sus lectores, por lo cual, me parece el primer antecedente claro de cualquier obra realizada por escritores latinoamericanos a partir de mediados del siglo XIX y, por supuesto, de Amparo Dávila.

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, según las investigaciones de Llopis, las crecientes e innovadoras indagaciones sobre el subconsciente realizadas por Freud y su escuela, acompañadas por los adelantos de la ciencia que sacaban a la luz nuevas teorías evolucionistas, surge la necesidad, por parte de ciertos escritores, de profundizar en los elementos arquetípicos de la mente humana, hacia todo aquello que sus pulsiones e instintos señalaban a contracorriente de las tendencias morales y las buenas conciencias (Llopis 1983: 3-18). Entonces, la literatura llegó a dos desconcertantes conclusiones: primero, que el equilibrio mental del ser humano era demasiado débil, por lo que estaba sujeto a cualquier tipo de fluctuación, independientemente de la mínima causa que la produjera; segundo, que el origen de esa compleja y acumulativa estructuración psíquica era más antigua de lo que se hubiera imaginado, perdiéndose hasta los más primitivos y bestiales ancestros humanos.

Precisamente será una obra de carácter fantasmagórico la que dé por terminada esta tendencia hacia la novela gótica y, principalmente, hacia la historia de fantasmas: *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, la cual establece, por primera vez, al menos de manera precisa y contundente, la ambigüedad de un acontecimiento, entre la posible aparición y existencia de los fantasmas, y su negación; donde la amenaza puede radicar, según sea la lectura, en los entes espectrales que persiguen a los niños, o en la misma institutriz, quien, en su intento por protegerlos, inconscientemente termina por dañarlos (James 2009).

Esta notable característica será fundamental para el fortalecimiento de gran parte de la obra literaria moderna, donde la vacilación y el sentido de ambigüedad servirán como hilo conductor de las historias y permitirán una especie de juego y experimentación por parte de sus autores. Dicha ambigüedad está presente en la narrativa de Amparo Dávila, como se profundizará en los siguientes capítulos.

La dulce fragancia del Romanticismo

A la par del gótico, principalmente inglés, el Romanticismo alemán surgió como una forma de resistencia al encumbramiento de la razón, como una respuesta a la corriente neoclasicista del pensamiento y al intento de aniquilar cualquier obra que representara una excepción a la regla.

Según mi punto de vista, la razón aplica la lógica como su medio principal de análisis, pero, ciertas veces, dicho medio admite solamente una interpretación del fenómeno tratado, descartando otras posibilidades. Con lo anterior, establezco que la razón, al menos bajo esa forma limitada que se ha intentado establecer, no ha sido capaz de explicar en su totalidad las más grandes obras generadas durante el Romanticismo, el Simbolismo y las diversas vanguardias modernas, que todavía se siguen estudiando y de las que se obtienen cada vez más agudas y novedosas lecturas, pues su medio principal de análisis permite una sola interpretación, y dicha herramienta se queda corta al ser aplicada en obras que permiten, en su profundidad, más de una lectura. No obstante, la razón sigue siendo la expresión predilecta de las cualidades humanas, la habilidad más aceptada para reconocer los conceptos universales, y también para cuestionarlos, aunque a veces descalifique otras propiedades, consideradas místicas y pertenecientes al espíritu, o provoque un roce constante con otras formas de comprensión, como el instinto o los sentimientos, que van más de acuerdo con las variantes de nuestra imaginación fantástica.

A lo largo del siguiente apartado, se abordará una de las principales corrientes del pensamiento que ha nutrido las creaciones de lo imaginario, aquellas que se enfrentaron a este racionalismo sin límites, pero también a todas aquellas que, sin limitarse por completo, han sabido coexistir con las interpretaciones lógicas del mundo: el Romanticismo.

Su influencia sobre las formas del pensamiento

En las palabras del investigador Albert Béguin, en *El alma romántica y el sueño*, sobre unos párrafos atribuidos al genio de Víctor Hugo, éste comenta que en la profundidades del individuo, del inconfundible *Yo*, se encuentra un misterioso espejo capaz de mostrarnos la inmensidad del mundo; lo que podemos ver se encuentra en variables claroscuros, pues así está configurada la naturaleza del ser humano; dice, también, que los reflejos almacenados por el alma humana siempre serán más intensos y vertiginosos en su simulacro espectral, que la simple imagen percibida por nuestros ojos (Béguin 1996: 106). Esto pasa, tal vez, porque dichos reflejos no se encuentran almacenados en una especie de gavetas, que los aíslan por completo de los demás, sino que se encuentran en constante combinación con sus semejantes y en roce con sus opuestos, en una metamorfosis perpetua que escapa, hasta nuestros días, a las explicaciones de la ciencia.

Ya existía una sospecha, por parte de los románticos, particularmente, de que nos encontrábamos inmersos en un mundo de apariencias; este sentimiento de inconformidad y descontento por las explicaciones, que intentaron ofrecer los especialistas del momento, subsiste hasta nuestros días, donde el nivel y la profundidad de las apariencias varía poco o mucho, pero siempre nos mantiene en la situación engañosa de la unidad profunda de las cosas, en una realidad que, muchas veces, es imposible de explicar.

Los primeros románticos ya fueron abrazados hace muchos años por la muerte, pero su espíritu idealista, esa necesidad de elevarnos a un estado original, de recobrar la perfección del organismo, el sentido único y superior que nos ponía en contacto con la divinidad del universo por medio de nuestros recursos más valorados: las misteriosas artes de la magia y la alquimia de las ciencias exactas, persiste en las ideologías de la actualidad,

como se expresó antes, y todo lo anterior sucede a partir de un estado profundo de contemplación y reconocimiento del individuo mismo.

Cómo olvidar, para poner un ejemplo claro de estas ideas, las propuestas virales de internet de hace algunos años, donde los principales científicos del momento, encabezados por el divulgador y astrofísico Neil deGrasse Tyson y las ideas del también pensador Carl Sagan, nos declaraban, en cierta forma romántica, mas no cursi, que todas las especies y organismos estaban constituidos por partículas del mismo origen que los astros del universo, llamadas “polvo cósmico”, refiriéndose a la conjetura, pues es una teoría aún, de que la gran mayoría de los elementos químicos primigenios, aquellos que nos conforman, fueron creados en el interior de la estrellas. Dicha aseveración hizo suspirar a más de uno, seguramente, y provocó una tempestad de metáforas cósmicas y filosofías universales, incluso un replanteamiento de la existencia de Dios, pues en ésta asomaba el mismo impulso de trascendencia que muchas veces le da sentido a nuestras vidas.

Con lo expresado anteriormente, no menosprecio la explicación científica sobre el origen de la vida, que me parece clara y en muchos postulados demostrable, sino que me sirvo de esta perspectiva que nos elevaba a una condición similar a la de las estrellas, titánicas y complejas en su naturaleza, inconquistables, si no es por medio de sofisticados aparatos electrónicos, que apenas pueden recorrer su superficie el tiempo suficiente para transmitir algunas borrosas imágenes, o circundan la órbita de estos gigantes intentando comprender su extraordinaria naturaleza. Como cada uno de nosotros somos expresiones del universo, entonces, desde la más pequeña obra de la imaginación humana hasta las auténticas obras consideradas por los especialistas como arte, que son estimadas así, curiosamente, bajo las reglas de apreciación que la misma humanidad ha venido

elaborando, se convierten en expresiones de una visión universal, como también lo pensaban los románticos de su propia obra.

Las manifestaciones más elocuentes sobre este toque divino, por lo que respecta a la literatura, se encuentran en la obra de Edgar Allan Poe, que estableció varias corrientes y líneas creativas utilizadas hasta la fecha, como se explicará más adelante, y que no por casualidad también estuvo relacionado en diferente medida con los ideales románticos, aquellos enfocados en el individuo y su subjetividad latente, en la importancia de las emociones, el recurso de la imaginación y el fantaseo, evidentes en la obra de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Percy Bysshe Shelley, John Keats, William Wordsworth, François-René de Chateaubriand, Víctor Hugo, Charles Nodier, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Lord Byron, Jean-Jacques Rousseau y E. T. A. Hoffmann, entre otros. Cabe mencionar, que la expresión de inconformidad con respecto a su época en el discurso de estos autores también se encuentra presente en la cuentística de Dávila; la muestran, conscientes de ello o no, aquellos de sus personajes que logran encontrar una mayor profundización entre los laberintos de lo interior, más allá de los órdenes del sentido y la razón que delimitan las percepciones habituales.

La mayoría de las veces, dicho conocimiento originario, el mismo que era capaz de conducirlos al estado de “harmonía” con el cosmos y fundirlos hasta sus orígenes con el universo, es ignorado o ha sido olvidado por dichos personajes, según quiera verse; a veces, basta la sola manifestación para que un personaje no preparado se desequilibre, lo que puede producir cierto estado de extrañeza, o un sentimiento de lo ominoso, que lo deja a merced de las despiadadas normas de la realidad que intentan limitarlo y de las que intenta escapar su espíritu. Esto les confiere, obviamente, un alto nivel de identificación con este

mismo sentimiento, por parte de cualquier lector que sea capaz de experimentar y también de compartirlo, suspendiendo su incredulidad ante lo extraordinario.

Según Béguin, mientras que las teorías de Leibniz apuntaron, en lo relativo al inconsciente, señalándolo como una especie de conciencia en etapa de formación, que nunca pudo concluir su desarrollo, Herder lo definió como una región oscura de nuestro interior y de un peligro latente, a su vez que las teorías freudianas nos hablaron sobre una acumulación de recuerdos olvidados o reprimidos por la conciencia, y de que los románticos consideraron al inconsciente como raíz y punto de conexión del ser humano con la divinidad y los procesos de la naturaleza (Béguin 1996: 108-109). En la actualidad, cabe la aclaración, subsiste una extraña mezcla de este conjunto de ideas, tal vez debido a la libertad del pensamiento, pero también a que ninguna de estas teorías se ha ganado el monopolio de nuestras ideologías.

No obstante, el apasionamiento de los románticos les hacía creer que el conocimiento oculto se encontraba ya en su interior, que Dios estaba presente en sus corazones, y aunque coincidían con la idea de la doble existencia interior, tan presente en la obra literaria de muchos autores, como es el caso de Dávila, y con que la conciencia no podía tener algún poder sobre las líneas del inconsciente, creían que el alma humana estaba completamente volcada hacia el espíritu y apartada de la naturaleza, a la que ahora estamos al tanto de que le pertenecemos.

La gran inversión de los valores

A finales del siglo XVIII aconteció en Alemania el tercer gran momento decisivo, que provocó un cambio radical en la disposición del marco conceptual con el que se interpretaba el conocimiento humano: el Romanticismo (Watson 2006: 963-975). Hasta ese

preciso momento se sospechaba que todas las preguntas que se pudieran formular tenían, al menos, una respuesta correcta, a la que se podría llegar, únicamente, mediante la comprensión, el uso de la lógica y el recaudo del conocimiento existente a su alrededor.

El cambio consistió, por parte de los románticos, en dejar de suponer que todas las preguntas formuladas sobre el universo tenían una respuesta; es más, consistió en darse cuenta de que existen preguntas que ni siquiera requieren de una respuesta, lo que derrumbó, por lo menos en ese sentido, las teorías sobre un espacio cerrado que funcionaba bajo la capacidad de una inteligencia superior, pero, a su vez, “dio origen a la noción de ley natural y a la búsqueda de la armonía” (Béguin 1996: 110), tan especial para los románticos y que puso en contradicción el sentido de los valores universales y en duda su aplicación absoluta como una forma de integración. Algunas preguntas, las más fundamentales, no tenían respuesta y tampoco existía una garantía de que los valores universales no estuvieran en conflicto, lo que sugería una concepción totalmente diferente a la que habían aplicado los antiguos.

Es el momento donde las búsquedas interiores, aunque aún presentadas de forma frágil, se dan cita en los mayores pensadores de Occidente; son los tiempos en que la poesía y el mito aspiraban a una mayor validez que la filosofía matemática, como registro de la conciencia humana. Se establecieron las pautas para la elaboración posterior de las teorías sobre la *alteridad* y lo otro, marcando las diferencias entre “<<el yo>> y el <<no yo>>” (Watson 2006: 968), a través del acto de escuchar y entender la voz interior.

El arte dejó de buscar la simple representación e imitación de su entorno, para volverse una actividad más significativa y ambiciosa en la persistencia de su libertad expresiva. En la actualidad, el pensamiento humano se mueve, en su inquietud por no encontrar, o no saber, lo que necesita, desde la frialdad de la razón científica hasta las

tormentas pasionales de la visión romántica, a pesar de su obvia incompatibilidad (Watson 2006: 969). Aunque ciertos sistemas del pensamiento modernos buscan todavía la armonización, como resultado de lograr el conocimiento suficiente, la visión atormentada e infeliz de un mundo sin respuestas, y muchas veces sin sentido aparente, aunque esto suene existencialista, persiste como un río subterráneo o un volcán que debe liberar su furia cada cierto lapso, cada generación o época, para evitar un colapso total de los sistemas existentes.

Una lectura mística

Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Julio Cortázar y muchos otros escritores de su misma importancia, buscaron en su obra la respuesta a las principales preguntas filosóficas de la humanidad, las formuladas por las condiciones de sus propios países, pero también sobre las más interiores e inherentes a cada individuo, y lo hicieron por medio de un planteamiento metafísico. Se trató de una visión revolucionaria, romántica, en el más puro estilo, pues intentaba redescubrir las motivaciones ocultas y trascendentales de lo humano.

Cortázar se oponía, abiertamente, a la tendencia moderna fundamentada en el realismo heredero de las glorias filosóficas y científicas del siglo XVIII. Lo fantástico en su propuesta literaria significaba una manera de descubrir una realidad más extensa y verdadera que la propuesta bajo las limitantes de la ingenuidad realista (Rosenblat 2009: 22-24), más allá de las psicologías definidas, del sistema de leyes y principios imperantes, y de las relaciones de causa-efecto, que siempre suponen, y delimitan, el principio natural de las cosas. La propuesta de Cortázar intenta descubrir un nuevo sentido de la realidad, libre

de compromisos, que se muestre más tolerante con las ideas surgidas desde lo supuestamente apócrifo.

Las metáforas utilizadas en cuentos del tipo neofantástico, no tienen relación con símbolos ni alegorías, sino que parten de la misma concepción aceptada de la realidad, para contrastarse con ella y generar una diferente, pero más cercana a una motivación más profunda que la original, esto implica que cada respuesta nos ofrecerá el camino infinito hacia otra pregunta, ya que el único sentido de la búsqueda radica en mostrarnos que el secreto último de la iniciación hermética consiste en comprender el absurdo de que todo a nuestro alrededor está velado para nosotros (Velasco 2011: 33-35).

Con lo anterior, podemos considerar al espíritu humano como un punto de cruce con los flujos del universo. Esta es una explicación, y otra lectura distinta, que viene relacionada con las circunstancias desestabilizadoras que sufren los personajes de Dávila. Dichos personajes, en particular sus protagonistas: María Camino en “La celda”, madre e hijo en “El espejo”, Lucinda y sus otras transmutaciones en “Tiempo destrozado”, quienes se encuentran sujetos a la lógica de la conciencia, cuando, intempestivamente, una puerta hacia los mundos interiores se abre, pero, al no estar preparados estos mismos personajes para presenciar y experimentar el cruce del flujo cósmico⁵, sufren una terrible angustia, e inician, irrevocablemente, un proceso automático de autodestrucción, porque no saben cómo responder a ese “contacto del tercer tipo” con el universo y, posteriormente, la experiencia es tan traumática que los deja inhabilitados para volver al espacio que ocupaban anteriormente. Esto sucede porque, como no alcanzaron a vislumbrar los románticos, aunque ya lo suponían al asegurar que los descensos del alma estaban velados a

5 El flujo cósmico debe ser entendido como el sistema natural del universo, que funciona bajo sus propias reglas (muchas veces desconocidas o indescifrables para la capacidad interpretativa de las ciencias), que es ajeno y trascendente a las medidas y aproximaciones humanas del espacio y el tiempo (Béguin , 1996).

las investigaciones conscientes, “pues nuestro espíritu no soportaría su vista” (Béguin 1996: 112-114) (que da un guiño a ciertos versículos bíblicos sobre el enfrentamiento entre el hombre y el Ser Divino), los flujos del universo siguen precisamente su propia corriente, diametralmente distinta a los estados de la lógica formulados por el ser humano, los que, a su vez, trascienden hasta puntos insospechados, que van más de acuerdo con el desenvolvimiento de la misma naturaleza inabarcable de las cosas.

Es en este punto donde la idea del mito de la caída del hombre desde un estado superior que lo hermanaba a las fuerzas más complejas del universo, del sueño de elevarse a los reinos de una híper-conciencia, se enfrenta con la visión de este mismo ser, pero nunca elevado, sino visto como un tipo de súper-conductor capaz de permitir el paso de las indeterminadas fuerzas cósmicas.

Ahora sabemos que la idea de acarrear las corrientes del subconsciente hacia los estudios de la conciencia es algo casi imposible de sostener con los medios de esta última. El artista, ya no digamos el individuo común, apenas es capaz de rescatar los restos de una materia demasiado inestable para su manejo, incluso para su comprensión. Se trata de una reconciliación imposible, si algún día ocurrió dicha unión en igualdad de condiciones, con la “harmonía” del universo, pues se intentan mantener las reglas humanas sobre las dispuestas por el cosmos.

Por un lado, quiero hacer hincapié, volviendo a lo literario, en que nos encontramos ante la posibilidad del individuo, en este caso, de nuestro protagonista daviliano, porque sus características individuales emulan las mismas búsquedas y necesidades de un ser real, de formar parte de esa red inmensa, y en su mayoría incomprensible para el entendimiento humano, en la que está configurado nuestro universo; y, por el otro, con la negación de este

mismo ser a fuerzas de la naturaleza que lo trascienden, expresadas por medio del sentimiento de lo ominoso, que conducen directamente a su autodestrucción.

Sin embargo, muchas veces, son los mundos del sueño, los límites de éste con la vigilia, los que nos permiten insertarnos en los ritmos de la naturaleza cósmica por medio de la contemplación, el sentimiento y la imaginación, que debe ser la fuente principal para el artista, que se niega a las simples percepciones de los sentidos y busca trascenderlas, y para cualquier otra persona dotada de cierta sensibilidad. Si lo que se manifiesta en los personajes de Dávila es el extraño proceso donde comienzan a unirse, por medio de la influencia de lo onírico, en los ritmos del universo, es algo que, al final, apenas puede entreverse, algo que deja oculto la autora, en la ambigüedad característica de su estilo literario tan enriquecedor.

Temas y motivos fantásticos

Aunque nunca se ha podido llegar a un acuerdo sobre la definición exacta de “tema”, en este apartado se intentará ofrecer un acercamiento a la variedad de motivos que han enriquecido la literatura fantástica hasta nuestros tiempos.

Dice Magali Velasco en *El cuento: La casa de lo fantástico*, que el sentimiento fantástico lo visitamos nosotros al leer o escribir un cuento, pero que también hay momentos donde éste nos visita y deja impregnada en nuestras palabras la resonancia de lo ajeno (Velasco 2011: 47). Desde sus primeros años, el cuento fantástico se ha relacionado estructuralmente con lo ominoso hasta fundirse en cierto punto con su discursividad y más al utilizar las mismas temáticas; como lo menciona Velasco: “Por qué lo fantástico ha estado ligado al ser humano como el más fiel de sus miedos es una interrogante seductora”

(Velasco 2011: 36), pero necesaria, es una de las preguntas sin respuesta que nos rodean, tal vez porque en su hermetismo no la necesita para mantener un sentido.

Según Amparo Dávila, en su obra existen tres temas universales: el amor, la vida y la muerte (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 188), los cuales, en mi opinión, también se encuentran entrelazados, de una u otra forma, en todas las historias que nos ofrece la literatura. Esto le ha otorgado a la forma en que Dávila expresó lo fantástico, además de su estrecha relación con el terror, un aura tanática, una pulsación hacia la muerte y la angustia que su cercanía produce.

No obstante, estos tres temas principales han derivado en un grupo de subtemas y motivos que han sido el motor para las más variadas invenciones. Explica Magali Velasco que las unidades más pequeñas en que se pueden dividir dichos temas se llaman motivos, y que la combinación temática de éstos constituye la columna vertebral de cualquier obra creativa (Velasco 2011: 56).

Aunque los temas son irreductibles a conceptos generales y jerarquizaciones, han podido ser estudiados en sus evoluciones desde los tipos mitológicos y legendarios, hasta pasar por los históricos, sociales, profesionales y morales; posteriormente, llega la clasificación de los motivos más recurrentes en la literatura y el folklore, como serían los objetos y lugares mágicos, aquéllos que dotan de poder y sirven de portal hacia otros mundos, y otros que son encasillados entre los lugares comunes, como sería la invocación a las musas. Incluso hay ciertos conjuntos de motivos que funcionan de convención para establecer los géneros, aquí entraría el descenso a los infiernos o el viaje heroico, para dar algunos ejemplos, o que permiten el uso de espacios y escenarios, como la montaña mágica, la isla desierta, el mar tempestuoso e intratable, o la gran ciudad en oposición al retirado pueblo en la provincia; también se encuentran los temas que incluyen situaciones

humanas recurrentes y sus mentalidades, como podrían ser el triángulo amoroso, la comedia humana o la locura, que nos llevan hasta los problemas fundamentales de lo humano, como son el destino, el amor y los diversos sentimientos, y las abstracciones y conceptos, el eterno retorno, la razón, la libertad, etc. (Velasco 2011: 58)

Esto nos lleva a preguntarnos qué es un tema fantástico, pues, como se puede imaginar, muchas de las temáticas que son consideradas extraordinarias o maravillosas para una parte del mundo, no lo serían bajo el punto de vista occidental (Velasco 2011: 59); no obstante, existen temáticas universales que se han desarrollado ampliamente desde los tiempos prehistóricos.

Lo anterior depende, como se profundizará en el capítulo sobre lo imaginario y los límites de la realidad, de la variable de la percepción que tolere el individuo y la sociedad a la que pertenece. Para dar otro ejemplo, la visión latinoamericana, por lo menos en sus zonas originarias, lejanas al influjo de los métodos y lecturas occidentales, sobrelleva la imposibilidad de percibir al mundo mediante los cánones occidentales, que forman sus propias cosmogonías e interpretaciones temáticas; esto trae consigo una consecuencia: cualquier acontecimiento que para un europeo bien pudiera ser considerado como un recurso fantástico, para un latinoamericano, acostumbrado a convivir diariamente entre apariciones milagrosas, bien le podría parecer un evento real, hasta cotidiano, aunque maravilloso.

Los tiempos contemporáneos han arrojado sus conclusiones respecto a las temáticas universales y su influjo literario: lo fantástico, en vez de encapsularse bajo los mismos lugares comunes, se ha replanteado una multiplicidad temática que sabe reciclar los motivos, encontrando nuevas e insospechadas aristas (Velasco 2011: 60).

Magali Velasco también asegura que han sido, principalmente, dos los temas fundamentales de la cuentística fantástica a partir de la mitad del siglo XX: el tema del doble, que se analizará en el estudio sobre la otredad en el siguiente capítulo, donde también se incluyen los motivos del espejo y la prohibición de las partes del cuerpo, y el bestiario (Velasco 2011: 60), que en esta tesis vendría relacionado con el estudio de la bestialidad y las faunas inventadas.

En el siguiente apartado estudiaremos los principales motivos y temáticas heredadas del pasado literario: lo romántico, gótico, simbólico, vanguardista, etc., cercanamente relacionadas con lo fantástico y que se encuentran presentes en la obra de nuestros escritores contemporáneos, como lo es Amparo Dávila, aquellos temas pertenecientes al reinado de la noche.

Los reinos de la noche y el sueño

Según la doctrina ocultista, propia del romanticismo, el principal método para descubrir la realidad única, aquella verdad fundamental oculta desde lo antiguo, velada a nosotros desde la caída, era mediante la profundización interna en la propia naturaleza humana:

(...) ese *sentido universal*, el del hombre-microcosmo visto como un organismo en perfección, conocía el universo por analogía: como el hombre era aún semejante armoniosa [sic], le bastaba sumergirse en la contemplación de sí mismo para alcanzar la realidad, de la cual era un reflejo purísimo. Aun en el estado actual subsiste en nosotros ese sentido, y aunque borroso y fragmentado, hasta él debemos descender si queremos llegar a un conocimiento verdadero (Béguin 1996: 114-115).

Según esta postura, dichos descensos en las capas analógicas del propio universo humano se manifestaban por medio de profundos estados de trance, como pudieran ser la práctica de la hipnosis, la experimentación del sonambulismo, las exaltaciones religiosas, místicas y poéticas, que en aquella época, curiosamente, tuvieron una enorme relación

intencional, así como en cualquier otro estado que significara el abandono de la conciencia superior por parte del imaginante o creador. Este mismo efecto puede rastrearse hasta el método de la escritura automática, empleada por los surrealistas para profundizar en la realización de su obra y que se volvió representante fundamental de su movimiento con el paso del tiempo, tanto así, que autores contemporáneos de este siglo continúan perfeccionando esa herramienta.

Dichos estados donde prevalecen las formas de la inconciencia se han mantenido en auge hasta el siglo XXI, una visión espiritual, casi mítica del acto poético, a veces, incluso se ha llegado a la posición extrema de considerar al poeta como una especie de vidente, un moderno visionario de nuestro tiempo, al igual que se hacía en épocas anteriores.

No obstante, el influjo de la musa, este sentimiento de entrega ante los estados alterados de la conciencia, o aquellos donde ésta es reemplazada, aunque sea en un breve lapso, por estados considerados como contrarios, y casi siempre relacionados con el abandono del sueño, ese momento donde el ser consciente duerme y deja libre a esa otra entidad, a su hermandad oscura que también contiene, la cual actúa según su propia conveniencia y la lógica de su propio mundo, ha ofrecido un material incalculable a las obras de nuestro tiempo y, para causa y efecto de este trabajo, a la obra de Amparo Dávila, siempre entre el límite de la vigilia y el sueño.

La transgresión nocturna

A partir de la mitad del siglo XVIII se registra un aumento considerable en la cantidad de tratados, estudios o simplemente libros y memorias que intentan consagrar el complejo mundo de los sueños, que buscan explicar su naturaleza o deducir una supuesta intención mística, así como de eventos relacionados, como serían las visiones y el sonambulismo.

Todo esto sucedía mientras los escépticos y racionalistas, enemigos de lo tenebroso, intentaban derrumbar las creencias proféticas, espirituales, o aquellas que implicaran cualquier tipo de trascendencia por parte de lo onírico.

Aquellos primeros realistas consideraban al sueño, según Albert Béguin, como el lugar perfecto para la manifestación de supercherías, la puerta que necesitaban los charlatanes y falsos profetas para ofrecer al creyente sus profecías místicas, así como el pretexto de aquellos pseudo-racionalistas que ocupan el contenido de tan ambigua experiencia para fundamentar eventos metafísicos. Los racionalistas intentaban reducir el sueño a las proporciones de un fenómeno natural, explicable por el mismo artificio que bastaba para explicar cualquier manifestación vital (Béguin 1996: 90-91). Sin saberlo, al intentar disipar los vapores tenebrosos de la antigüedad con el manejo de un conocimiento perfecto, alimentaban con sus miedos otras formas del mito. Dicho sentimiento de esperanza sobrevivirá hasta la aparición de los primeros románticos y sus juegos con las regiones más siniestras del espíritu humano.

Desde ese entonces, estos teóricos se inclinaban por los motivos fisiológicos, sin relación con el misticismo, por las causas materiales que son capaces de racionalizar, restándole al espíritu o alma platónica su “principio de vitalidad”. Así, las interpretaciones del sueño variarán desde entonces del origen metafísico y místico hasta el puramente material.

Las teorías freudianas se fundamentarán en los rasgos de estas primeras teorías realistas, según Béguin, complejizándolas obviamente, donde el universo de la mente infantil se configura subjetivamente en su propia estructura, hasta el momento de la adultez, cuando los residuos de este primer universo se someten en su totalidad al principio del placer, dejando a la experiencia onírica relegada a un simple desgaste natural; mientras que

los románticos apoyarán una idealización, donde los mismos estados del sueño les dejarían penetrar a niveles de profundidad insospechados en donde pudieran encontrar el poder supremo que les permitiría redimir a la naturaleza (Béguin 1996: 110-113).

