



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA POÉTICA DE LO INDETERMINADO: LA NARRATIVA DE AMPARO DÁVILA

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

LIC. MARCELO JESÚS SALAZAR MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

PUEBLA, PUE.

OCTUBRE 2022

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| ÍNDICE..... | 2 |
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| CAPÍTULO 1 DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO..... | 7 |
| 1.1 Consideraciones históricas del fenómeno fantástico..... | 7 |
| 1.2 Teorías de lo fantástico: siglo XX..... | 16 |
| 1.3 El relato fantástico en México..... | 25 |
| CAPÍTULO 2 APORTACIONES CRÍTICAS A LA OBRA DE AMPARO DÁVILA..... | 33 |
| 2.1 Allí en la casa se contaban muchas cosas: revisión historiográfica de Amparo Dávila..... | 34 |
| 2.2 Me entretenía viendo pasar la muerte: Amparo Dávila ante la crítica..... | 38 |
| CAPÍTULO 3 LA POÉTICA DE LO INDETERMINADO DE AMPARO DÁVILA..... | 59 |
| 3.1 Lo insólito: más allá de lo fantástico..... | 59 |
| 3.2 Las fronteras de lo fantástico en Amparo Dávila..... | 63 |
| 3.2.1 En el umbral de lo fantástico..... | 64 |
| 3.2.2 Entre lo fantástico y antifantástico..... | 76 |
| 3.3 La poética de lo indeterminado..... | 87 |
| CONCLUSIONES..... | 97 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 102 |

INTRODUCCIÓN

Hablar de Amparo Dávila implica realizar un viaje a un universo narrativo donde lo insólito y lo desconocido irrumpen en la vida cotidiana para amenazarla y, en muchos casos, destruirla. Sus personajes, en su mayoría mujeres, son despojados de cualquier sentido de seguridad, negándoseles un lugar como espacio propio. La angustia y la locura se convierten en el destino de hombres y mujeres que, acorralados por seres atroces, se desdibujan y se pierden en medio de la soledad y el miedo. En los cuentos de Amparo Dávila lo extraño surge y se asienta en la propia intimidad de los personajes, dejándolos expuestos a toda clase de males. Esto último se da con mayor fuerza cuando los protagonistas son figuras femeninas.

Nacida en Pinos, Zacatecas, en 1928, Dávila creció en medio del frío, la muerte y los libros de su padre; estos peculiares compañeros de infancia nutrieron su imaginación y construyeron un universo que tomaría forma concreta en seres y situaciones sobrenaturales que abundan y deambulan en las páginas de su corta, pero profunda obra. Sus cuatro libros de cuentos *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008) son clave para entender la literatura fantástica en México pues no solo contienen mundos y criaturas inquietantes, sino que también son lúcidas reflexiones sobre las diversas situaciones que vivieron las mujeres de su época¹. Asimismo, su cuentística está relacionada con la de otros autores igualmente importantes para las letras mexicanas como Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo y Francisco Tario. Con las dos primeras comparte la construcción y proyección de personajes femeninos que enfrentan la

¹ Se parte del concepto de lo fantástico debido a que es la clasificación más común que se ha hecho de su obra. No obstante, el presente trabajo, entre otros objetivos, mostrará que en su narrativa también se pueden encontrar otros discursos de lo sobrenatural.

violencia, la locura, el miedo y el despojo de su intimidad. Además, las tres autoras utilizan y resignifican el símbolo de la casa y la convierten en un espacio hostil abierto a todos los males posibles. Su narrativa es considerada fundamental para entender la literatura de horror en México². Con Tario, por otro lado, comparte la construcción de escenarios lúgubres regidos por la pesadilla donde los personajes se ven aniquilados en medio de situaciones que no pueden controlar.

La crítica literaria ha debatido sobre la adecuada clasificación para sus cuentos, la opinión general la coloca en el umbral de lo fantástico; no obstante, en su narrativa se pueden encontrar distintos discursos que operan dentro de la lógica de lo sobrenatural. De esta forma, el presente trabajo, en primer lugar, buscará establecer un diálogo entre las distintas modalidades de lo extraño que articulan su obra. Para ello, se ahondará en las diferentes teorías de lo fantástico que se han producido, desde la *Introducción a la literatura fantástica* (2006) de Tzvetan Todorov y su clásica distinción entre maravilloso, fantástico y extraño, hasta las propuestas más actuales, como, por ejemplo, las del crítico español David Roas en relación con el contexto en el que lo fantástico opera y funciona, así como su definición a partir del concepto de realidad.

Asimismo, se utilizarán los conceptos “fronteras de lo fantástico” y “narrativas de lo insólito”, acuñados por la escritora mexicana Ana María Morales (2000), para analizar las diferentes estéticas que operan en los relatos de Dávila. En segundo lugar, y como propuesta principal del presente trabajo, se buscará establecer la existencia de una poética en su obra, así como explicar su funcionamiento. Dicha poética parte de la caracterización

² Si bien la obra de estas tres autoras posee características de diversas narrativas de lo insólito, se las ha agrupado bajo la etiqueta de escritoras de horror, incluso hay quien las llama las tres brujas de la literatura del horror.

ambigua de los seres terribles que aparecen en sus cuentos, lo que imposibilita conocer su naturaleza, acentuando su dominio sobre los personajes, particularmente los femeninos. Se propone denominar “poética de lo indeterminado” a esta característica de la narrativa daviliana. Lo indeterminado, además de funcionar en relación con la naturaleza de los entes atroces, también atiende a otros aspectos como, por ejemplo, el lugar (físico, psicológico o ideológico) que ocupan los protagonistas, sus circunstancias, su edad, su relación filial, entre otros. Así, lo indeterminado apunta hacia la construcción de una atmósfera inquietante donde la incertidumbre incrementa el peligro que se experimenta.

Para explicarla, se ahondará en los diferentes estudios críticos que se han hecho de Amparo Dávila para, entonces, analizar el modo en cómo se le ha entendido y qué elementos han sido privilegiados en esos análisis. Por ejemplo, Claudia Gutiérrez Piña (2018) señala que, si bien la perspectiva de género ha cobrado fuerza en los últimos años, esta se ha centrado más en denunciar la construcción sobre los roles de género que en explicar cómo se trastocan los aspectos simbólicos de la maternidad, aspecto que será revisado en el apartado dedicado al cuento “El último verano”. Del mismo modo, se pondrá particular atención en las clasificaciones que se han hecho de su obra (Amatto, Sardiñas, entre otros) y se dialogará con ellas.

En relación con lo fantástico y sus fronteras, Morales establece que la literatura fantástica es un género que está muy próximo a otros con los que guarda relación, pero de los que es claramente distinto. Entre estos se encuentran lo maravilloso, lo feérico, la literatura policiaca, el terror, la utopía, la fábula, etc. De esta manera, se propondrá que la elección de uno de estos discursos no es fortuita, sino que busca representar y criticar, a través de sus características textuales, una determinada situación. Así, por ejemplo, será

posible aseverar que cierto hecho es abordado mejor por el horror que por lo fantástico. Esto último es importante pues también se reflexionará sobre los relatos donde no existe una alusión clara a lo sobrenatural y, sin embargo, se le percibe como una posibilidad. Para analizarlos, se recurrirá a lo antifantástico, propuesto por Salazar (2018), que sostiene la existencia de textos donde lo fantástico no se realiza a pesar que se dispone de todos los recursos propios de él. Debido a esta característica, este tipo de relatos generan una tensión que anuncia la aparición de lo sobrenatural. Relatos como “El huésped”, “Moisés y Gaspar”, “Óscar”, entre otros, pueden ser analizados desde lo antifantástico pues los seres que ahí aparecen poseen cualidades que los colocan en los linderos de lo sobrenatural. De hecho, estos mismos cuentos servirán para explicar la poética de lo indeterminado, lo que evidencia la necesidad de revisar aún más el funcionamiento de lo fantástico y de los discursos próximos a él.

En conclusión, todas estas reflexiones permitirán, además de proponer la existencia de dicha poética, explicar la experiencia femenina desde lo sobrenatural: se evidenciará que los discursos no miméticos ofrecen la oportunidad de ahondar en la realidad por las distintas posibilidades que lo extraño ofrece puesto que, de este modo, se puede metaforizar y expresar todos los matices de una determinada situación. En la obra de Amparo Dávila, las narrativas de lo insólito (también llamadas especulativas) sirven para dar cuenta del ser mujer y de los distintos horrores que esta enfrenta.

CAPÍTULO 1

DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

1.1 Consideraciones históricas del fenómeno fantástico

A pesar de que lo sobrenatural ha formado parte de la literatura occidental a lo largo de su historia, para la mayoría de teóricos, la literatura fantástica tiene sus orígenes en el s. XIX³. Sobre este punto, en la *Antología de la literatura fantástica* Adolfo Bioy Casares señaló que: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (4). Esta historicidad ha permitido observar que una de las características fundamentales del relato fantástico tiene que ver con su funcionamiento, distinto en los diferentes siglos en los que se ha desarrollado; estas diferencias han sido estudiadas por autores como Rosalba Campra, Jaime Alazraki, Omar Nieto, entre otros.

Las aportaciones teóricas para la literatura fantástica pertenecen tanto a críticos como escritores de relatos fantásticos. Los autores del siglo XIX son los primeros en reflexionar sobre lo fantástico. Tres de ellos, Charles Nodier, Guy de Maupassant y Henry James, elaboran sus propuestas en torno a ideas muy próximas al romanticismo. Nodier definió tres tipos de historias fantásticas. Primero se encuentra la historia fantástica falsa que funciona gracias a la credulidad del narrador y el auditorio. Después está la historia fantástica vaga que deja al lector suspendido entre el sueño y la melancolía. Por último, la historia fantástica verdadera se basa en el relato de un hecho considerado imposible, aunque este se cree que sucede pues la opinión de todos lo admite. Por su lado, Maupassant piensa

³ Autores como Todorov, David Roas, Oscar Hahn, entre otros, coinciden en señalar que la narrativa fantástica inicia en el s. XIX. Sin embargo, Roas señala que la literatura fantástica inicia realmente en la segunda mitad del siglo XVIII, pero es en el XIX donde se define y se separa de otros relatos como la leyenda o los cuentos de hadas.

que la belleza de la literatura fantástica está en rozar el umbral de lo fantástico y así crear turbación en un lector que pierde la seguridad del lugar en donde está parado. Para James lo estrictamente importante de la literatura fantástica se centra en describir cómo esta es percibida por los sentidos, de ahí que James señale que un buen texto relaciona la conciencia central de un personaje y la reacción psicológica del lector.

Por su parte, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann define una pareja de conceptos (muy parecidos a los de Todorov) para abordar la naturaleza de lo fantástico: lo extraordinario (*Wunderlich*) y lo sobrenatural (*Wunderbar*). Estos términos pueden relacionarse claramente con lo extraño y lo maravilloso respectivamente. Lo extraordinario y lo extraño son elementos que después de parecer ajenos a nuestro mundo resultan pertenecer a él; por su lado, lo sobrenatural y lo maravilloso son hechos de otra lógica, una lógica distinta a la de nuestra realidad. En este sentido, el teórico italiano Remo Ceserani afirma que Hoffman deja al lector, al igual que Todorov, la tarea de distinguir la naturaleza de los hechos y, por lo tanto, su pertenencia a uno u otro mundo. La pertinencia de estos conceptos, tanto los de Hoffman como los de Todorov, radica en que el relato fantástico se mueve en las fronteras, en los umbrales entre distintos discursos. Esta idea, muy desarrollada en el XX, parece tener sus orígenes en las elucubraciones de Hoffman.

Susana Camps inicia su estudio sobre lo fantástico en la Edad Media. Ella propone elementos del medievo para situar el uso del arte en ese tiempo, pues no pasa por alto la naturaleza simbólica del arte medieval. El tetramorfos, el Beatos, entre otros, son los estilos que reflejaban un orden divino en el que el centro, por supuesto, era la divinidad⁴. En

⁴ Este último aspecto de acuerdo con la tradición judeo-cristiana.

medio de este orden divino, ¿cuál es la función del relato fantástico? Su objetivo era netamente alegórico. De acuerdo con Camps una alegoría es una imagen que representa alguna idea que se asocia con esta; de este modo, las alegorías medievales (imágenes, textos, etc.) que representaban algún principio o doctrina religiosa, eran el recurso para reflexionar sobre la fe cristiana. Esto, por supuesto, no debe conducir a suponer que el hombre de la edad media era ignorante, pues como Camps lo señala: “el papel de la fantasía en estas obras no debe inducir a creer que el hombre medieval era ingenuo y crédulo” (75). Así, en la alta Edad Media las obras literarias tenían un gran ingrediente realista; sin embargo, en esta época se da una gran proliferación en la producción fantástica debido a la consolidación de los temas de tradición, aquéllos que eran tomados de la leyenda popular. De este modo, la fantasía consiguió su cometido: liberarse un poco del sistema gobernante, característica que aún acompaña a este tipo de relatos.

Asimismo, para Camps son igualmente importantes las novelas de caballería, abundantes en hechos fantásticos. Estas obras se vieron obstaculizadas por ser consideradas tramposas y engañosas. Además, otro factor que parece haber afectado a estas novelas fue el espíritu aventurero que ellas mismas generaron: en España, por ejemplo, motivados por las hazañas que contaban, los lectores se sintieron capaces de reproducirlas en la vida real y se lanzaron en busca de ese tipo de aventuras. La novela de caballería fue pues un germen de ideas de aventura y conquista (Camps 75).

El Romanticismo es fundamental para el desarrollo de lo fantástico pues se instaura como una figura rebelde y renovadora. De acuerdo con Camps, “para los artistas jóvenes del XIX, la mejor manera de plasmar su deseo de ruptura con la mentalidad positiva, lo cotidiano y el racionalismo a ultranza era potenciar estéticamente lo fantástico y lo

maravilloso” (93). Con un amor profundo por lo medieval, el Romanticismo trae a escena los temas y motivos que los neoclásicos rechazaban. Desde el XVIII se buscó recuperar temas como las metamorfosis y los esquemas mitológicos para provocar el estremecimiento de lo desconocido. El Romanticismo se coloca, entonces, como el movimiento cuya filosofía e intereses estéticos permitió el regreso de lo fantástico al lugar privilegiado que había mantenido en las épocas anteriores. Ceserani lo expresa de este modo:

No puede olvidarse, en lo que concierne al sistema literario, la intensa renovación llevada a cabo por la literatura romántica y la reestructuración general de los géneros que tiene lugar con el paso del siglo XVIII al XIX. En especial no se puede dejar de pensar en el florecimiento de la novela gótica en Inglaterra, en Horace Walpole, Matthew Lewis, William Beckford, Anne Radcliffe y Mary Shelly. (129)

De esta forma la literatura romántica significó una renovación de los valores estéticos y culturales, mismos que favorecieron la presencia de lo fantástico. En este aspecto es importante el trabajo de Hoffman y sus cuentos de horror donde figuran personajes como los autómatas y los vampiros; y el de los hermanos Grimm y sus cuentos que recuerdan que lo fantástico en el Romanticismo está fuertemente vinculado con el folklore.

En cuanto a España, es notable la producción de textos fantásticos que se dan a finales de siglo XIX. Enriqueta Morales señala que existen por lo menos dos razones para entender este fenómeno: la influencia en tierras ibéricas de la obra de Hoffman y la convivencia temática entre ciencia y religión. La importancia del trabajo del escritor alemán se hace notar en el ánimo de críticos y escritores que destacaron el valor de sus

cuentos para la producción de textos fantásticos en España. Mariano Baquero Goyanes, citado por Morales, se refiere a la influencia de Hoffman de la siguiente forma: “la excelencia del cuentista cuyos relatos se le aparecían rebosantes de invención, de verdad, de gracia y de misterio, capaces de proporcionar a los lectores y escritores nuevas impresiones y un campo desconocido de imaginación y belleza” (Jaume Pont 31). La lista de cuentos creados por el influjo de la obra de Hoffman es amplia e incluye algunos títulos como “Hilda” de Eugenio Ochoa de 1867, “La casa del duende y las rosas encantadas” de J. Giménez Serrano de 1846, así como “El espejo de la verdad. Cuento fantástico” de Vicente Barrantes de 1852. También incluye “Un ángel en el mundo” de Pedro Gámbara de 1854, entre otros.

El tema de los que vuelven de la muerte cobró particular fuerza a fin de siglo en España, especialmente con *Morsamor* de Juan Varela, publicado en 1899. De acuerdo con Morales, esta obra es considerada la más importante del período pues desarrolla, mejor que otros, temas como la filosofía, la religión y el espiritismo. De esta forma, el espiritismo cobró mucha fuerza instaurándose como una doctrina filosófica que sirvió de marco para crear obras donde los temas científicos pudieran convivir con otros de tinte sobrenatural. En Hispanoamérica la difusión del espiritualismo fue de suma importancia para la construcción del relato fantástico. *Morsamor* vuelve a ser ejemplo, pues como lo señala Morales en ella se establece una relación entre el más allá, la magia blanca y su uso con fines terapéuticos.