Según Albert Béguin: “El sueño no es más que poesía involuntaria” (Béguin 1996: 30). Se debe entender que esta acción involuntaria es la que el escritor traduce a su propio lenguaje literario para darle forma a su obra; y éste será el mismo material elusivo pero más deslumbrante que utilizará Amparo Dávila, en una combinación entre la razón y la imaginación, para escribir tanto sus cuentos como su obra poética. Lo que debe quedar muy en claro, es que los estudiosos del siglo XIX ya comprendían la intensidad de los sueños, la importancia y trascendencia que implicaba su interpretación, el reflejo de éstos en los acontecimientos de la vigilia y la conciencia, así como el reconocimiento que permite de cada uno de nosotros.

Estudios sobre el sueño

Según Béguin, Jean Paul Moritz, entusiasta psicólogo autodidacta y escritor de finales del siglo XVIII, tenía una postura diametralmente distinta a la de Freud, sus discípulos y descendientes indirectos. Mientras que Freud intenta, en sus casos clínicos, suprimir las represiones del sueño para poner en claro las visiones y con éstas interpretar el comportamiento de sus pacientes, un siglo antes Moritz aseguraba que entre las ideas que bombardeaban a cada instante el alma humana, había algunas que deberían hundirse de nuevo en las profundidades de la mente. Particularmente, era recomendable oscurecer las imágenes sumamente desagradables, aquellas que supusieran cierto riesgo de desequilibrar las ideas del individuo durante el día, por medio de su reflexión y recuerdo (Béguin 1996: 39-40).

Como tantos hombres apasionados de la época, Moritz tenía una fascinación por los aspectos del sueño que no podía comprender, por los efectos que un sueño terrible, quizá una pesadilla, no oscurecida adecuadamente, podía acarrear en su alma. Sufría el profundo temor de que, el día menos pensado, uno de estos sueños aterradores provocara alguna forma de demencia, invocara a la locura y, con esto, sucediera la pérdida de su individualidad como sujeto: una abominación que no era fácil de comprender, mucho menos de aceptar, incluso para la mayoría de los miembros de la sociedad contemporánea.

En esos antiguos estudios, en cierta forma ingenuos a la vez que visionarios para el campo de la psicología, y cualquier otra ciencia de las ideas que base los estudios propios en el conocimiento y adelanto de teorías mentales, se muestra claramente un temor que perseguirá a cualquiera de las creaciones de la imaginación, consideradas realistas o no, que se han establecido desde la fecha: la búsqueda del artista por violentar, de una vez por todas, los aprisionantes límites del yo y el contrastante miedo de caer a ciertas profundidades en los abismos de la imaginación, de donde nunca más podrá retornar.

Es importante señalar que los estudios de Moritz indican los primeros acercamientos entre los mundos surrealistas del sueño y la locura, que tanto auge han tenido en la literatura moderna (Béguin 1996: 42). Al cabo, la locura es contemplada, por un sector social, como una forma de la degeneración, así aceptada por sus normas establecidas: sus víctimas deben ser separadas de la sociedad, recluidas en oscuros edificios o por lo menos ignoradas, donde quiera que se les encuentre, vagando por parques y camellones, atravesándose juguetonamente las avenidas; y por el otro, es una atractiva forma de la decadencia, tan perseguida por los jóvenes, y no tanto, escritores *malditistas* y utilizada hasta el descaro en sus creaciones.

Pero no todo ha quedado en superficialidades: lo que antes indicaba el profundo temor de Moritz de caer en las garras de sus sueños, aunque él también comprendiera que, por insignificante que pareciera, cada sueño es un fenómeno extraordinario que nos rodea e intenta invadirnos, se ha convertido en la genuina intención del artista: Gérard de Nerval, Víctor Hugo, Charles Baudelaire, el Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé o Marcel Proust, de mezclar el contenido onírico con el de la vigilia, de relacionarlos hasta confundirlos en el intento de desentrañar y transformar, por medio de la literatura, dicho material tan misterioso y también, por qué no decirlo, dotado de una belleza extraordinaria.

Señalo, a su vez, que dicha contrastante angustia, pero magníficamente equilibrada con su talento literario, se encuentra fusionada en la naturaleza vertiginosa de los personajes de Dávila, para beneficio de este ensayo y como se intentará exponer a lo largo de los siguientes capítulos, así como esta misma angustia, entre los límites del sueño y lo considerado como verdad, debe ser parte íntegra, hasta cierto nivel, de la misma configuración íntima de su autora.

Todo lo anterior nos puede servir para reformularnos otro tipo de lógica, “una lógica onírica, en la cual todo lo irracional se hace posible como base del mundo, todo lo pesadillesco que no tiene réplica estricta ni concreta con lo real” (Velasco 2011: 36), encuentra su propio sentido y trascendencia, el cual debe ser considerablemente grande, con respecto al obtenido a través de la vigilia, pues lo pesadillesco es inconmensurable comparado con lo real.

Una influencia romántica, simbolista y surreal

Como podemos admitir, después de revisar anteriormente sus antecedentes, la exuberante visión surrealista más actual extiende sus raíces hasta el precursor pensamiento romántico: las ideas de Novalis, Nerval, Keats, Rimbaud, Baudelaire, hasta del mismísimo Lautréamont, en el sentido de búsqueda de una libertad imaginativa frente a la rigidez mortuoria de la razón, el redescubrimiento de lo irracional, así como el estudio del sueño y los estados suspendidos de la mente, se magnifican y transforman para sustentar a las transgresoras estéticas simbolistas y surrealistas, que sacudieron los cimientos del arte en el siglo anterior.

La literatura fantástica surge a la par de estos motores elementales (pues sus raíces son el terror primordial, la búsqueda de verdades trascendentes y la intención de provocar el efecto esperado en el lector), desde el instinto siniestro de sus hermandades más grotescas; estas largas y complejas transformaciones permitieron la aparición de sus más aclamados exponentes: Maupassant, Hawthorne, Gogol, Balzac, Hoffmann y, por supuesto, Poe (Rosenblat 2009: 25). Estos dos últimos son fundamentales, junto con “El Horla”, de Maupassant, pues instituyen las bases del terror psicológico moderno, un terror que surge desde las profundidades incontenibles del espíritu.

Entre aquellas fuerzas transgresoras, una corriente de escritores surgidos desde el sur de América fue fundamental para el óptimo desarrollo y la profesionalización de las nuevas generaciones de escritores en el continente, entre los que puede contarse a Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Sin pertenecer directamente a alguna escuela particular, pero notoriamente influenciados por las vanguardias literarias que obtenían frecuentemente de la literatura norteamericana y europea, a la cual podían recurrir, intentaron, a lo largo de su obra, profundizar en los problemas universales de la existencia, desde la perspectiva de su

época y sus respectivos países, así como en la estética del arte, pero desde un planteamiento de tipo metafísico, donde lo fundamental era encontrar, o por lo menos vislumbrar, el sentido unificador del universo, sus principios míticos, cosmogónicos e imaginarios, más allá de una simple percepción de lo real.

Lo anterior, al alejarse de la visión realista y excesivamente mimética, tan en boga en México y otros países en similares condiciones, por ejemplo, a principios del siglo XX con la narrativa revolucionaria, no pierde validez en su propuesta, ni responsabilidad social con la realidad latinoamericana, ni se desvincula de los procesos históricos (Rosenblat 2009: 22), pues su finalidad es revelar una realidad más fértil en su complejidad, ofrecer una versión más libre del universo y descubrir las verdades fundamentales que conmueven el espíritu del ser humano.

Un pilar fundamental, una visión del arte, un sentimiento: Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe debe ser considerado el parteaguas de la literatura de terror, pues “anticipa tendencias muy modernas y abre nuevas perspectivas literarias (...) es uno de los fundadores de la literatura simbólica moderna” (Rosenblat 2009: 17), incluso para Borges, quien establece una escalera poética entre Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry, respectivamente. Poe ejerció influencia sobre los escritores latinoamericanos y modernistas, pues expresó “la situación conflictiva del artista frente a la época que le tocó vivir (...) no integrado a su circunstancia y alienado frente a una sociedad industrial y materialista, opuesta a sus valores espirituales y estéticos” (Rosenblat 2009: 19). También por su protesta contra el cientificismo y el materialismo moderno, que consideró la gran enfermedad de su época; por haber expresado, en un delicado equilibrio, la fusión del intelecto del artista con el apropiado énfasis de las perversidades humanas; por promover

una rebelión desilusionada contra el materialismo y exponer la tendencia al vacío de los ideales progresistas; por expresar un sentimiento de marginación contra su entorno, que lo llevó a la iluminación de considerar al sueño y la imaginación como únicas realidades auténticas; por marginarse, al igual que Amparo Dávila, de los principales movimientos y escuelas dominantes de su época; por descubrir, tanto en prosa como en poesía, que la importancia se encuentra en lo que se hace sentir al lector; pero, también, por el florecimiento de la ciencia ficción y lo fantástico moderno, pues, independientemente de su obra prosística o poética, ya que utilizó una técnica similar de composición, y además de incorporar los clásicos elementos góticos y románticos a sus historias, propuso una técnica de profundización en las realidades psicológicas de sus personajes, todavía no estudiadas por alguna escuela con detenimiento, y con la intención de despertar también en el lector, dicha consideración que lo vuelve más visionario todavía, sentimientos constantes y crecientes a lo largo de la narración.

Como lo indica Rosenblat: “El sueño, la fascinación hacia lo sobrenatural, la necesidad de explorar el misterio y lo desconocido fueron todos aspectos de la obra de Poe que atrajeron a los escritores simbolistas franceses, a los modernistas hispanoamericanos y, más tarde, a los surrealistas” (Rosenblat 2009: 20); son los mismos motivos y necesidades que siguen atrayendo, actualmente, a críticos, investigadores y una nueva generación de escritores, que se encuentran bajo la enorme presión de superar a quienes los antecedieron.

Amparo Dávila desmintió en una entrevista cualquier influencia proveniente del maestro del terror, Edgar Allan Poe, para el desarrollo de su narrativa:

Estaba sorprendido [Julio Cortázar] por la cercanía que me encontraba con Edgar Allan Poe, y le dije: "Te equivocas, no he podido leer a Edgar Allan Poe porque me enfermo de colitis cuando lo intento". Y él me dijo: "¿Pero cómo es posible si tienes tanto de Edgar Allan Poe?" y me regaló la traducción que hizo durante su luna de miel con Aurora Bernárdez de los cuentos (Ancira 2013).

Sin embargo, son innegables las similitudes entre sus estilos literarios, que yo creo están más sujetas a que ambos autores, Poe y Dávila, tuvieron influencias similares, románticas, góticas, como se expondrá posteriormente.

Eusebio Llácer nos dice que, “desde el punto de vista de la unidad de efecto, lo más importante en el relato es que todos los elementos de éste contribuyan totalmente al fin primigenio; también los personajes que se convierten así en elementos de una pintura o, más bien, de una atmósfera que se origina y dirige hacia la meta final (...) no tienen más importancia para el autor que la descripción (...) del interior de un castillo o de los elementos naturales que contribuyen a la sucesión de incidentes (...)” (Llácer Llorca , 21), por lo que considera que los personajes de Poe están apenas bocetados, con el fin de funcionar en la trama de la que forman parte, pero nunca con la profundidad que requiere una novela bien trabajada, para dar un ejemplo.

Esto es muy importante para entender la narrativa de Amparo Dávila y, también, para comprender la intención de muchos autores con un estilo similar (Julio Cortázar, en su primera época, la llamada fantástica, donde desarrolló *Bestiario*, Juan Rulfo, Guadalupe Dueñas, Elena Garro o Juan José Arreola, en mayor o menor medida, por ofrecer algunos ejemplos), pues sus personajes, al igual que los mostrados por Poe, se encuentran apenas dibujados; esto les ha valido ser considerados, al menos por la parte más despiadada de su crítica literaria, también la más obtusa, como fragmentarios, misteriosos o hasta elementales.

Sobre lo anterior, debo aclarar que la costumbre de recargar a los personajes de una historia con líneas y más líneas de pasados tortuosos, donde la locura, o por lo menos la extrañeza, se quiere explicar por medio de traumas infantiles o desajustes emocionales

acontecidos en relaciones perdidas, hasta armar una maraña de problemas familiares, no los vuelve creativos, ni relevantes, ni mucho menos más interesantes para lectores profundos.

Aunque algunos los llevan en el título, varios cuentos de Dávila apenas mencionan el nombre de sus protagonistas, incluso hay algunos donde no se menciona nada sobre ellos además de su propia narración, como en “Alta cocina”, pero no por eso pierden eficacia en la identificación con el lector. En el caso de la obra de Poe, quién podría decir, sin acordarse del nombre de pila, que no recuerda al estrangulador de gatos, al que encerró a su víctima bajo las palpitantes tablas de madera del piso, al bohemio emparedado, al hombre encerrado dentro de un pozo, a la muerte como última invitada de la fiesta, al último sobreviviente del naufragio... Pues Dávila también tiene a la mujer de las ratas, a las perseguidas por presencias infernales y nocturnas, a sus faunas de pesadilla, a la condenada a repetir sin descanso los recuerdos perdidos, o a sus huéspedes bestiales, pero irremediabilmente cercanos, que son capaces de quedarse grabados en la mente de sus lectores.

Posteriormente, el mismo Llorca comenta: “El concepto de terror no es lo que realmente atemoriza al lector, sino más bien las evocaciones sugeridas sin nombrar” (Llácer Llorca , 21). El arte del velado y el encubrimiento, de narrar solamente lo más necesario, es una especialidad en la narrativa de Dávila, pues la fragmentación es inherente a sus personajes, está implícita en su manera de actuar, percibir y responder ante las dificultades que les ha impuesto el mundo. Los personajes de Dávila no podrían actuar de otra manera; esto los vuelve patéticos, de cierta forma, pero también entrañables, pues cualquier individuo podría identificarse con lo que les ocurre.

Según Llácer Llorca, Baudelaire, Dostoievski y muchos otros críticos y narradores señalaron las virtudes de Poe para plasmar mágicamente las excepciones de la vida

humana, esos acontecimientos iluminadores y trascendentales que rompen la monotonía diaria, tanto en el plano exterior como en el psicológico, marcando una característica claramente moderna, en el mejor de los sentidos (Llácer Llorca , 21). Ésta es una característica también presente en la obra de Dávila, que se ha ido configurando con base en excepciones extraordinarias, incluso sobrenaturales e inexplicables, de la vida cotidiana.

Como se indica en el mismo ensayo de Llácer Llorca, Edgar Allan Poe fue el primer visionario en poder sintetizar lo maravilloso e irreal de la tradición germánica, lo macabro y horroroso de la británica, con lo cotidiano de la realidad, en una clara tendencia hacia la destrucción y lo extraordinario, pero no ha sido el único en desarrollarlo, como se ha ejemplificado con Cortázar y Dávila en este apartado, y como se puede constatar en numerosos estudios literarios al respecto, hasta llegar a límites insospechados para la propia mente de aquel autor americano.

El uso preponderante del narrador en primera persona, la imposibilidad del diálogo o por lo menos de una comunicación eficiente, una psicología que rompe con la clásica concepción realista, las significaciones ominosas o hasta metafísicas, la aparición de enumeraciones caóticas que refuerzan un sentido de angustia, un estilo depurado hasta llegar a lo exquisito, la descripción detallada de las emociones paralizantes, la profundización en la soledad del alma a través de los cauces más siniestros de la mente humana, el uso de una adjetivación exacerbada, el ritmo y la musicalidad de la prosa, la omisión de un final claro, que impide al lector constatar su regreso a la realidad, como aquel que despierta de una pesadilla y puede contrastarla con la vigilia (Llácer Llorca , 22-23), la edificación de lo fantástico siniestro con elementos obtenidos de la vida común y corriente, la imposibilidad de huir como una obvia alegoría de la cárcel de los sentidos y la asfixiante realidad, ante una debilidad natural que fortalece el impulso hacia la muerte

sobre el deseo de vivir, el irrefrenable impulso de sofocar al consciente hasta consumir al individuo, asimismo un determinismo fatal, están impregnados en la narrativa tanto de Edgar Allan Poe como de Amparo Dávila, y esto sucede, más allá de las correcciones constantes, de las supuestas imitaciones o influencias, por la simple razón de que ambos buscaron reproducir las impresiones de su realidad exterior e interior, con la mayor franqueza y aparente espontaneidad posible, en una clara muestra de su calidad literaria.

La evolución de lo fantástico

Mientras en Inglaterra y Alemania se gestaban las bases de la escuela gótica y la literatura de horror, y ante dicho estímulo de fertilidad imaginativa, la literatura fantástica nace de los grandes maestros: Hawthorne, Maupassant, Poe, Balzac, Gogol, Hoffmann y muchos más, como un reflejo de esa voz siniestra, inconforme con los factores que marcaron su época y existencia, y que sentía una gran atracción por profundizar en los fenómenos de lo sobrenatural por medio de la técnica, el intelecto y el estilo literario.

Caillois nos comenta, coincidiendo claramente con la postura freudiana: “en cuanto sucede algo en esta vida que pueda suministrar una confirmación de aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro” (Caillois 1970: 10-11), pues, a lo largo de la vida, nuestras concepciones nunca están cimentadas por completo, como algunos quieren asegurar, y ante cada pulsación tentadora de lo antiguo, que sobrevive en cada uno, estas convicciones se tambalean, produciendo un estado de angustia, ese mismo estado que sufren muchos de los personajes davilianos.

La manifestación de las fuerzas ocultas, la animación de lo inanimado, estudiada por Freud, las pulsiones y deseos que juegan en los terrenos de lo prohibido, siempre han estado presentes en la humanidad, como lo indican los vestigios antropológicos, los mitos y

hasta los cuentos de hadas, pero es ante la experimentación de lo siniestro, en el despertar de ese sentimiento de angustia, donde se produce la vacilación del sentido del juicio manifiesto en lo fantástico, si la capacidad de profundización en la lectura lo permite, en el deseo de volver realidad lo imposible.

No obstante, en un planteamiento que lo hermana en intenciones con Amparo Dávila, Poe aseguraba, según María Luisa Rosenblat, que las principales influencias de su obra, más allá de las corrientes, géneros y estilos anteriormente citados, no tendrían mayor peso, sin la profundización en el alma, la propia y la de sus personajes, pues el terror, lo ominoso, tanto en uno como en otro autor, no se puede plasmar sin la experimentación vivencial de estos sentimientos y sin la intención de crear un intenso efecto emocional en los lectores (Rosenblat 2009: 25 y 37). Lo ominoso, así como lo fantástico, se desarrollan bajo las mismas raíces del terror y la duda, pero necesitan tanto de la experiencia vivencial, bien reflejada por el autor, como del intelecto de éste para configurar técnica y estilísticamente su obra.

La subversión de lo neofantástico

Remo Ceserani nos ofrece un ejemplo, aparecido en el marco narrativo de *La casa vacía*, de Hoffmann, sobre la facultad de ciertas personas para ver más allá de lo evidente; en esta introducción se discute primero la presencia, en la vida real, de fenómenos sorprendentes que trascienden las capacidades de una invención humana; luego discuten sobre aquellas personas dotadas con un sexto sentido capaz de revelar detalles y relaciones de lo cotidiano que escapan a la percepción habitual de la gente, pero que pueden llegar a ser extraordinarios y trascendentales (Ceserani 1999: 74-75). Según mi punto de vista, ésta debería ser la facultad, pulida mediante el buen manejo del oficio, de cualquier creador

literario que se digne de hacer una obra de buena calidad, y que se encuentra presente en los autores latinoamericanos citados en este trabajo, poniendo un especial hincapié en Amparo Dávila, y que es fundamental para el desarrollo de lo neofantástico, brevemente analizado a continuación.

Jaime Alazraki plantea en su libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, el nuevo término: “neofantástico” para delimitar una variante en el género que se ha desarrollado en diversos autores latinoamericanos del siglo XX, con respecto a otros cuentos con características y estructuras mucho más similares a las utilizadas en el periodo clásico de la fantasía; dicho término distingue a los cuentos neofantásticos de los otros, los llamados clásicos, porque no existe una vacilación ante el fenómeno inexplicable, que produce la aparición de una “realidad irreal”, la cual debe ser aceptada irremediamente, al menos por sus protagonistas, pues siempre queda pendiente la apreciación del lector (Alazraki 1990: 28). Esta definición es importante por dos razones, principalmente: primero, porque permite entrar en el género a una serie de cuentos que las definiciones de Todorov habían hecho a un lado, manteniéndolas en una especie de purgatorio literario y, segundo, porque plantea una nueva percepción de la realidad, que, indirectamente, conlleva una transgresión con las interpretaciones más estereotipadas de ésta.

Mientras que la fantasía clásica buscaba producir un profundo estado de terror en sus lectores hacia lo otro, lo neofantástico intenta únicamente su reconocimiento como una posibilidad para plantearnos otras realidades. Lo neofantástico se posa, como un ave extraordinaria y amenazante, entre lo fantástico clásico y lo realista, implica “la rebelión del inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo no racional; es el misterio humano y el enigma del cosmos” (Velasco 2011: 33-35); lo neofantástico encuentra su resonancia en lo humano, por medio de un discurso poroso que permite transitar imágenes y metáforas, y

refleja el interior a través de símbolos colectivos y, además, puede evolucionar; en su forma irregular y caótica es capaz de tocar con sus aristas tanto las corrientes realistas modernas, como las maravillosas; tanto las técnicas y temáticas más seguidas en el pasado, como las que todavía no inventa nuestro futuro. Dicha capacidad camaleónica y mutable es su principal característica, pero también la responsabilidad de su propuesta para este siglo.

CAPÍTULO II.- LOS LÍMITES DE LA REALIDAD: FRONTERAS DE LO IMAGINARIO

Al comenzar cualquier estudio sobre lo fantástico, o los mundos de lo imaginario, es necesario definir antes no solamente lo que esto significa, sino aquello que comprendemos como realidad y la consecuente ficción⁶, pues la correspondencia que existe entre ambos términos es fundamental para la comprensión y desenvolvimiento de los mismos, pues se debe comprender que las llamadas fantasías son ficciones en su esencia más natural y las ficciones requieren de la percepción de la realidad para su manifestación, como lo veremos a continuación.

Primero que nada, Martha J. Nandorfy nos explica, en su ensayo sobre la representación de la realidad, que todo estudio que concierne a lo fantástico implica desde sus orígenes una oposición implícita y una tendencia hacia la subjetividad. Esto conlleva una carga negativa que se proyecta contra lo considerado como lo natural y normal (Nandorfy 2001: 243); incluso está la perspectiva de Macías, quien considera a lo fantástico en el conjunto de términos marginales desde su nacimiento, así como la perversión (Macías 2014: 9-10). Desde esta perspectiva, las representaciones que buscan una realidad objetiva quedan protegidas bajo las confortables bases que significan sus propias leyes, comúnmente aceptadas, relegando hacia las tierras del delirio a cualquier hecho que manifieste una contradicción con lo impuesto; en nuestro caso: el acontecimiento fantástico. No obstante,

⁶ El concepto de *ficción* está relacionado con el término griego de *mímesis*, que en la estética clásica definía la imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte (RAE). Aristóteles afirmaba que dicha copia se realizaba bajo el principio de *verosimilitud* o la necesidad (Aristóteles 1974: 27-28). La ficción debe seguir este principio para poder suspender la incredulidad del lector y que éste acepte la obra. Según Albadalejo, *La Teoría de los mundos posibles*, desarrollada por Lubomír Doležel, realiza un acercamiento semántico hacia el hecho ficcional, en el que a partir del significado, y no de la forma, cada obra ficcional crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, con sus propias características y al que sólo se puede acceder a través del texto (Albadalejo 1986: 69-76). Lo anterior es un punto fundamental para la creación de lo fantástico.

especialistas, como Magali Velasco o Ítalo Calvino, afirman la resonancia de lo humano en lo fantástico, y consideran al cuento fantástico, gestado en la narrativa europea del siglo XIX, como una reflejo de la interioridad del individuo y de la simbología del colectivo social (Velasco 2011: 47).

La misma concepción de la realidad, que comúnmente se realiza hasta en los institutos de enseñanza superior, es imprecisa: mientras que su definición se utiliza para intentar “capturar la verdad en el sentido de lo que es”, el concepto original de realidad significa “todo aquello que es pensable” (Nandorfy 2001: 244). Me atrevería a complementar esta idea: la realidad es todo aquello que puede ser pensable, lo que le abre paso a la ficción. Nandorfy nos sugiere que la gente debería conocer las implicaciones de esta palabra, antes de usarla con tanta ligereza; además de explicar que, en cuanto a la literatura y el proceso para la elaboración de ficciones, la percepción general oscila entre la noción que se tiene de la realidad y la serie de convenciones que implica nuestra particular capacidad sensible (Nandorfy 2001: 244).

En otras palabras, nos encontramos oscilando entre lo Real, lo que la ensayista define como “el mundo de la acción”, y la realidad que podemos aprehender, y posteriormente interpretar, a través de nuestros sentidos y bajo las limitaciones del colectivo social; esto sin tomar en cuenta que nuestras herramientas de percepción puedan ser, hasta cierto punto, artificiales, pulidas a través de los siglos y muchas veces, por influencia del ser consciente de cada individuo, tiendan a la superficialidad de las convenciones sociales.

La ensayista añade que estamos inextricablemente integrados a la realidad, aunque nos esforcemos por abstraerla, por lo que cualquier interpretación de la misma representa un problema, tal vez hasta de objetividad (Nandorfy 2001: 244). Dicho con otros términos:

estamos inmersos en una realidad inexorable, inabarcable para las limitaciones de nuestras herramientas de percepción, lo que apenas nos permite interactuar con una precaria e inestable fracción de la misma; entonces, lo que expresamos, por ejemplo, literariamente, por medio de la ficción, es aquello que nos permiten las limitaciones de nuestras formas de lenguaje. La particularidad de nuestra observación influirá siempre en la expresión de los fenómenos que experimentamos.

No podemos dejar a un lado el hecho de que nuestras formas de interpretación del universo están altamente influenciadas por las teorías aristotélicas de la antigüedad; por lo tanto, entre el gran obstáculo a la imaginación que eso representa, pues se sujeta a convenciones artísticas, se mantiene una tensión constante entre las verdades consideradas como “abstractas y universales y los parecidos cuidadosos”. La ensayista también menciona que el estilo realista es el adecuado para representar lo vulgar (si con esto se refiere a lo común y corriente, pues no queda claro del todo), mientras que los embellecimientos de la idealización son más indicados para la nobleza (Nandorfy 2001: 245-246).

Lo anterior abre un punto interesante para el estudio de la obra de Dávila, pues considero que ésta ocupa el entorno cotidiano, ordinariamente *clase mediero* que, según esta teoría, debe estar más relacionado con un estilo realista, “con el ambiente, la arquitectura y la decoración de los espacios (...) que dan el *quid* ominoso” (Velasco 2011: 50), mientras que la belleza de sus recursos retóricos, lo poético, la transgresión femenina e, incluso, las subversiones fantásticas sobre lo clásico alimentan una forma de la idealización que establece la fractura de la realidad correspondiente, y la formulación de nuevas probabilidades, que deben ser consideradas como transgresoras en su afortunada cosmovisión.

En el mismo ensayo, Nandorfy realiza una crítica hacia la representación de la realidad de Erich Auerbach, en donde asegura que el autor de *Mímesis* entiende la esencia de *El Quijote* como humorística, “en donde la locura resulta risible al proyectarla sobre el fondo de una realidad bien fundada” (Nandorfy 2001: 246). No obstante, ella nos aclara que esta postura es limitada, al considerar la esencia de la realidad bajo la proyección de verdades universales, mientras que en dicha obra de Cervantes, el protagonista se caracteriza por participar en la realidad que implica su entorno, pero no como un simple espectador, sino como un factor decisivo que induce a realizar una fuga de esta realidad que lo contiene, hacia los mundos de la ilusión y la fantasía, aportando una visión distinta de lo real, contaminando las mismas percepciones de ésta, hasta volverla “por ello insoportablemente ambigua” (Nandorfy 2001: 246-247).

Esta ambigüedad es perfectamente ubicable en varios de los relatos analizados en este trabajo, pertenecientes a Dávila y a otros autores también, aquella particularidad según la cual un relato se muestra emparentado con la poética de lo incierto, donde al final se dude acerca de cuál explicación dar a los acontecimientos presentados (Velasco 2011: 51), pues Dávila se encarga, por medio de su estilo literario, de confrontar la realidad con lo imaginario, transportando a sus personajes a otras esferas de la vida que coquetean con los mundos de la ilusión aludidos anteriormente en el *Quijote*, que no desmerecen en absoluto, como lo aclara Auerbach en la misma cita, “su carácter realista y cotidiano” (Nandorfy 2001: 247).

Dicho contraste permanente entre las expresiones de la transgresión y subversión fantástica con la realidad imperante, no hacen más que acentuar los perfiles característicos de ambas partes: Dávila profundiza en lo imaginario, tanto como en una concepción más emancipada de la realidad. Por ejemplo, y como se explicará con más profundidad en el

cuarto capítulo, lo sucedido a María Camino, en “La celda”, nunca es esclarecido por completo para delimitar si la presencia de aquel misterioso ser, que la atormenta y la conduce indirectamente a la reclusión de una celda, pertenece a la realidad o la trasciende; lo mismo sucede con los protagonistas de “El espejo”, quienes son elegidos para atestiguar una manifestación infernal en las fronteras de su existencia cotidiana, donde, inclusive, ocurre una especie de contagio del trastorno, para llamarlo de cierta forma, que la madre sufre, o un profundización en la capacidad perceptiva por parte del hijo, según quiera ver el lector; así como en la regresión y metamorfosis acontecida en “El jardín de las tumbas”, o en el transcurrir onírico de “Tiempo destrozado” y la pesadilla que es “El entierro” para su protagonista.

Considero que en todos estos casos, y otros de su obra ficcional, la vacilación, considerada como mínima o instantánea por las teorías estructuralistas, se convierte, francamente, en un lento y paulatino proceso de ambigüedad, que incluso puede extenderse a todo el tiempo del relato (no se puede asegurar qué pasaría si el lector nunca tomara una decisión, ni tendiera hacia uno u otro lado), pues es un parámetro que varía, de lector en lector, según su realidad extratextual, donde nada es lo que parece. Así pues, concluyo que fortaleciendo la manifestación de lo fantástico o extraordinario sin menoscabo de lo real, y sin dejar de ofrecernos una mirada profunda, esclarecedora de sus protagonistas y lo que les acecha, dichas ficciones nos ofrecen una perspectiva que no solamente se basa en la confección de un argumento prometedor, en el seguimiento de una receta, sino en modelar personajes redondos e interesantes para los lectores.

Incluso Nandorfy incurre en el riesgo de relacionar al *Quijote* con la definición de literatura fantástica más evidente, pues acontece en dicho libro una extrañeza para todo aquello que debería resultar cotidiano para su protagonista (Nandorfy 2001: 246-247). Más

que el hecho de que la ilusión atravesase a menudo, “en tanto que alteridad”, el espacio existencial de cada sujeto, ésta se encuentra en permanente estado de comunicación, hasta en un extremo roce, que reconfigura las instituciones de la misma realidad adyacente a nuestro conocimiento. No solamente el orden aparente toma la condición efímera de la ilusión, sino que existen ciertas ilusiones que adquieren la solidez necesaria para considerarse parte de la realidad. Tanto los motivos de la ilusión, como los de la locura, son muy atractivos en nuestro tiempo para transgredir la realidad y la misma condición que el ser humano ha descubierto, y se ha reinventado, durante milenios, y en las que ha profundizado Amparo Dávila con su narrativa.

Nandorfy establece un punto fundamental, en una crítica profunda a la teoría estructuralista formulada por Todorov: el autor de *La introducción a la literatura fantástica* nunca deja en claro por qué un lector o espectador debe de escoger, forzosamente, entre lo extraño y lo maravilloso, haciendo a un lado una supuesta vacilación fantástica, ni por qué debe tener una, y solamente una impresión que debe caber entre estas posibilidades (Nandorfy 2001: 247-248). Precisamente, es una de las cosas que más me sorprenden de los estudios analizados en esta tesis: la tendencia abrumadora, por parte de críticos e investigadores, de optar por una solución en detrimento de las demás posibilidades.

Creo firmemente que la narrativa fantástica de gran estilo y calidad, como la que nos presenta Amparo Dávila, permite, fácilmente, múltiples posibilidades y variedad de lecturas profundas y enriquecedoras. Por lo tanto, esta tesis, más que demeritar la propuesta realizada por mis compañeros críticos y analistas, se fortalece de su visión para demostrar la recurrencia de estos motivos transgresores y subversivos en la concepción de su obra.

La transgresión de lo imaginario

La relación entre la realidad y la ficción se presenta principalmente mediante dos vías: en la primera vía, la ficción busca ser lo menos notoria posible; según Víctor Bravo, pierde su esencia de creación para cederla a la manifestación de lo real; en esta vía, tanto la verosimilitud de la realidad como la de la ficción se identifican hasta el punto de fundirse. La ficción sirve para expresar la realidad (Bravo 1988: 65). A esto se le ha llamado literatura realista.

No obstante, existe una segunda vía, la del distanciamiento y la separación, donde la ficción reafirma sus propias características, establece sus propias leyes y razonamientos; incluso esta vía puede llegar a la situación extrema de elaborar una transgresión contra la misma realidad y sus fundamentos, por absurdo que esto pueda parecer, enmarcándola ahora como una otredad⁷ a la que se le debe vulnerar. Este tipo de ficción pretende robarle la máscara de la verosimilitud a la misma realidad que la alimenta. La ficción fantástica utiliza dicha transgresión para poder manifestarse, pues requiere la irrupción de un elemento perteneciente al conjunto de la realidad contenido en aquello que se considera como la alteridad, que a su vez funciona como su contrapartida en la otredad, y viceversa.

Se debe señalar que no todos los relatos denominados fantásticos utilizan la misma intensidad en su transgresión. En el largo curso de la historia, algunos llevan sus características hasta los extremos de la comprensión, y parecen emular la creación de un universo propio e impenetrable, repletos de maravillosas amenazas, pero una buena parte de los relatos fantásticos, por lo menos aquellos que han sobrevivido al paso del tiempo,

⁷ El Otro es explicado por Macías como esa expresión de nosotros que por convención rige y no tiene las intenciones de usar el mismo lenguaje que el individuo, aquello que da volumen al ser y lo convierte en agente de la existencia; no obstante, también conlleva una carga negativa en la concepción de nuestra alteridad, o todo aquello que no somos ni nos pertenece, pero que nos rodea, pues llega a ser considerado, bajo esta lectura, como el antagonista que nos habita.

debido a su enorme calidad o su capacidad de identificación con los lectores, como sería “El hombre de arena” de Hoffmann, o “El Horla” de Guy de Maupassant, juegan en el límite de la incertidumbre entre ambos lados; unos cuantos, inclusive, son capaces de saltar, en la multiplicidad de lecturas que ofrecen, de uno a otro lado. Magali Velasco nos dice, como apoyo a esta postura, que: “El intento de localizar un significado único, nos arrastra a un sinnúmero de sentidos (...) El secreto último de la iniciación hermética es que todo es secreto” (Velasco 2011: 35).

La narrativa fantástica clásica siempre ha dejado manifiesta su intención de representar los cruces del umbral entre universos, enfocando su ánimo en la tentación de cruzar la puerta entre lo posible y lo extraordinario, de lo que es y no puede ser. La apertura de una puerta, mucho más si estaba velada para nuestro conocimiento, siempre ha constituido la alegoría fundamental para representar cualquier tipo de transgresión que rete a las normas, a las instituciones de la realidad como se encuentra, o como creemos está establecida. Además, el cruce al otro lado, la transgresión de sus límites, siempre implica un colapso, a veces incluso la destrucción de la realidad anterior, por lo menos del personaje a quien le acontece.

Lord Dunsany, J. R. R. Tolkien, Edgar Rice Burroughs, Michael Ende y Úrsula K. Le Guin establecieron sus pilares en la tenebrosa mitología de los pueblos. Lovecraft remarcó sus límites cosmogónicos. Lewis Carroll, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann se debatieron entre los recursos mágicos y los todavía no interpretados trastornos mentales. Pero siempre, según Víctor Bravo, “el acontecimiento de lo fantástico supone la irrupción de un ámbito en otro a través de la transgresión del límite que los separa” (Bravo 1988: 65). En los primeros, el distanciamiento es tan amplio que se vuelve

maravilloso. En los últimos, la ambigüedad, antes y después del cruce es tal, que logran un profundo efecto fantástico.

En Latinoamérica, José Donoso, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar se han elevado como los primeros y principales transgresores beneficiarios de este modo literario. Cortázar aplicó en *Rayuela* la filosofía de su propuesta creativa, el mismo cuestionamiento aprendido de Poe, en particular de su ensayo *Eureka*: la sátira aristotélica y baconiana; el uso de la intuición como un puente hacia la comprensión de la realidad, sin rechazar del todo la razón, pero estableciéndola como un fragmento de la percepción total a la que podemos acceder; además de establecer la sensibilidad necesaria para descubrir las tensiones en el pensamiento dualista: el límite entre el bien y el mal, materia y espíritu, sueño y vigilia, razón e intuición, entre los elementos de la luz y la oscuridad, etc., que ha sido utilizado creativamente por estos autores y muchos otros de sus descendientes literarios; la alusión hacia una memoria universal, arquetípica, que se encuentra asociada con los reinos de la noche: la imaginación, el sueño, la locura, la magia y la poesía, como indicios de una realidad más profunda, así como un descenso a los infiernos de aquel reino profundamente necesario para establecer una reconciliación con nosotros mismos.

Velasco nos señala que escritores como Borges o Cortázar no pretendían provocar el horror de sus lectores, como Todorov consideraba sustancial en la fantasía clásica del siglo XIX, sino desequilibrar los cánones de la razón que sustentan la ingenua visión aceptada de la realidad, lo cual no necesita de una posterior explicación de sus motivaciones, efectos y causas, como lo hacía la literatura fantástica en su periodo clásico (Velasco 2011: 33), su única obligación consiste en plantearse una duda que logre despertar las curiosidades del lector hacia el descubrimiento de realidades alternas. Esta postura es confirmada por Macías, pues asegura que “en lo fantástico los sentimientos que provoca su

estética, como el extrañamiento, la risa y la sorpresa, manifiestan una fuga que nos lastima en la seguridad de identificarnos con el mundo” (Macías 2014: 10). Existe dolor, angustia, quizás un profundo estado de extrañamiento, pero la motivación del horror ha quedado de lado en las intenciones de lo fantástico contemporáneo, por lo menos como su única aspiración.

El escritor crea para reconocer el universo; al comprenderlo, logra conocerse a sí mismo, y viceversa. Lo anterior es primordial para el desarrollo de esta tesis, debido a la gran influencia que significaron, indudablemente, en el desarrollo literario de Amparo Dávila, pues dichas tensiones siempre han sido necesarias para descubrir las expresiones de la vida dentro del espíritu divino, nuestra participación en una posible existencia eterna, para así lograr, por lo menos a través de lo literario, la tan anhelada unidad profunda con el universo. Por medio de la inmersión en los reinos de la noche: el sueño, la locura y otros sitios al límite de la vigilia y la conciencia, se busca cierta reconciliación con las abrumadoras fuerzas del universo.

La función de la metáfora

Se requiere por parte del lector, al menos en la teoría de Todorov, que aquél adopte cierta actitud ante los acontecimientos narrados, tomándolos en un sentido literal, pues si se escogiera el sentido poético o la interpretación alegórica, se remitiría a cualquier otra cosa que a la interpretación fantástica del fenómeno que nos interesa.

Según Heidegger, también citado por Bravo, la metáfora surge de la relación entre lo “propio” y lo “figurado” (Bravo 1988: 71). En lo primero se contiene aquello que podemos experimentar con los sentidos: lo que olemos, oímos, vemos, sentimos; en lo segundo, todo eso que permanece ajeno a nuestras capacidades de percepción: lo que

presentimos (Bravo 1988: 71-72). El mecanismo de lo fantástico se basa en concretizar las posibilidades de lo figurado como si fuera parte de lo propio, en literalizar las figuraciones. Podemos expresar lo anterior en un complejo sistema de alteridad, donde no sólo un campo semántico ocupa otro ajeno, sino que este mismo es invadido por el otro.

Quizás, una de las maneras para ubicar la transgresión y la subversión fantástica, en una obra artística, sea la identificación de estas complejas relaciones de alteridad entre sus elementos, analizar cómo se atraen, repelen e intentan aniquilarse mutuamente (Bravo 1988: 66). Este tipo de relaciones en los relatos de Amparo Dávila: literal y figurado, visible e invisible, yo (mío) y lo otro (ajeno), vigilia y sueño, cordura y locura, vida y muerte, serán analizadas a lo largo de los capítulos siguientes, pues considero que el mecanismo fundamental de lo fantástico surge con la transgresión del límite, y se alimenta de la relación y el contraste de un elemento cualquiera con su otredad.

La irrupción de la otredad

Cruzar al otro lado significa la destrucción del ámbito de lo real que había existido hasta entonces para el personaje. El acceso al otro lado significa la ruptura de un tabú, desde la concepción de los pueblos originarios, marca una sumersión en las esferas del mal, lo perverso y lo prohibido.

Antes que nada, debo aclarar que la utilización de los narradores protagonistas, que trasladan la narración del plano omnisciente, tan distante para el espectador que lo interpreta, sin más, como una voz en tercera persona narrativa (el que le dice al lector esto pasó), al plano autodiegético de la primera persona (el que le dice al lector: te ofrezco mi versión de lo sucedido) (Paredes 1987: 45), es un recurso frecuente en lo fantástico y es usado recurrentemente por los escritores citados en este apartado. Una de las características

fundamentales de esta voz consiste en una afectación narrativa que resta objetividad a los hechos narrados, “de ese constructo en el que los hombres, en unidad y conformados por el Otro, se desenvuelven como en una representación apoderada de la verdad” (Macías 2014: 11), pero que, por otra parte, ofrece una clara identificación sentimental del lector con lo acontecido al protagonista, lo cual siempre implicará una ventaja, al romper una clara barrera de comunicación entre ambas esferas.

Retomando la línea de lo prohibido, esa misma desesperación romántica por destruir las murallas que separan la comprensión consciente de los mundos oníricos, es reflejada en la obra de Borges, Cortázar, Donoso y muchos más autores; por ejemplo, en un cuento de Donoso: “al despertar, siento como si una puerta se cerrara sobre lo soñado, clausurándome, impidiéndome recordar lo que el sueño contenía, y esa puerta no me permite traer a esta vida, a esta realidad que habitan los demás, la felicidad del mundo soñado” (Donoso 1971: 160). Este fragmento plantea la tentación de la puerta, de cruzar el umbral, una perversidad ante aquello permitido, hacia lo desconocido, aunque esto implique la destrucción del personaje. Esta misma situación acontece en ciertos cuentos de Dávila, que serán estudiados posteriormente. No obstante, es primordial señalar una marcada influencia de estas obsesiones literarias en la escritora zacatecana.

Julio Cortázar, como lo indica el mismo Bravo, recupera en “La puerta condenada” esa misma tentación por lo prohibido, aquí el gancho es el llanto de un niño que llevará al personaje “al borde del horror”. ¿Qué clase de juego extraño y cruel implica el despertar cierto instinto oculto en un personaje, en la personificación del ser, para luego llevarlo al borde del miedo, la desesperación, incluso la locura, la muerte o el asesinato? (Bravo, La irrupción y el límite 1988: 66-67).

Dicho fenómeno ha sido frecuente desde las primeras incursiones en lo imaginario sobrenatural. Se pueden rastrear desde la antigüedad los vestigios de búsquedas y descensos hacia las esferas que trascienden el conocimiento humano: Carroll hace que Alicia atraviese espejos hacia otros mundos; Borges hace que su personaje cruce a través de los umbrales de su propia mente en “Las ruinas circulares”, en un viaje metafísico como sólo él pudo haber desarrollado; Lovecraft utiliza aterradores agujeros que conducen hacia las profundidades subterráneas de los miedos primordiales.

De una forma más metafórica que otra, la literatura de lo fantástico siempre implica el cruce del límite entre lo aceptado y la otredad, el límite que se nos ha velado desde el principio de los tiempos, pero que una voz oculta en nuestro interior nos invita, trágicamente, a transgredir. La escritura intenta reflejar lo real, al igual que cualquier espejo, pero, ante la incapacidad del lenguaje para corresponder con esa entidad misteriosa y voluble, ese otro espejo deformante obtenido de un circo y denominado como realidad, la misma escritura cae en la paradoja que ha creado, como un espejo que se refleja en otro hasta el infinito y que provoca la pérdida del origen de las proyecciones.

Lo anterior hace suponer que el escritor se convierte en la materia reflejante de sus percepciones y que la calidad, nitidez, profundidad o capacidad de reflexión dependen, directamente, de su capacidad proyectiva. Si el espejo está borroso en la superficie, repleto de oscuras manchas o estrellado, el reflejo de la realidad tendrá que volverse más cruel, monstruoso, de lo que por sí mismo ya es, sobre todo para aquel que pueda leerlo.

El amplio proceso creativo de “El cuervo”, de Edgar Poe, por dar un ejemplo, denota el uso de la razón y el intelecto por parte de su autor para establecer su estructura y la unidad de sentido, pero el nacimiento de la obra estuvo, seguramente, más relacionada

con la inmersión en las obsesiones del autor y con la intención de traer a la superficie la oscuridad que se agitaba en las profundidades de su interior.

Cortázar logró interpretar, después del extenso trabajo que realizó sobre la obra de Poe, que este mismo exorcismo, latente en su propia poética, encerraba la intención del autor por descubrir “sus criaturas más profundas” (Rosenblat 2009: 47-48), aquellos *otros* seres que lo habitaban; y que el acto de creación le permitió desprenderse de esa presencia opresiva, desasiéndose del texto, el cual se convierte entonces en un objeto ajeno para el escritor. Para alejar al *otro*, paradójicamente atraído desde las profundidades, hay que escribirlo, aunque al rechazarlo se proyecte a la existencia universal que implica la literatura. El escritor exorciza a su demonio en el texto, para que ahora posea a sus lectores. Es un combate entre los demonios que alimentan nuestras obsesiones y deseos contra el intelecto creativo.

La predilección por el uso de la primera persona, que vuelve más notorio el contraste del protagonista con su otredad, y que, a su vez, evita cualquier interferencia entre el acto y lo narrado, así como esta manera de liberarse de obsesiones y angustias, también está presente en la narrativa de Dávila. Las fronteras con la otredad siempre se han intentado cruzar por medio de desdoblamiento y la proyección de uno de los personajes en muchos otros. Esto mismo ocurre en la obra de Dávila, además de en “Final de una lucha”, que posteriormente será analizado, en los cuentos “Tiempo destrozado” y “El espejo”.

En el cuento “Tiempo destrozado” es donde podemos observar más claramente dicho proceso de desdoblamiento, pues el narrador, de tono femenino y protagonista de la historia, es capaz de desdoblarse en otros: de ser una niña, convertirse en una mujer adulta,

madre de un niño, hasta volverse anciana al final del cuento, gracias a la libertad espacio-temporal⁸ que ofrece lo onírico:

Entramos en la Huerta Vieja, mi padre, mi madre y yo (...) Íbamos muy contentos cogidos de las manos, yo en medio de los dos (...) Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque (...) papá, mamá (...) Yo tengo las telas más hermosas del mundo, señora... mire este soberbio brocado de Damasco, ¿no le gusta? (...) Sangre, ¡qué feo el olor de la sangre! Tibia, pegajosa, la cogí y me horroricé, me dio mucho asco y me limpie las manos en el vestido. Lloraba sin consuelo y los mocos se me escurrían (...) ‘Lucinda, niña, déjame quitarte ese vestido y lavarte las manos y la cara; estás llena de sangre, criatura’ (...) En el último carro encontré uno (un lugar) frente a una mujer que vestía elegantemente (...) de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja... (Dávila 2014: 69).

La transgresión onírica llega a tal punto que incluso el protagonista llega a transformarse en el niño que trae cargando la madre, que ella misma había sido: “La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí un profundo dolor por ese niño, ¡mi pobre niño! (...) El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...” (Dávila 2014: 70). Todo esto es, al mismo tiempo, algo impensable para el mundo real y sus leyes físicas, pero totalmente realista para el mundo de donde proviene.

A partir de la interpretación de las premisas de Velasco (2011), puedo afirmar que en este cuento se manifiesta una multiplicación del doble en una continua e ininterrumpida anulación, y que la duplicidad se cumple a través del contacto visual que establece uno con el otro. Aquí se marca un rasgo que también ha sido fundamental en la obra de Dávila: el juego crucial que desempeñan los ojos y la mirada en los acontecimientos y la forma de responder de sus personajes.

⁸ El término “espacio – temporal” fue obtenido de Greimas, quien considera que cualquier enunciado tiene dicha dimensión (Greimas , 1983).

En este punto, el intento de reflejarse en un espejo sirve como punto de cruce entre dos historias, “Tiempo destrozado” y “El espejo”, también de la misma autora, pues en ambos casos, el doble que debería reflejarse en el espejo no aparece; en “Tiempo destrozado”: “No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen. Sentí frío y terror de no tener ya rostro”, y en “El espejo”: “Miré el espejo, allí no se reflejaba la imagen de Eduviges. El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto” (Dávila 2014: 76). Esto significa algo transgresor para el mismo uso y concepto que la literatura fantástica tiene de dicho objeto, pues “El espejo refleja la verdad (...) Si bien el espejo puede confirmar y transformar la imagen, también la ausencia de ésta dictamina otro tipo de presencia” (Velasco 2011: 71-72), siempre relacionada con algo siniestro, pues sólo en la imaginería común, la ausencia de reflejo es una característica de un muerto viviente, de algo monstruoso.

Rosemary Jackson asegura que, desde tiempos remotos, la literatura, como una de las más grandes muestras del arte, ha puesto a prueba las formulaciones y la estética, impuestas por el realismo, estableciendo una clara función subversiva, muy necesaria para la actualización de ambas, tanto de la realidad como de sus formas de subversión (Jackson 1986: 17). Si esto es verdadero, implica una actualización constante, parecida al fenómeno del magnetismo, donde una serie de fuerzas que se han atraído y repelido durante siglos han ido estableciendo la realidad que ahora compartimos. Todo esto complementado con un estado de abandono y de paradójica nutrición del concepto de la individualidad, sin dimensión ni profundidad, de la desacralización y un babel de creencias, que contribuyen a dirigir nuestros deseos inherentes en el otro “hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en otra cosa, diferente de lo familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la otredad, este mundo reemplazado y dislocado” (Jackson 1986: 45).

Entonces, sin las legitimaciones del mito, lo sagrado, o cualquier otra institución que funcione para tal efecto, no se pueden establecer las adecuadas conducciones del espíritu hacia la otredad, necesaria, fundamental, y que las partes ocultas de lo humano tanto necesitan.

Convivimos, día y noche, con las invenciones del ser humano, con los productos de su imaginación sin límites, pero que no alcanzan a establecer las bases anteriormente expuestas; por ejemplo, en la actualidad, como sucede desde hace siglos en todo el mundo, y mucho más cerca de lo que creemos, a veces con tan sólo encender la televisión a medianoche, nos encontramos con alguien, un representante de cualquier secta religiosa, un autonabrado mesías o un reportero amarillista que asegura la existencia extraterrestre, que intenta hacer pasar imaginaciones humanas por verdades absolutas, como se mencionó antes, y con otros que les creen fielmente y que con estas invenciones conforman su concepción de la realidad; ellos tienen la capacidad de inventarse antepasados interestelares, el castigo eterno de un infierno de torturas o la remuneración inmortal de un paraíso colmado de amor y felicidad.

Nos encontramos en un mundo donde cada quien se inventa los límites de su cielo e infierno, en un mundo con realidades que sirven de ficción a la misma realidad, para que ésta pueda renovarse infinitamente, en un círculo mágico de laberintos espirales, concéntricos, tangentes, a veces tan distantes los unos de los otros, que parecerían pertenecer a un universo diferente. Se podría figurar la posibilidad de que es la misma imaginación del ser humano quien establece las murallas que, posteriormente, necesita transgredir con su cruce.

Lo figurado: el otro lenguaje

Dice Víctor Bravo, a grandes rasgos, que “la dualidad entre lo literal y lo figurado, y la posible transgresión de “un ámbito en el otro” sucede cuando se “asume” el lenguaje figurado como si fuera ‘lenguaje literal’. Esto permite la aparición de “lo fantástico”, cuando “uno de los ámbitos es tomado por el otro” y se produce una transgresión, pues supone un cruce de aquellos campos que lo separan (Bravo 1988: 72). Nos ofrece un ejemplo, en un cuento breve de Ramón Gómez de la Serna, donde el personaje de Esperanza, ante las alusiones de una frase romántica, dicha para asustarla un poco, aparentemente sale volando por la ventana. Gazel la amenaza con clavarla con un alfiler y, entonces, en la ambigüedad que caracteriza a este modo literario, Esperanza sale de escena para dejar únicamente la presencia evasiva de una mariposa que huye de la habitación, profundizando sus sombras. Ante la figura retórica del símil, la mujer mariposa, se produce un acontecimiento fantástico, cuando la mujer se convierte, posiblemente, en mariposa (Bravo 1988: 72-73). Nos encontramos ante la transgresión de lo literal por medio de lo figurado. Este mismo recurso ha sido antologado por Borges en “El encuentro”, lo que significa que ya era recurrente en la antigüedad literaria, como también aparece en “El hombre de arena”, de Hoffmann.

Según Velasco, Jean Paul Richter fue el primero en identificar al *doppelgänger* como una dualidad del ser, algo así como la sombra de cada individuo que se manifiesta espectralmente en un desprendimiento del mismo. Dicho tema universal puede rastrearse hasta las bases primigenias y folklóricas del ser humano, por ejemplo está el tabú de la sombra; incluso puede distinguirse como el origen de la angustia de verse a sí mismo (Velasco 2011: 60-61). El pensamiento mágico-religioso de los pueblos originarios siempre ha jugado con el posible desprendimiento del alma para realizar descensos al inframundo y

viajes astrales hacia otros espacios paralelos de la existencia, así como la transmutación chamánica en ciertos animales venerados por sus habilidades, además de por ciertas relaciones totémicas y arquetípicas que los diferencian de los demás organismos.

Un comentario que nos aclara el origen del doble como un desdoblamiento y relacionado ampliamente con las fijaciones y proyecciones de la conciencia, nos lo ofrece Ceserani, en la traducción de Velasco: “De ahí lo orígenes, en la literatura decimonónica y en especial en la de género fantástico, de la representación del yo que conlleva su propio programa de autoafirmación hasta sus máximas consecuencias, transformándolo en un monomaniático, obsesivo, loco, o en un yo dividido, desdoblado en su *sosia*, dividido en dos naturalezas y en dos caracteres contrastantes” (Velasco 2011: 69-70).

El doble es considerado como un tema mítico debido a su recurrencia en diversos motivos aparecidos en la historia de las civilizaciones: los amantes, los padres primordiales, los gemelos rivales, etc. (Velasco 2011: 61-62), siempre representando un balance, por lo menos un equilibrio deseado entre las fuerzas espirituales del orden y el caos.

Según Velasco, “el doble es el tema privilegiado de la pérdida, no sólo de la pérdida individual, también de las referencias (...) representa en la literatura la violación de la unidad”, es un cuestionamiento, que nadie sabe de dónde surge, un replanteamiento de la identidad (Velasco 2011: 64); fragmentado, reducido a una parte de nuestro ser, tal vez a un espectro, así como multiplicado o en forma de reflejo, también significa un desconocimiento de lo otro, una confrontación con todo aquello que somos, interiormente, pero que no podemos aceptar. A continuación, haré referencia al doble en la narrativa *daviliana*, a la par de una comparación con las obras de otros autores, que también recurrieron al tratamiento del tema.

En “Final de una lucha”, de Dávila, sucede algo similar con lo producido en “El encuentro” de la antología breve y extraordinaria de Borges y Bioy Casares (Borges 2004: 2): mientras Ch’ienniáng, la protagonista del cuento oriental, es capaz de separar el alma del cuerpo, para que ésta emprenda un viaje con el ser amado, Durán, el protagonista daviliano, se encuentra intempestivamente con su doble al cruzarse con él en plena calle. Entretanto, la protagonista oriental aparta el alma del cuerpo, que permanece dormido en casa bajo el cuidado de los padres, el doble de Durán ha sido capaz de llevar la vida que el original siempre deseó; este choque inminente es más intenso en el protagonista daviliano, pues le hace dudar, inclusive, si él es real o simplemente una sombra (Dávila 2014: 45).