Gustavo Adolfo Bécquer es sin duda figura clave para entender el desarrollo de lo fantástico dentro del contexto del romanticismo español del s. XIX. De acuerdo con Jordi Jové uno de los aspectos centrales en la narrativa de Bécquer es la veracidad, es decir la capacidad que maneja para que sus leyendas aparezcan como verosímiles. Para lograrlo, se

vale de dos herramientas: la construcción del espacio y el tipo de lector. En cuestión del primer aspecto Bécquer maneja una ambientación de tipo realista, donde los hechos se presentan completamente normales, pero dejan un eco que se percibe como algo más allá del mundo. Así, Jové puntualiza que incluso el rumor de las hojas movidas por el viento (elemento realista) causará que aun el más objetivo de los hombres tenga un breve estremecimiento por apreciar una forma más en que la realidad tiende a presentarse:

En “El rayo de luna” esta experiencia de lo sobrenatural y desconocido resulta impredecible. Anda perdido el protagonista, por entre la maleza, en un estado frenético. Su mente ve fantasmas. Es fácil pensar que, aunque «no la veía» (subrayo), el viento, las hojas («que parece que rezan en voz baja»; suma del carácter realista de la imagen) contribuían a su delirio nervioso. Incluso llega a oírla hablar en una «lengua extranjera», con lo que este factor «fantástico» se corresponde también con los personajes. (Pont 161)

En cuanto al lector, Jové señala que Bécquer busca uno en particular, uno que sea capaz de ser movido por lo sobrenatural ya que el alcance de lo fantástico depende, en gran manera, del lector. En relación con esto último, Jové cita a Lovecraft: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido. De ahí que el lector positivista y materialista quede excluido de esta categoría de «lector de fantasía»” (Pont 158). Las ideas de Lovecraft en torno a este problema son importantes pues parece que tanto él como Bécquer buscan un mismo tipo de lector: “Lovecraft cree en un «lector-modelo» que es de alguna forma el «lector determinado» que está buscando Bécquer en sus prosas” (Pont 159). Bécquer lo llama “lector sensible”. De esta forma, su obra pretende encontrar a alguien que vea en lo

fantástico la oportunidad para escapar de la rutina diaria. ¿Quiénes son estos lectores? Son los mismos que Lovecraft llama “seres sensibles”, aquellos que están dotados para la poesía, que son distintos de los que no solo no pueden leerla o escribirla, sino que son incapaces de sentirla.

Otro aspecto clave en la obra de Bécquer es la generación de una sensibilidad moderna, la que es capaz de violentar cualquier convención de género. Así, Pere Rovira indica que Bécquer es un autor que, al igual que Poe, revitaliza el género logrando que sus textos vayan más allá de producir en el lector un efecto anímico. Esa sensibilidad moderna implica que el lector, aunque ya no crea las maravillas que presenta el texto, pueda ponerse en el lugar de los protagonistas, sentir lo mismo que ellos. Uno de los temas involucrados con esta sensibilidad moderna, y que representa una de las preocupaciones más importantes para Bécquer, es la pasión amorosa. En leyendas como “El monte de las ánimas”, “Los ojos verdes” y “La corza blanca” la mujer juega un papel fantástico pues está próxima a la aparición de lo sobrenatural:

Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer.

— O un demonio... ¿Y si lo fuese?

— Si lo fueses ..., te amaría ..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

(Bécquer 174)

De acuerdo con Rovira, el esquema de estas tres leyendas es el mismo pues en cada una existen tres jóvenes enamorados, tres mujeres malignas y un consecuente final trágico. De

esta forma, estos tres relatos refuerzan la idea de que lo sobrenatural, y el posible terror que genera, sirve para referirse a ese misterio (la pasión amorosa) que más le interesaba.

Sin embargo, no solo las leyendas presentan este ambiente ominoso. Algunas de sus rimas manejan elementos fantásticos donde la obsesión por alguien desencadena el terror. Se puede observar esto último en la rima XIV:

De mi alcoba en el ángulo los miro,

Desasidos, fantásticos, lucir;

Cuando duermo los siento que se cierran

De par en par abiertos sobre mí

¿Por qué Rovira utiliza estas tres leyendas y se centra en sus similitudes? Porque según sus propias palabras demuestran la obsesión e insistencia de Bécquer por ahondar en el lado destructivo del amor. Los personajes principales de los tres relatos sufren una radical conversión, de ser cazadores pasan a ser víctimas; víctimas de un hechizo amoroso causado por tres mujeres de presencia diabólica. Es en este punto donde se observa el interés de Bécquer por el poder de la pasión. Rovira lo explica de esta manera: “Esta sumisión al hechizo amoroso es, para Bécquer, el asunto inexplicable, y aquello en cuya existencia cree de veras, no la anécdota fantástica con que lo envuelve para complacer a cierto tipo de lector de revistas” (Pont 192).

En América Latina es particularmente importante el aporte de Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones. Debido al creciente interés de escritores e intelectuales en los fenómenos psíquicos y parapsíquicos, tanto Holmberg como Lugones vieron en la

literatura fantástica la oportunidad para integrar las ciencias espirituales y las racionales: “El arte parece ser el territorio donde concurran para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico” (Pont 34).

“El ruiseñor y el artista” es la obra paradigmática de Holmberg, pues es el mejor ejemplo del sincretismo entre ciencia y espiritismo que se da a finales de siglo XIX en España y América Latina, así como por inaugurar, en palabras de Enriqueta Morales, la forma de narrar que desarrollará el relato fantástico de Lugones. Tanto para Holmberg como para Lugones, esta polaridad deja de lado cualquier tipo de tensión convirtiéndose en dos aspectos complementarios y la base de las narraciones de Lugones. La concurrencia entre ciencia y religión se presenta como una característica imperativa del relato fantástico en España e Hispanoamérica en dicha época:

La peculiar convivencia genérica y las tendencias estéticas sincréticas decimonónicas se intensifican en el texto de fin de siglo. Abruptamente, la mirada abarcadora concita en el mismo texto la religión y la ciencia, el saber de Oriente y el cristianismo, la magia, el animismo, los prodigios de la ciencia moderna y la presencia del fantasma. (Pont 37)

En el XIX lo fantástico tuvo auge quizá como reacción a los resultados producidos por la revolución industrial, mientras que en el XX se vio favorecido por un deseo de superar los males latentes en ese período: la excesiva mecanización, el trabajo despersonalizado, el individualismo, etc. Como medio de escape, el artista tiene un acercamiento con lo íntimo y simbólico del hombre que aloja un miedo por el entorno que le ha tocado vivir, un miedo

generalizado que nutrirá la expresión, no solo de la literatura, sino de todas las manifestaciones artísticas. Juan Eduardo Cirlot, citado por Camps, lo dice de esta manera: “En efecto, no se trata de un cambio de ambiente cultural sino de un paso de los grandes ideales a una fría renuncia, tras la Primera Guerra Mundial. La actitud del artista se orienta hacia la evasión mediante el uso de un arte plástico cada vez más abstracto [...]” (102).

Destaca el término “evasión”, pues parece ser un factor que, a pesar del cambio de lo fantástico en este siglo (ya no es el fantástico de los talismanes ni de las apariciones), se mantiene constante en la conciencia de los artistas.

1.2 Teorías de lo fantástico: siglo XX

En 1970 se publica la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, obra considerada un hito en los estudios sobre lo fantástico. A partir del análisis de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, Todorov describe el modo en que lo sobrenatural es construido y propone, a partir de él, su definición de lo fantástico. Para este autor, lo fantástico se da cuando el lector, o uno de los personajes, duda o vacila sobre la naturaleza del acontecimiento que está experimentando, mismo que ha irrumpido la vida cotidiana y, por consiguiente, violentado las leyes que rigen al mundo objetivo. En tanto se mantenga la hesitación sobre dicho acontecimiento se estará en los terrenos de lo fantástico. Muy próximo a lo fantástico están lo maravilloso y lo extraño. En el primero se encuentran todos aquellos hechos que pertenecen a otra lógica, una distinta a la del mundo “real”, misma que es reconocida como tal por el personaje. Los cuentos de hadas y todo relato que admite sin mayor problema la existencia de seres sobrenaturales pertenecen a lo

maravilloso. Por su parte, lo extraño se presenta cuando el hecho que vive el personaje parece formar parte de otra realidad, pero termina resolviéndose de acuerdo con las leyes naturales⁵. Los cuentos policíacos son ejemplos de lo extraño pues, como lo menciona Ana María Morales, al inicio de ellos se presenta un fenómeno que parece ser causado por fuerzas sobrenaturales; sin embargo, el desenlace muestra que todo lo ocurrido se llevó a cabo por una de relación de causa-efecto propia del mundo objetivo.

Desde esta perspectiva lo fantástico es, entonces, una línea divisoria entre ambas estéticas: lo maravilloso y lo extraño. Según los acontecimientos insólitos estén más cercanos a lo maravilloso o lo extraño se hablará de extraño-puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso y maravilloso-puro. Lo fantástico-puro, que se podría fijar en medio de lo fantástico-extraño y fantástico-maravilloso, representa aquellos acontecimientos donde lo ominoso se extiende hasta el final del relato. Uno de los mejores ejemplos de lo fantástico puro es “Casa tomada” de Julio Cortázar pues en él la presencia que va despojando de su hogar a los hermanos jamás es definida, lo que permite llevar la incertidumbre de los personajes y el lector hasta el final del cuento.

Estas ideas fueron criticadas por autores contemporáneos a Todorov como Irène Bessière, Stanislaw Lem o Guido Almansi por considerar que la división que él propone despoja de autonomía a lo fantástico al considerarlo una mera frontera entre lo maravilloso y lo extraño. Además, y de acuerdo con el mismo Todorov, la naturaleza propia de lo fantástico, es decir lo que él llama fantástico puro, ocasiona que muy pocas obras puedan considerarse fantásticas. Sin embargo, es posible identificar dos de las grandes aportaciones

⁵ Se entiende por leyes naturales a las que forman parte de la experiencia diaria, o que son reconocidas como tales. Los teóricos de lo fantástico suelen referirse a su antítesis utilizando conceptos como sobrenatural, insólito o antinatural entre otros.

de Todorov: por un lado, reconocer el papel del lector o personaje en la definición de lo fantástico, pues, y aunque muchos autores han discrepado con esta idea, el acontecimiento debe ser percibido por una instancia dentro del texto. David Roas reconoce este principio al señalar, como Lovecraft, que el efecto de miedo debe ser considerado como fundamental para entender lo fantástico. El segundo aspecto se centra en señalar que no todas las obras que presenten eventos sobrenaturales deben ser clasificadas como fantásticas, pues el contexto, así como el evento mismo y la relación de este con los personajes, determinan la forma de entender y clasificar una obra. Este último punto es importante porque aún hoy autores como el mismo Roas siguen publicando estudios que intentan esclarecer la ambigüedad que existe al definir la literatura fantástica.

A partir del trabajo de Todorov se comenzaron a publicar distintos estudios que refutaron, ampliaron o se basaron en el análisis de este teórico. Como resultado, los diferentes análisis propuestos se enfocaron en aspectos como los temas, la estructura sintáctica, la enunciación y el enunciado, el miedo, el psicoanálisis, entre otros para definir lo fantástico. Y, aunque la mayoría de ellos critican el trabajo de Todorov, también lo toman como base pues uno de sus méritos fue reunir en su teoría las ideas de otros autores y ofrecer un estudio mucho más sistematizado de lo fantástico.

Para Jean Bellemin-Nöel, la literatura fantástica puede ser entendida desde el psicoanálisis y determinados elementos narrativos. Bellemin-Nöel, al igual que Rosie Jackson, reflexiona sobre las ideas de Sigmund Freud y a través de él explica lo simbólico en algunos cuentos de Teophile Gautier. De acuerdo con su perspectiva sobre “lo siniestro”, los acontecimientos insólitos pueden ser leídos de dos formas distintas: como la irrupción de lo sobrenatural en la vida de los personajes, entendida a través del sueño o las

alucinaciones, o como la expresión de ciertas conductas reprimidas. Para Jackson, la pertinencia del trabajo de Freud está en señalar que la literatura fantástica muestra lo oculto de la cultura, es un reverso de los discursos imperantes: “Gracias a las teorías de Freud y Lacan ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un reverso de la formación cultural del sujeto” (Roas 148). En el caso de los aspectos narrativos, Bellemin-Nöel postula, después de establecer *lo fantasmagórico* como una técnica narrativa, que el narrador es en realidad un elemento muy propicio para definir lo fantástico. Incluso propone la presencia de un *narrador fantástico* que se convierte en un enlace entre el lector y los acontecimientos sobrenaturales. Para que el impacto de lo fantástico sea el óptimo, el narrador debe ser un testigo, ajeno a la experiencia insólita. Si es el testigo, este debe narrar los acontecimientos después de haberlos vivido. De esta forma el relato siempre estaría mediatizado. Ana María Morales también señala el papel del narrador e indica que, a diferencia del narrador extradiegético de los relatos feéricos, el de los textos fantásticos debe estar inmerso en las circunstancias y así ser testigo de lo narrado.

Irène Bessière señala que la literatura fantástica es una lógica narrativa que se establece bajo el juego del caso y la adivinanza. El caso es la historia conformada a partir de determinada lógica donde esta tiende a ser cuestionada. La historia (caso) no resuelve el problema de las leyes que rigen la lógica, solo la presenta a la audiencia y deja en sus manos la resolución del conflicto. Por su parte, la adivinanza, o enigma según André Jolles, permite la resolución del problema del mundo presentado en la historia. Además, a diferencia de la propuesta estructuralista de Todorov, Bessière afirma que una de las características del relato fantástico es utilizar el contexto, los marcos sociales y las formas de este para definir y contrastar entre hechos naturales y sobrenaturales. Este marco

contextual, de acuerdo con la autora, permite la organización de dichos elementos y su consecuente confrontación pues los aspectos natural y sobrenatural, trivial y extraño serán diferentes según la época. Bessière lo señala de la siguiente manera:

Se corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor. (85)

David Roas cita las palabras de Rosalba Campra quien también habla sobre la importancia del contexto en la construcción de lo fantástico. Para esta autora, lo fantástico se convierte en un mecanismo de transgresión, donde un discurso (la literatura) que por naturaleza es imaginario tiene que representar un universo distinto (literatura fantástica) al de la experiencia fuera del texto: “los parámetros según los cuales se establece la correspondencia del texto con la realidad extratextual suelen reducirse a la definición que de esta última da el lector. “(156) Es decir, la realidad representada en el texto debe corresponder con la experiencia del lector para que este pueda identificar el texto como realista, en caso contrario, dicho lector opondría el texto a la realidad que él conoce y se plantearía el texto de otra forma:

Cuando, sin embargo, la realidad representada no coincide en algunos casos o en todos sus aspectos con la experiencia extratextual, el problema de la realidad del texto se plantea en forma de mitología, leyenda, cuento, etc. (o bien, de manera muy drástica, los acontecimientos narrados son relegados a la esfera de las alucinaciones. (156)

De acuerdo con esta idea, el marco sociocultural es de gran importancia para la literatura fantástica pues esta buscará la conformación de un contexto que se ajuste al mundo extratextual, al de la experiencia del lector. Es por esto que Roas señala que lo fantástico tiene mucho de realista pues para que el hecho sobrenatural contraste con lo real y establezca una ruptura, el universo creado por el texto debe ser lo más parecido al mundo natural. Así, y como afirma el mismo Roas: “El realismo se convierte en una necesidad estructural de todo texto fantástico” (24). Rosalba Campra también estudia la importancia del contexto en la literatura fantástica y su planteamiento coincide con el de Roas. Ella sostiene lo siguiente:

La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural. (175)

De acuerdo con lo anterior, el ambiente producido por el espacio cobra gran significado pues su uso es distinto entre lo fantástico del XIX y del XX. La literatura fantástica decimonónica busca la representación de lugares propios de lo sobrenatural: cementerios, casas abandonadas, etc. Por su parte, parece que la literatura fantástica del s. XX se aleja de estos espacios dándole a los eventos ominosos una apariencia más cotidiana. Esta diferencia fue ampliamente estudiada por Jaime Alazraki.

Alazraki parte de la observación de que en América Latina se ha abusado en el uso del término fantástico pues se aplica tanto a los textos del s. XIX como a los del XX. Él

considera que esto es un error pues dichos textos funcionan de forma distinta y el modo en que se aproximan a lo fantástico no es igual. Esta diferencia radica en que las obras decimonónicas tienen como principal objetivo crear terror en el lector; se constituyen, por tanto, en textos que buscan generar ambientes que propicien el temor y lo ominoso. Para reforzar esta idea, Alazraki cita las palabras de Lovecraft sobre la intención, y el valor desprendido de ese tipo de literatura: “Un texto se considera fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y poderes insólitos” (Sardiñas 206).

Debido a esta oposición, Alazraki sostiene que los relatos del s. XX no pueden denominarse fantásticos. Por tal motivo, ¿qué hacer entonces con las obras de Cortázar o Borges si en estas el miedo no es pretendido? Como resultado de sus observaciones, propone un término para referirse a los relatos cuya forma de abordar lo fantástico es distinta de los cuentos de Hoffman o Lovecraft. Este término es lo neofantástico. Para el autor de *En busca del unicornio...*, la narrativa neofantástica no intenta despertar terror ya que el hecho sobrenatural no se presenta como una irrupción violenta en el mundo, sino como parte de lo cotidiano, como otra cara de la realidad. A partir de esta diferencia, Alazraki señala que los trabajos teóricos pertenecientes al s. XX, especialmente las de Caillois, Vax y Todorov, son insuficientes para definir lo fantástico puesto que se basan principalmente en el impacto que las obras provocan en el lector, además de excluir una gran cantidad de obras que también pertenecen a lo fantástico⁶.

⁶ En relación con este punto, Alazraki toma las palabras de Bioy Casares quien explica que no existe un solo fantástico sino muchos, pues son bastantes las formas de construirlo.

Como ejemplos de relatos neofantásticos, Alazraki menciona los cuentos “Cartas a una señorita en París”, “Casa tomada” y “Bestiario” de Cortázar donde los acontecimientos prodigiosos no perturban el alma de quienes los presentan ni les causan temor. Al hablar de los textos decimonónicos, Alazraki hace eco de las palabras de Cortázar al puntualizar que la narrativa de ese siglo es sumamente artificial pues crea toda una maquinaria de fantasmas o situaciones fantasmales para provocar terror. Caso contrario ocurre en los relatos neofantásticos donde lo ajeno aparece con toda normalidad pues nace de ese espacio de lo cotidiano, de esa otra cara de la realidad que la mente no logra captar: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuso el género fantástico en el siglo XIX –, sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (Sardiñas 210).