El desenlace de ambos cuentos señala un contraste; mientras que en el cuento oriental, Ch’ienniáng se abraza con la otra, en un encuentro del alma y el cuerpo, hasta fundirse en la única bella y joven mujer que había sido en un principio, Durán establece una batalla contra su otredad, que bien los une a la fuerza o destruye a uno de los dos, sin que nos quede muy claro, por lo menos en lo expresado por la narración, cuál de los dos, original o impostor, es el que ha sobrevivido al encuentro. Con esto, incluso se manifiesta la irrupción de la otredad, que se había explicado anteriormente.

En “El hombre de arena”, de Hoffmann, asegura Bravo que “se profundiza en las posibilidades de la producción de lo fantástico a través de la irrupción de lo figurado en lo real”. Se da por ejemplo la expresión figurada “Que viene el hombre de arena”, más o menos relacionada con el miedo infantil del niño mexicano sobre la aparición del hombre del costal o el *coco* (Bravo 1988: 73-74). Mientras que la madre del protagonista intenta explicarle que dicha expresión solamente es una forma para asustarlo y que atienda los deseos de sus mayores, la vieja criada, tal vez influenciada por sus prejuicios, le asegura que si no obedece el hombre de arena vendrá por él. Esto produce una irrupción de

desconcierto en el protagonista, que amenaza su estabilidad emocional, todavía muchos años después, cuando éste se encamina a volverse un adulto.

Será ésta una de las razones por las que el cuento sedujo tanto a Freud, y la misma que lo relaciona con lo planteado hasta el momento en el capítulo: la angustiada “literalidad”, diría Bravo, con la que los hombres malos, extraños, ajenos a su vida, se van acercando, en sus características físicas y expresivas, a sus miedos infantiles: el abogado Coppelus y el vendedor Coppola establecen la ambigüedad necesaria para dotar de significado a la historia, orillando al personaje hacia la locura. Así como, inconscientemente, el protagonista del “Hombre de arena” revive el pasado que lo atormenta, esto mismo le sucede a Durán, quien se va distanciando, en su obsesión, de la familia a la que ha pertenecido desde hace años, de la realidad que se ha venido forjando, para convertirse en la sombra que tanto teme. Este desbordamiento de los límites de lo literal, que debe ser considerado por el lector como parte formativa de lo real, es “un desbordamiento en la retórica del discurso” (Bravo 1988: 73-75), que produce el acontecimiento fantástico en los tres textos anteriormente analizados.

Cabe mencionar que la principal transgresión de Dávila, en “Final de una lucha”, sería la indefinición de quién es la verdadera sombra en el cuento, pues revive la postura de Jung sobre que la manifestación del doble significa algo necesario, una pulsión reprimida, más allá de lo terrorífico del asunto y su connotación maléfica, pero necesaria para un restablecimiento del ser:

Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra (...) Él continuó aquella oscura lucha. Tenía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán, o el otro... / Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido (Dávila 2014: 45).

Velasco nos comenta que Dávila utiliza la distancia ofrecida por la tercera persona para hacer el juego de dobles que finaliza con la destrucción del otro (Velasco 2011: 65), pero primero se debería analizar, entre la ambigüedad del estilo, cuál de los dos personajes, si el narrador o el otro, la encarnación del deseo prohibido o el individuo monótono y vencido, es la sombra en esta historia, pues ambos pierden parte de su presencia al no reconocer a la otra parte de su ser, así como el sentido de su existencia ante la presencia del otro, sin tomar en cuenta el detalle de a quién pertenece la voz narrativa.

Una lectura psicoanalítica

Por un lado, el psicoanálisis produjo la sustitución del impacto que producía lo fantástico en la sociedad, de la misma manera en que éste reemplazó al mito y la magia en el mismo estrado, pero, por el otro, las mismas teorías psicoanalíticas que han dejado atrás a la fantasía clásica, también han nutrido a las nuevas tendencias sobre la literatura fantástica moderna. Lo fantástico se ha convertido en una estructura fundamental para la liberación social, a su vez como un factor de contracultura, pues conlleva una función compensatoria, como lo es el sueño para la mente, o como sería la muerte para la vida.

En una postura algo diferente a la anterior, por lo menos en su punto de partida, Mayra Macías nos comenta, en su ensayo sobre la fantasía como una poética de la perversión, que desde el despertar de la conciencia del siglo XIX (que encuentra sus orígenes en el XVIII y varias décadas antes todavía, aunque no lo indique la autora), cuando tuvieron mayor fuerza las teorías marxistas y psicoanalíticas, las influencias en la literatura no debilitaron al género fantástico, pues, hasta nuestros días, éste sigue recordándonos nuestros miedos más profundos y asegura que no hay nada más marginal que la literatura fantástica (Macías 2014: 9).

La automutilación como forma de la transgresión

Luzma Becerra asegura que la automutilación de Griselda, otra de las protagonistas de Dávila, es una variación de aquello que le sucede a Edipo rey. Con Edipo, el acto de sacarse los ojos tiene que ver más con una forma de castigo, y también, pudiera ser, una manera de revelarse contra el destino que se le ha impuesto divinamente desde antes de su nacimiento, con lo que el acto tomaría un tono transgresor que vendría muy al caso para lo ocurrido con Griselda (Becerra 2009: 143-144). No obstante, me parece que la automutilación del personaje daviliano lleva más el tono de un sacrificio, un acto simbólico de pérdida llevado hasta su punto más extremo, con el que Griselda marca una separación definitiva entre el tiempo del estado amoroso, un tiempo perdido, su época de oro, el cual añora, y el otro pasado, el de martirio que ella vuelve presente tormentoso en el jardín, al revivirlo, como esa misma tarde en el cuento. Griselda se desprende de los ojos porque eran lo que su amado más quería, es una ofrenda para el amor que se ha acabado para siempre.

Becerra también asegura que la protagonista es un fantasma y, por deducción, siguiendo las características que definen dicho estereotipo, que está muerta, cosa que nunca se asegura a lo largo de la narración (Becerra 2009: 145). Como sucede en la película *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), no se puede asegurar quién es la muerta en ese episodio, pues ambos personajes se alimentan de recuerdos y están en constante roce con un dolor muy íntimo y personal. También cabe la posibilidad que Griselda sea una mujer trastornada, que escapó de algún tipo de reclusión, pues las formas de la locura son recursos también en la obra de Dávila, para revivir una vez más su agonía. Este punto es más terrible todavía, pues si Griselda no es una aparición, entiéndase como la impregnación que deja

una persona al morir en estado de trauma, estamos frente a la manifestación de un espectro viviente, de una mujer muerta en vida.

Comparto la visión de que las dos mujeres, puestas frente a frente, producen un acto reflejo, pues Martha presiente la posibilidad que puede sufrir su madre o ella misma, de terminar de la misma forma angustiada que Griselda. Es el doble siniestro, pero manifestado en las posibilidades de la vida, que lo convierte en algo más patético y significativo. Es cierto que la confusión y la locura la envuelven, como se puede leer al final del relato:

Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (Dávila 2014: 203-204).

Pero una locura que ha sido exorcizada, porque la invocación de Griselda, tomando en cuenta que fuera un clásico fantasma, es provocada por la aparición de Martha, quien ya trae consigo su propio ambiente enrarecido y espectral; los fantasmas siempre saben a quién manifestársele. Este mismo efecto de reflexión se puede ver en el intercambio de diálogos entre ambos personajes en el mismo cuento, el cual es entrecortado, el de la una por la otra, pues cada una quiere hacer prevalecer su narración; dicho estado de incomunicación produce una tensión desde el inicio de la plática que va a explotar al final del relato, cuando la línea discursiva de Griselda tome preponderancia, y se identifique, al mismo tiempo, con el desgarramiento que Martha sufrió.

Coincido, finalmente, con la especialista Becerra, en que Griselda representa a la condición humana, pues ella se convierte en un espejo inmenso donde se refleja no solamente Martha, sino también el mismo lector.

Becerra también asegura que Griselda es la que provoca la locura en Martha y que, en el cuento “Estocolmo 3”, la protagonista llega a un departamento donde se aparece un fantasma muy significativo (Becerra 2009: 145-146); su opinión es válida y sugestiva, pues hay varias señales que podrían certificarlo, pero, ¿qué pasaría si los fantasmas fueran invocados por la presencia de ambas protagonistas? Martha, en el caso del primer cuento, y la protagonista de “Estocolmo 3”, en el segundo. Ellas tienen varios puntos en común: las dos mujeres soportan a unas madres demasiado aprensivas y están ansiosas por regresar a sus respectivos lugares, pues temen los actos que puedan realizar sus progenitoras en su ausencia, ya que ambas madres sufren de constantes crisis depresivas, las cuales envuelven a las protagonistas en una desesperación cotidiana por no saber cómo remediar sus males.

La melancólica aparición de la chica de blanco también podría funcionar a manera de reflejo con la protagonista, pues desde el principio del relato se muestra distanciada incluso de sus más cercanos amigos. ¿Serán acaso dichos fantasmas los reflejos de su angustia? Esta pregunta solamente la podría responder Dávila, su autora, pero la ambigüedad característica de su obra permite una variedad de lecturas, una variedad enriquecedora, por supuesto, dispuesta para sus lectores. Al final, la presencia de la protagonista de “Estocolmo 3” termina por desequilibrar la vida de la pareja que había ido a visitar, como señala Becerra, “un espacio físico familiar de seguridad, tranquilidad y protección para quienes lo habitan (...) detallado con pequeños lujos (...) amueblado con buen gusto”, y del cual Homero se siente profundamente orgulloso de haber encontrado (Becerra 2009: 147). Más allá de la transgresión que produce un fantasma, lo que éste significa: ¿un asesinato, un suicidio? Seguro una muerte trágica, el contraste es muy delicado, pues la manifestación espectral de la mujer blanca es, hasta cierto punto, tierna y melancólica, pues solamente el sonido de las campanadas de la Profesa es capaz de

ahuyentar, aunque la causa de tal huida, en la característica ambigüedad daviliana, en el transcurrir fragmentario de sus narraciones, nunca es contada claramente en la historia.

Como sucede en la mayoría de los cuentos de Dávila, se debe a la confusión provocada por fuerzas y acontecimientos, reconocidos o no, pero extraordinarios, que se genere un ambiente de incomodidad, opresión y desconcierto, y a la intensidad de los mismos que el momento de la historia pueda llegar a convertirse en un evento atterradoramente místico, si es posible, para los personajes que tienen la fortuna de experimentarlo. Estos niveles de desconcierto, como apunta Becerra, enriquecen la aparición de lo sobrenatural; lo que no se señala, es que también sucede a la inversa, pues el enriquecimiento es mutuo (Becerra 2009: 148-149).

Es un acierto de Dávila, para bienestar de la tensión literaria, enfocarse más en los efectos que en las causas, la cual es una tendencia bastante recurrente en autores americanos actuales, la mayoría influenciados por la escuela de Stephen King, quienes están obsesionados por encontrar las causas más inverosímiles, cuando, como lo menciona Lovecraft, “El cuento verdaderamente sobrenatural (...) debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas” (Lovecraft), debe concentrarse en las atmósferas opresivas, ya que su mayor virtud consiste en la capacidad de despertar cierta sensación, o fascinación, en el lector.

Debajo de la aparente normalidad donde se mueven las vidas de Bety y Homero, la pareja que visita la protagonista de “Estocolmo 3”, se revuelven las extrañas formas del caos, los tentáculos de lo sobrenatural, al puro estilo del mismísimo Lovecraft, como dice Becerra, pero de una manera tan fina y delicada, apenas sugerente, que lo vuelve todavía más revelador, pues la mayoría de las veces se indica la maestría de un escritor al demostrar su capacidad de exponer más con menos recursos, ya que el terror cósmico es más eficiente

cuando se le muestra velado e incitante, como una corriente subterránea bajo la narración principal (Becerra 2009: 139-140).

Si utilizáramos el psicoanálisis más reciente, para intentar ofrecer una explicación a dichas apariciones, y también otro tipo de lectura, los fantasmas vendrían a estar relacionados con el estado de alienación y separación, que marca Lacan en su Seminario 11, pues sostiene que el deseo de cualquier individuo es el deseo del Otro, lo cual se entiende como que el sujeto, el que sufre la aparición espectral, quiere ser objeto del deseo del Otro, pues necesita de su reconocimiento (Lacan). El Otro puede ser representado por la figura de la madre, que se encuentra fragmentada por los acontecimientos terribles que la mantienen sumida en su angustia, pero también sería un intento de su inconsciente por identificarse con la otredad de las mismas protagonistas. Se necesita de algo o alguien que cumpla con la función de separación para lograr deslindarse de aquello que lo limita. En el cuento “Griselda” se acaba de sufrir la pérdida del padre, y su madre lo resiente, mientras que en “Estocolmo 3” ni siquiera se menciona, pues madre e hija se encuentran solas, por lo que no existe ese alguien que pueda realizar la escisión que requiere Lacan para su tratamiento, además de que ambas parejas de mujeres, madre e hija, se encuentran distanciadas por la incomprensión. Al final, llego a una conclusión bastante similar: los fantasmas permiten reflejar los deseos de ambas protagonistas.

Los fantasmas de Dávila pueden aparecer tanto en lo viejo como en lo nuevo; tanto en las comodidades de una ciudad cosmopolita, como en la evasión que representa el campo para muchos de sus habitantes; cualquier escenario es bueno en Dávila para las manifestaciones de lo sobrenatural. El fantasma se manifiesta entre la construcción de la realidad que se ha elaborado el sujeto y sus deseos, en este caso, previsiblemente insatisfechos.

Se debe señalar, además, que las atmósferas de los cuentos de Dávila tienen la facultad de enmarcar el momento crucial donde acontece el roce entre lo real y las manifestaciones de su otredad; al igual que el fuerte olor a gardenias y nardos que despiden la habitación de Bety, “demasiado dulce y pegajoso, denso y oscuro” (Dávila 2014: 227), sus atmósferas tienen la capacidad de generar un sentimiento de vulnerabilidad creciente y la facultad de repeler, tanto como de cautivar hasta a los lectores más escépticos.

La subversión de la mirada

La aparición y el enfoque de Dávila sobre los ojos, en la mirada, o capacidad de percepción de sus personajes, son constantes en toda su obra. Los ojos son puertas maliciosas que conceden el cruce a los demonios interiores; son el puente que permite la invasión de aquellos íncubos de la imaginación invocados por el subconsciente: en “Tiempo destrozado”, donde la mirada de la protagonista es capaz de trasladarla a través del espacio y el tiempo oníricos, pero también de transfigurarla a través de la mirada, por supuesto, en otros seres que, para su horror, también son ella, al mismo tiempo, en algún tipo de transubstanciación; en “El jardín de las tumbas”, donde la mirada del protagonista le permite viajar a través de la memoria, para encontrar sus recuerdos de la infancia y juventud: capillas, inscripciones en latín, un juego de luces y sombras entre pesadillas, pues los deseos siempre salen vestidos de nuestros sueños, hasta permitirle a su cuerpo adulto y presente, trasladarse al mundo que anhela, en donde pueda encontrarse con el amor; los ojos grandes, amarillentos y bestiales de “El huésped”; la mirada del protagonista de “Un boleto para cualquier parte”, que nos permite asomarnos un instante para disfrutar los muslos de Carmela; la mirada fría y totalmente deshabitada de Jana, en “La quinta de Celosías”, tan triste como la de Julia, en su respectivo cuento, que semeja ante la desilusión

una casa en ruinas; las visiones de pesadilla surrealista del mismo Gabriel, también en “La quinta de Celosías”; a su vez, al ser considerados como portales, éstos pueden servir como intermediarios entre este mundo y los otros, como sucede en “Estocolmo 3”, donde sólo la protagonista puede observar a la mujer de blanco; en “El desayuno”, donde Carmen interpreta un sueño: entre animalitos de cristal y el sonido de “las flautas y las trompetas, los clarines, los saxofones” (Dávila 2014: 135), y el calor del corazón rojo y vibrante de Luciano sobre sus manos, con una visión aterradora de la realidad, que espera del otro lado de la puerta; o en “El espejo” donde madre e hijo deciden presenciar los horrores melódicos que habitan el otro lado, así como Mariana en “Con los ojos abiertos”, quien se clava las uñas en las palmas de la mano para no dejar de ver; pero también pueden sellarse, en el caso más notorio de transgresión, como sucede con Griselda, aunque esto signifique la muerte real o metafórica del mismo personaje.

La maldad como forma de la transgresión

A continuación estableceré las relaciones entre la definición del mal, dada en su momento por George Bataille, analizada por Víctor Bravo, y la obra de Amparo Dávila.

Dice Bravo, que el bien lo podemos encontrar en la “búsqueda de identidad del sujeto”, para esto, se necesita cierta identificación de dicho individuo con la imposición de lo establecido (Bravo 1988: 75). El mal sería, entonces, la expresión de una ruptura en las delimitaciones del entorno y el mismo interior del sujeto. A través de esta grieta, algo extraño, pero a la vez perteneciente al mismo sujeto, intenta, y muchas veces logra, penetrar para usurpar el lugar que, en la percepción de la realidad, le pertenece al Yo.

La irrupción del mal, históricamente hablando, se da en esa lucha del ser humano por hacer prevalecer el bien o, lo que es lo mismo, aquello que lo define e integra como

individuo en la sociedad a la que pertenece. No obstante, el mal, más allá de los juicios éticos o morales, “esa exigencia por un deseo enloquecido (y a veces enloquecedor) de libertad” (Bataille 1960: 127), es quien ha permitido a la literatura y sus artistas expresarse con independencia, precisamente, por permitirles irrumpir en la alteridad y por consentirle, a este mal, profundizar “como una de las (especialidades) de la alteridad en lo literario” (Bravo 1988: 76).

Una de las formas en que el mal se representa en lo literario, según la postura de Bravo, es por medio de la relación entre el individuo y las manifestaciones ocurridas en su mismo cuerpo, o en el de los demás, de un complejo proceso erótico, en un estira y afloje de excitaciones y tabúes, con respecto a lo prohibido por las instituciones gobernantes, que buscan ante todo la utilidad del individuo: por ejemplo, la sexualidad se contempla como única fuente de la procreación y también de lo deseado; es mucho más aceptada, por lo menos en lo que respecta a sus relaciones superficiales, que lo relativo a la frivolidad de la “gratuidad erótica” (Bravo 1988: 77-78).

Las manifestaciones prohibidas del cuerpo

El detonante, aquel evento extraordinario que perturba el acontecer cotidiano del personaje, siempre está relacionado, en la narrativa más trascendente de Amparo Dávila, con las dificultades expresivas de quien lo padece.

Los personajes de Dávila están condenados a silenciar las expresiones de su cuerpo y espíritu, como sucedía en los tiempos más oscuros de la Edad Media, donde el cuerpo humano era considerado un “templo de Dios” y cualquier manifestación contra este mandato era considerada, paradójicamente para los estudios actuales, como antinatural y malvada. Dice Bravo, que este mismo proceso sucedió en la literatura, al intentar callar la

verdadera voz del autor con alegorizaciones y moralejas (Bravo 1988: 76). Será por eso, que los primeros indicios de la literatura de corte fantástico, que encontramos vagamente en cierto viajes maravillosos de santos medievales y hasta en ciertas obras del siglo XVIII donde se intentaba desenvolver la imaginación, caían casi siempre en la alegoría y el fabulado; nunca se podrá asegurar si existía algún temor, por parte de sus autores, para que éstos debieran expresarse siempre bajo las normas de lo permitido: religioso, moral, político, y renunciar así, a ofrecer una perspectiva pura y subversivamente fantástica.

Es en el Romanticismo, como he indicado anteriormente, y concuerda el mismo Bravo, cuando el cuerpo encuentra su propio lenguaje y empieza a comunicarse sin tantas limitaciones, como había sucedido antes, y reconoce a la alteridad a través de su medio favorito: la voluptuosidad del mal.

Bataille establece en su lectura sobre *Los cantos de Maldoror*, desarrollada en el naciente simbolismo por Lautréamont, la elaboración de una “epopeya del mal”; valora la influencia de Baudelaire y el hechizo de sus flores malditas; de Rimbaud, su vejación hacia la belleza contemporánea, que había perdido, ante sus jóvenes ojos, su esencia perversa y natural; indirectamente, de Borel, Sade y todos aquellos precursores románticos que ayudaron a postular a “el mal como una de las producciones fundamentales del arte” (Bravo 1988: 76-77). Esto nos incumbe en demasía, pues en la obra de Dávila se manifiesta la irrupción de la alteridad, se expresa dicha maldad con la misma profundidad que en las obras clásicas desarrolladas por sus antepasados literarios, pero con una renovada transgresión de género y sociedad.

Por lo tanto, la obra de Dávila sirve, como lo escrito por otros grandes autores, de referente para estudiar las diversas manifestaciones de la imaginación, en cuanto a lo fantástico, lo horroroso y lo malvado.

Silenciar las expresiones del cuerpo

Regina Cardoso Nelky, en “Amparo Dávila y Juan José Arreola: Alternativas a la realidad”, nos señala que cualquier manifestación artística, de mayor o menor grado, presenta ciertos elementos de intertextualidad, interculturalidad y perspectiva histórica que representan signos de identidad, tan definatorios como una huella dactilar, de sus creadores. Aunque asegura que Dávila no participó en la “generación del medio siglo”, el hecho de que compartieran la misma época la hizo acreedora de ciertos signos y símbolos que otros autores, sí pertenecientes a este movimiento u otros similares, utilizaron (Cardoso 2004: 109).

La misma investigadora nos propone que las tendencias psíquicas de Dávila han sido definatorias para su creación literaria y que es un punto de similitud con otros autores aparecidos en épocas análogas de publicación; por ejemplo, la afectación a la personalidad de Dávila que provocó su exposición temprana, apenas siendo una niña, a los terribles grabados de la *Divina Comedia*, ilustrada por Gustave Doré, o los terrores nocturnos y pesadillas que la afectaron hasta la adolescencia, cuando tuvo que ser tratada por especialistas para contrarrestar los síntomas de cierto cuadro clínico, que derivó en la detección de un profundo estado de ansiedad y neurosis, establecen una tendencia constante y una propuesta de Dávila por reflejar dicha semiótica en la posterior elaboración de sus textos. “La pareja y sus conflictos, la simbología de los animales, la personificación de cosas y animales y viceversa, los rasgos fantásticos o siniestros son, entre otros, los elementos temáticos presentes en la cuentística de ambos [Dávila y Arreola]” (Cardoso 2004: 112-113), todas son representaciones de la angustia elemental y latente hasta nuestros días, y que prevalece hasta en los movimientos considerados más modernos; así le ha

sucedido a otros autores, como Poe, Hope Hodgson, Lovecraft o el mismo Cortázar, quien incluso escribió un breve análisis sobre estos detonantes psíquicos para la escritura de varios de sus cuentos, donde los pretextos son bastante similares a los presentados en Dávila, exponiéndolos, bajo su punto de vista, como una forma práctica de exorcismo o liberación: “El cuento [“Casa tomada”] es la escritura exacta de una pesadilla que tuve” (Cortázar 1978: 139), donde sucede una transmutación desde lo onírico, desde la pesadilla y el recuerdo desorbitado, hasta convertirlo en literatura, como sucedió en varios de los textos de éste y otros autores, así como en los cuentos davilianos.

Regina Nelky indica que “las ratas”, esos extraños seres que se manifiestan intempestivamente en la vida de Julia, se instalan en la lógica “correcta” de vida que, antes de todo, lleva dicha señorita como quehacer y sostén diario. Concuerta, con lo propuesto en otros capítulos de este trabajo de tesis, en que este orden impuesto, incluso antes de la existencia de la propia protagonista, refleja su perspectiva, seguramente aprendida por enseñanza o imitación, sobre el deber ser como mujer intachable, y que esta manifestación monstruosa, la de esa aglomeración de ojillos rojos y penetrantes que la despiertan con chillidos como de rata, implica, “irónicamente” y al mismo tiempo, según mi propia teoría, tanto “la irrupción del elemento alterador que fragmenta la estabilidad y la seguridad de la protagonista”, como un malestar latente que sólo pudo expresarse de esa insólita manera (Cardoso 2004: 113-114).

Cabe señalar, que las expresiones de los estratos sociales más conservadores de la sociedad se encuentran tan presentes, como los finales de tipo irónico en tres obras cercanas en su condición: En “Casa tomada”, de Cortázar, cuando su protagonista decide tirar las llaves para que ningún incauto pueda encontrarse con *eso* que los ha ahuyentado (Cortázar 2013); en “La migala”, de Arreola, con aquel eco imperceptible de los pasos, que su

protagonista ha aprendido a oír y alimentar (Arreola 1997); en “La señorita Julia” con el ridículo castigo del ahorcamiento de las “supuestas ratas”, que es presenciado por una de las hermanas y relatado por el incisivo narrador (Dávila 2014). En cada caso, más allá de las diferencias de género o lugar, se revela, ante la presencia de lo monstruoso o diabólico, la expresión de un patetismo general en el actuar de sus protagonistas.

En el texto de Arreola, quizá por su brevedad, no se alcanza a exponer de manera suficiente la vida de su narrador protagonista. Así que no podemos asegurar cuál fue la causa de su autocondenación a ese “infierno personal”, pues él mismo es quien instala a la migala en su casa y es consciente de su capacidad para anular al otro. Ese otro, al que se le pretende destruir, no puede ser Beatriz, en persona, pues ya no se encuentra presente corporalmente, sino la representación de ésta como sueño imposible para el narrador; a menos que habite el hogar otro ser, que no es mencionado más que como “algún otro inocente huésped de la casa”, y siguiendo lo planteado por Regina Nelky, sobre las similitudes entre esta Beatriz y la aparecida en la *Divina Comedia* (Cardoso 2004: 117), el protagonista se convierte en un Dante, que debe soportar el paseo por el infierno que él mismo se ha inventado, mediante un impulso, que no me atrevo a llamar del todo, masoquista, pues se congratula en narrarnos los sueños “consquilleantes sobre la piel (...) helada, tensa e inmóvil” que se imagina, a quienes les ha consagrado, en expresión de la migala, “la certeza de (su) muerte aplazada” (Arreola 1997: 199).

Realizaré una comparación del cuento “Casa tomada” (Cortázar 2013), con “La señorita Julia” (Dávila 2014), para explicar el fenómeno de la sexualidad prohibida.

Desde el principio, el protagonista de Cortázar (sin nombre, como también acostumbran utilizar en su narrativa Arreola y Dávila) nos plantea que él y su hermana viven en una espaciosa y antigua casa, de ésas que se van cayendo a pedazos; manejan roles

bien definidos: se levantan a una hora puntual, limpian las espaciosas y varias habitaciones, almuerzan a mediodía. El narrador piensa que fue la misma casa, atestada de recuerdos de los parientes y de su propia infancia, la que no les permitió casarse. Aquí podría caber una interpretación simbólica, con el hogar como una representación del cuerpo mismo de sus habitantes, el narrador y su hermana: esa misma inquietud que lucha por salir entre la monotonía que los hace sucumbir lentamente, es la misma que los exilia al final del cuento, una pulsión que desborda sus instintos incontrolables. La relación entre los hermanos ha llegado a interpretarse como incestuosa, pues declara el narrador “Entramos en los cuarenta con la inexpresada idea de que lo nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (Cortázar 2013: 107) y, por lo tanto prohibida, pues representa también una infertilidad inminente por parte de la pareja y un aliento tanático: “Nos moriríamos allí algún día (...) o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuera demasiado tarde” (Cortázar 2013: 107).

El hecho de que Irene, la hermana del narrador, tejiera de forma exagerada, se puede interpretar como una necesidad por canalizar cierta angustia, pues realizar esa labor es una de las actividades recomendadas por los especialistas para tratar ciertos trastornos de la personalidad, ya que distrae la mente con maquinaciones repetitivas. No obstante de esto el narrador no se haya dado cuenta, embrujado por el movimiento de “las manos como erizos plateados”, aunque lo sospechara:

Se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. (...) A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. (...) Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido... (Cortázar 2013: 107-108).

En este párrafo también se puede entrever la incomunicación que persiste entre ambos personajes, quienes apenas hablan lo suficiente y más utilitario. Se mantienen en la rutina de levantar, inútilmente, el polvo de los muebles con el plumero.

La incursión del elemento caótico sobreviene de forma aparentemente casual, si no tomamos en cuenta la perspectiva de dominación a la que están inconscientemente sujetos los personajes, al igual que sucede con el personaje de Julia, en el cuento de Dávila, también manifestado primero con un sonido, en apariencia familiar, pero que no puede ser reconocido del todo: “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (Cortázar 2013: 109). El narrador apenas puede tirarse sobre la puerta para impedir que “eso” salga. La naturalidad con que éste le habla posteriormente de lo ocurrido a su hermana, de su renuncia al otro lado, ha desconcertado a generaciones, pues conlleva un tono demasiado extraño para la tensión anterior; su franqueza está más relacionada con la lógica del sueño que con la aceptada por la realidad, como también sucede en múltiples cuentos de Dávila y se ha expuesto en el primer capítulo; la pareja renuncia a parte de su propio hogar, a sus más preciados tesoros y, poco a poco, van recobrando cierta normalidad:

“Estábamos bien (...) Se puede vivir sin pensar”, incluso, son capaces de compartir la inquietud del sueño y cierta intimidad: “Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, mutuos y frecuentes insomnios” (Cortázar 2013: 110), hasta que eso invade la parte de la casa donde los hermanos se albergan: “Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño (...) casi al lado nuestro” (Cortázar 2013: 110) y los obliga a huir de la casa en medio de la noche, y la ironía en voz del narrador, pues el hermano, bienintencionado, se deshace de la llave, para que ningún pobre incauto pueda entrar.

Ana Coulon nos señala que los personajes de Dávila van cediendo, paulatinamente, después de presenciar sus intentos infructuosos por controlar fuerzas que los rebasan, ante el caos de lo inevitable; es su sentido de la fatalidad lo que los supera: solitarios, enrarecidos, enajenados, restringidos, lo que termina por abrazarlos con lo inexplicable y desconocido. La ensayista indica las constantes “carencias extremas (de los personajes davilianos) en su vida emocional y sexual. (Julia) vive la sexualidad como algo impuro y lleno de culpa, pues no comprende el misterio que la envuelve, y esa falta de comprensión termina por sacar al personaje de la realidad” (Coulon 2009: 92). Esto indica que el bloqueo prolongado de la naturaleza sexual y expresiva de un ser humano, por lo menos en lo respectivo a éste y otros cuentos de similar estilo, produce una fisura que expulsa al caído de la realidad, hacia otros abismos y posibles realidades distintas.

Según la postura de Ana Coulon, el señor De Luna, prometido de Julia, dueño de una “cosmovisión represiva”, es incapaz de establecer una relación sexual con ella, debido a la rigidez mental que la iglesia católica ha establecido en su pensamiento: “un mundo enloquecido y lleno de perversión, en aquel desenfreno donde ya nadie tenía tiempo de pensar en su alma ni en su salvación” (Coulon 2009: 95). Pero solamente la ruptura se da en el personaje de Julia, pues, al contrario del miembro de la Orden de los Caballeros de Colón, ella comienza a experimentar una angustia materializada y monstruosa que se enfrenta directamente con su deber ser, lo que nunca podrá manifestarse en el señor De Luna, con su educación represiva, escandalosa e idealista, de implacable renuncia y condenación al infierno.

Se debe señalar que Irene, en el cuento de Cortázar, lleva las mismas actividades repetitivas, y muchas veces desesperantes, impuestas por su rol femenino, de igual forma que Julia. No obstante, la actitud de una y otra es diferente. Mientras que Irene se deja

guiar, para no decir maniatar, por las actitudes de su hermano, Julia adquiere un rol dominante, donde, inconscientemente, primero provoca la aparición de esa entidad monstruosa y acechante, de ese mal interior y, luego, debido o a pesar de su “sensibilidad deformada” (Coulon 2009: 94), busca infructuosamente deshacerse de la misma fuerza que ella ha invocado desde la profundidad de sus abismos espirituales.

Ana Coulon añade: “Lo sexual es un secreto que atormenta y se mezcla con otros terrores que probablemente existen desde la infancia, cuando lo sexual se impuso con el sello de lo repugnante y lo prohibido” (Coulon 2009: 94), y le impuso esta etiqueta, porque para el infante, según las teorías freudianas, la mayoría de lo acontecido en su etapa tiene una relación natural con la sexualidad, y en ello encuentra su fundamentación.

En el caso de este cuento, algo que lo diferencia del cuento de Cortázar, analizado con anterioridad, y que lo hermana con “La migala” (aunque su protagonista haya comprado al arácnido en la feria, no nos puede constar que ésta siga viva y lo persiga, como él indica), es la manifestación de aquella presencia monstruosa que tortura a su protagonista, en este caso, la simbolización que realiza con el acoso infernal de las ratas, pues “lo inconsciente, por más que se esconda, sale en forma insólita en lo onírico, lo instintivo o lo demencial”. Conuerdo con Ana Coulon sobre la simbolización de las ratas y su deseo de exterminio, ya que significa, para Julia, la supresión de aquella fuerza recóndita, que amenaza con sacarla de sí misma y la realidad que le corresponde, pero que, al mismo tiempo, representa la más profunda de las pulsiones que no ha podido satisfacer.

Freud nos aclara, en sus estudios clínicos sobre la neurosis, paranoia y otros trastornos de la personalidad, que lo siniestro es aquello espantoso que afecta a lo más cercano y familiar, que contrasta con lo cotidiano y amenaza con quitarnos aquello que nos pertenece desde muy temprana edad (Freud, 1917: 2484), en esto se deja ver el deseo

prohibido de Julia por invocar algo que le han enseñado a reprimir desde la infancia, “aquello que debiendo permanecer oculto se manifiesta” (Coulon 2009: 97).

Víctor Bravo añade: “Una de las formas del mal que en la literatura se pone en escena es la manifestación del cuerpo —del cuerpo erótico y deseante— frente a lo prohibido de las instituciones que intenta trocar la gratuidad erótica del cuerpo (su “mal”) en el bien de la utilidad, de la función reproductiva” (Bravo 1988: 75-76). Dicha irrupción del mal ha sido característica en las elaboraciones de lo fantástico, y es considerada como una de las manifestaciones más complejas de la alteridad que se pueda alcanzar por medio de la literatura.

Como sucede con varios de los personajes de Dávila: Griselda, María Camino, la señorita Julia, Matilde Espejo, Tina Reyes, etc., aunque se busque silenciar su cuerpo, éste encuentra la forma para “expresar su mal”, aunque para esto deba de “transgredir la moral” existente. “El mal se expresa como lenguaje del cuerpo y la escritura como otra de las formas de la alteridad” (Bravo 1988: 77).

La alucinación de Julia se expande hacia otros sentidos, hasta volverse visual: un espectro de ojillos rojos y brillantes que la acecha por las noches y le impide conciliar el sueño. Julia se entrecruza en una paradoja de la destrucción: el terror ha tomado el rostro que le ha ofrecido su misma educación, del miedo exterior y los “malestares de su cultura”: la rata, como símbolo bíblico de lo inmundo y repugnante, que ella teme, de forma secreta y profunda, y luego intenta aniquilar, aunque sea la misma expresión compulsiva que ha conjurado su propio inconsciente. Por eso, este cuento en particular, tiene la facultad de regalar al lector un culposo sabor de ironía y la profundidad necesaria para demostrarnos la disolución de la realidad que tanto teme nuestra sociedad.

Hasta qué punto la disolución de la realidad conviene a una interpretación fantástica o perteneciente a lo imaginario. Me atrevo a afirmar que si Amparo Dávila hubiera decidido publicar este cuento sin la presencia del último párrafo, nuestra lectura que, obviamente, también por nuestra educación, busca la interpretación psicoanalítica freudiana, la explicación de la locura como fuente de todo el relato, quedaría en la misma ambigüedad que tanto le fascina a su autora y ha utilizado en su inconfundible estilo. Hasta ese preciso momento: “¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte!... risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojitos rojos y brillantes... gritaba... gritaba... gritaba...” (Dávila 2014: 64), parece que los terrores diabólicos de Julia han tomado forma física, la voz narrativa nos ofrece la esperanza de que, al someterlos, ella pueda regresar al punto espacio-temporal que tanto anhela, y con el que más de uno de los lectores se ha identificado. Pero el párrafo final destierra esos razonamientos, convierte a la posibilidad de lo fantástico en un fantaseo propio de alucinaciones y patologías, provoca la ironía y una burla callada del lector para lo sucedido a la protagonista de la historia; no obstante, lo que no puede dejarse a un lado es que, detrás de esa risa culpable, se escucha el susurro de una profunda crítica social.

Baudelaire entendió, mucho antes que otros, quienes incluso han tergiversado sus palabras, que la mayor voluptuosidad del amor se lograba al respetar las libres manifestaciones del cuerpo, y los personajes de Dávila, por una u otra razón, no pueden hacerlo.

CAPÍTULO III.- BESTIALIDAD CULPABLE Y FAUNAS INVENTADAS

A lo largo de este capítulo me propongo, después de ofrecer una breve introducción, analizar los cuentos “Alta cocina” y “Moisés y Gaspar”, en las principales características que logro identificar estructural y discursivamente para, posteriormente, y de esta manera, comprobar mi postura sobre la bestialidad transgresora y la invención de faunas por parte de la autora, contrastarlos con la ubicación de estos mismos tópicos en otros de sus cuentos y apuntar las coincidencias al respecto.

Amparo Dávila, su relación con la bestialidad y las faunas

Ya indica Laura López (2009) la recurrencia de Amparo Dávila de presentar en sus cuentos una diversidad de seres y personajes, vivos y tangibles, “de carne y hueso”, o productos de la imaginación desbordada de los mismos protagonistas, pero que ejercen una inmensa carga en el desarrollo y giros de la trama, y poseen una gran significación simbólica y metafórica de la situación y el entorno donde se encuentran (López 2009: 153-154). En este capítulo se analizarán este tipo de manifestaciones, insistiendo en aquellos animales, en los seres más bestiales y grotescos, y, por lo mismo, más interesantes.

Amparo Dávila fue la única sobreviviente de entre sus hermanos, muertos trágicamente de diversas causas desde muy temprana edad; estos terribles incidentes, sobre todo el del último hermano, el más allegado a la autora, provocarán que desde niña, Dávila se encuentre rodeada de animales, llegando a tener en su hogar, como adulta, hasta veinticinco gatos, por quienes declara haber sentido un gran afecto. Quizá, la soledad infantil, esos ratos de silencio e introspección (pues, hasta la fecha, no se puede platicar con otro animal que sea el propio ser humano), estimularon un profundo horror por aquellas

alimañas que su mente fue incapaz de tolerar y también para que su imaginación inventara nuevas faunas:

Siempre hay animales en mis cuentos, porque han estado cerca de mí después de que murió mi hermanito. Perro y gatos fueron mis compañeros durante años; con los perros me escapaba a la montaña, y las personas de mi casa me buscaban donde los veían jugar. Los otros animales son producto de mi imaginación, no he convivido con ellos. Me dan mucho horror las arañas, no me parecen personajes para los cuentos (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 186-187).

Todos estos acontecimientos quedarán marcados desde el principio en su obra, pues podemos encontrar recurrencias de faunas sobresalientes en los cuentos “La señorita Julia”, “Moisés y Gaspar”, “Alta cocina” y “El huésped”, publicados en 1959, que contrastan en abundancia con las apariciones de este tópico en apenas uno o dos cuentos posteriormente, si se puede tomar en cuenta el jardín maravilloso de “Griselda” (1977), y la amante monstruosa de “Música concreta” (1961). No se puede asegurar la razón por la que Dávila dejó de inventarse dichas faunas, pero su presencia fue cada vez menor con el paso de los años (Dávila 2014).

Tiempo destrozado es la colección de cuentos de la que se desprende el primer relato a examinar, “Alta cocina”, éste fue publicado a finales de la década de los cincuenta, una época crítica para el desenvolvimiento del quehacer literario nacional, pues surge la generación del medio siglo que, según la postura de Ana Rosa Domenella, fue la época donde los escritores se comenzaron a profesionalizar, creando diversas colecciones editoriales y antologías, publicando en revistas y suplementos culturales (Domenella 2009: 78).

Los críticos han reconocido, en el estilo narrativo de Dávila, una marcada tendencia por los temas de locura, terror y muerte, antes de que ella misma lo hiciera por medio de una entrevista, evidente por una crítica sutil de los estereotipos sociales y el uso de

personajes, casi siempre femeninos, con desórdenes mentales. La autora siempre se ha inclinado por un tipo de literatura surgido desde la vivencia, pues, según su perspectiva, así la obra es capaz de transmitir las sensaciones que la hacen perdurar en la memoria.

Una pesadilla de alta cocina

Desde el comienzo, nos encontramos ante un narrador en primera persona, de tipo homodiegético, quien, desde una subjetividad altamente cuestionable, por lo menos desde la perspectiva de los otros personajes que están en plena celebración, quienes disfrutan realmente del banquete, nos relata sus experiencias. La narración implícita de un Yo permite llevarse a cabo una experiencia extraordinaria, más vinculada con las oscuras regiones del delirio que las de la propia cordura. Según Cortázar, referenciado por Rosenblat, “me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la <<anormalidad>>, como los citados de Poe, y me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor” (Rosenblat 2009: 47).

Lo anterior es algo muy importante para el desarrollo y la estructura de los cuentos de Dávila, pues es claro que la autora les cede a sus protagonistas y narradores esa capacidad de interpretar el mundo y de llevar sus experiencias al límite de lo real, hasta un punto máximo que se acerca al éxtasis o estado de delirio, que bien apunta Cortázar, también citado por Rosenblat, “el elemento irracional e inconsciente (...) el efecto traumatizante y desorbitado que envuelve la creación del cuento” (Rosenblat 2009: 47).

La focalización del relato es interna, pues los acontecimientos están sujetos a constantes interpretaciones por parte del narrador. Este tipo de recursos lo podemos encontrar en relatos de otros autores (por ejemplo: “Luvina”, de Rulfo; “Carta a una

señorita en París”, de Cortázar), donde sirven a la perfección para incrementar la tensión dramática (Berinstáin 2008: 161-162) y la verosimilitud de sus respectivas narraciones.

La primera frase “Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos” (Dávila 2014: 49), nos habla, en tiempo presente, de un evento que se ha mantenido constante, por lo menos en cada lluvia, y que encaja en los recuerdos del narrador y lo tortura “como una ventosa pegada a la piel” (Dávila 2014: 49). Este primer enunciado también funciona como preámbulo para que el protagonista nos cuente su pasado, ya que establece un enigma: ¿quién producía esos gritos? Así, la segunda frase nos transporta hacia atrás en la historia.

Por otro lado, la indeterminación del ser de las víctimas, a quienes el narrador se refiere sólo implícita e indirectamente, y que producen los gritos que lo atormentan, puede provocar un gran desconcierto en el lector, y también fascinación, pues dicho ser se mantiene enigmático hasta la explicación de la comida familiar en el tercer párrafo, donde el lector puede establecer una relación entre la procedencia de los tallos y las hierbas húmedas de las huertas, en el segundo párrafo, y el proceso de cocimiento en el primero, por lo cual, podemos deducir que se trata de cierta especie animal. No obstante, la incomodidad se mantendrá presente a lo largo del relato.

Se logra un contraste entre los sentimientos despertados en el narrador y las ricas comilonas que, por la misma razón, se dan sus familiares e invitados distinguidos. El evento sobrenatural, como pasa en la literatura moderna de terror, o de lo ominoso, ocurre en lo cotidiano. Sobre esta explicación de género me extenderé más adelante.

Los siguientes enunciados: “Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser” y

“Sus ojos y sus gritos me seguían y, me siguen aún, a todas partes” (Dávila 2014: 49), hacen referencia a un estilo literario que podríamos rastrear hasta las obras de Edgar Allan Poe, por ejemplo: “El corazón delator” y “El cuervo”, donde la indefinición entre lo que es real y lo que no lo es, y aquel estado latente entre el despertar, la pesadilla y la alucinación se hilvanan en una interminable serie de interpretaciones. Cabe mencionar que al final del segundo párrafo, cuando los gritos martillan, metafóricamente, hasta el alma del narrador, se puede notar una íntima dependencia entre dicha construcción y la supuesta alucinación del latir bajo la tarima en el cuento de Poe, “El corazón delator”.

No obstante, dicha tendencia se convierte en una paradoja, pues Dávila ha asegurado en sus entrevistas que ella no es una lectora de la obra del maestro americano y se deslinda de cualquier relación. Entonces, las coincidencias deben ser extendidas a otros autores de la época de Edgar Allan Poe, quizá mucho antes, como se ha hecho en capítulos anteriores, estableciendo los vínculos y gustos, tanto de Poe como de Dávila, por la literatura clásica, las tragedias, para dar un ejemplo, la gótica, el romanticismo alemán y el inglés, y su característica especial que ha producido gran variedad de estilos y corrientes: la capacidad para profundizar en el individuo; pero también hacia lo contemporáneo, a los escritores que formaron parte del círculo amistoso y literario de Dávila, por ejemplo: Rulfo, Arreola, Reyes y Cortázar. Desde esta perspectiva podemos encontrar un punto de unión entre las traducciones que el autor argentino realizó de Poe y la amistad tan cercana, y la influencia, que tenía en Dávila.

Me gusta pensar que, así como en su momento Mary Godwin Wollstonecraft, Percy Shelley, Lord Byron y John William Polidori, se reunieron en tiempos de tormenta bajo un mismo techo, en franca camaradería, para elaborar aquellos cuentos que dieron un giro completo a la historia de la literatura moderna, Dávila y sus amigos coincidían en

distinguidas y selectas fiestas donde discutían las novedades del mundo literario y participaban en las inquietudes y proyectos de cada uno, y que de algunos de aquellos banquetes surgieron los relatos que todavía nos apasionan.

Regresando al análisis, considero que la ambientación y caracterización de los personajes en dicho cuento está sumamente cargada de elementos góticos. Esto lo podemos observar en “la sombría cocina”, o en “la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor” (Dávila 2014: 49), donde la selección de los adjetivos y las imágenes nos predispone al horror.

Los cientos de ojos en el cristal goteante, oscuros y redondos como los que se salían de sus órbitas al estarse cociendo, establecen una segunda relación entre la lluvia y la tortura de estos seres que afecta claramente al narrador; a su vez, marca un puente literario con su mención en la primera frase y, teóricamente, con la unidad de impresión de Poe, aunque Dávila nunca haya aceptado dicha influencia.

Además, logra dotar a los ojos de un aura fantasmal, como se profundizará en el último capítulo, clásica de la narrativa de terror de finales del siglo XVIII y principios del XIX, época donde un grupo de escritores dio un notable giro en la historia de la literatura, acontecimiento curiosamente paralelo al Siglo de las Luces y La Edad de la Razón; los escritores de este género, más allá de la generación en que les tocó existir, se caracterizaban por una visión particular, ya que en sus textos se puede ubicar con facilidad una filosofía quimérica y visionaria, un horrible sentido de la belleza y la definición de la literatura que tanto admiraban y se ha expresado anteriormente: debajo de este universo rítmico hay algo más, aquello que acecha desde las fisuras del espacio y el tiempo, seres y fuerzas misteriosas que alguien estaba predestinado a revelar. Claramente, el terror acecha en este relato, sólo que el personaje principal no se lo rebate, pues forma parte de sus recuerdos y

lo acepta como una verdad incuestionable. También hay que decir que la definición anterior podría extenderse hacia cualquier obra fantástica y a otros cuentos de la autora que se analizarán más adelante, debido a las líneas de angustia y desesperación que son capaces de establecer y que, de cierta forma, los hermanan en sentimiento.

A su vez, se podría añadir una brevedad fundamental y el uso de una estructura cerrada, donde todos los recursos del escritor y sus sensaciones confluyen en un mismo punto. No obstante, el terror del protagonista es interior y únicamente puede salir a través de su relato. Así, se respetan los principios de la unidad de impresión; además, de presentar un final sorpresivo: “Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado” (Dávila 2014: 50), que sirve de contraste con el marcado sentimiento del protagonista y deja los indicios de la huida; éste es un recurso metafórico acostumbrado por la autora, pues varios de sus personajes siempre huyen de algo, según como las circunstancias los van orillando, sórdida e inmutablemente.

De manera autónoma a las relaciones entre los recuerdos de la autora y la elaboración de su cuento, estamos frente a una obra de ficción. Esa concepción fragmentaria, que puede ofrecer cualquier relato, tiene una relación directa con la naturaleza limitada e igualmente fragmentaria de la percepción humana ante la caótica existencia.

Las designaciones comunes que se le da a una obra de ficción casi siempre son peyorativas: cosa imaginada, artificiosa, fantasía o ensueño, entre muchas otras. No obstante, será importante aclarar que dicha obra ficticia, quizá cualquier obra ficticia, no está fuera del conjunto de lo considerado real, como se ha apuntado en el segundo capítulo, sino que puede ser considerada todavía más auténtica que la misma realidad, pues, a través

de los ojos y el talento de su autora, el cuento representa una verdad fundamental y ha adquirido una trascendencia en el espacio y el tiempo.

Cualquier tipo de narración, que no pueda trascender los límites de la historia que busca contar, por medio de expresiones artísticas, lingüísticas, poéticas, ideológicas o simbólicas, hasta volverse una forma de expresión de los conocimientos, las visiones y las intuiciones de su autor, estará mucho más cercana a una crónica llana de los acontecimientos, incluso hasta de llegar a ser lo que reconozco como baja literatura: un conjunto intrascendente y superficial, dirigido al entretenimiento de un consumidor potencial, donde incluyo ciertas historias de aventuras, del género de terror o muchas de las novelas policiales de la actualidad, que nutren con las mismas recetas a las películas más taquilleras y se encuentran entre los *best sellers* mejor valuados y más seguidos por la mayoría del público lector, desgraciadamente, para otro tipo de obras más valiosas en su calidad literaria (El Cultural 2016).

El periódico, la televisión, hasta los chismes que uno escucha en los vagones del metro están repletos de historias, la mayoría intrascendentes, pero el escritor tiene la responsabilidad de seleccionar lo más significativo de cada anécdota, si se encuentra, y complementarla hasta otorgarle un sentido literario.

El oficio de un escritor se descubre en el uso correcto que le ha dado a la ficcionalidad, en la capacidad que tiene para que sus cuentos puedan exponer la variedad de temas, ideologías y todo aquello que nos quiere contar, incluso si se encuentra oculto en algún lugar de su inconsciente. Los temas siempre serán los mismos, pero será la visión revulsiva del escritor la que le otorgue un sentido novedoso a la historia. Esto solamente lo pueden lograr aquéllos que alcancen la maestría de su arte, y Dávila lo logra en varios de sus cuentos.

En cuanto a la historia de la que trata “Alta cocina”, nos encontramos frente a un período representativo en la vida del personaje, porque la preparación del platillo es un momento que ha quedado grabado para siempre en la memoria del protagonista y que marca su reacción ante los acontecimientos del mundo, por ejemplo, en el pavor que le provoca el ruido de la lluvia al golpear en la ventana.

El cuento nos transporta hacia una tenebrosa cocina, nos describe turbiamente a estos seres comprados por docena, engordados con alguna extraña planta hasta ser sumergidos en la olla, donde chillan y chillan, escaldados, “como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...” (Dávila 2014: 50), lo cual demuestra una gran relación con las mancupias, una extraña fauna inventada por Cortázar para su cuento “Cefalea”, las cuales transmiten algún tipo de enfermedad cerebral y a las que los protagonistas mantienen encerradas en jaulas. El protagonista nos platica cómo su familia agasajaba a las más preciadas visitas, cómo los gritos bestiales lo despertaban a medianoche, cómo le disgustaban sus breves enfrentamientos con la cocinera, pero lo demás queda en el misterio: su estilo de vida, la época en que todo sucede (a no ser por la relación del precio de compra de aquellos seres, que sirve de referencia), las particularidades familiares o su relación con los demás miembros; incluso, no sabemos si esta terrible tortura, como el protagonista la define, fue suficiente para provocar su autoexilio de casa y alejamiento del dichoso banquete.

La narración recrea un momento significativo, algunas causas y consecuencias, y todo lo demás lo deja a nuestra imaginación; deja la pasividad a un lado y pide la participación activa del lector como intérprete final de la historia. El protagonista, y también narrador de la historia, tiene algo importante que decirnos, lo que agrega incertidumbre a la obra; es un suceso único que persigue y mantiene una constante tensión

dramática. La cocinera funciona como su antagonista y representante de las fuerzas contrarias que son los habitantes de su casa, posiblemente su familia, amigos e invitados, pues se oponen a la moral del protagonista. Los actos reflejan las actitudes, la ética y los pensamientos de este narrador, por ejemplo, cuando intenta evitar que sigan torturando más de aquellos seres para satisfacer su apetito.

En cuanto al tema, podría resumirse la historia en una frase: alguien recuerda, horrorizado, la tortura que se le aplicaba al platillo, antes de servirlo, en las comilonas familiares de cada domingo; incluso lo podríamos reducir a un simple género, para señalar el tono que maneja la historia, pero antes tendríamos que explicar las especificaciones de los términos terror y, su vecino más próximo, el horror. Según las definiciones que ofrece la Real Academia Española (RAE), el terror es un miedo muy intenso, a veces visceral e indomable, que nos produce algo o alguien, donde es posible identificar como una causa natural a quien lo produce; mientras que el horror es aversión, asco o cualquier otro sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso.

Según Domenella, en el momento crucial donde estos extraños seres son cocidos lentamente, entre chillidos, “el relato ha llegado a su clímax, con el paso de lo conocido, lo cotidiano de la elaboración de una comida, a la irrupción de lo desconocido, lo siniestro” (Domenella 2009: 80). En otras palabras, el protagonista de la historia se encuentra, al parecer, solo en un cuarto, escucha el golpetear de la lluvia sobre la ventana y nos platica una anécdota sobre el miedo profundo e indomable que le producía, y todavía le produce, la preparación de un platillo en las comilonas que organizaban sus familiares; hasta ahí todo está claro, se podría pensar, es un miedo natural y perfectamente identificable con algo real; por esa razón, estamos frente a un relato de terror; no obstante, ¿qué sucede cuando el

recuerdo de la tortura despierta la sensación de asco o la aversión? Será acaso que también podría considerarse como un cuento de horror, según la reacción producida en los lectores.

En los cuentos más famosos de Lovecraft, como son los mitos de Cthulhu, nos encontramos frente a un hombre angustiado que nos relata aquello acontecido en su vida, algo que amenaza con destrozarla por completo; mediante un análisis, sin apasionamientos, se puede llegar a la conclusión de que los hechos narrados proceden de un hombre aterrado y paranoico, que imagina persecuciones sobrenaturales, o de un hombre horrorizado ante la irrupción de lo desconocido y la manifestación sobrenatural que ha tenido el oscuro privilegio de presenciar. Casi siempre, el narrador del relato nos quiere convencer de la verdad de su relato: nos da fechas y lugares para otorgarle verosimilitud a la historia que nos cuenta. Entonces, puede ser que esta ambigüedad sea propia del género y sus más preciadas elaboraciones.

Oculus Sicarii: una mirada profunda

Esta misma lectura angustiosa se puede encontrar en varios de sus relatos, sin que Dávila hubiera tenido la necesidad de otorgarnos fechas y datos, como lo hizo el anteriormente citado Lovecraft.