Alazraki profundiza en sus ideas y que la distinción de los relatos decimonónicos y del XX se da entre sí por su visión, intención y *modus operandi*. En cuanto a la visión, los relatos neofantásticos asumen el mundo como una máscara, es decir, la realidad difiere de los postulados científicos y lo sobrenatural es solo una cara más, existe como una segunda realidad. La intención de lo neofantástico, como ya se dijo, está alejada de provocar el miedo, pues si este tipo de narrativa acepta lo sobrenatural como otra faz más de la realidad, el miedo debe estar ausente pues el miedo provoca vacilación en torno a los supuestos lógicos del mundo. Es así que lo neofantástico no busca dudar del mundo, sino mostrar que este tiene más de un solo rostro. Este aspecto de la intención sugiere la capacidad metafórica de lo neofantástico pues los textos, a través de ella, expresan atisbos de la realidad que escapan a categorías racionalmente establecidas. Por último, el *modus operandi* se establece cuando el relato neofantástico, a diferencia del fantástico, introduce

prácticamente desde el inicio de la historia el hecho sobrenatural, sin gradación alguna. Los textos del XIX se basan en representar la causalidad del mundo, y a partir de una degeneración de las leyes de dicho mundo, el hecho fantástico se introduce. En cambio, lo neofantástico da por hecho la existencia de ese elemento dentro de la lógica tal como se conoce. Es por ello que su presencia no necesita las leyes de la realidad como marco de acción y no produce terror en el lector.

Uno de los trabajos más actuales y de gran penetración en el mundo de los estudios sobre lo fantástico es el del español David Roas. En su libro *Tras los límites de lo real* aborda el problema de la insuficiencia de las teorías desde Todorov hasta el presente. Para Roas la literatura fantástica tendrá mayor impacto y una realización mucho más plena si la representación del mundo que se muestra en la obra es una copia fiel de la realidad objetiva. De esta forma, lo fantástico podrá irrumpir y violentar la realidad. Si bien la idea de que el mundo objetivo sea representado con fidelidad para aumentar el impacto de lo sobrenatural no es nueva, lo que Roas plantea en su trabajo es que, a partir de este choque, lo fantástico aparezca de forma autónoma pues él ha criticado, como muchos otros escritores, la idea de Todorov que sostiene que lo fantástico está entre lo maravilloso y lo extraño y que se hablará de él solo en tanto el personaje no decida la naturaleza del fenómeno. Esta postura entiende lo fantástico como un espacio, muy breve, que carece por completo de autonomía.

Otro aporte importante del trabajo de Roas se centra en recuperar el miedo producido en el lector como factor decisivo para lo fantástico. El elemento del miedo perdió fuerza desde Todorov; sin embargo, Roas es claro al postular que el choque entre dos realidades no puede menos que producir un estremecimiento en el lector. De esta

forma, él apunta otra idea interesante: lo fantástico produce miedo porque la presencia de una lógica distinta a la del mundo objetivo provoca que se cuestione la realidad como se conoce y, si esa realidad es cuestionada, también lo será la existencia misma del lector.

Asimismo, uno de los cuestionamientos más originales de este trabajo es la posibilidad de hablar de literatura fantástica en la actualidad. Roas señala que el avance de la ciencia ha hecho posible concebir otras realidades, con una lógica propia; si esto es verdad, entonces lo fantástico no tendría lugar pues la ciencia demostraría que fenómenos que antes se concebían como irreales son posibles para otra realidad con su propia configuración de leyes. Roas deja abierta esta pregunta, por lo que ella es una invitación a seguir reflexionando sobre la literatura fantástica.

1.3 El relato fantástico en México

En México, el relato fantástico inicia en 1878 con la publicación de “Lanchitas” de José María Roa Bárcena. La obra de este escritor mexicano se basa en lo que Oscar Hahn llama “el espectro de la leyenda”. Hahn sostiene que, aunque “Lanchitas” es ya un cuento literario, tiene una notable influencia de géneros populares como la tradición y la leyenda. La historia del padre Lanzas, llamado Lanchitas después de verse transformado su carácter tras vivir un hecho sobrenatural, es contada de boca en boca como lo son también las leyendas. Aquí el narrador no es testigo de la experiencia, sino que a él le llega la historia por conducto de un hombre a quien aparentemente el padre Lanchitas le confesó lo vivido. Por su parte, el acontecimiento narrado parece haber sucedido años atrás, sin una especificación sobre el tiempo. Estos elementos, además de otros, son los que evidencian la

profunda influencia que tiene la leyenda en este cuento. Esta idea se refuerza si se tiene presente que el mismo Roa Bárcena fue responsable de varias recopilaciones de leyendas.

En su libro *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, Rafael Olea Franco también aborda la influencia de la leyenda en la obra de Roa Bárcena. En su estudio Olea Franco señala que el escritor mexicano fue de los que más abrevó de las tradiciones populares, llegando incluso a transformarlas pues para este crítico Roa Bárcena llegó al relato fantástico a partir de la leyenda. Dos textos representan un primer intento por transmitir de forma literaria historias de origen popular: “La cuesta de los muertos” y “El hombre del caballo rucio”. No obstante, Olea Franco señala múltiples deficiencias en ambos y enfatiza que es hasta la publicación de “Lanchitas” donde Roa Bárcena transmite con suma eficacia un relato fantástico basado en un tema legendario: la leyenda de la calle de Olmedo. Sin embargo, la importancia de este cuento no radica solo en lo que significó para su autor, sino en lo que representa para la literatura mexicana: “La importancia de Lanchitas es enorme, ya que podría ser considerado como uno de los textos fundacionales de la literatura fantástica en México” (57).

En su libro, Olea Franco también plantea los elementos que él considera indispensables para la definición de lo fantástico. En primera instancia señala, al igual que Ceserani, la tendencia de incluir bajo el término “fantástico” todos los textos que incorporen en sus argumentos referencia a lo sobrenatural. Esta idea provoca que los límites entre la literatura fantástica y otros discursos como, por ejemplo, lo maravilloso, se borren. Este problema es particularmente abordado por Ana María Morales quien establece los linderos entre lo fantástico y otras estéticas e incluso géneros. Olea Franco propone que, para definir lo fantástico, es necesario delimitar el género y sus variantes a partir de un

periodo y una tradición literaria específicos. Para lograr esto se propone el estudio de un corpus que sea representativo de ese periodo y tradición. Es por eso que centra su estudio en Roa Bárcena, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco. Es importante señalar que no descarta a otros escritores como, por ejemplo, Francisco Tario, pero él establece su estudio de lo fantástico en esos tres escritores pues considera que tienen en común elementos primarios para la definición de la literatura fantástica. El más destacado de ellos es el uso de la Historia de México para la construcción de sus universos narrativos.

Además, también señala que lo fantástico depende en gran medida del efecto que produzca en el lector pues otros discursos, como lo maravilloso, no causan ningún tipo de miedo o estremecimiento. Con esto se aproxima a las ideas de otros autores como David Roas o Ana María Morales para quienes una de las grandes diferencias de la literatura fantástica con otras estéticas radica justamente en el miedo que esta provoca.

Ana María Morales es sin duda una de las autoras más prolíficas de la escena literaria actual. Para ella lo fantástico es un discurso basado en la alteridad, en la confrontación con el otro. De este modo, lo natural se opone a lo antinatural, lo legal a lo ilegal, lo normal a lo anormal en una relación de oposición, de tal suerte que lo fantástico plantea una confrontación producida por el encuentro de dos órdenes distintos. Es por esto que establece que lo fantástico está siempre relacionado con nociones como la frontera y el umbral. Debido a lo anterior cuando se estudia la literatura fantástica se lo hace de acuerdo con las similitudes y diferencias que tiene con otros géneros. Ella lo expresa del siguiente modo:

Hablar sobre lo fantástico siempre crea expectativas sobre las delimitaciones. Hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso —por engañosa que pueda resultar tal postura— entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas.

(Morales 47)

En un ensayo titulado “Las fronteras de lo fantástico” Morales establece que existen diferentes géneros que se basan en el uso de lo sobrenatural con los que la literatura fantástica guarda relación, pero que son claramente distintos. Ejemplo de esto son lo maravilloso, la novela policiaca, la literatura gótica, la ciencia ficción, etc. Por otro lado, formas de expresión, como lo extraño, que están supeditadas a géneros mayores también establecen fronteras con lo fantástico.

La primera frontera que establece es entre lo fantástico y lo extraño. Ya Todorov había señalado que lo extraño es todo discurso donde parece que irrumpe un acontecimiento sobrenatural pero cuyo desenlace permite explicarlo según las leyes del mundo objetivo. Morales señala que lo extraño pertenece a la novela policiaca y que esta, aunque entendida en un inicio como la versión moderna del cuento fantástico, es distinta de la literatura fantástica. En la novela policiaca ocurre un hecho que en principio parece violar las leyes naturales. Sin embargo, la resolución del caso permite concluir que el fenómeno es completamente normal dentro de la lógica tal como se conoce. Además, un aspecto técnico separa a lo fantástico de la narrativa policiaca. Mientras que la primera no ofrece un desenlace pues es necesario que el hecho se quede en el completo misterio para

producir su efecto, la segunda basa todo su argumento en resolver el problema y llegar, por lo tanto, a un final que resuelva todo el enigma.

La segunda frontera se establece entre lo fantástico y las distintas formas de lo maravilloso: el relato feérico, lo exótico, la utopía, lo milagroso y lo mágico. Como también lo observó David Roas, el relato feérico presenta sus propias leyes, por lo que todo lo que en él aparece es aceptado como posible sin la mayor consternación. Debido a que en el relato fantástico el hecho insólito representa una violación a los esquemas lógicos del mundo e irrumpe en él con violencia, los relatos de hadas se apartan de lo fantástico al no provocar ningún tipo de estupor:

Lo feérico es así una alteridad que confraterniza libremente con la cotidianidad. Sus reglas (las verosímiles dentro de su universo narrativo) son las únicas que funcionan para su realidad y no reciben cuestionamiento ya que no conservan como referente un otro código. (Morales 53)

Lo exótico, por su parte, tampoco representa una violación de las leyes del mundo pues aquello que parece sobrenatural lo es porque resulta desconocido para ciertas latitudes. De esta forma, una vez que exista familiaridad con el contexto de donde proviene lo extraño, la sorpresa, o aun vacilación, se eliminarán. La narrativa de utopía también maneja hechos que podrían clasificarla como fantástica, pero su naturaleza social la aleja de ella. En el relato utópico la sociedad es presentada con exageración o caricaturizada pues su objetivo es la crítica y la toma de conciencia lo que impide que haya una reacción violenta propia de lo fantástico debido a que en ningún momento se busca subvertir el orden establecido. La exageración es una construcción mental o una idealización que nunca se realizará.

Los relatos milagrosos y mágicos se aproximan un poco más a lo fantástico, pero sin ser parte de él. En lo milagroso se acepta la presencia de un hecho prodigioso cuando este es producto de la intervención divina. Está próximo a lo fantástico por la necesidad de que el texto represente la realidad objetiva, en la que se manifestará la potestad del numen. Sin embargo, en este tipo de relatos no puede existir ni vacilación ni estupor pues estas reacciones pondrían en tela de juicio el poder de la deidad y esto queda completamente fuera de ellas: “Tal intervención no anulaba ninguna ley natural, ya que se trataba de un ejemplo excepcional que dejaba, por su misma rareza, intacto el funcionamiento de la naturaleza y sus reglas” (56). De acuerdo con Morales, los relatos mágicos son los que más se aproximan a lo fantástico pues en ellos existe la posibilidad de trastocar la realidad a partir del empleo de leyes distintas. El hecho de que existan dos órdenes diferentes es lo que acerca a estos relatos con lo fantástico; sin embargo, los prodigios realizados por medio de la magia parecen tener un origen natural pues se abocan a modificar todo lo concerniente a la naturaleza. De esta forma, este tipo de relato también se alejan del miedo o vacilación tan necesaria para lo fantástico.

Con su propuesta sobre las fronteras, Ana María Morales permite identificar los textos fantásticos a partir de ciertos elementos que, no son nuevos y han sido recurrentes en los trabajos teóricos de muchos autores, no siempre fueron aplicados de manera clara. Su obra sigue los presupuestos de Todorov al señalar que las dos fronteras más importantes con las que se relaciona lo fantástico son lo extraño y lo maravilloso. Como se aprecia, su obra tiene una relación directa con las ideas de Todorov, a quien ella considera un hito en los estudios de lo fantástico. Sin embargo, su propuesta reelabora las ideas todorovianas al darle mayor autonomía a lo fantástico y al integrar todos estos discursos bajo la categoría

de estéticas de lo insólito. Estas ideas han permitido también el explorar otras formas de llegar a lo fantástico; gracias a esto Morales ha podido hablar, por ejemplo, de un proceso que va del mito prehispánico a la literatura fantástica.

Tras una recapitulación de las teorías más importantes elaboradas sobre lo fantástico, Omar Nieto señala que estas no guardan relación entre sí pues son totalmente opuestas debido a que fueron diseñadas para ajustarse a una obra o autor en específico, no a lo fantástico como género. Tras hacer dicho análisis, él plantea hablar de un *Sistema de lo fantástico*, es decir, de una propuesta que pueda adaptarse a los distintos autores de este tipo de textos y que, a su vez, permita entender el mecanismo de construcción de las obras. Para lograrlo, Nieto clasifica el fenómeno fantástico en tres paradigmas según el uso y la función que se le dé a este: lo fantástico clásico, moderno y posmoderno. En el primero, el hecho insólito entra de manera brusca, debido a que el referente es un entorno cotidiano donde la presencia de lo imposible causa sorpresa. Este paradigma es lineal, pues al haber un mundo cotidiano, una sola realidad, el acontecimiento extraño lo violenta de una sola forma. La mayoría de las obras fantásticas antes del s. XIX pertenecen al modelo clásico. Nieto señala que *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole es la obra más representativa del fantástico clásico. Lo fantástico moderno surge cuando el hecho sobrenatural se ha naturalizado, es decir, no genera la sorpresa y violencia del primero debido a que su existencia es normal para el ambiente del texto puesto que lo *fantástico moderno* es de carácter interno, en oposición al clásico que es externo. Nieto propone *La metamorfosis* de Franz Kafka como el libro paradigmático de este tipo de relato fantástico. Por último, lo *fantástico posmoderno* oscila entre los dos primeros logrando, desde esta perspectiva, una

naturaleza intertextual. Esta naturaleza produce que en el texto lo real e irreal se confundan entre sí borrando, o al menos dificultando distinguir, el límite entre ambos.

Nieto también señala que esta propuesta no es del todo nueva pues cita las ideas de Lauro Zavala quien establece un sistema modelizante de laberintos en el que se establecen tres sistemas de verdad. Si son tres sistemas de verdad, son igualmente, tres formas de construir, deconstruir y reconstruir la realidad. Nieto compara estos sistemas con sus paradigmas añadiendo que cada uno de ellos corresponde respectivamente con lo propuesto por Zavala: el laberinto circular con el fantástico clásico, el laberinto arbóreo con el fantástico moderno y el laberinto rizomático con el fantástico posmoderno. La teoría de Nieto consigue definir una nueva forma de entender la literatura fantástica, pues ésta se revela ya como una manera de construcción de obra y no solo como un efecto de recepción en los personajes o el lector.

Si bien las teorías revisadas hasta el momento son pertinentes para el estudio que el presente trabajo pretende realizar, el eje del mismo está en las ideas de Morales pues la literatura de Amparo Dávila, clasificada como gótica y fantástica por diversos autores, presenta una forma muy peculiar de aproximarse a lo sobrenatural, por lo que las propuestas de Ana María Morales permitirán establecer las fronteras existentes en la obra de la escritora zacatecana y así abonar una serie de reflexiones que también contribuyan a ahondar en el fenómeno de lo fantástico.⁷

⁷ A este respecto, Olea Franco es muy claro al señalar que la búsqueda por definir la literatura fantástica debe contemplar los muchos caminos que los distintos autores toman para aproximarse a ella.

CAPÍTULO 2

APORTACIONES CRÍTICAS A LA OBRA DE AMPARO DÁVILA

A pesar de que la obra narrativa de Amparo Dávila pueda ser considerada poco extensa, posee dos características que la vuelven más compleja de lo que generalmente se piensa: su profundidad temática y la estructura donde lo narrativo y lo lírico se fusionan para crear relatos con marcado lirismo, así como una suerte de construcciones poéticas donde la consecución de acciones marca la pauta de la evocación del sujeto enunciador.

En cuanto a su profundidad temática, las situaciones y realidades que exploró en sus relatos fueron poco usuales, e incluso incómodas, para su época. Así, lo femenino⁸, en la mayoría de sus cuentos, transita con tanta fuerza que transgrede las convenciones y se presenta como una narrativa donde lo sobrenatural es una manera de lograr dicha transgresión. Alejandra Amatto (2020) lo expresa del siguiente modo:

La escritora zacatecana no sólo estaba hablando de escenarios fantásticos y terroríficos, sino que hizo un “uso” casi clandestino de estos géneros de infracción realista para transitar el difícil camino de la transgresión de las convenciones sociales, en una realidad cotidiana que se encargaba de extinguir el deseo femenino. (párr. 5)

Los cuentos de Amparo Dávila juegan con los trastornos, la locura y la persecución. Ejemplo de lo anterior es “El último verano” de *Árboles petrificados* en el que la protagonista relata la angustia de una vida monótona, sin emociones ni decisiones propias, donde la mujer ha optado por lo socialmente correcto: la vida de ama de casa. El relato

⁸ Los personajes de sus cuentos no son exclusivamente femeninos; sin embargo, la presencia de lo agobiante, lo asfixiante y del horror es mayor cuando la víctima de todo ello es una mujer.

termina con una escena llena de crueldad: el personaje femenino se prende fuego para evitar la tortura que le causan los gusanos resultantes del producto abortado y enterrado en el jardín de la casa. A su vez, cuentos como “El abrazo” y “Árboles petrificados” (del mismo libro) describen las reflexiones de una voz lírica que trata de traer a su presente hechos ocurridos en otro tiempo y espacio, distintos de donde se encuentra: la muerte.