Los cientos de ojos oscuros y brillantes que imploran, en “Alta cocina”, que gritan desde la ventana su tortura, y que persiguen al protagonista a todas partes, pueden tener, si así lo quiere el lector, tanto la lectura de una esquizofrenia, como la visión sobrenatural de una manifestación fantasmagórica, que lo relaciona con lo fantástico y lo extraordinario, y que no les envidia nada a los creadores de este género. Esta referencia a los ojos brillantes y siniestros acontece en varios cuentos de la autora, se puede interpretar como un tópico esencial en su obra, por su capacidad expresiva y emblemática desde la perceptiva

surrealista y fantástica: las cuencas negras de “Alta cocina”, los ojillos rojos de “La señorita Julia”, los ojos saltones e inexpresivos de “Música concreta”, el obispo sin ojos de “El jardín de las tumbas”, o los ojos recriminadores de Luciano en “El desayuno”, aunque debe hacerse hincapié en que dichas manifestaciones solamente se relacionan con el tópico de la bestialidad culpable, además de en “Alta cocina”, en los siguientes cuentos:

- ✓ “La señorita Julia”, con la manifestación que se da primero de manera auditiva, entre “ruidos, carreras, saltos y resbalones” (Dávila 2014: 58), para, posteriormente, casi al final del relato, tomar la apariencia de una estampida en plena huida: “distinguió unas sombras alargadas y alcanzó a ver unos ojillos redondos y brillantes” (Dávila 2014: 63).
- ✓ “El huésped”, con esos “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (Dávila 2014: 19). La maldad de esos ojos inexpresivos no sólo es percibida por la protagonista, sino por el resto de los habitantes de la casa, incluso por el cruel marido.
- ✓ “Música concreta” con “sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí” (Dávila 2014: 107) y la música concreta como fondo fúnebre. Aquí nos encontramos con el segundo personaje, dentro de los cuentos mencionados, que fue capaz de enfrentar a la amenaza invasora del hogar, o la estabilidad que éste representa, aunque para eso deba recurrir al asesinato; la otra es la protagonista de “El huésped”, quien necesita de un ayudante para concretar su venganza.
- ✓ “Griselda”, aunque lo acontecido en este último, con la manifestación espectral del jardín, sea más perteneciente a la flora que a la fauna, pues es a partir de un profundo sentimiento de culpa, la muerte de la pareja, las miles de pupilas verdes,

azules, grises, poseen el estanque, el jardín, intentando devorar a la protagonista llena de culpas.

La relación entre la bestialidad, la invención de faunas y la relevancia de los ojos es fundamental y significativa en la obra de Dávila, por lo menos en la primera parte de su etapa creativa.

Breves matices entre el terror y el horror

Regresando a la identificación del género de “Alta cocina”, tal vez el problema surge de la ambigüedad con que los especialistas y seguidores se refieren indistintamente al terror y al horror, hasta confundirlos. Quizá, porque en los mejores relatos de terror, como se les suele llamar, se pisa delicadamente la línea entre uno y otro lado, como se ha mencionado en los cuentos de Lovecraft, entre el miedo a lo que es y el horror a lo que podría ser, porque a veces no existen suficientes elementos para diferenciar entre la sensación de un miedo visceral y el asco, entre el miedo indomable y la franca hostilidad.

Porque lo que no entiende la mayoría de la crítica (que, posiblemente, nunca ha escrito este tipo de obras) es que las narrativas de lo fantástico, lo sobrenatural e imaginario, como ya se les ha venido llamando desde hace algunos años, para diferenciarlas de sus hermanos maravillosos, basan su funcionamiento en los límites de lo posible y la realidad, de aquello que no pudiera llegar a ser, pero que nos horroriza sólo de pensarlo.

Por otro lado, la intención de analizar este cuento mediante el estudio de la obra clásica de terror es acercar el trabajo de su autora a las nuevas generaciones y los seguidores de este célebre género. Cabe mencionar que, en sus relatos, también se puede ubicar una experimentación estructural, como vendría siendo la del terror que proviene desde las profundidades del personaje, también llamado psicológico, que es más bien una

técnica moderna trascendente, con respecto a muchas de las obras de este género, en su exploración.

Se puede decir que la primera historia que se cuenta es la de la locura; la segunda, es una inofensiva comilona entre familiares y amigos que ha obligado al exilio del protagonista. En esto se puede notar un claro giro del cuento clásico, incluso un atisbo kafkiano.

Moisés, Gaspar y otras bestias

Con este enigmático cuento, “Moisés y Gaspar”, Amparo Dávila cierra su primer libro, publicado en 1959, el cual necesitó de varios años para volver a ser accesible al público lector y a su creciente crítica del nuevo siglo. Nos indican Cázares y Nelky, en la introducción a la compilación de artículos que realizaron en honor de esta fascinante autora, que debieron esperar varias décadas para que el Fondo de Cultura Económica volviera a centrar su atención en el mismo, y hasta el 2009, lo que significa el paso de medio siglo, para que dicha editorial realizara una antología de su narrativa completa, la misma que se ha utilizado para realizar estos análisis (Cázares 2009: 11).

La elección de “Moisés y Gaspar”, en particular, como cierre de la antología *Tiempo destrozado*, no me parece gratuita ni mucho menos errada. Siempre he pensado que es fundamental, para cualquier autor de cuentos, la selección adecuada de los relatos que servirán como apertura y cierre de su antología.

En el caso de la sección dedicada a *Tiempo destrozado*, la elección de “Fragmentos de un diario”, como apertura del mismo, y “Moisés y Gaspar”, como cierre, me parece más que oportuna; el primero, porque realiza una propuesta original, incluso para la interpretación que se le da, comúnmente, al dolor, y porque se desarrolla en una trama

bastante entretenida, capaz de cautivar la atención del lector hasta el final; el segundo, porque ofrece una perspectiva completamente distinta del dolor, con respecto al primero, pero que es igual de efectiva, además de que logra dibujar complejos cuadros de angustia y desesperación.

Así como indiqué en la sección anterior, sobre la marcada tendencia de Dávila hacia los temas de locura, terror y muerte, “Moisés y Gaspar” es un firme representante de dichos tópicos y, sobre todo, para el beneficio de este análisis, ofrece un par de personajes tan singulares en su extrañeza, y bestialidad, que me parece indispensable analizarlos para ofrecer una visión más amplia de sus intenciones.

El cuento es narrado en primera persona, una característica que, casi siempre, logra la identificación del lector con los problemas del protagonista. En este caso específico, la elección del tipo de voz, tan cercana y a la vez, por qué no indicarlo, subjetiva, le beneficia en mucho al desenvolvimiento enigmático de la trama, que comienza en una mañana fría y húmeda de noviembre. El señor Kraus, de quien conocemos su apellido, indirectamente, al ser mencionado apenas por la portera del edificio, llega en tren al incómodo lugar y, desde un principio, se encuentra ante una atmósfera onírica e inquietante: “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. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, una eternidad de nieblas y silencio.” (Dávila 2014: 79).

En ese sitio, entre los recuerdos que compartió con su hermano caído⁹ y los que iba acumulando después de su muerte: la agencia funeraria, el entierro gris entrecortado solamente por el negro de los sombreros y los paraguas, el relato de la vieja portera, quien vio tendido el cadáver de su hermano sobre la mesa, los extraños invitados en el cementerio, después de vagar, sin rumbo, entre la lluvia, el protagonista se derrumba de dolor, mutilado del alma, en la supuesta soledad donde se piensa abstraído, hasta que la presencia de aquel par de enigmáticos seres lo hace saltar de su asiento: Moisés y Gaspar lo miraban fijamente, “no sabría decir si con hostilidad o desconfianza” (Dávila 2014: 81), pero de una forma terrible para el protagonista, quien no sabe qué decirles; ni siquiera puede saber si estos extraños seres pueden entenderlo, pues solamente lloran a ríos y lo observan sin moverse.

Debo mencionar, con respecto a este incontrolable llanto, que las inferencias hechas por críticos, talleristas y lectores, sobre la procedencia canina o felina de dichos personajes, me parece fallida y descuidada. Por ejemplo, y para comenzar a profundizar en la naturaleza extraordinaria de estos dos personajes, nunca he conocido a un perro que sea capaz de llorar hasta que sus lágrimas caigan al suelo, o a uno que tenga la capacidad de gritar.

El señor Kraus quedó atado a las últimas peticiones del hermano: su entierro y el cuidado de Moisés y Gaspar, pues el hermano ya había dispuesto todos sus demás asuntos antes de su muerte que, seguramente, esperaba de un momento a otro; sin saberlo o no, y para desgracia del protagonista, lo ató a su propia destrucción, como se puede leer en el desarrollo de la historia, a esa serenidad ejemplar ante la cual nada puede hacerse más que

⁹ Afirmando esta hermandad, pues en la misma narración se hacen claras referencias: “platicamos de nuestros padres (...) de la pipa del viejo, de su mirada cabizbaja y ausente que no podríamos olvidar, de los suéteres que mamá nos tejía para los inviernos” (Dávila 2014: 79).

esperar: “es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida.” (Dávila 2014: 80).

Nuestro protagonista tiene que llevarse consigo a la incómoda herencia: Moisés y Gaspar, que no pudieron viajar con los pasajeros en el tren, en un aspecto que refuerza su animalidad, yendo a parar en el carro de equipajes; aunque sí fueron capaces de mostrar su disgusto. Este punto es muy importante para fortalecer, a su vez, la condición extraordinaria de estos seres, pues el par no demuestra aprensión, pavor o furia, sentimientos que, en mayor o menor medida, puede expresar cualquier animal superior, sino que el narrador se refiere a la molestia, un término que se relaciona más, por lo menos en mi lectura, con un anterior proceso reflexivo, pues también parecían recriminarle el hecho de venir encerrados, pero ni el narrador, ni los posibles lectores están seguros si ellos no podían o no querían entender sus disculpas.

El protagonista deja claro que nunca le ha simpatizado aquella extraña pareja, que si los soportaba era por congraciarse con su hermano. Esta misma necesidad de complacencia, el quedar bien con el otro, también aparece en “El huésped”, en donde la protagonista accede a la permanencia del incómodo y también bestial invitado, para complacer los deseos de su distante esposo.

En este caso, cuando el huésped aparece por primera vez en la casa, la protagonista nos dice:

No pude reprimir un grito de horror (...) Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y las personas (...) Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. (Dávila 2014: 19).

En el caso de ambos protagonistas, se trata de la misma “domesticación siniestra”¹⁰, tratada en el cuarto capítulo de esta tesis, la que los obliga a soportar, respectivamente, la tortura de aquellos incómodos huéspedes; en el caso del protagonista femenino nos encontramos ante la fidelidad, esa obligación, que se vuelve anhelo de muchas mujeres, a cumplir hasta el más mínimo e irracional deseo de sus cónyuges; en cuanto al señor Kraus, en él también existe una especie de subordinación ante los deseos de su hermano, una misteriosa necesidad por satisfacer sus últimos mandatos, pero, esta vez, claramente relacionada con el profundo estado de soledad en que quedaron sumidos, ambos hermanos, luego de una forzada separación, del acontecimiento de una guerra apenas nombrada, que bajo ningún motivo será una buena señal, mucho menos en una ficción, y de la invariable muerte de sus demás familiares; por lo tanto, el protagonista siente la obligación de cumplir sus últimos mandatos: es la fuerza implacable e invisible de la domesticación, que no sólo afecta claramente a lo femenino, sino que es capaz de cruzar los límites del género.

Pero volviendo al punto de la bestialidad en “El huésped”, será la indiferencia del esposo la que remarcará una característica de este tipo, en respuesta a la petición de su esposa para que no la obligue a soportar ese martirio: “Es completamente inofensivo (...) Te acostumbrarás a su compañía y si no lo consigues...” (Dávila 2014: 19); una bestialidad que también es sufrida por los demás miembros de la familia, grandes y pequeños. El monstruo encarna, en su bestialidad, los aspectos desconocidos y, muchas veces negados del propio ser, por lo cual tiene una relación intrínseca con el inconsciente, como se trató en el capítulo anterior. “El huésped” nos obliga a cuestionarnos cuántas mujeres han sido

¹⁰ Según mi postura, la domesticación siniestra consiste, a grandes rasgos, en el acto constante de la sociedad por intentar hacernos vivir de acuerdo a roles previamente establecidos de convivencia y pensamiento, de establecernos espacios y tiempos prelimitados, y en la angustiada necesidad de cortar nuestros vínculos con las formas más originarias de la naturaleza, a la que obviamente pertenecemos.

capaces de unir sus vidas a las de un monstruo y, en dado caso, si el monstruo sería el huésped o, indirectamente, el mismo marido de la protagonista.

En el cuento daviliano “Música concreta”, Martha Robles nos habla sobre las obsesiones, en este caso, de Marcela, protagonista en la primera parte de la historia, quien induce a Sergio, contagiándole los síntomas de su trastorno (Robles 1986: 114): “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado en la enorme cabeza (...) se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar (...) yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente...” (Dávila 2014: 111), para que luego, él asesine a la supuesta amante: “y la música, es decir, esos ruidos destemplados cada vez más fuertes, intolerablemente fuertes y violentos como una agresión, envolviéndolos, ahogándolos” (Dávila 2014: 111); la sugestión es tan poderosa, que incluso la voz narrativa retroalimenta esta percepción.

Robles nos aclara: “lo grave es el croar que la persigue noche y día, como símbolo de su rival transfigurada” (Robles 1986: 113). Es el mismo sonido que trastorna a Sergio también, es la música concreta de la que nos hablan Nelky y Cázares: “consiste en grabar sonidos musicales mezclados con otros no musicales, como golpes, gritos, ruido de motores, sonidos de animales, etc.” (Cázares 2009: 16), entre las fronteras del fantaseo, fundamentado por la realidad, y lo fantástico, “esa otra realidad donde la costurera es, también, un sapo cuyo croar provoca un sonido repulsivo o ‘concreto’ que lleva a Sergio a asesinarla” (Cázares 2009: 17).

En la cita de Maricarmen Pitol, Gastón Bachelard, ese renombrado analista de lo inasible, nos comenta que “la casa, en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso (...), es un cuerpo de

imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Pitol 1996: 294). La casa significa, para los protagonistas de “Alta Cocina”, “El huésped” y “Moisés y Gaspar”, la estabilidad, un reflejo del interior; al invadir el hogar también se pone en riesgo la estabilidad psíquica del sujeto.

Este mismo infierno es soportado por el señor Kraus, después de llevar a vivir a casa a la incómoda pareja: “Me iba a resultar muy difícil vivir en su compañía, nunca me simpatizaron, me sentía incómodo en su presencia, como vigilado por ellos.” (Dávila 2014: 82). Leónidas, su mismo hermano, evadió siempre contarle el origen de estos seres, otro rasgo que no sólo refuerza su bestialidad, sino, incluso, una especie de monstruosidad.

Al parecer, Leónidas también fue lentamente absorbido, en sus fuerzas, en su voluntad de vida, por la misma incómoda pareja, pues, como lo señala el protagonista: “Él ya no fue más a verme (en sus vacaciones), pues no podía dejar solos a Moisés y Gaspar” (Dávila 2014: 82). Aunque siempre que estos seres se encontraban presentes, incluso la última vez que se vieron, Leónidas le suplicó que los soportara y los quisiera.

Después de llegar a casa, demolidos por el duro y largo viaje, el señor Kraus solamente les puede ofrecer para comer queso y fruta, alimentos que no van de acuerdo con perros, gatos, o cualquiera otra especie emparentada con éstos. Lo anterior, me hace especular en ciertas especies de simios u orangutanes, capaces de llevar una alimentación omnívora, así como los seres humanos, pero, de igual forma, simplemente estoy conjeturando, como lo han hecho otros analistas, pues los rasgos reflejados en la obra no son suficientes para establecer una especie animal en particular, en éste y otros cuentos similares, pero sí su bestialidad inherente.

Otra característica, que anima la percepción humanizada de la pareja, más allá de que posean la facultad de caminar: “Tenía la intención de dormir hasta tarde; pero tampoco

hubo luz, comencé a oír ruido. Eran ellos que ya se habían levantado y caminaban de un lado a otro del departamento” (Dávila 2014: 82), es que tienen la capacidad para espiar, con un curioso sugerente, donde, incluso, hay algo en las actitudes acechantes de estos seres que remarca una reflexiva amenaza: “Llegaban hasta mi cuarto y se detenían pegándose a la puerta, como tratando de ver a través de la cerradura o, tal vez, sólo queriendo escuchar mi respiración para saber si aún dormía” (Dávila 2014: 82).

Si el señor Kraus no cumple con los requerimientos de la pareja, puntualmente, siente el temor de experimentar los límites de su cólera desatada (Dávila 2014: 83). Además, desde la llegada de estos seres no solamente se ha desarreglado su vida emocional, relaciones personales y de trabajo, sino que el mismo departamento donde viven siempre está desordenado, “fuera de su lugar” (Dávila 2014: 83), en una clara imagen del profundo sentido caótico que Moisés y Gaspar representan. Pero lo que más le produce angustia al protagonista es el dolor que, “esos infelices tan dignos de cariño” (Dávila 2014: 82), están sufriendo, quizá, con la misma intensidad que él siente: “A veces, cuando regresaba yo del trabajo, corrían a recibirme jubilosos; pero al descubrirme, ponían tal cara de desengaño y sufrimiento que yo rompía a llorar junto con ellos” (Dávila 2014: 83).

Lo único que compartían el señor Kraus y la extraña pareja era ese profundo dolor, pues nunca les fue posible comunicarse de otra manera. No obstante, el protagonista se recrimina no haberles avisado sobre el abrupto cambio antes de que vinieran a vivir a su lado; se pregunta si ellos sabían algo, si Leónidas les había comentado al respecto; indirectamente, se vuelve a preguntar, como los propios lectores, si estos seres son capaces de comprender lo que les está pasando.

Si Moisés y Gaspar fueran, simplemente, considerados como animales, su actitud violenta, áspera y defensiva hacia el nuevo espacio en que se encuentran confinados, no

tendría nada de extraño, pues así tienden a actuar los animales bajo ciertas situaciones de inestabilidad; pero si tomamos en cuenta los rasgos humanizados de estos seres, su personalización, entonces nos encontramos ante una señal que puede denotar, hasta cierto punto, una perversión, acto que requiere de una capacidad reflexiva superior a la de cualquier otro animal que no sea el humano.

Ese mismo temor hacia el sadismo de estos seres extraordinarios también aparece en el cuento “Óscar”, otro personaje monstruoso, con nombre de persona, inventado por la misma Dávila:

Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo. Comía primero que nadie y no permitía que nadie probara la comida antes que él. Lo sabía todo, lo veía todo. Movía la puerta de fierro del sótano con furia, y gritaba cuando algo no le parecía. Por las noches les indicaba con ruidos y señales de protesta cuando ya quería que se acostaran, y muchas veces también la hora de levantarse. Comía mucho, con voracidad y sin gusto, con las manos, grotescamente (Dávila 2014: 213).

Pero este mismo individuo bestial, nunca silencioso en pleno día, que bajo cualquier berrinche aventaba los platos con todo y comida, golpeándose contra las paredes y la puerta, cuando los familiares se habían retirado a sus habitaciones salía tranquilamente a regar las macetas. Bajo su terrible peso crujía la escalera que conducía hacia las habitaciones de los demás, que, de vez en cuando, abría, seguramente para cerciorarse, entre bruscas respiraciones, de lo que sucedía en su interior. Si en la tesis de Gabriela Pérez, se hace la referencia a las características vampíricas del huésped (Pérez 2004: 87-99), en el cuento, también del mismo nombre, por qué no se podría relacionar la figura del licántropo, el hombre lobo, con Óscar: “En los días de luna llena aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer...” (Dávila 2014: 214).

Sólo hay una referencia, a lo largo de este cuento, a unas medicinas caras que se le debían administrar constantemente, lo cual podría abrir una interpretación hacia cierto

trastorno de la personalidad, pero me parece insuficiente para concluir algo al respecto, pues de la misma forma que dicha medicina podría debilitar los síntomas violentos de un trastorno, también podría servir para mitigar un severo dolor que produciría tales efectos. Convendría plantear la cuestión, a responderse en futuros estudios más especializados en el psicoanálisis que en la literatura, hasta qué punto un individuo trastornado es consciente de su problema, y hasta qué otro se aprovecha de éste para manipular su entorno.

Vuelve a aparecer la domesticación siniestra, con la subyugación de la familia completa a los caprichos y enfermedad de Óscar. Mónica, la protagonista, había regresado muy cambiada con “un bonito suéter negro, una falda bien cortada y angosta, pegada al cuerpo, zapatillas negras y gabardina beige” (Dávila 2014: 210), al pueblo, a la casa de sus pesadillas, donde simplemente le bastó volver a entrar para regresar al mismo estado de sitio que ésta significaba. Hay un sacrificio implícito en las actitudes de los demás personajes con respecto a Óscar: el pueblo entero conoce de su existencia y la respeta, como lo hacen sus mismos familiares y amigos cercanos, en una clásica sumisión, que nos hace recordar, a todos aquellos que tuvimos familiares en provincia, los secretos oscurecidos y las historias, que ya se han vuelto leyenda, de ciertas familias: hijos nacidos fuera del matrimonio, sectas, persecuciones, crímenes, abusos, vástagos enfermos, monstruosos, retrasados mentales o pervertidos, hasta que la misma cercanía de la muerte, que los ha ido transformando en sombras, termina por devorarlos y solamente deja su relato.

La historia de esta bestialidad termina, como debía ser, en una noche de luna llena, cuando el fuego, único elemento purificador por excelencia, termina con la agonía de la familia, con la de Óscar, y la de sus tres hermanos que, como el protagonista de “Alta cocina”, deben salir del pueblo: “Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada” (Dávila 2014: 218).

Moisés y Gaspar también son capaces de ahuyentar las visitas del señor Kraus, pues apenas Susy, su amante, los descubre, “aterrados y temerosos detrás del sofá” (Dávila 2014: 84), huye, pálida, luego de estar a punto de desmayarse, corriendo como una loca, para nunca más volver. Éste fue solamente el origen de los infortunios que, como Mónica, protagonista de “Óscar”, tiene que sufrir el narrador de esta historia. “Apenas el señor Kraus salía del departamento, aquella extraña pareja arrojaba los trastos de la cocina, tiraban sillas, muebles y todo lo que se encontraba en su camino” (Dávila 2014: 84) (también como Óscar, del otro cuento), hasta casi echar abajo el departamento con sus ruidos. Al entrar, el señor Kraus descubre a Moisés “parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco” (Dávila 2014: 84), hasta dejar el departamento hecho un desastre.

De nuevo la subordinación hace de las suyas en esta historia, bajo la terrible sombra de la domesticación siniestra. El señor Kraus debió desalojar el departamento, bajo una petición judicial, y luego, en las reducidas estancias que apenas podía pagar y de las que huía constantemente, entre el odio de sus vecinos, por el comportamiento caótico de la pareja, tenía que cederles su propia cama, como, recuerda, lo había hecho su propio hermano, hasta que un profundo temor de ser agredido por alguno de estos seres furtivos y desequilibrados, lo obliga a abandonar su empleo, incluso a huir de su propia vida, como les sucede a otros personajes davilianos, hacia el aislamiento, el dolor y la destrucción.

Faunas inventadas

Algo que me parece muy importante aclarar, y que ha generado acaloradas discusiones en diversos talleres de análisis literario, es que a lo largo del relato “Alta cocina”, nunca se confirma que aquellos seres torturados sean específicamente caracoles, como ha comentado

Ana Rosa Domenella en su estudio (81-82), incluso tomando referencias del *Diccionario de símbolos*, de Chevalier y Gheerbrant, y de la antigua religión mexicana, que asegura está presente en el imaginario cultural mexicano, sólo para fortalecer su argumento simbólico sobre el caracol; tanto así, se le puede considerar como una suposición, que la propia investigadora aclara después en el mismo texto, ya que en ninguna receta de caracoles ‘se mencionan los “chillidos” de las víctimas que constituyen el motivo central en el cuento de Amparo Dávila’; luego señala que en ciertas recetas de cocina de langosta, otra especie con la que se intenta referenciar a los elusivos seres de Dávila, se le mata introduciéndola en agua hirviendo o en vino blanco, lo cual, aunque tiene en común el uso del agua hirviendo para el proceso de cocción, dista mucho del desconcertante acto de introducir a dichos seres desde que el agua se encuentra a temperatura ambiente e ir la calentando poco a poco, lo cual significa una auténtica tortura.

Concuerdo con la lectura de Domenella, primero por marcar la ambigüedad de sus características y actitudes, y, posteriormente, al remarcar la metamorfosis grotesca que estos seres sufren, por lo menos en la interpretación del narrador de la historia, cambiando de gatos y murciélagos a mujeres histéricas, con lo cual se termina por generar un efecto de personalización completamente delimitado por su autora (Domenella 2009: 83).

Ésta no es una idea descabellada, pues la misma Dávila, en una entrevista realizada por el grupo “Diana Morán”, acepta la cercanía de los animales en su corazón, no sólo hacia el amor, sino también hacia el miedo. Así como ha querido a aquéllos que la rodearon gran parte de su existencia, remarcando sus vínculos animales en los cuentos, su cercanía e importancia, a otros les teme, como a las temibles arañas, que no considera personajes adecuados, o, finalmente, los inventa (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 187).

Con lo anterior propongo que muchos de los animales aparecidos en su obra no necesariamente deben ser considerados como reales, en el sentido estricto y limitante de la palabra, sobre todo aquellos seres trascendentes que se personalizan y animalizan en cambio constante, pues la única intención de la autora, seguramente, era la de encontrar el tono necesario para contar, aunque para esto debiera inventarse faunas diversas, al igual que lo hizo Cortázar en el cuento antes citado, o de la misma manera en que Arreola, en su propio *Bestiario*, por medio de percepciones de la voz narrativa, en un efecto similar al usado por Dávila, humanizó a sus personajes animales.

Así como muchos de los grandes cuentos relacionados con lo fantástico o lo sobrenatural, los de Dávila, citados en este capítulo, llevan la característica fundamental de la ambigüedad entre la interpretación onírica y la alucinación, que intentaría darle una causa comprensible por las leyes lógicas que nos rigen y lo empataría con lo extraño, según las teorías de Todorov estudiadas previamente, con un fenómeno sobrenatural, perteneciente a lo imaginario, según la lectura que se decida, o más allá todavía, hacia lo inimaginable, pues como menciona Luzma Becerra (139), es en la zona de lo imaginario, entre los límites volubles de lo soñado, la alucinación y lo vivido, donde el sentido de las cosas se maximiza.

Esta indefinición sobre la fauna, sus dimensiones bestiales y humanas, es una característica fundamental y claramente intencionada en la narrativa daviliana, tan presente en “Alta cocina”, como en “Óscar”, “Moisés y Gaspar” y “El huésped”, para los cuales, inclusive, se han realizado análisis, por medio de ensayos y formulaciones de tesis, sobre su aparente demonismo y connotación vampírica (Pérez 2004: 87-99); dicho tópico, perteneciente al terreno de la ambigüedad, también ampliamente recurrido por Dávila, no debe ser considerado como un error y sí como un acierto, pues vislumbra la facultad de

transmitir la penetrante angustia del protagonista, fortalece la necesaria tensión en la trama y expande las posibilidades interpretativas de cada narración.

Como les pasa a los protagonistas davilianos, los lectores fascinados somos incapaces de profundizar en el misterio que significan estos seres bestiales, melancólicos y siniestros.

El monstruo en el ático

Ciertos autores clásicos en su género, como Hodgson o Lovecraft, necesitaron representar su maldad encarnada en alguna sustancia o materia, muchas veces lejana, otras más cercana, pero siempre contrastante con la realidad de su propio entorno doméstico y cotidiano.

Lovecraft, por ejemplo, estableció una horrible y compleja cosmología, con sus propias geografías imaginarias: las ciudades de Arkham e Innsmouth, con sus calles, cementerios, bahías, puertos, etc., para poder desenvolver los terrores originarios acontecidos en sus cuentos. Hodgson ubicó su forma de alteridad siniestra en el espacio desconocido que, por entonces, representaba el mar tempestuoso. Aquí mismo se podría incluir la ciudad amurallada de Mordor, reino de metal y fuego inventado por Tolkien, en contraste con Hobbiton, que claramente representaba la comodidad de su hogar al más puro estilo inglés, incluso con la hora del té; además, me gusta pensar en Comala, de Rulfo, como un pueblo de pesadilla y clara representación de su alteridad. Esto puede insinuar la cercanía y distanciamiento que, tradicionalmente, han tomado ciertos autores entre el espacio-tiempo en que narraron y aquel donde les ha tocado existir y que, de forma inadvertida, les ha permitido profundizar en su literatura, hasta acercarse a fondo, en un

complejo proceso de redescubrimiento del medio y representación de sus temores primigenios.

Dice un personaje en “Desde El Mar Sin Mareas”, de Hogdson: “En realidad he llegado a creer que este mundo desolado es capaz de ocultar cualquier horror” (Hogdson 1979: 92). Las creaciones literarias han sabido alimentarse de estos distanciamientos para ofrecer una gran variedad en sus monstruosidades. No obstante, a no ser por las perspectivas visionarias de ciertos maestros y compañeros de Dávila, estudiados a conciencia por los principales críticos del siglo XX, por ejemplo, Juan Rulfo, en quien se puede asegurar la intención de reflejar una visión alternativa y ficcional de su tierra natal, la alteridad en los cuentos de Dávila se exterioriza de una manera mucho más cercana, y al mismo tiempo cosmopolita, que en la de los narradores clásicos de lo ominoso en el siglo XIX, pues nuestra autora sitúa lo siniestro en la misma intimidad de sus personajes, la hace brotar inevitablemente de su interior, algo que apenas se atrevieron a hacer la mayoría de aquellos autores.

Podríamos ubicar fácilmente los progresivos estados de angustia que experimentan los personajes de Dávila al descubrirse sorpresivamente sumergidos en la alteridad: en la protagonista de “El huésped”, primero con respecto a su marido, luego con la llegada del otro, el extraño invitado, la sombra demoniaca de ese mismo ser con quien ella había formado un típico matrimonio; el protagonista de “Un boleto para cualquier parte”, quien debe huir de los propios temores que él se ha permitido alimentar; María Camino y su íncubo visitante, que la aterra y fascina al mismo tiempo, en “La celda”; Durán y la lucha contra sí mismo, contra la sombra del otro que pudo ser, o para dejar de ser la sombra en que se ha convertido; el protagonista de “Alta cocina”, insomne y atormentado por los recuerdos de su niñez; el hombre de paso lento y pesado en “Muerte en el bosque”, quien

también debe huir de su vida para cumplir el deseo de enraizarse en el olvido; La señorita Julia, en el cuento del mismo nombre, y las ratas saltarinas y de ojillos rojos que la acechan desde el ático de su propia mente; la compañía melancólica, exterminadora, de Moisés y Gaspar; las visiones dignas del horror cósmico en “El espejo”; la protagonista de “Tiempo destrozado”, uno de sus cuentos más estudiados, que debe soportar el azote de remolinos furiosos, las visiones de telas cortadas que inundan todo con su sangre, el caldo espeso y pegajoso que se le atraganta, el peso descomunal de una negrura inmensa, el vacío del encierro y la invitación de una manzana tirada, como un enigma, al fondo del estanque; en todos y cada uno de estos cuentos existe la angustia por aquello abrumador e inevitable que asfixia lentamente a sus víctimas. A no ser por la infructuosa cacería de Julia, los demás personajes se dejan abrasar por estas fuerzas desencadenadas que los obligan a huir de sus vidas o que los orillan a su autodestrucción.

Incluso entre estos personajes se cuenta a Gabriel Valle, protagonista de “La quinta de celosías”, quien también llega a sufrir una gran angustia, acompañada de mareos, incluso de lo que parece ser algún tipo de envenenamiento; no obstante, lo que acontece en esta historia es algo particularmente distinto de lo sucedido en los cuentos presentados anteriormente.

Durante el comienzo de la narración, nos encontramos ante un protagonista patético y solitario, quien, como un estereotipo de estudiante de poesía, se la pasa ebrio, recitando cada tarde los más preciados versos de Eliot, en alguna hedionda taberna de la ciudad. A lo largo de su recorrido por las avenidas, a través del tranvía, nos enteramos de sus intenciones: es un muchacho enamorado infantilmente del amor, que se conmueve ante la más mínima expresión de afecto que observa por la calle; aunque sus amigos le han recomendado que se aleje de aquella muchacha hosca, solitaria, huraña, agresiva, capaz de

dejarlo plantado a las puertas de su hogar bajo la lluvia, que despide un peculiar aroma a formol debido a su despreciable trabajo en el anfiteatro. Gabriel se ilusiona con largos viajes juntos, con persuadirla a dejar ese triste trabajo, después de matrimoniarse en una sencilla ceremonia, y luego mudarse al silencio de la quinta sólo con ella, la extraña Jana.

Gabriel intenta disimular, con los mejores recursos que le ofrece su domesticación, aquella incomodidad ante la sala repleta de recuerdos valiosos y asfixiantes, ante el sonido de unos pasos del otro lado de la puerta, que nunca se atreven a cruzar. Mientras él intenta establecer un plática con Jana, contarle de los sueños y esperanzas a su lado, de tantos proyectos, ella se mantiene lejana contando sus propios recuerdos, como si no existiera nada más en ese lugar; él ignora a su grito interior que le suplica salir huyendo, intenta convencerla de salir a caminar a cualquier lado que no sea ese angustioso lugar, lejos de aquella respiración, de los pasos, de “los miles de ojos que observan, que lo cercaban poco a poco” (Dávila 2014: 35), entonces, es cuando siente el primer escalofrío al mirar “las pupilas dilatadas (increíblemente brillantes), inmensas y lagrimeantes” (Dávila 2014: 35), de Jana; pero no huye e insiste en cortejarla, aunque se encuentra abatido “roto, perdido en el vacío, en el sueño tal vez, o en el fondo del mar, en el capricho de ella, o en su propia terquedad que lo había hecho creer, concebir lo imposible... todo falso, fingido, planeado, actuado a la vez” (Dávila 2014: 36).

Del otro lado de la puerta alguien acecha, por lo menos Gabriel y Jana así lo demuestran con sus reacciones; es un ser extraño a la particular manera de Dávila, quien tiende a guardar en el ático a los monstruos más terribles, como sucede con Moisés y Gaspar, o tal vez con el bárbaro de Óscar, en el cuento del mismo nombre. Después de que Jana le sirve el té, Gabriel siente que lo invaden extraños hormigueos, mareos y sudoraciones, “todo giraba en torno de él (...) Jana se iba y volvía, riéndose (...) los pasos

en el pasillo (...) la respiración, el rostro de Jana blanco, muy blanco entre una niebla perdiéndose, regresando, acercándose, los dientes, la risa, los pasos nuevamente, la respiración detrás de la puerta (...) Jana decía algo, la vio levantarse y abrir la puerta de cristales que daba al jardín al salir” (Dávila 2014: 37).

Gabriel la sigue, o eso piensa, dando traspiés entre el aire frío de la noche que ya no lo reconforta, pero “era ella la que arrastraba al cuerpo” (Dávila 2014: 37) hacia el fondo del jardín, hasta una puerta que deben cruzar, no queda claro cuántas sombras, pues los pasos de la otra habitación se han mezclado con los suyos. Aquí hay un punto fundamental que trasciende, en el sentido transgresor, “El hombre de arena”, de Hoffmann, que claramente influyó en la escritura del cuento daviliano (el nombre del doctor, la ascendencia alemana de la familia, los adornos del salón, los ojos, las pupilas brillantes de Jana, etc., lo comprueban), pues la víctima del cuento es el hombre, aquel iluso Gabriel quien, sometido a los mandatos de su domesticación quería también someter a Jana, pero no contaba con el espíritu feroz de ella, con su gran talento y pasión para intervenir los cuerpos del anfiteatro, con esa ayuda jadeante, que nunca queda claro si proviene de la misma Jana, o de otro ser, oculto en la misma casa y atado al mismo destino que ella. Se debe insistir en un hecho fundamental que nos arroja este cuento: mientras Gabriel se consume, es cuando Jana brilla, bajo el velo del asesinato, con mayor intensidad.

Nos cuenta Robles que “Por sus libros [refiriéndose a esta nueva generación transgresora de autoras aparecida a medio siglo] desfilan reflejos de una locura cercana a la experiencia secreta de cualquiera de sus lectores” (Robles 1986: 114). Dávila redescubrió, y también compartió con otros narradores de su época, como Guadalupe Dueñas, Elena Garro o Inés Arredondo, en un rasgo puramente moderno y transgresor para las costumbres de la época, que el primer sitio donde ocurren todos los misterios es el mismo hogar, lo habitual,

y que no existe una cueva más siniestra que nuestro propio interior; donde, algunas veces, el monstruo termina por ser uno mismo.

CAPÍTULO IV.- LA DOMESTICACIÓN SINIESTRA

La celda de lo femenino

La experiencia de las mujeres en los cuentos de Amparo Dávila es múltiple en sus expresiones, pero siempre está relacionada con la vida cotidiana y los trastornos que en ésta pueden suceder, con la extraña seducción que ejercen la muerte y las distintas formas de la locura, con la reflexiones en los límites del sueño y también de la razón.

Como señala, a su vez, Coulon en ‘El callejón sin salida de “La señorita Julia”’, las obsesiones literarias de Amparo Dávila son constantes y notorias, la ensayista nos habla de las diversas manifestaciones de la sinrazón, ocultas o prohibidas hasta que se muestran a través de sus personajes (Coulon 2009: 91).

Los personajes de Dávila, como muchos otros aparecidos en diversas obras literarias, incluso aquellos encontrados en las obras consideradas puramente realistas, se sienten atraídos por extrañas fuerzas que los conducen hacia lo prohibido; es esa fatídica atracción hacia lo desconocido lo que los apasiona y aterra, al mismo tiempo, como debe suceder al tratar con los grandes temas de la humanidad. En el caso de Dávila, las temáticas se limitan a las preocupaciones fundamentales en su vida, tal vez, en la existencia de cualquier persona: amor, locura y muerte (Taller de Teoría y Crítica Literaria 2009: 188).

A sus personajes se les puede considerar seres solitarios y, como dice la ensayista: desalentados “por el ambiente enrarecido de un mundo enajenado” (Coulon 2009: 91). Ana Luisa Coulon asegura que las mujeres de los cuentos de Dávila han modelado, o limitado, sus formas de conducta al entorno casi siempre restringido, arcaico y repleto de convenciones sociales de un mundo regulado por leyes y creencias inalterables. Este punto en particular produce un eco con las tendencias clásicas que permitieron el surgimiento de

lo fantástico, y de lo imaginario (como se le ha ido llamando desde hace algunos años a este modo particular, para diferenciarlo de la fantasía de espada y hechicería, aparecida en las revistas *Weird Tales*, o en las *Crónicas de la Dragonlance*, de Margaret Weis y Tracy Hickman), pues detrás de cada una de estas maneras de comprender la literatura se esconde el descontento y la intención de liberarse de las ataduras de un sistema frío, distante, en ocasiones inhumano y decadente, por lo menos para los protagonistas de las narraciones analizadas.

Los aspectos de vida de los personajes, aparecidos en la obra de Amparo Dávila, se encuentran delimitados por las costumbres y las condiciones que ofrece la sociedad para indicar qué se considera como aceptable o no, de un antiguo sistema que las somete a un juego de roles que muy pocas veces son capaces de superar. Además, considero importante aclarar que, al referirme a los personajes femeninos de Dávila, no hablo solamente de aquellos pertenecientes al género femenino, sino también a todos aquéllos que, por lo menos en la ficción, son contemplados como hombres, pero que transgreden las condiciones, prejuicios sociales y tabúes establecidos para su sexo, y demuestran una profunda sensibilidad y capacidad de percepción, como sucede con los protagonistas de “Fragmento de un diario”, o de “Alta cocina”.

Casi todos ellos se encuentran sumergidos con resignación en el caos de lo inevitable, dice Coulon, cuentan únicamente con el impulso de sus más profundas pulsiones, con el imaginario fragmentado, que pone a su disposición el inconsciente y el deseo natural de buscar una salida para sus problemas, que en más de uno de los casos provienen de las profundidades de su espíritu (Coulon 2009: 92).

En los cuentos analizados en este capítulo: “La celda” y “La señorita Julia”, se puede encontrar fácilmente la dura lucha que establecen las protagonistas, conscientemente

o no, contra las formas de represión que las tienen sometidas; en ambos casos, lo realizan de manera cuasi instintiva, pues no tienen la menor idea de cómo lograr su cometido. Lo anterior, me parece un punto fundamental para delimitar la importancia de la obra *daviliana*, ya que le ofrece a la temática planteada una notoriedad contemporánea, pues estas situaciones de sujeción y ruptura siguen presentándose notoriamente en la sociedad actual, mucho más en México, en otros países de Latinoamérica y más allá del Tercer Mundo, donde se maneja un nivel siempre tan bajo en educación y tan alto en desigualdad social y económica.

Pero retorno al punto que me interesa en este capítulo. No es necesario que Dávila nos especifique las características de la domesticación siniestra, pues nosotros la seguimos experimentando, como lo mencionaba antes, de una manera u otra, conscientemente o no, hasta en las instituciones más actuales e innovadoras: sujeción, resignación, injusticia, dominación y sometimiento; dichas características pueden rastrearse intertextualmente, fusionadas con las actitudes de los personajes, en el ambiente laboral y familiar, en las oscuras maneras en que reacciona su mente perturbada.

Según la misma propuesta de Coulon, estamos inmersos en un mundo donde la primera actitud que ofrecen las personas ante las dificultades de la vida, debe estar cimentada por la razón y el supuesto estado de cordura que ésta significa; es un mundo enajenado, dominado por instituciones retrógradas, conformado por estructuras, en apariencia, funcionales, pero que actúan más como jaulas, regulado por leyes universales y creencias inalterables que nadie, en su sano juicio, sería capaz de poner en cuestión (Coulon 2009: 96-97).

A pesar de todo, un sentido de la fatalidad nos persigue a cada instante: en el hastío de la soledad, entre bombardeos titánicos de malinformación: el sentimiento de angustia, el

terror a lo desconocido, de que otras fuerzas, misteriosas y tan inalterables como las primeras, las mismas que se analizan en los capítulos “Antecedentes de lo imaginario” y “Los límites de la realidad”, nos acechan, ocultas entre las pulsiones más intensas de nuestro interior, veladas por el surrealismo de un universo onírico, están presentes en las vidas de la mayoría de las personas, como también en las ficciones y personajes que los autores se inventan. Esta fricción constante entre la domesticación ejercida por la sociedad y las pulsiones que nos invitan a descender a formas olvidadas, ocultas en lo inconsciente de nuestra propia naturaleza, es la que alimenta la creación de la obra de Amparo Dávila.

Dice Ana Luisa Coulon, en su análisis sobre el callejón sin salida que para ella representa “La señorita Julia”, que este cuento “está encaminado a poner en crisis el orden establecido de manera radical y poética” (Coulon 2009: 102), lo cual tiene una relación directa, con la intención de la autora del cuento, en reflejar una transgresión, por lo menos subterránea, de parte de los personajes, que permita reflejar, aunque sea de manera inconsciente, la injusta situación a la que se encuentran sometidos, pues la primera respuesta ante tal injusticia se encuentra tan sólo en el hecho de tener el valor de plasmarla, y la ficción es la herramienta perfecta para lograrlo, pues no necesita del rigor temporal y especial de ciencias y materias menos subjetivas, pero más limitadas en su libertad, como sería la historia o la antropología, para expresarnos lo más profundo de la naturaleza humana.

Por lo tanto, a lo largo de este capítulo desarrollaré las formas transgresoras con que se manifiestan los personajes de Amparo Dávila ante la opresión de su sociedad.

Regreso al sentido de angustia que sufren sus personajes. Lo primero que debo hacer notar es que la expresividad del instinto, referido al acto sexual pleno, es prácticamente nula, y se da por oposición, en un ingenioso contraste, al mostrarnos sus

ataduras o, como en el caso de la señorita Julia o María, personaje de “La celda”, en la revoluciones de su inconsciente.

Ni siquiera la misma voz del narrador se expresa directamente en los acontecimientos que tienen que ver con la violencia y sexualidad (Coulon 2009: 96); por ejemplo, nunca se mencionan órganos sexuales, ni siquiera las clásicas fórmulas del erotismo que se han convertido ya en lugares comunes de la literatura *rosa*.

Tampoco puede desplegarse un enfrentamiento directo entre las fuerzas de la domesticación y las otras fuerzas misteriosas que intentan corromper el adecuado comportamiento femenino ante la sociedad.

Análisis discursivo de “La señorita Julia”

Analizaré los textos en sus formas estructurales, primeramente, según la terminología que utilizó Gérard Genette para analizar *En busca del tiempo perdido*, que Braulio Álvarez Gonzaga ha concretado en una serie de puntos para su mejor utilización, para luego delimitar las correspondencias discursivas¹¹ de estos cuentos respectivamente con la temática de la domesticación siniestra. Este análisis supondrá una lectura intelectual y la interpretación de diversos términos recurrentes, su implicación simbólica o referencial y una propuesta de su intención en la obra.

“La señorita Julia” es un relato en tercera persona, que comienza cuando ya el personaje principal, Julia, se encuentra sumida en un problema usual, por lo menos que en muchas otras personas ha llegado a presentarse: el insomnio y sus síntomas, y que paulatinamente se desarrolla hasta un acecho constante de cierta entidad siniestra, porque

¹¹ “Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir puede poseer un estilo individual” (Bajtín 2005: 5).

significa una potencial amenaza manifiesta que ella relaciona con ratas, las cuales, supuestamente las teorías psicoanalíticas, son disparadas por un estado de locura y alucinación, signo inequívoco de una fuerza subterránea y palpitante en nuestras líneas de vida. ¿Cuántas veces, al comer en un restaurante nos aterra el presentimiento de pensar en sus sótanos atestados de alimañas, o al pasear por el parque tropezamos con una familia de ratas que han aprovechado la naciente oscuridad para brotar del drenaje? Las ratas tienen que sobrevivir con el aura maldita de la peste y la suciedad.

La historia de Julia se desenvuelve en una terrible lucha: entre las especulaciones y prejuicios de sus conocidos, aquéllos que supuestamente la estiman, y la intención de ella por demostrarles la realidad de sus terrores, por demostrarse a sí misma que las ratas existen y no son parte de una alucinación.

Desde un principio, el narrador expresa con frialdad la importancia que tenía la señorita para los demás empleados de la oficina: una trabajadora eficiente y disciplinada, intachable en su conducta, moderada, fresca y activa, que nos marca todas las cualidades que debe tener una señorita respetable; pero, como Julia comienza a sufrir extrañas distracciones y ya no cumple con su trabajo, surgen entonces injuriosas conjeturas por parte de sus compañeros, que la llenan de desesperación, pero su propia timidez, ese acto reflejo de la domesticación, que le impide a la mayoría de las personas ejercer una comunicación adecuada y sustancial, ese miedo al qué dirán, no la deja expresarse libremente.

Cabe hacer notar que la autora nunca refiere, a lo largo del texto, la razón por la cual se presenta el trastorno en Julia, el mismo que se profundiza hasta su perdición; todo acontece exponencialmente, alimentado por las mismas burlas de sus compañeros, por el juicio y la crítica velada del señor De Luna, su hasta entonces prometido, y las fibras morales que éste representa, así como las fuerzas religiosas que le ha inculcado el padre

Cuevas, mentor del mismo prometido, como única guía; incluso, la misma duda que ejercen sus hermanas apoya el estado de roce y desgaste entre ambas fuerzas que termina con la destrucción de la señorita.

Según el análisis de Coulon, el cuento de Julia plantea el desamparo ante la represión de los impulsos de la protagonista, que se encuentran en lo más profundo de su persona y empujan por salir a la superficie, pero el mismo ambiente opresor, las características del entorno, que ella también ha ayudado a configurar, la arrojan hacia los abismos de la locura (Coulon 2009: 94).

En su tiempo narrativo, nos encontramos frente a un relato preponderantemente lineal, en cuanto a su orden temporal, pues va desarrollándose exponencialmente de inicio a fin de la historia. También utiliza la analepsis, al recordar la primera noche en que la despertó “un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras” (Dávila 2014: 53), y la posterior recurrencia de su tortura hasta llegar a la descomposición de su estado de salud, las consecuencias en su trabajo y en sus relaciones personales.

En cuanto a la duración del relato, la relación entre el tiempo en que sucede la historia y la extensión de la misma, Genette declara en su estudio que es algo imposible de calcular, pues se considera subjetivo de cada lector (Álvarez Gonzaga 2015: 3). No obstante, se pueden anotar ciertas recurrencias en las variaciones del ritmo narrativo que implican algún cambio o muestran un nuevo sentido en la historia. Por ejemplo, son fundamentales las pausas descriptivas en las que Julia nos expresa el recuerdo de su padre, pues justifica su intención por encontrar la fórmula perfecta del veneno para ratas, o las líneas de su pensamiento que nos permiten comprender su estado de terror y desesperación.

En “La señorita” aparece una escena trascendental, donde dos muchachas, compañeras de trabajo, se expresan maliciosamente de su condición (Dávila 2014: 57). Me

parece tan significativa, pues el juicio no parte de la conversación de un grupo de hombres, sino del mismo género al que ella pertenece. Esto es representativo del estado de represión al que me referí en un principio, donde los miembros de un grupo social muestran su implacable intolerancia con aquel individuo que intenta quebrantar sus normas de convivencia. Julia, por supuesto, se muestra incapaz de comprender el absurdo de tanta infamia cometida por mujeres como ella.

El uso de un sumario o resumen de actividades de varias semanas o meses también se encuentra al hablarnos del enfriamiento paulatino de las relaciones de Julia con el señor De Luna (Dávila 2014: 56); así como en el uso de la elipsis, que es importante para delimitar el paso del tiempo sin detenerse en narrarnos detalles que no ofrecen sustancia a la historia. Por ejemplo, nos habla de las jornadas completas que emprende Julia de cacería y su posterior desilusión cuando, “como de costumbre revisó la casa sin encontrar resultado [de su cacería]. Desesperada se dejó caer en un viejo sillón de descanso y rompió a llorar. Allí vio amanecer” (Dávila 2014: 57), donde es claro el enfoque sustancial.

En cuanto a su frecuencia narrativa, nos encontramos con un relato iterativo, pues la recurrencia del acontecimiento aterrador es constante de principio a fin, en un efecto que ayuda a generar desesperación y angustia al identificarse el lector con el sufrimiento de la protagonista.

En su modo narrativo, y su ángulo de visión como narrador, también conocido como focalización, estamos frente al tipo cero (Álvarez Gonzaga 2015: 5), que consiste en que el narrador conoce los sentimientos de sus personajes, hasta los más íntimos, y que muchas veces sabe más de lo que sucede que ellos mismos. En este caso, el narrador se enfoca en los pensamientos de Julia: “Se reprochó también no haber tenido el valor de confiarle su tragedia. Él la hubiera confortado y juntos habrían encontrado alguna solución” (Dávila

2014: 62), para después de que el señor De Luna da por terminada su relación con Julia, ofrecernos una fina estampa de ella: “Julia estaba aún más pálida que él. El tejido había caído de sus manos y la boca se le secó completamente” (Dávila 2014: 62), nos dice que ella ha sido traspasada por el dolor, nos describe puntualmente el sufrimiento de una mujer que ha quedado “como una casa deshabitada y en ruinas” (Dávila 2014: 62), pero que es incapaz de mostrar abiertamente sus sentimientos.

En el relato de los acontecimientos, la diégesis (o la historia), de la que nos habla el narrador, no debe parecerse tan distante, pues, con la genialidad que la caracteriza, Dávila nos ofrece un retrato vital de su protagonista que permite una fácil identificación o, en dado caso, un cómplice sentimiento de burla por la irónica situación de la protagonista.

Es utilizado el discurso transpuesto en pocas ocasiones y en estilo indirecto libre: en la desagradable conversación de las compañeras del trabajo en el baño (Dávila 2014: 57), en la plática antes del rompimiento entre Julia y el señor De Luna (Dávila 2014: 62) y, de forma magnífica, al final de la historia, donde, con un estilo marcado, el narrador se identifica plenamente con la voz de la protagonista, hasta lograr una especie de monólogo interior que, para terminar de una manera contundente y profundizar en el estado patético de Julia, contrasta con una fría escena donde ella estrangula una “hermosa estola de martas cebellinas” (Dávila 2014: 63-64).

El nivel narrativo puede considerarse extradiegético, pues están claramente delimitados el narrador y el narratario. En cuanto al tiempo del relato, es una narración ulterior, pues, aunque la angustia con que se narran los sentimientos de la protagonista señalan cierta cercanía, todo ya ha sucedido, lo que cuenta la historia ha terminado ya, Julia ha sido encontrada por su hermana apretando furiosamente una estola de martas y nada puede hacerse para remediarlo.

Análisis discursivo de “La celda”

Este otro relato forma parte de la misma antología *Tiempo destrozado*, aparecida en 1959. Nos encontramos frente a una aventura destinada a poner en crisis el orden establecido en el universo de la protagonista.

El relato “La celda” cuenta la historia de María Camino, una señorita respetable que vive bajo los cuidados y vigilancia de su madre, la señora Camino, y de la compañía (por lo menos indicada, pues rara vez a lo largo del cuento se establece por lo menos una conversación) de su hermana Clara.

El tiempo narrativo está indicado, en lo correspondiente al orden temporal de los acontecimientos, con una marcada tendencia hacia el relato lineal, aunque, de igual manera que sucede en otros relatos de la autora, se dé la licencia de evocar acontecimientos anteriores al momento presente de la historia, por llamarlo de cierta forma. Es más, en este caso, se pudiera ofrecer una interpretación, en la cual, la mayoría del relato sería una evocación de acontecimientos pasados, tal vez, en un intento de la misma protagonista, en complicidad con este tipo de narrador tan recurrente en Dávila, por explicarse lo sucedido y, también, en una de las motivaciones que caracteriza su estilo, como una forma de regodearse ante el dolor y la angustia experimentados.

Al igual que sucede con la señorita Julia, el tormento de María ya se encuentra bastante profundizado, incluso, hace un extraordinario esfuerzo para que su madre, al parecer una mujer muy estricta y exigente, no descubra los acontecimientos que la acosan cada noche. Los síntomas de Julia y María tienen similitudes: ataques de nervios, escalofríos, palidez, rostro decaído, se muestran ojerosas, cohibidas y angustiadas; se sienten avergonzadas por algo que son incapaces de explicar.

María teme que su madre le pregunte el motivo de sus distracciones, de ese nerviosismo involuntario e incontrolable. Tan sólo el hecho de haberse levantado tarde implica el rompimiento de una de las leyes de la casa. En este momento, las pausas descriptivas son fundamentales para fomentar una atmósfera de nerviosismo: “Al inclinarse para besar a su madre vio su propio rostro reflejado en el gran espejo italiano: estaba muy pálida y ojerosa. Pronto se darían cuenta de ello su madre y su hermana. Sintió que un viento frío le corría por la espalda” (Dávila 2014: 39). Mientras mordisquea una manzana, espera el momento justo en que su madre le pregunte por su estado, se siente observada, le pesan los silencios y las pausas; incluso desconfía del mismo tono de su voz. El uso de los diálogos es preciso, apenas para señalar el contraste entre la conversación de su madre y hermana, con su propio pensamiento.

De nuevo nos encontramos ante la frecuencia narrativa de un relato iterativo, pues los acontecimientos misteriosos se repiten con similar frecuencia; es más, la repetición siniestra ha llegado hasta tal punto que el personaje piensa: “¡qué cuarto tan frío y oscuro, tan oscuro que el día se junta con la noche!; ya no sé cuándo empiezan y cuándo terminan los días” (Dávila 2014: 43).

El ángulo de visión del narrador es cero, pues tiene la capacidad para profundizar en la protagonista, incluso puede identificarse con los pensamientos de la misma mujer, hasta cederle su voz al final de la historia (Dávila 2014: 43-44). No obstante, con respecto a los demás personajes, exceptuando un breve párrafo donde enuncia el pensamiento de la señora Camino: “La señora Camino se mostraba muy contenta de ver que María pasaba los días ocupada, ‘esa niña siempre fatigada y sin ánimo para nada está activa constantemente’...”, se focaliza de manera externa, pues solamente nos informa de lo que conversan y realizan.

En este caso, la diégesis se advierte en la mayoría del relato, donde el narrador expresa, de forma más o menos cercana, los acontecimientos que motivan la historia: el sentimiento de desesperación por parte de María, quien teme ser descubierta por su madre, la costumbre familiar de todas las veladas, el cortejo de su futuro esposo y los preparativos de la boda, así como el estado de incomodidad en que profundiza la protagonista hasta llegar al desenlace, donde el narrador cede la palabra a la propia María Camino, en una mimesis, para que ella misma exprese su situación de encierro y persecución, donde los días se funden con las noches en angustia y dolor.