[...] espera, no te muevas, espera un poco más, ya no sé lo que te estoy diciendo, pienso tantas cosas deshilvanadas, yo no sé lo que es la muerte, nunca lo he entendido, pero tú no estás muerto, estás igual que antes, y si lo estuvieras no está muerto mi amor ni el tuyo, y estamos solos, solos y juntos con la misma ansiedad de poseernos... (Dávila 240)

Resultaría suficiente ahondar en los temas y la estructura de sus cuentos para concluir que su obra es más profunda de lo que, en ocasiones, se ha señalado. Sin embargo, existe una tercera característica que la reviste de complejidad y que ha sido, en muchos de los casos, el foco principal de los estudios dedicados a ella: su exploración de lo fantástico. Si bien gran parte de su narrativa está construida en torno a esta estética, una mirada más cuidadosa muestra que sus cuentos establecen diálogo con diversas formas de lo sobrenatural. Para poder reflexionar sobre este hecho, es necesario, primero, realizar un breve análisis historiográfico para, entonces, explorar lo que la crítica literaria ha dicho sobre Amparo Dávila y cómo se la ha estudiado.

2.1 Allí en la casa se contaban muchas cosas: revisión historiográfica de Amparo

Dávila

La obra narrativa de Amparo Dávila está constituida por cuatro libros de cuentos: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008)⁹. No obstante, la fecha de edición de su primer libro, en 1957 ya había publicado el cuento “Moisés y Gaspar” (que después formaría parte de *Tiempo destrozado*) en el número doce de la *Revista Mexicana de Literatura*, al lado de escritores como Tomás Segovia, Ramón Xirau, Ernesto Mejía Sánchez, entre otros. El corto lapso de tiempo que media entre el primer y segundo libro ha sido destacado ya por autores como, por ejemplo, Moisés Elías Fuentes quien afirma la evolución técnica y estilística de Dávila: “Así, mientras en *Tiempo destrozado* campean presencias exteriores, indefinidas, que atemorizan y a veces esclavizan a los protagonistas, en *Música concreta* la amenaza brota del interior de los personajes, hecha de ansias eróticas soterradas, furias encubiertas, culpas agazapadas” (54). Esta aseveración es muy oportuna pues, si bien lo indeterminado se hace presente en sus cuatro libros y emerge de la gran mayoría de sus cuentos, los relatos que parece mejor lo construyen son de *Tiempo destrozado*, volumen plagado de seres indefinidos.

En 1985 el Fondo de Cultura Económica (FCE), en su serie Letras Mexicanas, publicó *Muerte en el bosque*, una antología que reúne todos los cuentos de *Tiempo destrozado*, entre ellos el que le da nombre a este libro, más “El entierro” perteneciente a *Música concreta*. Resulta interesante que, para esa fecha, ya había sido publicado *Árboles petrificados*, que le mereció el premio Xavier Villaurrutia, por lo que llama la atención, no solo el hecho de que no se haya incluido ningún relato perteneciente a este libro, sino que

⁹ Dávila es autora de tres poemarios: *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954). En 2011 el FCE publicó la antología *Poesía reunida* que incluye un volumen inédito: *El cuerpo y la noche*.

en el paratexto se indique que Dávila solo había publicado dos libros hasta esa fecha. Además del notable desconocimiento de su obra, que pudiera ser la única razón por la que no se tomó en cuenta su tercer libro, es posible que la decisión de conformar la antología de esta manera responda a la clasificación tradicional que se ha hecho de su obra pues casi todos los cuentos de *Tiempo destrozado* giran en torno a elementos relacionadas con lo fantástico: seres atroces, juegos con el tiempo y el espacio, situaciones terribles, entre otras. De este modo, es entendible que solo se haya contemplado “El entierro” pues, con excepción de “El jardín de las tumbas”, este es el único cuento que podría considerarse eminentemente fantástico¹⁰. Además, *Árboles petrificados* contiene relatos que guardan relación con los de su primer libro, entre ellos se encuentran “El patio cuadrado”, “Óscar”, “Griselda” o “Estocolmo 3”.

En el 2021, el FCE lanzó una reedición de *Muerte en el bosque* dentro de la colección 21 para el 21. Por supuesto, el contenido no tuvo la menor variación; la contra portada, por su parte, utiliza otro texto de presentación que dista mucho del original de 1985. Llama la atención la recepción que este libro tuvo entre los grupos de promoción de lectura y entre miembros de los medios de comunicación que dieron difusión a la colección pues todos parecen entender que *Muerte en el bosque* corresponde al nombre original de un libro de Dávila y no a uno de los cuentos de *Tiempo destrozado*. Esto evidencia que entorno a la obra de Amparo Dávila se han hecho más conjeturas que estudios serios.

Para 2009, el FCE publicó *Cuentos reunidos*, obra que, además de abarcar los tres primeros libros de Dávila, incluyó uno inédito *Con los ojos abiertos*. Este último representa

¹⁰ El caso de “Tina Reyes”, que será analizado en el tercer capítulo, debe ser considerado a parte pues, para que se le considere fantástico, es necesario que se acepte la existencia de un juego con el espacio tiempo. Si esta lectura se desecha, es natural que no se le considere dentro de este género.

una renovación en la cuentística daviliana pues, a pesar de mantener las características de su obra anterior, posee un tono que comparte con autoras como Samanta Schweblin o Mariana Enríquez. Sin embargo, y sin dejar de lado el acierto que esta edición significa para la difusión de su obra, da qué pensar la ausencia de un prólogo o estudio preliminar que introduzca los cuentos. Esto, quizá, es una evidencia más de la urgencia de realizar y difundir los trabajos críticos que se han hecho de Dávila. Ciertamente es que al día de hoy la escritora zacatecana posee más atención por parte de escritores e investigadores, no obstante, los resultados de sus estudios permanecen casi de manera exclusiva en las esferas de lo académico, por lo que aún se requiere de un mayor esfuerzo para difundirla y reflexionar su obra lejos de lugares comunes y respuestas ramplonas pues estas configuran mucho la manera de leer a un escritor.

Recientemente, en el 2018, nuevamente el FCE publicó una edición para jóvenes titulada *El huésped y otros relatos siniestros*, ilustrada por el artista argentino Santiago Caruso. Sus ilustraciones logran, paradójicamente, representar, de manera incierta, la ambigüedad de sus personajes. Por ejemplo, en el caso de “El huésped”, Caruso ofrece la imagen de una figura humana de quien solo se distinguen los órganos internos, con lo que oculta su identidad. Curiosamente, la ilustración a “El entierro” recuerda mucho a “La noche del féretro” de Francisco Tario, esto podría ser solo coincidencia, sin embargo, sin duda hace alusión a la relación que une a ambos escritores. El libro está conformado por los cuentos más representativos de la autora y que son, al mismo tiempo, una muestra de sus mejores atributos narrativos: “El huésped”, “Alta cocina”, “El último verano”, “El jardín de las tumbas”, “El entierro”, entre otros.

2.2 Me entretenía viendo pasar la muerte: Amparo Dávila ante la crítica

Como se mencionó en el apartado anterior, los estudios sobre obra de Amparo Dávila están llenas de opiniones superfluas y lugares comunes, lo que, por supuesto, ofrece una imagen distorsionada de sus atributos narrativos y estilísticos. Por lo tanto, se hace indispensable revisar las aportaciones críticas más relevantes para establecer un diálogo entre ellas y así identificar los elementos o rasgos que han sido destacados con mayor frecuencia. Una vez realizado este ejercicio de correspondencias, se podrá profundizar en las características que la presente investigación destaca para, entonces, contextualizar y explicar su propuesta.

Claudia Gutiérrez Piña sostiene que existe una imagen constante con la que Dávila rememora su infancia: “Una vieja casona provinciana de principios del siglo XX, enmarcada en una noche de viento ululante, habitada de presencias y sonidos extraños” (15). Esta casona ha pasado de ser una evocación o referencia de su niñez a un elemento recurrente en sus cuentos pues en ella ocurren la mayoría de los hechos extraños que distinguen su narrativa: piénsese, por ejemplo, en “El huésped”, “La señorita Julia”, “Griselda”, “El patio cuadrado”, entre otros. Esta intimidad expuesta, donde los personajes viven sus mayores temores, evidencia una idea que hasta el día de hoy sigue vigente y que, además, también es preocupación de escritoras contemporáneas: la angustia y el miedo son experiencias de la vida cotidiana, particularmente para una mujer. De esta forma, la casa, en oposición a su sentido de refugio y protección, se abre violentamente como medio de establecer que este horror cotidiano destruye cualquier posibilidad de seguridad que pueda anhelarse. En relación con lo anterior, también resulta muy significativa la alusión de Gutiérrez Piña a “presencias y sonidos extraños” ya que esta característica es fundamental en la obra de Dávila pues propone lo indeterminado como una poética donde lo ambiguo

toma protagonismo en la figura de seres o situaciones amenazantes. De este modo, lo siniestro, al carecer de rostro, pasa a tomar todas las formas posibles, intensificando la influencia que pueden ejercer sobre sus víctimas. En la obra de Dávila, por lo tanto, existe una innegable relación entre ficción y autoficción articulada desde lo fantástico. Para Georgina García, citada por Gutiérrez, el discurso literario de Dávila:

está traspasado por la poética personal de lo fantástico, de ahí que la narradora [...] se recuerda en el papel de la víctima propiciatoria de lo desconocido, con terrores infantiles, pesadillas vividas como realidad, en una casa aterradora tomada por lo fantasmal, invadida por lo innombrable. (16-17)

Es sumamente significativa la mención de lo autobiográfico desde lo fantástico pues lo sobrenatural sirve para ilustrar los males de una sociedad en decadencia que es particularmente hostil con las mujeres. De este modo, Amparo Dávila no solo abordaría en sus cuentos situaciones que padecieron otras mujeres, sino aquellas que ella también vivió o que sintió como propias en un intento por objetivar lo subjetivo. Para Rosalba Campra (1989) lo fantástico es un mecanismo de transgresión donde un discurso imaginario (la literatura) da cuenta de un universo distinto (lo fantástico) de la experiencia real. Estas ideas están en función del contexto cultural del lector y lo que él entiende como posible e imposible; sin embargo, no deja de llamar la atención que este universo diferente al de la experiencia del mundo natural sea una ampliación de él y parece, entonces, que los seres y hechos insólitos que abundan en la literatura fantástica pueden tener mayor impacto para hablar de lo “real” que lo real mismo. Este punto será retomado más adelante.

Para Alejandra Amatto, Amparo Dávila escribe en el registro de lo fantástico, incluso, la considera una de las mejores dentro del género: “[Amparo Dávila] Fue, sin duda, una de las escritoras fantásticas latinoamericanas más importantes del siglo XX” (párr. 1). Es interesante esta afirmación pues no solo reconoce el trabajo de la escritora zacatecana quien, durante mucho tiempo fue conocida solo por un reducido número de lectores y estudiosos, sino que, además, enfatiza su pertenencia a lo fantástico, lo que la relaciona con escritoras como Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo, autoras de relatos que, al igual que los de ella, juegan con lo sobrenatural. En este contexto, José María Espinasa (2015) en *Historia mínima de la literatura mexicana* resalta el hecho de que Dueñas haya sido la primera en escribir relatos fantásticos, tan diferentes de lo que hasta entonces se conocía en la literatura mexicana:

[Guadalupe Dueñas] había entregado a los lectores un conjunto de cuentos inclasificables, con una gran libertad formal y con un registro, si no único poco frecuente en nuestras letras, el de relato fantástico-realista, poblado de fantasmas interiores que se exteriorizaban hasta tener más realidad que la propia realidad. (217)

Los relatos a los que hace referencia pertenecen a *Tiene la noche un árbol* de 1958. Poco tiempo después, en 1959, Amparo Dávila publica su primer libro de cuentos *Tiempo destrozado*, libro que marcaría la pauta en su manejo de lo sobrenatural. Si se atiende a lo cronológico, Dueñas es la primera de las dos en explorar lo extraño donde, como lo expresa el mismo Espinasa, la realidad y lo fantástico se hacen presentes. Sin embargo, al hablar de su obra, este aspecto no es el único que Espinasa utiliza para referirse a Dávila en comparación con Dueñas. Más adelante en su *Historia mínima...* dice lo siguiente:

Amparo Dávila construye relatos que pasan la frontera entre el cuento cotidiano, de estampa familiar y costumbrismo íntimo, y el relato de terror, encarnando la presencia del imaginario femenino como una sombra fantasmal, de otro mundo en este mundo, de un mundo otro que permite entender lo real al agregarle connotaciones de todo tipo, desde las psicológicas y religiosas hasta las clínicas. (251)

Dos cosas llaman la atención. En primer lugar, el aspecto familiar, incluso cotidiano que Espinasa señala, sirve de fondo para la presencia de lo insólito y terrible como una expresión de lo íntimo de los personajes. Sus miedos e inquietudes se transforman en presencias fantasmales, siniestras, fuera de este orbe con las que los personajes deben lidiar, pues muchas de las veces estos seres se apoderan de su vida y de su hogar obligándolos a vivir con ellos. Este punto en torno al horror de lo cotidiano se retomará más adelante. En segundo lugar, destaca que Espinasa no utiliza el término fantástico para referirse a la obra de Dávila; sin embargo, sí utiliza conceptos como relato de terror, imaginario femenino, fantasma y umbral. Parece, entonces que, para él, Amparo Dávila, además de no ser la primera escritora en explorar lo sobrenatural, no pertenece al género fantástico.

Sin embargo, para Laura Cázares, la producción fantástica hispanoamericana, o lo que se ha denominado de esta forma, parece estar muy ligada al ejercicio de la escritura por parte de mujeres y al uso de personajes femeninos. Para ella no es gratuito este hecho y destaca, para el caso de la obra de Dávila, que:

la relevancia que adquiere en estos últimos [personajes femeninos] dentro de su producción cuentística: mujeres sí, comunes y corrientes, pero a

quienes la angustia, la soledad, el miedo y los temores que las abruman, acaban convirtiéndolas, si no en extraordinarias, sí en personajes inquietantes que atraen con gran fuerza la atención del lector. (75)

Los personajes femeninos de Amparo Dávila son mujeres comunes, pero agobiadas bajo el peso de su existencia, misma que, en muchas ocasiones, está a disposición de los deseos de otros, lo que ocasiona que no tengan voz ni decisión sobre ellas. Un ejemplo de esto es el cuento “El huésped” de *Tiempo destrozado* donde la protagonista debe soportar la presencia de un ser atroz llevado por su esposo. Esta presencia aumenta la angustia que ella vive debido a su matrimonio:

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión (Dávila 19).

Tanto ella como la relación han perdido interés para su esposo, lo que explicaría la imposición del extraño ser que lleva a su casa y la indiferencia de él ante el temor que le provoca a su esposa. Esta sujeción a la voluntad masculina es un tema recurrente en Dávila quien, desde lo fantástico, mostró lo terrible de la condición femenina. Entonces, aunque los personajes femeninos no son exclusivos de sus cuentos, parece ser que sí son los más vulnerables a los horrores de la sociedad, por lo tanto, la representación de ellos no podría pensarse fuera de lo sobrenatural.

Así como Amatto considera a Dávila autora de relatos fantásticos, críticos como Federico Patán han tomado otros caminos y han asegurado que su obra pertenece, en

realidad, a la literatura gótica. Esta idea es sumamente interesante, más cuando se piensa en la relación, no fortuita, que otros autores han señalado entre Dávila y Francisco Tario quien ha sido estudiado desde esta estética. Entonces, la relación de Dávila con Dueñas por un lado y con Tario por otro parece un hecho que demanda mayor atención por parte de los estudiosos. La representación del *hastío*¹¹, el retrato de seres que son una suerte de fantasmas, y la angustia como producto de una vida condenada a la soledad¹² parecen ser algunos de los temas que unen la obra de Dávila con la de Francisco Tario.

Adriana Álvarez Rivera afirma que la pesadilla, entendida como estructura narrativa, define la obra de estos dos escritores mexicanos: “En este sentido, la pesadilla, portadora de angustia y miedo, revitaliza la forma de lo fantástico en “El jardín de las tumbas” de Amparo Dávila y “La noche de los cincuenta libros” de Francisco Tario” (3). Si bien sus ideas son aplicables a la obra de ambos en general, resulta interesante la relación que Álvarez establece a partir de dos cuentos tan distintos uno de otro. En ambos textos, los personajes parecen estar inmersos en los terrenos de lo onírico donde la línea entre la consciencia y el sueño es siempre confusa. De este modo, y aunque el motivo es diferente, la experiencia que viven los personajes es similar pues son presa de la oscuridad y los horrores que esta proyecta, horrores que tienen su origen en la infancia. Sin embargo, es oportuno señalar que a diferencia de “La noche de los cincuenta libros”, “El jardín de las tumbas” sí podría ser analizado desde lo fantástico lo que acentúa las diferencias entre ambos pues mientras la narrativa de Dávila suele ser trágica y sutil, los cuentos de Tario, en muchos de los casos, son grotescos.

¹¹ Cuentos como “La noche del traje gris” y “La noche del hombre” de Tario y “La señorita Julia” y “El pabellón del descanso” de Dávila son ejemplo de esto.

¹² Véase, por ejemplo, “La noche del hombre” de Tario y “La celda” de Dávila.

Otro rasgo que aproxima la obra de ambos escritores es lo antifantástico. Para Marcelo Salazar (2018) lo antifantástico se produce cuando “en el texto se disponen los elementos que pueden producir lo fantástico, pero sin que se realicen por completo” (82). Así, la impresión de lo fantástico se genera por medio de la tensión de un ambiente donde se anuncia la aparición de lo sobrenatural sin que esto llegue a suceder. “La noche de Margaret Rose” de Francisco Tario¹³ y “El huésped” de Amparo Dávila parecen compartir esta característica. En el primero se narra el encuentro nocturno de Margaret Rose con Mr. X; en dicho encuentro Mr. X duda sobre la realidad de Margaret a quien comienza a ver como un ser fantasmal. En el relato de Dávila, se cuenta la vida esclavizante de una ama de casa, cuya angustia aumenta cuando su marido trae a casa a un ser atroz. En ambos casos, las ambiguas descripciones que se hacen, tanto de Margaret como de la criatura, sugieren que algo sobrenatural aparecerá en cualquier momento, sin embargo, esto no sucede. De esta forma, y pese a que lo extraño no parece ser parte del cuento, el ambiente genera una tensión muy cercana a lo fantástico¹⁴. No puede ignorarse, como se verá más adelante, el hecho de que para José Sardiñas (2019) esta tensión no es más que el sentimiento que producen los cuentos de terror. De cualquier forma, queda clara la necesidad de un estudio más a fondo sobre la forma en que esta tensión funciona, así como su relación con lo fantástico y con el terror.

¹³ Se debe señalar que este cuento puede ser analizado desde lo gótico pues posee elementos propios de él como lo son: el castillo (el encuentro De Margaret y Mr. X se da en la mansión de ella que es una suerte de castillo), la presencia del personaje femenino y el ambiente nocturno. Sin embargo, reducir lo fantástico, como muchos lo han establecido, a la presencia de elementos del gótico, en una especie de neogótico, simplifica en gran medida un género que ha logrado desarrollar sus propios elementos y ha conseguido, por tanto, su autonomía.

¹⁴ En el desenlace de “La noche de Margaret Rose” Mr. X se revela como un fantasma. Sin embargo, y a pesar de que esto produce un shock en Margaret, el cuento pierde toda su tensión en cuanto se sabe que Margaret no es más que una mujer atormentada.

Debido a todo lo anterior, parece entendible que Espinasa no afirme un género específico para la obra de Amparo Dávila pues su relación con Dueñas, Arredondo y especialmente con Tario la coloca en el umbral de lo que Alejandro Toledo llamó autores inclasificables¹⁵. No obstante, parece ser que la construcción de su obra en torno a lo fantástico es, en un primer acercamiento, el rasgo más evidente de ella.

En otro de sus trabajos titulado “La aparición del miedo en las rendijas de “La quinta de las celosías” Adriana Álvarez enfatiza que el hecho de mayor importancia en los cuentos de Dávila es el miedo producido a partir de la irrupción en el mundo objetivo de otras realidades que lo transgreden. Esta misma observación, como se verá más adelante, es hecha por Sardiñas. Para apoyar su propuesta, Álvarez analiza “La quinta de las celosías” de *Tiempo destrozado*. En este cuento Gabriel, el personaje principal, acude a la casa de Jana, la mujer que ama, como parte del cortejo amoroso. Jana, quien en el pasado lo humilló constantemente, acepta gustosa la visita. Durante la misma, Jana se mira ausente, nerviosa y hablando consigo misma. A medida que la reunión avanza, Gabriel comienza a sentirse incómodo, especialmente por la respiración constante que produce una presencia misteriosa. Al final del relato, Gabriel es asesinado y embalsamado por la misma Jana. Durante el cuento lo sobrenatural no se percibe de forma explícita, pero el ambiente que impera en el salón donde están reunidos, debido a la intromisión de este ser y a la actitud de Jana, es extraño y asfixiante.

Es fundamental resaltar la importancia de las ideas de Álvarez en torno al efecto de miedo pues este es un elemento indispensable en la obra de Amparo Dávila, incluso en los

¹⁵ En su libro *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables* Alejandro Toledo incluye, entre otros, a Dávila, Dueñas, Arredondo y Tario.

relatos que no tienen nada que ver con lo sobrenatural. El mejor ejemplo de esto es “Detrás de la reja” donde la protagonista cuenta su vida resaltando sus amoríos con Darío y el encierro en el manicomio debido a los celos de Paulina, su tía. A diferencia de la mayoría de los relatos de Dávila, en este cuento no existe ningún asomo de lo sobrenatural, ni siquiera de algo extraño; sin embargo, el encierro, así como el abandono y olvido productos de él, y las posibles razones que lo motivaron, causan tal sensación de desasosiego, frustración y desesperación que el miedo se filtra en ellos. Caso similar ocurre con “Tina Reyes” donde la protagonista, del mismo nombre, se encuentra agobiada por el hecho de que, a diferencia de su amiga Rosa, aún no se ha casado ni tiene hijos. Después de visitar a Rosa, Tina acepta ir a tomar algo con un hombre que la siguió hasta la casa de su amiga. Una vez concluida la cita él la acompaña en taxi hasta su casa. El viaje de Tina toma tintes sobrenaturales al aparecer una especie de juegos con el tiempo y el espacio. Esto no causa miedo por sí mismo, no obstante, el cuento parece anunciar que Tina se dirige hacia una situación de agresión física y sexual de la que ella ya no es capaz de escapar. Así, se puede apreciar, por un lado, cómo la obra de Dávila no es enteramente fantástica, por lo que clasificarla de tal modo resultaría erróneo. Por otro lado, es posible asegurar que el miedo, más que lo sobrenatural, tiene un peso determinante en sus cuentos.

En su ensayo “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”, José Sardiñas define lo fantástico como un “texto literario de ficción donde coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables y donde se manifiesta un conflicto entre ambos sistemas...” (75)¹⁶. A partir de esta definición, opina que son realmente pocos los relatos de Dávila que pertenecen a lo fantástico pues la forma en que lo insólito se hace presente

¹⁶ Sardiñas reconoce que la idea en torno al conflicto entre dos realidades opuestas está presente, de una u otra forma, en la mayoría de teóricos de lo fantástico.

no es suficiente para aproximarse a él, a pesar de que son muchos los cuentos que introducen algún elemento sobrenatural. Si se piensa, por ejemplo, en “El huésped” y “Moisés y Gaspar” de *Tiempo destrozado* y “Óscar” de *Árboles petrificados* es posible entender la postura de Sardiñas. En ninguno de ellos se presenta la irrupción de lo sobrenatural, en cambio, los seres y engendros que aparecen pueden ser completamente verosímiles, aunque con características peculiares y contradictorias. En el caso de “El huésped” y “Moisés y Gaspar” se trata de una especie de animales con comportamientos humanos, o viceversa, y en “Óscar”, un ser que parece ser miembro de la familia, es representado con características que lo aproximan a una persona demente o, también, a un animal. Sin embargo, la ambigüedad juega con las descripciones que se hace de ellos, de tal suerte que lo indeterminado los coloca en el umbral de lo imposible: “[...] su estética de la indeterminación, de la atribución mínima de rasgos físicos a los entes causantes de miedo, e incluso la adjudicación de rasgos contradictorios que dificultan imaginar cómo son esos entes” (Sardiñas 90). En este sentido, Miguel Candelario Martínez afirma que estos seres “se caracterizan más por los efectos que generan en los otros que por los rasgos que la descripción les atribuye” (128). De esta forma, la ausencia en la descripción física de estos personajes provoca el efecto desestabilizador, propio de lo fantástico, pues a pesar de que no parecen estar vinculados con lo sobrenatural, la amenaza que ejercen sobre el resto se siente de esa naturaleza¹⁷.

Así, los personajes de los tres cuentos reflejan, por muy sutil que sea, desconcierto y horror en torno al comportamiento de las criaturas. De este modo, en los tres relatos se

¹⁷ Resulta interesante que Candelario Martínez afirme específicamente que cuentos como “El huésped” y “Moisés y Gaspar” son fantásticos, a diferencia de Sardiñas para quien no lo son. Este es uno de tantos ejemplos que evidencian que lo fantástico sigue siendo un terreno fértil de estudio, incluso en aspectos como su propia definición, así como en aquello que los escritores como Dávila aportan al género.

presenta una atmósfera sumamente tensa donde se tiene la impresión de que lo sobrenatural aparecerá de un momento a otro, especialmente en relación con los seres. En este sentido, las reflexiones de Sardiñas son correctas pues no se puede hablar de la presencia de lo sobrenatural en ninguno de esos cuentos, ni en otros donde Dávila utiliza más o menos el mismo recurso; sin embargo, no es posible ignorar, en este aspecto, la presencia de lo antifantástico pues una de sus características es reafirmar lo fantástico al presentar elementos propios de él y al producir una suerte de emociones, entre ellas la expectación y el miedo. El mismo Sardiñas hace referencia a esto:

Si a ellos se suma la galería de seres cuya caracterización es contradictoria, en la medida en que en unos momentos tienen rasgos humanos y en otros animales [...] hay una combinación y una acumulación de factores que podrían explicar la sensación de mundo extraño que suele asociarse a lo fantástico. (88)

Estos elementos a los que se refiere el escritor cubano constituyen la base de lo antifantástico. Ciertamente Sardiñas los menciona, a pesar de no estar de acuerdo, como una de las razones por las que la obra de Dávila ha sido caracterizada como fantástica; sin embargo, esos mismos elementos parecen señalar que existe una forma alterna, si no de construir plenamente lo fantástico, sí de aproximarse a él. Además, el hecho de que se refiera a seres contradictorios, con características a veces humanas a veces animales, como en el caso de los tres cuentos citados anteriormente, resulta muy interesante pues, por un lado, ya en párrafos anteriores se trató de justificar el uso de lo antifantástico para analizar esos relatos y, por otro, lo indeterminado se presenta como una estética que también necesita ser analizada con mayor profundidad. Entonces es evidente la necesidad de que

ambos conceptos sean un nuevo camino para entender la producción de aquellos autores que, como Amparo Dávila, manejan lo sobrenatural de distintas formas y producen relatos únicos.

Después de establecer que no todos los cuentos de Dávila son fantásticos, Sardiñas reflexiona sobre el horror y el terror y define que el primero tiene que ver con situaciones que inspiran repulsión y aversión; es, por tanto, un efecto físico. Por su parte, el terror, que puede estar relacionado o no con lo sobrenatural, tiende a lo espiritual y, por ende, a lo complejo del ser humano. De acuerdo con él, este es el efecto que causan los relatos de Dávila mismos que, y a diferencia, por ejemplo, de Lovecraft, ahondan en el terror de lo cotidiano.

En esta misma línea están las propuestas de Alejandra Amatto quien destaca la importancia de la representación del espacio en los cuentos Dávila. En su ensayo “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila” Amatto sostiene que el éxito narrativo de la escritora zacatecana radica en la forma en cómo se aproxima a lo que Rafael Olea Franco llamó el paradigma de realidad, es decir, la forma en cómo se representa la realidad en el texto literario; esta, por supuesto, está en función del momento histórico en el que dicho texto es producido. Para Olea Franco el proceso de representación de la realidad en la literatura fantástica no difiere del modo en cómo se construye en otros géneros, de esta forma, el hecho insólito contrastará con el medio en el que se hace presente, lo que provocará en los personajes no solo un impacto anímico, sino también un cuestionamiento de su propio mundo. Esta propuesta recuerda al concepto “realismo de lo fantástico” acuñado por David Roas quien establece que lo fantástico solo puede generarse en un espacio que esté en función de la

lógica de la realidad objetiva. Asimismo, para Roas también es fundamental el contexto sociocultural pues, a partir de él, el lector identificará determinado evento o hecho como posible o imposible.

Sin embargo, para Amatto, Dávila no solo construye espacios en torno al paradigma de realidad donde lo extraño pueda aparecer y ejercer su fuerza, sino que, además, los lugares donde se llevan a cabo sus relatos son tan cotidianos que encierran en ellos la posibilidad de lo insólito. En otras palabras, en los cuentos de Dávila la irrupción de lo fantástico y el horror que produce no son producto del contraste entre dos realidades disímiles, sino que forman parte de la vida cotidiana de los personajes. De tal suerte, en su obra abundan entornos provinciales y situaciones familiares típicas en las que lo sobrenatural está siempre al acecho, aunque no se sospeche de él. Amatto lo expresa del siguiente modo:

La cotidianidad en la que están sumergidos todos estos escenarios contribuye a fortalecer el proceso de desestabilización que la historia se ha propuesto narrar e implica, tanto para el lector como para los personajes, un tipo de violencia estética que lo enfrenta de la manera más dura al suceso insólito – muchas veces de tipo fantástico – que se avecina. Esta técnica que emplea la autora con mucha sistematicidad es lo que genera, en gran medida, la tensión narrativa manifiesta en la mayoría de sus textos ... (100)

Entonces es la forma en cómo está construido el espacio el factor que permite el impacto del hecho insólito, pero no por el contraste provocado por el enfrentamiento de dos realidades distintas, sino porque lo cotidiano de los escenarios trae consigo la posibilidad de

lo sobrenatural. Amatto llama a esto el “horror de lo familiar”. Es por esto que, para la escritora uruguaya, el *unheimlich* freudiano tiene gran relevancia para los relatos fantásticos pues la crisis anímica, producto de la irrupción de lo extraño, se da cuando el mundo de los personajes se desestabiliza, convirtiendo en amenaza lo que solía ser familiar. En consecuencia, también se desestabilizará el mundo del lector, un factor que Roas considera fundamental en la literatura fantástica.

Para corroborar su tesis, Amatto analiza el cuento “La quinta de las celosías” de *Tiempo destrozado*. A pesar de que ya fue explicado líneas arriba, conviene recordar brevemente su contenido. El relato narra la visita de Gabriel a la casa de Jana, la mujer de quien está enamorado. Durante su visita, Gabriel comienza a experimentar una serie de eventos que lo inquietan; lo perturba especialmente la presencia de un ser que emite ruidos extraños y a quien Jana le habla con violencia. Además, parece que es víctima de algún tipo de droga pues comienza a perder la noción de las cosas. Después de un tiempo, Jana, quien se muestra ausente durante la reunión, sale de su casa para dirigirse a la parte trasera del jardín, lugar donde embalsama cuerpos; Gabriel la sigue solo para encontrar su muerte a manos de ella.

Por medio de una comparación entre “La cena” de Alfonso Reyes y este relato de Dávila, Amatto establece, en primer lugar, que existe una tradición en la narrativa fantástica mexicana donde el jardín, además de ser un motivo recurrente, se utiliza como el espacio entre lo real y lo sobrenatural, como el enlace entre ambos. Asimismo, sostiene que el jardín, contrario a las ideas de Cirlot, es el escenario donde la realidad es subvertida y

donde, también, se desestabiliza el mundo del personaje¹⁸. Esto se ve evidenciado en los dos cuentos pues en ambos lo sobrenatural irrumpe en la realidad justo en el momento en que el personaje principal se encuentra en un jardín: en el caso de “La quinta de las celosías” Gabriel lo cruza para llegar a donde Jana le dará muerte mientras que en “La cena” parece formar parte de un sueño o una alucinación de Alfonso. A diferencia del texto de Reyes, donde el espacio da la impresión de estar sumergido en una atmósfera onírica, en el cuento de Dávila no existe un ambiente de esta índole, sin embargo, están presentes una serie de indicios que lo colocan dentro del registro fantástico pues a lo largo de él la presencia de ese ser indefinido anuncia la aparición de lo sobrenatural. Este último punto es particularmente importante porque, a diferencia de Sardiñas, Amatto establece que Dávila es una maestra del género, a pesar de que trasciende la etiqueta de escritora de lo fantástico. Las observaciones de estos dos autores son fundamentales para la presente investigación pues una de sus intenciones es establecer un diálogo entre los cuentos más significativos de la escritora zacatecana donde se hace uso de elementos sobrenaturales con el fin de explorar y proponer los caminos que ella toma para la construcción de lo fantástico, así como de otros géneros que le son próximos.

En su artículo “Las fronteras de lo fantástico”, Ana María Morales enlista una serie de géneros donde lo sobrenatural se hace presente: lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, lo extraño, lo prodigioso, lo grotesco, lo ominoso, lo horrible, lo trágico, lo numinoso, entre otros. Morales engloba todos estos géneros bajo el nombre de narrativas de lo insólito. Por eso, la escritora mexicana apunta que existen diversas formas de trabajar lo prodigioso y,

¹⁸ Para Cirlot el jardín representa la naturaleza ordenada, cercada, es un símbolo de la conciencia frente a la naturaleza desbordada de la selva que para él simboliza el inconsciente. En este sentido, Amatto postula que el hecho de el jardín tenga un uso opuesto en los relatos fantásticos a las ideas de Cirlot corresponde con la necesidad que tiene lo fantástico de trastocar la realidad.

por ende, existen diferentes clasificaciones para esos textos. Morales también apunta que lo fantástico es un discurso basado en la alteridad, en la confrontación con el otro. De este modo, lo natural se opone a lo antinatural, lo legal a lo ilegal, lo normal a lo anormal en una relación de oposición, de tal suerte que lo fantástico plantea una confrontación producida por el encuentro de dos órdenes distintos. Morales lo ejemplifica con la presencia del mito prehispánico en la literatura fantástica de corte nacionalista, misma que emprende la búsqueda de una identidad a partir de lo fantástico.

Sin embargo, lo hasta ahora expuesto llevaría a la conclusión de que cualquier narrativa que confronte dos órdenes distintos no sería necesariamente fantástica pues dentro del espectro de lo insólito existen diversas maneras de aproximarse a él. No obstante, su concepto de frontera es de gran utilidad para entablar un diálogo entre los relatos más representativos de Dávila y establecer una posible clasificación para ellos. La clasificación que se pretende va más allá de las simples etiquetas pues, como ya se mencionó, a partir de ella se estará en condiciones de entender el funcionamiento de lo sobrenatural en su obra y establecer, en último momento, lo indeterminado como la caracterización de una realidad inmersa en los más variados horrores.