El discurso transpuesto, también en estilo indirecto libre, se presenta para ofrecer una variedad en la expresión de los personajes dentro de la historia y para remarcar la tensión entre los pensamientos de María y aquello que discuten los otros personajes, aunque esto tenga que ver con su posible futuro como esposa:

Ella había pensado que tal vez el juego lograra distraerla un poco. Pero resultaba inútil el esfuerzo. No podía concentrarse y jugaba torpemente. A cada momento miraba el reloj sobre la chimenea, espía las puertas, oía pisadas. (...)

—Vamos, vamos, querida, piensa en tus jugadas —le decía de vez en cuando [su madre] para no mortificarla.

José Juan sonreía como queriendo alentarla.

—La próxima vez jugará mejor, no se preocupe —le había dicho al despedirse.

María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia... (Dávila 2014: 40).

Lo anterior le añade al relato una sensación de inquietud, debido al gran contraste que se presenta entre los angustiantes miedos de María, ocultos a los demás acompañantes al juego, pero claros para el lector, y los pacíficos planes de sus familiares y amigos que se desenvuelven a simple vista.

En los niveles narrativos, el nivel extradiegético de la mayoría del texto, donde el narrador se encuentra perfectamente distinguible involucrado, pero externo a lo que sucede, cede ante lo intradiegético, en un mismo párrafo: “Ahora el tiempo se ha detenido... ¡Qué

cuarto tan frío y oscuro!” (Dávila 2014: 43), cuando este mismo narrador le otorga su capacidad de expresión a la voz de María, quien se convierte en el emisor del final de la historia, la cual se dirige a un narrador que bien podría ser el lector, pero que aparece como una especie de confesión, o algún tipo de monólogo:

¡Qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche; él no deja que nadie me vea; mi casa ha de estar muy lejos; (...) yo quiero una chimenea para calentarme, pero no me atrevo a decírselo, me da miedo, se puede enojar; yo no quiero que se enoje conmigo; no hablé ni una palabra con esos hombres que vinieron, podría llegar y sorprenderme. (Dávila 2014: 43).

De lo anterior, deduzco que María está internada en una celda de manicomio, que ha perdido su lugar ante la sociedad, hacia la cual no tiene ni el más mínimo contacto, pues sus miedos a que la presencia de él vuelva a manifestarse, la alejan de las pocas personas que todavía se le acercan.

No obstante, la maestría de Dávila ha convertido esa simple celda de manicomio en una especie de calabozo o mazmorra, en donde aquella oscura presencia mantiene cautiva a María y la invade a placer. El efecto narrativo nos hace sentir en un constante y angustioso presente, donde, de un momento a otro, puede volver a manifestarse aquella presencia oscura que destruyó a la protagonista. Es más, no sería descabellado pensar en la posibilidad de que María hubiera ingresado a una dimensión distinta, espacio-temporal, que añade una perspectiva metafísica al relato.

Este mismo acontecimiento nocturno y extraordinario, ha condenado a María, como el suyo condenó a Julia, en el otro texto, a ya no poder realizar las mismas actividades de siempre, su rutina diaria que le permitía pertenecer a un grupo, y así seguir el gradual proceso de su domesticación, primero como una señorita intachable y casadera, para luego convertirse en la buena esposa que desearía cualquier hombre, pero después de lo acontecido esa misma noche, le sería imposible: “Eso había sido ayer y qué lejano parecía.

Ella podía preparar mermeladas y pasteles, sentarse a tejer junto a su madre, leer varias horas, escuchar música” (Dávila 2014: 40).

Además, ese mismo tono de timidez en las actitudes de María, servirá de contraste al final de la historia, pues por fin se atreve a mostrar lo que la angustia, no por completo, ya que eso traicionaría su propio carácter, sino en líneas entrecortadas de un pensamiento que nos permite deducir dónde se encuentra y bajo qué difícil situación, “siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espiando a los ratones que caen irremediablemente en mis manos; el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones; huele a humedad y ratones putrefactos, pero no me importa, que los entierren otros, yo no tengo tiempo” (Dávila 2014: 43), atrás han quedado su casa, sus recuerdos, parecería que está libre de la opresión que significaba su antiguo hogar, las actividades cotidianas y obligaciones, “¿dónde están mamá y Clara?; Clara es mi hermana mayor; ¡yo no las quiero, les tengo miedo, que no vengan, que no vengan...! Tal vez ya están muertas y tienen los ojos abiertos y brillantes como los tenía José Juan aquella noche” (Dávila 2014: 43), esto también es notorio en la siguiente línea: “serás una bella novia, toda blanca” (Dávila 2014: 43), sin embargo, el estado de domesticación original, para no referirnos directamente al sometimiento, se ha modificado, incrementándose exponencialmente, ya que María ahora pasa sus días en la reclusión de una celda en un castillo oscuro y frío:

Como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; (...) ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho (...) quisiera asomarme a esa ventana y poder ver las otras habitaciones... no alcanzo, está muy alta y él puede venir y sorprenderme, como llega a cualquier hora, cuantas veces quiere... se puede enojar y golpearme (...) cuando (él) venga ya no podré hacer nada” (Dávila 2014: 44).

El nivel de crueldad, encierro y maltrato de esta entidad masculina, pues siempre se le refiere con un pronombre de ese género, es aterradora y extraordinaria a la vez, capaz de

mantener el encierro de la protagonista y de manifestarse libremente a cualquier hora; no es equivalente, en cuanto a intensidad y brutalidad, con la sujeción que mantenía la madre sobre María.

No obstante, en María se muestra un sometimiento tal a los poderes de esta fuerza masculina, que la hace sentir más cercana que nunca a las puertas de la felicidad: “si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz” (Dávila 2014: 44). Lo anterior se podría explicar de muchas formas, según las variadas materias del conocimiento humano actual: una identificación de la víctima con su verdugo (denominada como Síndrome de Estocolmo), apenas la superficie de una relación sadomasoquista, etc. Pero ha sido fundamental para puntualizar el estado de domesticación en que pueden estar sumidos los personajes de ciertas historias, y en particular, María Camino. No debería de parecernos extraño; uno de los puntos fundamentales en que gira la obra de Dávila, fragmentada entre ambigüedades y misterios, es aquel donde los personajes se regodean ante su propio sufrimiento, como el protagonista de “Fragmento de un diario” o la del “Pabellón del descanso”, con una sonrisa pintada en el rostro que semeja, más o menos, una mueca de dolor.

Coincidencias de motivos en “Casa tomada”, de Cortázar

Señala Coulon, a la vez, la relación intrínseca del cuento de Dávila con el realizado por Julio Cortázar, unos de sus más renombrados impulsores, “Casa tomada”, donde también la aparición de una fuerza extraña, incluso invisible, pues nunca se muestra directamente a los personajes, o por lo menos no se menciona en el relato, amenaza la normalidad, en este caso, de una pareja todavía joven perteneciente a una clase acomodada (Coulon 2009: 92).

La aparición de esta fuerza misteriosa es paulatina y exponencial, al mismo tiempo, pues aparece al fondo, mezclándose imperceptible con el ambiente, desde las habitaciones que ningún familiar habita, pero donde todo parece hogareño para sus protagonistas; poco a poco emerge hasta adueñarse por completo de la intimidad de los personajes, de su espacio y todo aquello que les otorga un significado, un sentido de ser en la vida.

Es un terror histérico, al igual que en el cuento de “La señorita Julia”, el que los obliga a abandonar el hogar al que pertenecen. Con un final abierto, hasta cierto punto desconcertante, donde los personajes sobreviven físicamente, escapan a la misteriosa fuerza, pero a la vez se exponen a un mundo repleto de sus propios peligros.

El cuento, “Casa tomada”, de Cortázar, coincide con “La señorita Julia” y “La celda”, de Dávila, en ese mismo terror que proviene desde el interior de los personajes, algo que parece sutil y cotidiano, en un principio, pero que se alimenta con las mismas obsesiones de los personajes, hasta convertirse en algo monstruoso e interminable.

Puntos comunes y diferencias fundamentales entre “La señorita Julia” y “La celda”

Nos cuenta Amparo Dávila en una entrevista: “Escribo sobre seres de la vida cotidiana, insignificantes, tal vez, en su realidad, pero interesantes en su forma de existir (...)” (Dávila 2009: 193). Éste es uno de los puntos fundamentales en su obra: con una expresión directa, sincera, los personajes davilianos son capaces de compartir, aunque sea bajo la fragmentación de su propia mente, la realidad que experimentan.

Como lo menciona Coulon, ambas mujeres, tanto la señorita María como Julia, sobreviven en mundos tan opresivos, como el mismo formato matrimonial que maneja la Iglesia Católica, dominados por hombres e instituciones masculinas, pero también por mujeres que ya han sido completamente domesticadas y que fungen como mediadoras y

domesticadoras de las nuevas generaciones de buenas mujeres intachables (Coulon 2009: 98), aquellas que vendrán a tomar su lugar en el juego de roles sociales, como le sucede a la madre de María Camino, en “La celda”.

La forma contrastante en que funciona la propia naturaleza interior de ambas protagonistas provoca, también, indirectamente, su única manera de transgresión con las fuerzas opresoras que las han dejado encajonadas entre sus definiciones. Ambas mujeres comparten un estado de soledad, de frialdad y abandono por parte de los demás personajes; sufren un comportamiento tedioso y acartonado, más relacionado con el juego de etiquetas sociales, que con un auténtico afecto por parte de sus allegados y respectivas parejas, y sufren de la incompreensión de su familia, de carencias emocionales que las han vuelto profundamente tímidas.

Coulon incluso asegura que Julia entiende la sexualidad como una forma impura, que la hace sentirse culpable ante los demás, hasta que la misma presión social termina por sacarla de la realidad (Coulon 2009: 92); esta situación también le sucede a María, pero con ciertas diferencias: se encuentra presente la vergüenza y culpabilidad, que apenas puede ocultar de la mirada avizora de su madre; la entrega nocturna (al íncubo) como un evento angustiante y terrible, que también la orilla a los límites de la realidad, a odiar el papel que le ha otorgado el pequeño, aunque bien acomodado, círculo social al que pertenece; no obstante, en esta ocasión, el ser terrible se muestra más nítido, o por lo menos más intenso en sus manifestaciones, que las ratas de Julia, pues tiene características que lo semejan con un hombre, pero también lo dotan con una presencia extraordinaria, que llena de terror a la protagonista; a su vez, ambos cuentos hacen referencia a cierto tipo de trastorno, que está referido con un término enajenante para muchas generaciones: la locura.

La diferencia primordial se encuentra en el uso del narrador, en las formas discursivas que éste utiliza para crear ciertas expectativas en el lector: mientras que las ratas de Julia son generadas por un profundo estado de histeria y alucinación, el ser misterioso, que se le aparece cada noche a María, va tomando cada vez más fuerza y solidez, hasta raptarla, de cierta forma, y condenarla al destierro, al encierro con el que ella, al terminar el relato, empieza a encariñarse.

En ambos casos, nos encontramos con el extraño efecto que produce la acumulación monótona, angustiante, incluso enfermiza, de los mismos acontecimientos en la vida de las protagonistas. Sin embargo, en el cuento de Julia, el narrador tiene una clara identificación con su búsqueda, utiliza figuras retóricas de exclamación para recalcar la importancia de su descubrimiento. Es más, todavía señala una posible salvación para la protagonista, una vuelta al estado anterior del relato que le regrese lo perdido ante sus compañeros, hermanas y prometido, incluso promete un regreso a la felicidad: “¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte!... risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojillos rojos y brillantes... gritaba, gritaba, gritaba”, para después, contrastantemente, alejarse de nuevo a su posición más o menos objetiva de observador, que no puede omitir un cierto efecto irónico, que nos descubre, al fin, a Julia como una mujer trastornada: “Cuando Mela [su hermana] llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas” (Dávila 2014: 64).

En contraste, aunque el relato de María se desenvuelve de forma parecida, paulatinamente, mostrándonos la repetición convulsiva de los actos, y el papel que juegan los personajes a lo largo de la historia, el efecto final en “La celda”, cuando el narrador se hace a un lado para darle voz a María, en estilo directo, se logra el efecto deseado, pues nos identificamos con su angustia, sentimos ese mismo terror que la envuelve cada noche hasta

fundirla con el día, que la dibuja como una asesina romántica, en consecuencia de su desesperación, y nos pinta con el recuerdo aquella cena en desencanto a la luz de la luna, en donde ella se ganó una extraña e inusual libertad entre ratas y suciedad, en ésta u otra dimensión, quizá en la reclusión del castillo de sus propios miedos.

CONCLUSIONES

Entre la capacidad de asombro y la verosimilitud

Según he demostrado, en los capítulos anteriores, la fascinación y el asombro surgen en el lector de lo fantástico, quien debe participar activa y directamente en la interpretación de la obra a la que accede. El lector debe dejar atrás tanto la ingenuidad como la excesiva razón, así como establecer una breve suspensión de su incredulidad, para acceder a las respuestas más desconcertantes y profundas del universo, por lo menos en lo que concierne al aspecto literario.

Cada escritor responde con su obra a la realidad planteada por su época, llámese Edgar Allan Poe, Juan José Arreola o Amparo Dávila, ya sea para reflejarla, lo más miméticamente posible, o para transgredirla. Si la concepción de la realidad ha cambiado con el paso del tiempo, nutriéndose con la aparición de nuevas aristas y posibilidades, también lo han hecho sus formas subversivas, las transgresiones que intentan, desde hace siglos, encontrar aquellos elementos inmemoriales, olvidados, muchas veces renegados, pero siempre profundos, que asoman de vez en cuando a través de las fisuras de lo real.

Para que un fenómeno cualquiera pueda ser considerado como real, es necesario que un grupo de personas, preferiblemente de buena reputación y respaldadas por alguna institución respetada por la misma sociedad, puedan compararlo en su experiencia personal, lo describan con similitudes y lleguen a conclusiones similares sobre su veracidad; en este caso, me pregunto, retóricamente, por qué un fenómeno transgresor de alguna ley particular de la lógica, delimítese como sobrenatural o fantástico, pero atento a la mayoría de los aspectos que la integran, debe ser considerado ajeno a la realidad. Al final, sea un fenómeno con perspectivas realistas o sobrenaturales, la conclusión sobre la credulidad de

éste dependerá directamente de las capacidades perceptivas y la decisión del propio espectador.

La verosimilitud no tiene nada que ver con la procedencia de los fenómenos, más allá de lo respectivo al fenómeno literario, hasta llegar a los terrenos de lo vivencial, sino de la capacidad creadora para saber conjugar los materiales primarios, los hechos perceptibles y comprobables que nos ofrece la realidad, con las emanaciones creativas de la imaginación.

Con las bases que me otorga dicho estudio, me atrevo a ofrecer una definición actualizada de lo que se considera “verdad”, al menos en la época que le tocó presenciar a Dávila, en la coincidencia conmigo de al menos tres décadas, como una acumulación de ideas muchas veces sin sentido, sin principio ni fin más allá de las predisposiciones de quien las disponga, como una mezcla de certezas e incertidumbres fundamentales, aquellas innegables que experimentamos día con día sin alcanzar a comprenderlas por completo, con las políticamente aceptadas, estas especulaciones correctas, adecuadas para el fortalecimiento de las instituciones que dominan nuestro universo de las creencias, verdades a medias compuestas de mentiras blancas y negras, limitadas por las percepciones de la misma sociedad.

Esto vuelve completamente justificable la aparición, cada cierto tiempo, de una nueva generación crítica, y también creativa que, basada en la desconfianza que le proporciona su instinto, se manifiesta contra todas estas disposiciones que intentan limitar su experiencia humana; así, tan subversivos fueron en su momento los románticos más estudiados de su época, como, en su preciso momento, los creadores de ciencia ficción o los miembros de la generación *beat*, así como todos aquellos esforzados que han mantenido siempre en alto a la narrativa orientada por los inhóspitos rumbos de lo fantástico.

Los frutos davilianos

Un gran logro de Amparo Dávila, según mi apreciación, además de apuntalar el camino hacia el cuento mexicano moderno que autores como Fuentes, Rulfo y Arreola habían edificado, del magnífico manejo de las formas clásicas del cuento, su moderna exploración psicológica, su estilo onírico y ominoso, es dejar la interpretación final a los lectores, quienes decidirán las intenciones y características últimas de su relato.

Hasta aquí hemos llegado a tres distintas conclusiones sobre su estilo literario:

- ❖ La intención de desterrar definitivamente la pasividad del lector.
- ❖ La de inventarse faunas transgresoras y bestialidades, así como profundizar en la domesticación siniestra, en un intento por representar aquellas fuerzas siniestras, que orillan algunas veces a sus personajes a replegarse sobre sí mismos, mientras que en otras los incitan a lanzarse al vacío, según sea el camino que decidan tomar.
- ❖ Y, por supuesto, la máxima capacidad de su ambigüedad expresiva, donde la mayoría de sus cuentos ofrecen siempre más de una simple lectura, como lo ejemplifican los numerosos trabajos con distintas perspectivas que su obra ha generado.

Se debe recalcar que sólo un gran talento, como el poseído por Julio Cortázar, Edgar Allan Poe o Amparo Dávila, sólo por dar ciertos ejemplos, es capaz de manifestar, constantemente en su narrativa, una indeterminación del lenguaje que produce, al mismo tiempo, sentimientos tan opuestos y complementarios como son el gozo del terror; que puede despertar tanto la angustia como una fiel admiración por parte de sus lectores; además de poder abrir, para los mismos creadores literarios, nuevas expectativas que permitan una reformulación teórica y compositiva de los principios de lo fantástico clásico

y lo imaginario, que fortalezcan las nuevas vertientes en la poética neofantástica y contribuyan a una reformada y más abierta postulación de la realidad.

Tal vez no todos los cuentos de Dávila caben, ni deberían caber en una definición de lo fantástico, ya sea clásica o más actualizada, ni sea algo que le preocupe en su espíritu creativo a la autora, pero lo que sí puedo asegurar es que en varias de sus narraciones, por lo menos de forma velada, en la manifestación de un magnetismo terrible que nos atrae hacia el abismo, siempre está latente un sentido de la transgresión, la intención de profundizar y trascender el estado lúdico de la literatura, que tanto se ha puesto de moda en nuestra época. A sus cuentos los engarza un profundo sentimiento de pérdida, de interminable angustia, que son los temas unificadores en la obra de Amparo Dávila, los cuales siempre estimulan, en la persistencia de los mismos deseos y alucinaciones que los sustentan, la aniquilación de quien los padece y, muchas veces, también de quien los lee.

La palabra es el intento del escritor por materializar la imagen, ese espectro luminoso que perfila en su cabeza las figuras nebulosas de sus sueños —así mismo como la conciencia se esfuerza en la vigilia por rescatarlas, a través del recuerdo— e intentar transportarlas a un mundo que no les corresponde, nuestro mundo de vivencias.

La literatura daviliana es una pregunta que no requiere de una sola respuesta: es un puente sin retorno que se balancea sobre un sereno cauce de lava ardiente; es el temor de un presagio de muerte inscrito en el reverso de los párpados; es el miedo a cerrar los ojos para abrirlos hacia una nueva y más profunda percepción de la realidad; es el silencio de la noche amurallada que se precipita sobre los temores de la conciencia; es el triángulo narrativo de “Las bermudas”; es el dolor silencioso y el mutismo del dolor; es el ruido de un silencio barroco e inagotable que cuenta la historia del cuerpo fragmentado que va cayendo, su cuerpo como tumba fugaz de luces y sueños, nuestro cuerpo

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Gutiérrez Roberto Javier. *La máscara de la evasión: del horror al vacío, la cuentística de Amparo Dávila*. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Digital. Tesis de licenciatura.
- Alazraki, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* Columbia: Columbia University , 1990. Digital.
- —————. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1998.
- Albadalejo, Mayordomo Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa : análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Secretariado de Publicaciones, Universidad, D.L., 1986. Digital.
- Alonso de Santos, José Luis. «La estructura dramática.» *Las puertas del drama. Revista de la asociación de actores de teatro* (2002): 4-9.
- Álvarez Gonzaga, Braulio. «Terminología de Gerard Genette.» s.f. <http://braulioedunet.webcindario.com/terminologia-gnet.pdf>. 10 de 06 de 2015.
- Ancira, Lola. "Cuentos reunidos. Amparo Dávila". Letras y maullidos. 7 de abril de 2013. 16 de 12 de 2016. < <http://letrasymaullidos.blogspot.mx/2013/04/cuentos-reunidos-amparo-davila.html>>.
- Aristóteles, *La poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Arreola, Juan José. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1997.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *Estética de la creación verbal: El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI, 2005.

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960.
- Becerra, Luzma. «Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural. Amparo Dávila. Bordar en el abismo». Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM Colección: Desbordar al canon, 2009. 139-152.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: Lengua y estudios literarios. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2008.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. «Cuentos breves y extraordinarios.» 10 de 11 de 2004. <http://lectormemoriosoblogspot.mx/2015/06/cuentos-breves-y-extraordinarios.html>. 06 de 08 de 2016.
- Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México: UNAM, 1988. Impreso.
- Caillois, Roger. *Imágenes. Del cuento de hadas a la ciencia ficción*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- Cardoso, Nelky Regina. «Amparo Dávila y Juan José Arreola: Alternativas a la realidad.» Comp. Castro, Maricruz y Laura Cázares. *Escrituras en contraste. Femenino/Masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus, 2004. 109-129.
- Cázares, Laura y Regina Cardoso Nelky. «Introducción.» Cardoso Nelky, Regina y Cázares, Laura. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM Colección: Desbordar al canon, 2009. 11-21.

- Castañeda, Cuevas Moisés. *El bestiario –¿Fantástico?– de Amparo Dávila*. México. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2013. Digital. Tesis de licenciatura.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: La balsa de la medusa. Visión, 1999.
- Cortázar, Julio. *Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Edhasa, 1978.
- —————. *Cuentos completos I*. México: Prisa ediciones. Punto de Lectura, 2013. Impreso.
- Coulón, Ana Luisa. «El callejón sin salida de "La señorita Julia".» Comp. Cázares, Laura y Regina Cardoso Nelky. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM Colección: Desbordar al canon, 2009. 91 - 106. Impreso.
- Dávila, Amparo. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo* Taller de Teoría y Crítica Literaria "Diana Morán". s/d de 2009. Impreso.
- —————. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Del Rey, Briones Antonio. *El cuento literario*. España: Akal/iteraturas, 2008. Impreso.
- Domenella, Ana Rosa. «El banquete ominoso: "Alta cocina" de Amparo Dávila.» Cardoso Nelky, Regina. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UNAM: Colección: Desbordar al canon, 2009. 77-90. Impreso.
- Donoso, José. « "La puerta cerrada".» Donoso, José. *Cuentos*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 160.
- El Cultural Electrónico. «¿Alta literatura?» 10 de 01 de 2014. http://www.elcultural.com/Suscripcion/pdf_historico.aspx. 21 de 09 de 2016.

- García, Cárdenas Lidia. *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2009. Digital. Tesis de maestría.
- García, Gutiérrez Georgina. «Amparo Dávila y lo insólito del mundo.» Urrutía, Elena. *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México: Insituto Nacional de las mujeres/ Colegio de México, 2006. 133-159. Impreso.
- García, Irenne. «Fantasía, deseo y subversión.» López, González Aralia. *Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: Colegio de México, 1995. 297-310.
- Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario: teoría y práctica. El discurso narrativo*. Argentina: EDAF, 1994. Impreso.
- Gordon, Samuel. «El Tiempo en el cuento hispanoamericano: antología de ficción y crítica.» México: UNAM, 1989. 27-69. Impreso.
- Greimas, A.J. *La semiótica del texto*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- Henríquez, Ureña Camila. *Apreciación literaria*. La Habana: Pueblo y Educación, 1974.
- Hogdson, William Hope. «Desde el mar sin mareas.» Hogdson, William Hope. *Aguas profundas*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1979.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- James, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: DeBolsillo, 2009. Impreso.
- Lacan, J. *Seminario 11: "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis"*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

- Lázaro, Carreter Fernando. *Instrucciones para la práctica del comentario: Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Llácer Llorca, Eusebio. *El terror en literatura: el diseño de "tale" de Poe*. España: Universidad de Valencia, s/f.
- Llopis, Rafael. «Prólogo.» James, M.R. *Trece historias de fantasmas*. Madrid: Alianza, 1983. 3-18.
- López, Morales Laura. «Para exorcizar a la bestia.» Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM Colección: Desbordar al canon, 2009. 153-168. Impreso.
- Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editoria, 1989.
- Lugo, Ortiz Cecilia. *La cotidianidad alterada. Análisis estructural del cuento "Moisés y Gaspar" de Amparo Dávila*. México: UNAM: Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2004. Digital. Tesis de licenciatura.
- Macías, Mayra. *La fantasía como poética de la perversión*. México: Taberna libreria editores, 2014. Impreso.
- Maestro, Jesús G. *El concepto de ficción en la literatura*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006. Digital.
- Medina, Haro Yolanda Luz María. *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. México: Universidad Iberoamericana, 2009. Digital. Tesis de maestría.
- Medina, Lira Luis Arnulfo. *El huésped como alter ego del marido en el cuento "El huésped" de Amparo Dávila*. México: UNAM: Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2010. Digital. Tesis de licenciatura.

- Mejía, Diez Elia Fernanda. *¿Sueños, juego, fantasía?... ¡Puros cuentos!* México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2008. Digital. Tesis de licenciatura.
- Merino, José María. *Sobre la narración en primera persona. El oficio de narrar.* España: Cátedra, 1989. Impreso.
- Molina, Mauricio. *Cuentos de Terror.* México: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Mortiz, Joaquín. «Amparo Dávila.» Mortiz, Joaquín. *Los narradores ante el mundo.* México: Confrontaciones, 1996. 128-134. Impreso.
- Nandorfy, Martha J. *La literatura fantástica y la representación de la realidad.* España: Teorías de lo fantástico, 2001. Impreso.
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato.* Xalapa: Universidad Veracruzana / SEP-INBA, 1987.
- Pavón, Alfredo. «El nuevo cuento mexicano (1960-1995): señas de identidad.» Gordon, Samuel. *Cuento mexicano Reciente: aproximaciones críticas.* México: Ediciones y Gráficos EON, 2005. 15-40. Impreso.
- Pérez, Escobedo Gabriela. *Ecos del vampirismo en el cuento "El huésped" de Amparo Dávila.* México: UNAM, 2004. Tesis de licenciatura.
- Pitol, Maricarmen. «Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil.» Comp. Pasternac, Nora, Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velazco. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas.* México: El Colegio de México, 1996. 285-297.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Barcelona: El acantilado, 1999.
- RAE, Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/>. s.f. 12 de 06 de 2015.

- Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *De lo misterioso cotidiano: Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga y la Historiografía Literaria Mexicana*. México: Revista Iberoamericana, 2001.
- Ramírez, Sergio. *El viejo arte de mentir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Reisz, Susana. «Las ficciones fantásticas.» Comp. Rosas, David. *Teorías de lo fantástico*. México: UNAM, 2001. 194-199. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria y otros ensayos / Alfonso Reyes; selección y prólogo de Martín Jiménez Serrano*. México: Bruguera: Narradores de hoy, 2010.
- Robles, Martha. «La sombra fugitiva.» Robles, Martha. *Escritoras en la cultura nacional Tomo II*. México: Centro de Estudios Literarios UNAM, 1986. 109-117.
- Rosenblat, María Luisa. *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. México: Monte Avila Editores, 2009. Impreso.
- Taller de Teoría y Crítica Literaria, "Diana Moran". «Entrevista a Amparo Dávila.» Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: UAM Colección: Desbordar al canon, 2009. 183-192. Impreso.
- Thomassiny, Romero Angélica Nallely. *La locura: Manifestación literaria de inconformidad femenina en cinco cuentos de Amparo Dávila*. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Digital. Tesis de licenciatura.
- Tzvetan, Todorov. *Crítica de la crítica: El lenguaje poético y La literatura como hecho y valor*. España: Paidós, 1991.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México: Tierra adentro, 2011. Impreso.

- Watson, Peter. «La gran inversión de valores: El romanticismo.» Watson, Peter. *Ideas: Historia intelectual de la Humanidad*. Barcelona: Crítica, 2006. 963-975. Impreso.
- YUL Secretaría de Cultura. <http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/11392-amparo-davila-la-reveladora-de-los-misterios-ocultos-a-traves-del-cuento.html>. 19 de Febrero de 2011. Digital . 22 de junio de 2016.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. España: Renacimiento, 2004. Impreso.