En esto último la mujer juega un papel fundamental pues en el marco de los siglos XX y XXI, característicos por las crisis política, económica, social, ecológica, etc. la mujer se revela como un ser vulnerable para quien el miedo es una experiencia cotidiana. Es interesante, además, que esta poética de lo femenino parece ser una constante en la literatura que generalmente se denomina fantástica pues la presencia de escritoras, así como de personajes femeninos es abundante. En este sentido, no se puede ignorar el vínculo, abordado líneas arriba, entre Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas, tanto

en la extensión de su obra como en la relación de lo sobrenatural en torno a la experiencia de la mujer en un mundo que le es hostil. Las tres escritoras construyeron personajes femeninos que enfrentan el miedo, la soledad y la locura como consecuencia de una serie de circunstancias donde se encuentran completamente despojadas del mínimo sentido de seguridad. El espacio que eligieron para situar los horrores que viven sus protagonistas es la casa: una casona de pueblo llena de miradas y sonidos extraños, anclados en los amplios pasillos o en las habitaciones oscuras, situadas alrededor de un jardín que es quizá el único resquicio que sienten propio; para ellas, la casa es un lugar hostil en el que se sienten ajenas y donde se les ha arrebatado su intimidad.

En este sentido, resultaría muy provechoso ahondar más en las investigaciones que estudian la relación entre Amparo Dávila con escritoras contemporáneas como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin quienes, a través de recursos ya desarrollados por la autora de *Tiempo destrozado*, también centran su obra en la correspondencia de lo sobrenatural, el horror y la mujer. En ellas la casa vuelve a ser el espacio de la vulnerabilidad, la locura y el despojo.

Otra postura interesante en torno a la obra de Amparo Dávila es la de Miguel Candelario Martínez expuesta en su ensayo “Oblicua teratología: un acercamiento a lo fantástico en Moisés y Gaspar”. A diferencia de Sardiñas, propone que este cuento es fantástico atendiendo a dos aspectos no siempre considerados en los estudios de este género y que, además, funcionan en conjunto: los silencios en el texto y el peso de la mirada. De acuerdo con Rosalba Campra, el texto fantástico necesita de dichos silencios para generar textos sin solución y con atmósferas inquietantes. Entonces, lo fantástico está no solo en la presencia específica de seres o situaciones claramente anormales, sino en aquello que no es

evidente o cuya naturaleza es indeterminada, pero cuyo efecto desestabiliza la realidad de los personajes. Campra, citada por Candelario Martínez, lo expresa en los siguientes términos:

Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. (128)

Este vacío que no puede ser llenado incrementa su efecto cuando se le relaciona con la mirada. Candelario Martínez resalta su importancia en la narrativa fantástica pues lo reconoce como un elemento indispensable en uno de los textos más importantes del género: “El hombre de arena” de Hoffman. Fiel a la tradición fantástica, los cuentos de Dávila también son profusos en el recurso de la mirada ya que a través de ella los personajes se dejan sentir, definiendo quiénes son, los motivos por los que actúan y los fenómenos y situaciones que los afectan.¹⁹ Cuando en sus relatos se da el enfrentamiento entre los involucrados en la historia y el ser o evento que irrumpe en su vida, los personajes son incapaces de explicar sus características. Ellos claramente pueden verlos, pero son incapaces de comunicarlo. En “Moisés y Gaspar” lo que se dice de los seres que dan nombre al cuento es muy poco y al mismo tiempo muy confuso: pueden reír y aventar objetos, pero carecen de la humanidad necesaria para viajar como pasajeros por lo que

¹⁹ Son muchos los ejemplos donde se resalta el peso decisivo que tiene la mirada. Como casos particulares están los cuentos “Griselda” de *Árboles petrificados* donde el personaje principal es perseguido por las cuencas vacías de una mujer que le narra su vida y “Con los ojos abiertos” del libro del mismo nombre donde el relato termina cuando la protagonista despierta, y por ende abre sus ojos, para finalmente poder ver lo que la ha atormentado por tanto tiempo.

tienen que conformarse con trasladarse dentro de los maleteros. Así, el vacío que se genera en torno a su naturaleza y el modo en que impactan la vida de su nuevo dueño, quien, por supuesto puede mirarlos, lleva a pensar que son seres que no pertenecen a lo que el mundo acepta como posible. De hecho, un evento en el cuento resalta esta aparente cualidad sobrenatural: la reacción de la amante de José, personaje principal, cuando los ve por primera vez:

Cuando Susy iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y a Gaspar que estaban arrinconados y temerosos detrás del sofá. Susy palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo. Corrí tras ella y fue muy difícil calmarla. Después de aquel infortunado accidente, Susy no volvió más a mi departamento. (Dávila 84)

De esta forma, el silencio que se genera en el texto en torno a qué se está presenciando con la mirada, en este caso la naturaleza de Moisés y Gaspar, se convierte en un elemento constitutivo de lo fantástico pues no solo está en relación con las ideas de Campra, sino que, además, establece que lo fantástico podría estar más allá de lo sobrenatural, en aquel lugar donde la indeterminación obliga al lector a pensar que hay cosas que por ser tan monstruosas es mejor no describirlas. ¿Qué son Moisés y Gaspar? ¿Son animales, personas con alguna enfermedad mental o en verdad son seres que violan las posibilidades del mundo? La respuesta será siempre una incógnita; no obstante, lo que es claro es que su presencia impacta de manera negativa la vida de quienes tienen la desafortunada tarea de cuidarlos.

Por supuesto, es claro que esta idea por sí sola no determina que un texto pueda considerarse fantástico. Sin embargo, lo que Candelario Martínez propone es que este vacío en la descripción es capaz de llevar el mundo de los personajes del orden al desorden y de este al caos, con lo que claramente la realidad del texto se ve fisurada. Además, el mismo autor recalca que esta imposibilidad lingüística debe entenderse como la incapacidad de comunicarse y entender al otro. Si pensamos en otros cuentos de Amparo Dávila, la idea es sumamente coherente pues narraciones como “El huésped”, “Alta concina”, “La celda”, “Óscar”, por mencionar algunos, claramente presentan el desafío no solo de entender sino de al menos dar cuenta de una realidad ajena. Esta relación de la otredad con la literatura fantástica es otro campo de estudio que necesita mayor atención²⁰.

Todas estas consideraciones y análisis permiten establecer la posibilidad de una nueva perspectiva para estudiar lo fantástico: la capacidad que tiene de trastocar el orden en el cual está cimentada la realidad de los personajes, cuyo efecto, como lo ha recalcado David Roas, se extiende al lector real. Por supuesto no se trata de algo nuevo, pero es posible que muchos textos de Amparo Dávila, como lo establece Sardiñas, no son considerados fantásticos pues no se ha ahondado en este efecto desestabilizador. Estos intentos de esclarecer el fenómeno de lo fantástico no deben confundirse con la incapacidad de moverse del terreno del género literario, por el contrario, identificar la tradición o movimiento al que pertenece un determinado autor permite entender mejor su obra y, con eso, explorar las zonas que devela en relación con los individuos y su condición en el mundo.

²⁰ Por supuesto no se puede ignorar el trabajo de Ana María Morales en torno a la relación entre lo fantástico y al mito prehispánico que fue brevemente explicado líneas arriba.

Todas estas posturas en relación con la narrativa de Dávila dejan ver la pluralidad de su obra y las múltiples lecturas que se le pueden dar. Si bien la presente investigación coincide con muchas de ellas, para los objetivos que se buscan se partirá de la noción de frontera propuesta por Ana María Morales pues permite analizar los cuentos de Dávila desde una perspectiva donde lo sobrenatural toma distintas formas. Por lo tanto, las criaturas de naturaleza ambigua, los protagonistas de identidad misteriosa o de un posible estado mental perturbado, todo ello, relacionado con lo extraño, será materia de análisis y reflexión para establecer el funcionamiento de la poética de lo indeterminado. Además, la idea en torno a las fronteras de lo fantástico también ofrece la posibilidad de aproximarse a las distintas formas de representar la experiencia femenina en un mundo hostil pues las características de las distintas narrativas de lo insólito, entre ellas lo fantástico, el horror y el terror, abordan de manera específica las diversas problemáticas en las que se ve sumergida la mujer. Por ejemplo, el terror, de acuerdo con la definición de Sardiñas, que atiende a aspectos más psicológicos que físicos es utilizado para ahondar en la degradación emocional que viven los personajes davilianos producto del enfrentamiento con lo terrible. Ejemplo de esto último son los cuentos “Un boleto para cualquier parte”, “La señorita Julia”, “Alta cocina” “Detrás de la reja”, entre otros, donde los protagonistas son llevados hasta la locura por seres o situaciones que están del todo claras y que, por lo tanto, surgen de lo indeterminado que, además, deja lo fantástico como una posibilidad.

CAPÍTULO 3

LA POÉTICA DE LO INDETERMINADO DE AMPARO DÁVILA

3.1 Lo insólito: más allá de lo fantástico

En los últimos años, los estudios sobre lo fantástico han ampliado sus fronteras para reflexionar en torno a narrativas que son muy cercanas a él, pero constituyen otro tipo de discursos²¹. Entre estas se encuentran el horror, el terror, lo *weird*, lo insólito, etc. Si bien el factor común en todos es la presencia de situaciones o seres cuya naturaleza transgrede o parece transgredir las leyes del mundo natural, su distinción ha logrado superar el error de considerar que todo relato que hace uso de lo sobrenatural es fantástico pues todos estos textos abordan de manera distinta los hechos extraños que presentan. Ana María Morales (2008) postula que existe un

Conjunto de modalidades literarias que se caracteriza por representar en los textos un paradigma de realidad que, a los fines operativos, puede entenderse extratextualmente como aceptable, funcional y cotidiana, y que configura una realidad alternativa o esboza un sistema de inconsistencias que apuntan a la irrealidad, también representada textualmente (VIII).

Para ella, todas estas modalidades pertenecen a un modo discursivo mayor al que denomina Narrativas de lo insólito o Maravilloso²². Estos subgéneros necesitan la configuración de un espacio realista que sea traspasado por un evento que no corresponde con él, es decir, que

²¹ Se parte de lo fantástico porque parece ser que este ha sido, como objeto de estudio, el género que más autonomía ha tenido en las investigaciones concernientes a lo sobrenatural. Incluso, no sería muy atrevido señalar que las reflexiones en torno a los demás géneros dependen en gran medida de las reflexiones sobre lo fantástico.

²² Esta definición difiere de la de Todorov para quien lo maravilloso se da cuando los personajes de un relato aceptan como posibles acontecimientos cuya lógica es diferente a la del mundo natural.

se rige por otro conjunto de leyes. De esta forma, se producirá un contraste, violento muchas de las veces, entre las lógicas de ambos órdenes. Para muchos autores, este contraste ha sido suficiente para hablar de lo fantástico; sin embargo, el modo en cómo este se articula en el relato, la forma en cómo es percibido por los personajes y el peso que tiene para producir o no diferentes sensaciones han llevado a concluir que existen diferentes géneros que corresponden con estas maneras de acercarse a lo sobrenatural. Además, estas consideraciones se vuelven más complejas cuando se piensa en aquellas obras que son capaces de producir miedo u horror sin la presencia de un elemento extraordinario. Así, estas reflexiones sobre las formas de aproximarse a lo extraño han arrojado dos conclusiones generales: por un lado, su funcionamiento se aleja de lo fantástico ofreciendo nuevos caminos para la construcción de lo sobrenatural y, por otro, su capacidad de representar la realidad crea textos de profunda reflexión crítica que dan cuenta de situaciones sociales que encuentran pleno significado en los seres y situaciones ominosas que inundan las páginas de estas narrativas:

hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso [...] entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas. Así, lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que, al ponerse en contacto, conjuran una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites se crea la sola oportunidad posible para hablar de fantástico. (Morales 47)

Esta idea de frontera, en relación con los distintos discursos donde opera lo sobrenatural, permite reflexionar sobre el modo en cómo se representa la realidad y en la cuestión de por

qué un tipo de relato (fantástico, horror, insólito, etc.) critica mejor una determinada situación que otro. Entonces, la complejidad que subyace en múltiples experiencias sociales, cotidianas en muchos de los casos, es la fuente donde abrevan todas estas narrativas pues sus distintos matices solo pueden ser apreciados por medio de lo sobrenatural. En este sentido, se presentan a continuación una serie de consideraciones teóricas sobre la obra de Amparo Dávila y, particularmente, sobre el funcionamiento de lo sobrenatural con el fin de distinguir la modalidad discursiva a la que pertenecen los relatos seleccionados y así reflexionar sobre la mirada crítica que distinguió a esta escritora en relación con la experiencia de la mujer. Una vez realizado este análisis, se procederá a explicar el funcionamiento de lo indeterminado (que surge de lo sobrenatural) como una estética que, si bien se aprecia mejor en la naturaleza ambigua de los entes extraños, también está presente en las características de los personajes principales, quienes parecen hablar desde la locura o el recuerdo, y cuya relación con dichos seres o con sus familiares es también confusa.

Como se estableció en el capítulo anterior, quizá en muy pocos escritores exista una relación tan fuerte como sorprendente entre autobiografía y autoficción como en el caso de Amparo Dávila. Dávila nació en 1928 en Pinos, Zacatecas. Pasó la mayor parte de su infancia encerrada debido a los embates de diferentes enfermedades. Como consecuencia, se volcó sobre la biblioteca de su padre donde descubrió los grandes clásicos de la literatura en ediciones ilustradas como, por ejemplo, *La Divina Comedia*. Además, y debido al encierro, se hizo aficionada a observar las procesiones que pasaban frente su casa rumbo al cementerio. Todas estas situaciones alimentaron sus temores al igual que su imaginación,

misma que daría fruto a cuentos que hoy forman parte de la mejor muestra de la tradición fantástica en México²³.

A partir de la publicación de *Tiempo destrozado* (1959), su primer libro de cuentos, la narrativa de Amparo Dávila se llenó de personajes acorralados en sus propios hogares por seres cuya naturaleza indeterminada representa un gran peligro para ellos. Por ejemplo, en “La señorita Julia”, la protagonista, una mujer que vive conforme a las estructuras sociales, comienza a perder la cordura debido a una serie de ruidos inexplicables en su casa. Su vida, basada en las costumbres y la moral, se desmorona sin nadie que le ofrezca una ayuda significativa. El final del cuento es revelador: los ruidos son causados por ratones que han infestado la casa. Esta simpleza en el desenlace proyecta una imagen desoladora que muestra a la protagonista vulnerable y solitaria quien, una vez que deja de ser útil para la sociedad patriarcal, es desechada y dejada en el olvido. Además, en muchos de sus cuentos, las mujeres son oprimidas por figuras masculinas que, directa o indirectamente, las arrastran hacia los eventos que hundan más su existencia, como en el caso de “Arthur Smith” donde un ama de casa presencia cómo su esposo, mientras juega con sus dos hijos, transforma su actitud y comienza a comportarse como un niño. Resignada, la mujer entiende que ahora deberá cuidar ella sola de tres “hijos”. En relación con todo esto, es evidente que la obra de Dávila tiene una profunda orientación de género²⁴.

Además, en su obra, la representación de la realidad sigue estando mediada y potenciada por los recursos narrativos cercanos o propios de lo sobrenatural que Dávila

²³ Si bien una de las intenciones de la presente investigación es analizar las distintas formas con las que Amparo Dávila se aproximó a los diferentes discursos especulativos, para efectos prácticos se utilizará el término “fantástico” en relación con sus cuentos, a menos que se indique lo contrario.

²⁴ La intención de la presente investigación no es ahondar en la obra de Amparo Dávila desde la teoría de género, más bien, busca reflexionar sobre la condición vulnerable que viven las mujeres desde la representación de lo sobrenatural.

manejaba con maestría. Para estudiar los distintos discursos de lo extraño vertidos en su obra y para explicar lo indeterminado como poética, se analizarán algunos de sus cuentos donde lo extraordinario (o aparentemente extraordinario) cobra mayor fuerza para entablar un diálogo que permitirá descubrir su aproximación o distanciamiento con lo fantástico. Como resultado, se reflexionará en el modo en el que las aproximaciones a lo sobrenatural permiten la construcción de un discurso con una amplia perspectiva de género. Los cuentos que se analizarán son “El huésped”, “El espejo” y “La señorita Julia” de *Tiempo destrozado* (1959); “Tina Reyes” de *Música concreta* (1961); “El último verano” de *Árboles petrificados* (1977) y “Con los ojos de abiertos” de *Con los ojos abiertos* (2008).

3.2 Las fronteras de lo fantástico en Amparo Dávila

La obra narrativa de Amparo Dávila se puede dividir en tres grupos: los cuentos donde hay clara presencia de lo sobrenatural; aquellos donde lo extraño en apariencia no tiene lugar, no obstante, se percibe una atmósfera inquietante y los relatos que prescindan de lo prodigioso. En los tres, sin embargo, lo indeterminado se hace presente a través de distintos mecanismos: la ambigüedad en la descripción de los seres atroces, el lugar desde el que el narrador enuncia sus vivencias, el estado mental de los personajes y las circunstancias que los rodean, entre otros. A continuación, se analizarán los cuentos especificados líneas arriba proponiendo un diálogo entre los distintos discursos de lo insólito para después, y con la ayuda de otros relatos, explicar cómo cada uno de ellos ayuda en la construcción de lo indeterminado. Debido a la naturaleza del presente trabajo, el análisis se centrará en las dos primeras clasificaciones; no obstante, habrá menciones a la última.

3.2.1 En el umbral de lo fantástico

“El espejo” narra la historia de una mujer que es internada en un hospital debido a una fractura sufrida en una de sus piernas. Su hijo, el narrador del relato, se da cuenta del desmejoramiento físico que su madre experimenta en el sanatorio; preocupado, busca por todos los medios cambiarla de institución. Cuando ella toma valor, le cuenta que es atormentada por algo extraño que ocurre en el espejo de su habitación. Su hijo decide quedarse en el hospital con ella para ofrecerle su apoyo; en una de esas ocasiones descubre que, justo a la medianoche, el espejo de la habitación no refleja nada y, además, da la impresión de que algo terrible saldrá de él. A partir de ese momento, ambos se resignan a soportar una experiencia que no podrán compartir con nadie más.

Este cuento se inscribe en la estética de lo fantástico pues existe un hecho sobre el que se especula a lo largo de toda la diégesis. A pesar de que al inicio del relato no se plantea la posibilidad de que sea algo sobrenatural, la especulación en torno a él, además del misterio proyectado sobre la situación, lo pone en el lindero entre lo posible y lo imposible. La resolución llega cuando, al final del cuento, los personajes aceptan la existencia de aquello que desestabiliza su realidad. La aceptación de lo sobrenatural refuerza la carga simbólica que posee este objeto:

En él será posible notar el poder que dicho símbolo ha cobrado en la mente humana y las diferentes connotaciones, supersticiones e historias que han surgido en torno al espejo y su extraña y compleja naturaleza, emparentada siempre a situaciones sobrenaturales, fantásticas y míticas. (Cendejas 154)

En relación con sus atributos fantásticos, el espejo está vinculado con temáticas como el doble, el infinito, el acceso a otras dimensiones, entre otros. Esto es significativo pues resulta interesante pensar que lo proyectado por el espejo sea aquello que atormenta a los personajes. El narrador explica que, tras la muerte del padre, él y su madre se volvieron muy cercanos: “de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces severos uno del otro” (Dávila 72). La fuerte relación que se establece entre ambos los vuelve dependientes uno del otro además de cerrar su círculo a otras personas u opiniones. Con esto, es probable que aquello que sale del espejo, es decir, la imagen de sí mismos, sea aquello que no desean enfrentar: el símbolo de su relación madre – hijo. En este sentido, es relevante recordar el hecho de que el espejo no refleja nada, está vacío, lo que podría reforzar la condición carente de sentido que viven. Así, las formas que se dibujan en la sábana, cuando ellos intentan cubrirlo, podrían representar lo que debe permanecer oculto y que lucha por salir a la luz, es decir lo *unheimlich*.

Para Freud, lo *unheimlich* (lo siniestro) es la sensación que se experimenta ante situaciones de cierto orden extraño, de un fuerte impacto anímico. Desde una perspectiva psicoanalítica, Freud establece que lo siniestro, haciendo eco de las palabras de Schelling, se da cuando algo sale a la luz, es decir, cuando se hace evidente aquello que debería permanecer oculto. Lo siniestro, añade, también es producto de la repetición de determinados hechos o situaciones, del enfrentamiento con el doble o de la presencia de ciertas fuerzas anímicas como lo son la realización inmediata de los deseos, la omnipotencia de ideas o el retorno de los muertos. Sin embargo, Para Freud esta definición es insuficiente pues propone la existencia de dos formas de abordar lo *unheimliche*: lo siniestro vivencial y lo ficticio. Para lo vivencial Freud establece dos formas en que este

puede darse: por complejos infantiles reprimidos y por la confirmación en el exterior del regreso de ciertas creencias primitivas aparentemente superadas, que corresponderían con las fuerzas anímicas explicadas líneas arriba. Por su parte, para lo siniestro ficticio, Freud elabora toda una explicación muy cercana a las teorías de Todorov pues lo *unheimliche* dependerá de la representación del mundo que el autor elija para su obra. De esta forma, el cuento de hadas queda fuera de lo siniestro pues la presencia de hadas, o de cualquier ser perteneciente a este tipo de mundo, no tiene la intención de despertar lo siniestro²⁵. Lo que surge del espejo, en relación directa con el *unheimliche* es significativo porque su caracterización es ambigua, nunca se especifica qué forma tiene o cuál es su naturaleza. De esta forma, en este cuento lo indeterminado se establece a partir de una experiencia siniestra enmarcada por lo fantástico. El discurso fantástico, entonces, no es fortuito pues sirve para representar una realidad hostil sufrida por una mujer.

En relación con lo anterior, si bien la voz narradora es masculina, el sufrimiento de su madre es el centro del relato. Cuando él indaga sobre la causa del estado anímico de ella, los médicos se limitan a responder que es una alteración de sus nervios causada por la caída, minimizando por completo la situación. Una característica de los personajes de Amparo Dávila es su carácter cotidiano, ninguno es un hombre o mujer extraordinario, no obstante, adquieren una tremenda fuerza cuando se les descubre en medio de sus miedos y angustias. Es oportuno recordar que Laura Cázares (2008) ha enfatizado que esto cobra mayor relevancia con los personajes femeninos:

²⁵ Esto último resulta pertinente para las ideas que Roas tiene sobre lo fantástico. Para el teórico español, lo maravilloso (el mundo de hadas, textos religiosos, etc.) queda completamente fuera de lo fantástico, y de lo siniestro freudiano, pues su intención no está en poner en crisis el mundo objetivo, característica fundamental de lo fantástico.

[...] cabe destacar la relevancia que adquieren estos últimos dentro de su producción cuentística: mujeres sí, comunes y corrientes, pero a quienes la angustia, la soledad, el miedo y los temores que las abruma, acaban convirtiéndolas, si no en extraordinarias, sí en personajes inquietantes que atraen con gran fuerza la atención del lector. (75)

Este es el caso de la mujer de “El espejo”; su vida está inmersa por completo en la cotidianidad, y de ella surge la condición que la lleva al hospital. Nada hay de extraordinario en esto, sin embargo, se vuelve extraordinaria debido a la angustia y al miedo que la abruma. Lo cotidiano es de donde nacen los tormentos que experimentan sus personajes, lo que, paradójicamente, los vuelve mucho más amenazadores. Esta mujer se encuentra internada en el mejor de los hospitales, a cargo de médicos y enfermeras que velan por su cuidado y que mantienen informado a su hijo sobre su recuperación. No obstante, nada de esto puede protegerla pues el horror no viene de fuera, sino de ella misma, representado en la presencia del espejo. ¿Qué la atormenta? Acaso haber llevado una vida cómoda, pero carente de sentido, una vida que también padece su hijo. Este relata lo que sucedió con ambos tras la muerte del padre: “No obstante que adoraba a mi padre, logró sobreponerse a su ausencia. Dese entonces nos identificamos de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces severos uno del otro” (Dávila 72). Se puede inferir el peso que la figura paterna tiene en ellos, como en “La Señorita Julia”, y cómo ha determinado su relación. Así, es posible que aquello que no desean enfrentar, lo que la atormenta a ella una vez que se encuentra sola, y que compartirá después con el hijo, es el estado de su vida todavía condicionada por la presencia/ausencia del padre. La misma

Cázares ha puntualizado el papel de esposas o madres que desempeñan los personajes de Dávila:

En sus cuentos, las mujeres obtienen con frecuencia el estatus de esposas simplemente porque los hombres no han logrado casarse con aquella a quien quieren [...] Por eso no es extraño que las relaciones de pareja sean tan conflictivas, aunque en apariencia parecen desarrollarse con normalidad. (75)

Estas reflexiones refuerzan la idea de que “El espejo” es un cuento fantástico pues el símbolo del espejo, y su relación con el tema del otro, han sido motivos recurrentes en este tipo de literatura. Si en “El huésped” lo indeterminado, como se verá más adelante, hace referencia a aquello que no es posible reconocer, pero cuya amenaza está latente, como ciertas conductas machistas, en este relato tanto lo fantástico como lo siniestro aluden al rechazo de uno mismo pues lo fantástico es justamente aquello que se rechaza porque pone en duda las certezas de nuestra realidad.

“Con los ojos abiertos” narra los acontecimientos extraños que Mariana, la protagonista, vive tras recibir en su casa las pertenencias de su difunto exmarido, particularmente unas figuras de arte africano. A partir de la llegada de los objetos, Mariana comienza a escuchar por las noches una serie de ruidos que, en un principio, relaciona con ladrones. No obstante, conforme avanzan las noches, se da cuenta que no hay ladrones, por lo que lo fantástico se cuele como una terrible posibilidad: “Sin dar crédito a lo que veía, Mariana se dirigió a la cocina sin saber qué pensar, qué explicación darle a lo que había sucedido (Dávila 289).

Al igual que otros cuentos como, por ejemplo, “La señorita Julia”, este relato expone la degradación física y emocional que sufre la protagonista pues, en medio de los sucesos que no la dejan dormir, se siente completamente abatida ya que vive en una profunda soledad a pesar de tener una rutina que incluye cenas y bailes con amigos y familiares. Este sentimiento se apodera de ella despojándola de su forma de vida:

“Mariana acostumbraba oír música clásica todo el día, o más bien, todo el tiempo que estaba en su casa [...] No había querido decirle nada a Hortensia pensando que a lo mejor se asustaba y ya no iba a trabajar [...] Salió a la calle, como de costumbre, pero su mente seguía divagando. (289)

Es importante enfatizar que esta condición de verse limitada se origina desde el momento en que llegaron las cosas de su marido: “Mariana no tenía un horario determinado para regresar a su casa por la noche, nadie la esperaba y podía llegar cuando quisiera. Desde que llegaron “las cosas de Armando” [...] su horario de llegada por la noche se empezó a restringir”. (287)

Al principio Mariana supone que los ruidos que escucha son provocados por ladrones que buscan llevarse las cosas de Armando; no obstante, con terror descubre que nadie ha entrado a su casa. La condición emocional que le genera este hecho coloca al cuento en el umbral de lo fantástico pues, en términos de Todorov, una condición para este radica en que los personajes sean incapaces de definir la naturaleza de aquello que están viviendo. Esta característica se cumple en Mariana:

A veces pasaban una o dos noches en las que no sucedía nada, otras veces varias noches seguidas, ocurría lo mismo [...] Mariana no había vuelto a

dormir tranquila. Dormía un poco, se despertaba sobresaltada creyendo oír ruidos, volvía a dormir un rato, de nuevo despertaba sobresaltada: “ahora sí, ya están aquí”, pero ¿quiénes?, don Antonio, el tapicero, estaba en Valle de Bravo, definitivamente no era él, pero entonces ¿qué eran aquellos ruidos, de dónde provenían?, se preguntaba y se preguntaba Mariana, llena de angustia y desesperación. (292)

El final, en armonía con el título del relato, permite la posibilidad de lo fantástico al sugerir que los ruidos son provocados por alguna fuerza sobrenatural hasta ese momento desconocida para Mariana: “Cuando los pasos llegaron hasta la cabecera de su cama, un sudor frío y pegajoso cubrió todo su cuerpo y fue presa del terror [...] pero Mariana había decidido enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos, se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos” (296). Este recurso narrativo donde el lector no puede ver lo que el personaje sí, deja la puerta abierta y extiende lo fantástico más allá del relato mismo.

Es posible establecer un diálogo entre este relato y “La Señorita Julia”. En este cuento, Julia, la protagonista, es una eficiente oficinista, confiable y activa, que sufre una transformación física y mental debido a unos ruidos extraños que escucha en su casa durante la noche: “La señorita Julia, como la llamaban sus compañeros de oficina, llevaba más de un mes sin dormir, lo cual empezaba a dejarle huellas [...] Tenía grandes y profundas ojeras y la ropa se le notaba floja” (56). La vida de Julia, que solía ser organizada y reflejo de una moral estricta, comienza a venirse abajo como consecuencia de las constantes humillaciones que sufre por parte de compañeros de trabajo y parientes producto del cambio en su aspecto y desempeño. Debido a las condiciones que rigen su vida y a los anhelos no realizados, Julia comienza a sufrir un declive anímico y psicológico pues se

siente incompleta por no haber cumplido el sueño de casarse: “Llevaba quince años en aquella oficina, y siempre había pensado trabajar allí hasta el último día que pudiera hacerlo, a menos que se le concediera la dicha de formar un hogar como a sus hermanas” (60).

En ambos relatos, el personaje femenino es atormentado por ruidos originados en su casa y por ende en su propio espacio. El efecto que producen es similar: la degradación anímica, física y psicológica de las protagonistas, quienes, además, reconocen con temor la soledad en la que viven. En este sentido, la relación entre Julia y Mariana está relacionada con lo postulado por Julia Negrete para quien la aniquilación de los personajes femeninos es una constante en la narrativa daviliana: “Abatida por la incompreensión de los demás [...] Julia (y *Mariana*) pretende que el aislamiento la mantendrá al margen de las críticas [...] Convencida de que no hay salvación, [...] atormentada, se abandona a sus insomnios poblados de diabólicos animales” (Negrete 172-173). En este sentido, Mariana y Julia se aíslan de los demás y deciden enfrentar solas sus problemas. Llama la atención la razón que motivó la decisión de Julia: Julia no puede sino cumplir estrictamente sus “deberes” como mujer por lo que se niega a pedirle ayuda a Carlos De Luna, su prometido, por temor a que este se decepcione al saber que su casa no cumple con los estándares de limpieza de una señorita de su posición: “Y no permitió que Carlos De Luna la acompañara [...] El señor De Luna podía pensar que no había la suficiente limpieza, que ella era desaseada y vivía entre alimañas” (58)

Los desenlaces de ambos cuentos, aunque distintos en el modo en cómo resuelven las historias, ofrecen una idea similar: tanto Mariana como Julia caen víctimas de los seres indeterminados que las atormentan. Sin importar sus vidas metódicas y disciplinadas, el

desmejoramiento, el terror y la locura se instalan en ellas para despojarlas de todo sentido de seguridad. En relación con esto, se encuentra la perspectiva de género que integra ambos relatos. Tanto Mariana como Julia, están oprimidas bajo estructuras patriarcales que toman control de su diario vivir. Julia se desespera no solo por la falta de sueño originado por los ruidos, su vida se desmorona cuando descubre que la imagen que perciben los demás de ella no corresponde con la moral elevada con la que se conduce, sin mencionar la maternidad no realizada que tanto pesa sobre su ánimo. Además, no le es posible vivir fuera de las tradiciones familiares representadas en la casa paterna donde ella sigue viviendo. Dado lo anterior es posible entender la casa como una proyección de sí misma donde las prácticas morales enseñadas por décadas son las responsables de la configuración espacial (física e ideológica) de la casa y su decoración, por un lado, y del sistema de creencias de Julia, por otro. Por su parte, Mariana, a pesar de su aparente libertad, no puede decidir sobre el uso del espacio en su hogar y constantemente tiene que aceptar las elecciones de sus hijos: “Ya sé que tu casa va a quedar convertida en un bazar de antigüedades, pero mira, no será por siempre, solo un tiempo [...] Mariana no tuvo más que aceptar las razones de Armando sin objetar” (284).

En el caso de “Con los ojos abiertos” el elemento de mayor relevancia en cuanto a la perspectiva de género es la presencia del dominio de su esposo representado en las figuras africanas que se ve obligada a guardar en su hogar. Desde el inicio del cuento se indica que ella y Armando llevan años separados, no obstante, esto no impide que, tras la muerte de él, Mariana deba hacerse cargo de sus posesiones. En cuanto estas llegan, comienzan a escucharse los ruidos que la atormentan por las noches, incluso los pasos de alguien que ha entrado en su casa y en su intimidad: “Por las noches los mismos ruidos, los

pasos que llegaban hasta la cabecera de su cama, el terror, la desesperación, la impotencia, ¿hasta cuándo todo eso, hasta cuándo podría soportar aquella tortura, aquel suplicio sin fin ...? (295). La violencia masculina, representada en las figuras y en los sucesos que provocan, armoniza con la estética de lo indeterminado pues lo ambiguo (no se sabe qué origina los ruidos ni lo que Mariana ve al final del cuento) constituye la representación más adecuada de la hostilidad que pueden sufrir las mujeres. Lo indeterminado, relacionado con lo fantástico, puede tomar cualquier rostro, es la amenaza oblicua que se cierne desde todos los ángulos posibles. De ahí que desde lo especulativo se construye un discurso para explorar la experiencia femenina, en su mayoría de vulnerabilidad y despojo.

A pesar de que aquello que las atormenta son simples ruidos, ambas mujeres pierden la razón hacia el desenlace de ambos relatos. Paradójicamente, el aparente origen insignificante de los ruidos incrementa la hostilidad y la incapacidad de encontrar salvación: la amenaza es tan común que está inmersa en su intimidad, por lo que escapar de ella significaría escapar de sí mismas: su afán por cumplir un rol específico dentro de la sociedad, en el caso de Julia, y vivir resignada a no tener voz propia, en el caso de Mariana.

Muy próximo a estos relatos, particularmente a “La señorita Julia”, se encuentra también “Tina Reyes” de *Música concreta* (1961). Cristina Reyes es una empleada de una fábrica de suéteres, acosada por un hombre después de dejar la casa de su amiga Rosa. El hombre, quien en todo momento se muestra amable y educado, la persigue hasta convencerla de tomar algo juntos. Durante todo este tiempo, Tina sabe que su destino es la tragedia y pasa las horas imaginando cómo iniciará todo.

En este relato, la protagonista también evidencia deseos de formar una familia y expone cómo el no haber realizado esa meta la sume en una profunda tristeza: “Pero también no dejó de sentirse mal al pensar que si obtenía el puesto de cajera era porque ésta lo dejaba para casarse. Todo mundo tenía la posibilidad de casarse, miles de muchachas se casaban todos los días menos ella” (153). Estos pensamientos son constantemente interrumpidos por Rosa quien trata de animarla. A pesar de las dificultades económicas que vive Rosa, Tina envidia su vida de ama de casa, lo que pone de manifiesto sus creencias en relación con la idea de alcanzar la plenitud como mujer por medio del matrimonio: “¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera “Tina” con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría” (151).

Al igual que muchos otros en el universo daviiliano, Tina es un personaje marcado por la fatalidad pues, además de no ver su anhelo realizado, se deja llevar sin mayor resistencia ante la posibilidad de ser agredida física y sexualmente por el hombre que la ha esperado afuera de la casa de Rosa:

Ella supo que era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba nunca huir de su destino. Podía intentar mil cosas y todo sería inútil. A veces, el destino se presentaba de pronto como la misma muerte que un día llega y ya no hay nada que hacer. Solo le quedaba resignarse a su triste fin. Convencida de la fatalidad se dejó conducir dócilmente. (155)

No obstante la fuerte relación que guarda con “La señorita Julia”, la resignación con la que Tina enfrenta su destino lo convierte en un relato peculiar dentro de la narrativa de Dávila.

Mientras que Julia se esfuerza por eliminar a las ratas, que son las que aparentemente generan los ruidos que no la dejan dormir, y la protagonista de “El huésped” logra deshacerse del ser terrible, Tina no presenta mayor resistencia ante los eventos que le suceden, solo se dedica a imaginar cómo iniciará todo. Incluso, sabe que no importa lo que suceda, no importa si es agredida o no, toda la culpa y vergüenza caerán sobre ella, de ahí la resignación que presenta. Este aspecto es sumamente significativo pues es una representación de la fatalidad en que viven las mujeres quienes, al no poseer un espacio propio ni tener control sobre su cuerpo o sus decisiones, parecen ser arrastradas hacia la tragedia. Además, Tina menciona recurrentemente a “Celia”, una joven víctima de violencia, en circunstancias similares a las de ella, con lo que reafirma la posición vulnerable de la mujer. De este modo, este personaje femenino parece evidenciar el peligro que representa la proximidad de una figura masculina, idea alimentada por las noticias que ha leído. El único hombre que parece quedar fuera de esta concepción es Santiago, esposo de Rosa, no obstante Tina lo presenta altamente idealizado.

En relación con la presencia de lo especulativo y su vínculo con la experiencia femenina, el final del relato sugiere que Tina sale corriendo escapando de su agresor después de que este (aparentemente) consumara la violación. No obstante, el relato ofrece una suerte de confusión de espacios que, si bien pueden ser producto del impacto anímico que vive Tina, también insinúan la irrupción de lo fantástico gracias a los tiempos y construcciones verbales:

Tina levantó los ojos que tenía clavados en el suelo, y miró el edificio donde vivía; pero no era, porque no podía ser, porque él la había llevado a otra parte, y eran sus ojos los que la engañaban, los que la hacían ver lo que no

era verdad, su cuarto en el tercer piso de un edificio miserable, adonde ella hubiera querido llegar como cualquier otra noche, lo que ella quería que fuera, pero que no era (160).

Además de los verbos, tanto el narrador como la organización sintáctica parecen indicar que Tina ha cruzado a otro tiempo espacio: “había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido hotel y se precipitaba corriendo calle abajo [...] en carrera ciega hasta el final [...] un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio” (160). La ausencia de signos de puntuación y el uso de la coordinación ofrecen, además de un sentido de vértigo, la idea de una superposición de distintas situaciones experimentadas por Tina. Este recurso es polisémico pues, por un lado, indica que Tina efectivamente ha escapado de su agresor, pero, por otro, puede referir a su figura hundiéndose metafóricamente en una nueva realidad: la muerte.

En este relato lo fantástico introduce dos maneras adicionales de construir lo indeterminado. En primer lugar, debido la confusión del tiempo espacio es imposible conocer con exactitud el lugar desde el que Tina está padeciendo esta experiencia. Este recurso ofrece otra faz de lo indeterminado. No obstante, el objetivo es el mismo: abordar la experiencia agobiante que viven las mujeres. En segundo lugar, esta poética sirve para retratar o expresar aquello que no puede ser descrito de manera mimética. Es por eso que en “El huésped”, que será analizado a continuación la violencia que sufre la protagonista encuentra expresión en la forma de un ser ambiguo.

3.2.2 Entre lo fantástico y antifantástico

En el relato “El huésped”, el personaje principal, un ama de casa, debe enfrentar la presencia de un ser un atroz traído a su hogar por su esposo. Las características de este ser son ambiguas por lo que es imposible determinar si se trata de un animal o de un ser humano. Sin embargo, su influencia se deja sentir sobre ella: “No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (Dávila 19). Además de ella, el resto de los habitantes de la casa experimenta el mismo terror debido a este ente: “No fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa – mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito – sentíamos pavor de él. Solo mi marido gozaba teniéndolo allí” (19). Es importante recalcar la actitud del marido frente al ser pues es el único que obtiene satisfacción con su presencia lo que parece sugerir el poder que ejerce sobre los demás habitantes de la casa.

El contexto de la vida familiar de la protagonista resulta significativo para ahondar en la figura de esta criatura: la relación matrimonial no producía felicidad a ninguno de los cónyuges, además, el marido había perdido interés en su esposa:

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en un determinado sitio, pero que no causa la menor impresión. Vivíamos en un pueblo pequeño incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer. (Dávila 19)

La caracterización del espacio representa el estado de la vida marital: “Vivíamos en un pueblo pequeño incomunicado y distante de la ciudad”. Al igual que el pueblo, su relación

distante está al borde de la desaparición debido a la indiferencia de él y por una serie de infidelidades sugeridas más adelante en el texto: “Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían...” (21). Parece evidente, entonces, que llevar a la criatura a casa estableció una forma más de ejercer dominio sobre ella pues esta acción no tuvo la menor consideración de sus sentimientos: “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 ... Es completamente inofensivo – dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia” (19).

En todas estas ideas se resumen las reflexiones expresadas líneas arriba en torno a la obra de Amparo Dávila. En primer lugar, se encuentra la perspectiva de género al abordar la condición marginal que vive la protagonista al no tener voz en lo que ocurre en su propia casa: además de tener que enfrentar la imposición de su esposo, es la responsable, junto con su empleada, de alimentar al ser. Asimismo, la presencia de la criatura confirma el poder simbólico que ejerce su marido sobre todos los habitantes de la casa, especialmente sobre ella, pues es una extensión de su dominio masculino: a pesar de estar ausente la mayor parte del tiempo, su autoridad persiste simbolizada en la figura de la criatura. En este sentido, es significativa la forma en la que los personajes femeninos se refieren a él, destacando justamente su naturaleza masculina, con lo que reafirman una estructura de dominación desde el género: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: “Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...” (20). Además, la configuración de los personajes atiende a estructuras sociales que definen el rol de hombres y mujeres: el marido es el que provee para la casa, viaja, es un hombre de mundo, empoderado y ejerce autoridad sobre su

familia; por su parte, ella está confinada a las labores domésticas y a otras actividades que han sido vinculadas con lo femenino como tejer y cuidar del jardín. En este contexto parece natural que ella no pueda decidir sobre lo que ocurre en su hogar y su única tarea sea someterse a la voluntad de su esposo. Del mismo modo, tanto las mujeres como los niños son vulnerables a la violencia que desata la criatura, es por esto que resulta significativo que al final del cuento la protagonista (que carece de nombre) y Guadalupe hayan “asesinado” a la criatura pues, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los relatos de Dávila, las víctimas logran liberarse parcialmente de su amenaza:

Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba [...] Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas ... Un día ya no se oyó ningún ruido. Ni un lamento ...

(23)

Por otra parte, el elemento autoficcional, presente en el espacio de la casona, está en relación con la crítica a la situación que vive la mujer pues, además de representar el espacio de la infancia invadido por seres extraños, pierde su característica principal de refugio para convertirse en un lugar expuesto, abierto a toda amenaza:

Perdí la poca paz de que gozaba en la casona [...] Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina [...] Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba

al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. (19-20)

Con esto, Amparo Dávila enfatiza el hecho de que no existe lugar que le pertenezca a la mujer. La mujer es una advenediza, forastera incluso en su propio hogar pues ha perdido la protección que su intimidad debería proveerle.

En este cuento es muy interesante el manejo de lo sobrenatural ya que en un sentido estricto no existe ningún elemento por sí mismo extraño: el narrador jamás establece que la criatura sea un ser extraordinario, asimismo ninguna de las circunstancias que lo rodea lo es. Sin embargo, algunas de las características que se le dan, así como el tipo de amenaza que provoca, parecen inscribirse en un ambiente insólito. Por un lado, habrá que recordar los rasgos que se le atribuyen: “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (19). Si bien esta apariencia podría ser la de un animal, el recalcar que era lúgubre y siniestro y que, además, sus ojos parecían atravesar las cosas, juega con lo sobrenatural ofreciendo la posibilidad de que en verdad lo sea.

“El huésped”, por lo tanto, no es un cuento fantástico pues no hay ningún hecho insólito que irrumpa en la vida de los personajes. Aunque la llegada del ser a la casa de la protagonista podría considerarse una irrupción en su mundo, esta jamás es vista como ajena a las leyes de su propia realidad. En cambio, solo se acentúa constantemente el horror que le representa. Si no existe un elemento por sí mismo extraordinario, ¿cómo se consigue esta tensión sobrenatural? La respuesta alude a lo antifantástico. Como se explicó en el capítulo anterior, lo antifantástico se produce cuando un texto narrativo dispone todos los elementos

que son propios de lo fantástico sin llegar a realizarse plenamente: en este caso, las características de este ser: su predisposición nocturna, la impresión que provoca en el resto de personajes, todo anuncia la aparición de un elemento extraordinario que, sin embargo, nunca aparece. No obstante, el relato ofrece un ambiente, una tensión por donde se cuele lo fantástico: “Dicho de otro modo, para que lo antifantástico pueda existir necesita de aspectos básicos, ligados con lo fantástico, que funcionen como el marco de referencia” (Salazar 85). Este marco de referencia, en el caso de “El huésped”, está relacionado con la descripción ambigua del ser y su efecto en los demás. En este sentido, el personaje principal no expresa duda referente a la naturaleza de la criatura, aspecto fundamental en la teoría de Todorov, y aunque sus ideas han sido superadas, deja en claro que, para que lo fantástico opere, debe existir un choque entre ambos órdenes. Este conflicto no se produce pues para la mujer no es importante definir si el ser es o no parte de este mundo, sino expresar el terror que le produce. Por tanto, el cuento no es fantástico, sin embargo, esa tensión se mantiene:

La ausencia de un conflicto fantástico es lo que precisamente crea lo antifantástico. Si bien las acciones no presentan problemas para el personaje en cuanto a la lógica que las rige, pues él no tiene que decidir a qué orden pertenecen, la condición en que están presentes, el modo de vincularse y de aparecerse ante él es lo que les confiere una cualidad sobrenatural. Su naturaleza pertenece a las reglas de este mundo, pero la forma como él las vive las dota de una cualidad fantástica. (Salazar 87).

Lo antifantástico evidencia que los debates sobre la relación que guarda la obra de Dávila con lo sobrenatural por un lado y con lo fantástico por otro evidencian la necesidad de

reflexionar sobre los distintos modos en que ella se aproxima a dichas estéticas y, por ende, cómo dialoga con el concepto de frontera propuesto por Ana María Morales. Su narrativa, anclada en el lindero entre lo real y lo irreal pone de manifiesto que acudir a una estética en particular tiene un fin específico vinculado, en el caso de los cuentos analizados, a la perspectiva de género.

¿Cuál es entonces la intención de la aproximación a lo sobrenatural en este relato? Debido a la naturaleza indefinida de la criatura, su rostro podría ser cualquiera. Es decir, lo indeterminado alude a un peligro que podría presentarse de muchas formas y cuyas posibilidades, incluso las sobrenaturales, son amplias. No obstante, sí está anclada a un espacio y figura en concreto: el lugar que ocupa la mujer en la vida matrimonial y a una estructura de dominación patriarcal. Para Dávila, la vida familiar y la autoridad que ejerce el hombre sobre la mujer constituye un escenario hostil que puede tomar una faz o muchas.

Un cuento particular por su relación con las reflexiones en torno a lo fantástico y al género es “El último verano” de *Árboles petrificados*. Este relato narra la angustia que vive el personaje femenino al enterarse que ha quedado embarazada de nuevo. Con una perspectiva que anhela los días de su juventud y que evidencia desapego por parte de su pareja, este personaje reflexiona sobre la carga que le representa este nuevo embarazo. Debido a causas naturales, sufre un aborto que, si bien la libera de la responsabilidad de volver a ser madre, le provoca un fuerte remordimiento pues se le culpa de lo sucedido. Como consecuencia de todo esto, comienza a sentirse perseguida por los gusanos que salen del lugar donde su esposo enterró el producto. Sin otra salida más que acabar con su vida, se prende fuego para evitar que los animales la atrapen.

Como bien lo ha apreciado Claudia Gutiérrez Piña (2018) este cuento ha suscitado muy pocos comentarios por parte de la crítica pues esta se ha limitado a señalar el rol femenino que subyace en el texto. Si bien este aspecto es parte importante en el desarrollo de la diégesis, y será retomado en la presente investigación, sería insuficiente centrarse solo en él ya que existen otros elementos que dan riqueza al relato como, por ejemplo, el tratamiento al símbolo de la maternidad y, en relación con el objetivo de este trabajo, su vínculo con las narrativas de lo insólito:

Líneas arriba advertía sobre el señalamiento de Dávila a propósito de su proceso creativo en relación con el símbolo, donde asume como estrategia la perpetuación de su encubrimiento para generar el efecto perturbador que caracteriza sus relatos. Resulta significativo reconocer que, en el caso de “El último verano”, el funcionamiento es inverso, ya que el símbolo no es encubierto, sino evidenciado desde su planteamiento. El lector sabe desde las primeras líneas que encontrará un tratamiento del personaje en relación con la simbólica femenina, en específico con el arquetipo de la madre. (Gutiérrez 140)

Con este procedimiento de evidenciar el símbolo, en este caso el de la maternidad, Dávila logra el efecto de horror pues relaciona este arquetipo con elementos que están muy próximos al mundo sobrenatural. A pesar de que Gutiérrez señala que en “El último verano” el miedo, en tanto efecto, no es promovido por ninguna fuerza externa que viole las leyes del mundo, sino por el universo de lo familiar, sí existe un matiz o insinuación por donde se cuele lo extraordinario. Es cierto que, en este cuento, como en la mayoría de la producción daviliana, el horror surge de lo cotidiano y que esto lo aleja de los terrenos de lo

fantástico, no obstante, el relato presenta un incremento en la intensidad narrativa donde es posible vincular el efecto de horror que se desprende de ver a la protagonista morir quemada con un motivo que, si bien es producto de la locura del personaje, como en “La señorita Julia”, tiene dejes sobrenaturales:

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo [...] sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más ... y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta [...] Con manos temblorosas desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue virtiendo [*sic*] desde la cabeza hasta los pies, hasta quedar bien impregnada.
(209)

El estado anímico y mental de la protagonista es tal que la locura la ha llevado a sentir la presencia de los gusanos entrando por debajo de la puerta. Esta protagonista, al igual que la de “El espejo” y la “Señorita Julia” entre otros, ha llegado a una condición psicológica que la ha llevado, como ya fue mencionado, a la aniquilación del yo. Todo esto queda fuera de los registros de lo sobrenatural pues no existe ningún ser o fuerza externa que transgreda las leyes de su mundo, todo es parte de la visión desquiciada que posee como resultado del remordimiento por el aborto y por sus condiciones maritales. No obstante, el fragmento citado presenta una tensión, que no solo provoca terror (en términos de Sardiñas), sino por la que lo extraordinario parece filtrarse. El texto sugiere que los gusanos, en un acto de voluntad propia, buscan vengarse de la mujer y esta persecución es lo que la lleva a quemarse viva. No se puede negar que en la locura se encuentra el origen de este hecho, pero, al mismo tiempo, no deja de llamar la atención que la forma de presentar las acciones

de los gusanos roce lo sobrenatural. ¿Dónde está la línea que divide un trastorno mental de un hecho insólito? La respuesta podría hallarse en lo que David Roas (2022) ha llamado maternidades monstruosas. Para el autor español, el monstruo es una figura clave en la narrativa fantástica pues representa, entre otras cosas, el miedo natural que tiene el ser humano a la muerte, así como la exteriorización de los deseos más íntimos y pervertidos que posee. Roas enfatiza que el monstruo se ha transformado adecuándose a los paradigmas históricos y culturales que lo engendran; de esta manera es posible encontrar, a lo largo de la historia, distintas facetas de esta criatura que son una representación de los males que una determinada cultura posee.

Debido al auge de las distintas perspectivas sobre el género que han repercutido en los estudios de lo sobrenatural, las reflexiones sobre lo fantástico han replanteado muchas de las categorías con las que suele estudiárselo, entre ellas, afirma Roas, el monstruo. En consecuencia, en la actualidad es posible identificar una nueva representación de este ser, creado, en su mayoría, por escritoras contemporáneas. Estas autoras han reflexionado a través del monstruo sobre una de las figuras de mayor anclaje cultural: la madre. A partir de esto han criticado los roles socialmente impuestos en relación con la maternidad y han creado personajes que subvierten dichos roles al instituirse en lo que se podría denominar la mala madre que, a su vez, incluye la posibilidad de engendrar hijos monstruosos:

Ello lleva a las autoras a mostrar cómo se vive la maternidad en primera persona y en cuerpo propio frente a las presiones del imaginario patriarcal (y los roles impuestos por este), a través de una figura cada vez más recurrente en la ficción tanto realista como fantástica: la “mala madre” (Palomar, 2004; Arnold, 2013), es decir, la mujer que subvierte la idea normativa de

maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos. (Roas 110)

Si bien estas reflexiones están motivadas por el trabajo de escritoras del siglo XXI, podemos hallar rastros de ellas en “El último verano” pues mucho de lo que Roas plantea está presente en este relato. La protagonista, cuyo nombre no es revelado, subvierte la idea sobre la madre abnegada que siente un gozo natural por la llegada de un hijo al expresar que este le representará una carga más en su vida hundida en el tedio. Con su monólogo, esta mujer se aleja de los esquemas impuestos y se constituye, de acuerdo con esos mismos esquemas, en algo antinatural. Sin embargo, lo monstruoso ocurre cuando el producto enterrado, en forma de gusanos (que podría ser una suerte de monstruo), atormenta a la madre llevándola a terminar con todo suicidándose de una manera terrible. Como el mismo Roas lo menciona, tanto la protagonista como la situación del texto, hasta antes de la aparición de los gusanos, no tiene una dimensión por sí misma fantástica, pero esta es adquirida, en el caso de este cuento, con la presencia de lo monstruoso representado en la figura de los gusanos y en la consecuente muerte de la mujer: “la madre protagonista no tiene una dimensión fantástica en sí misma (es un ser natural), pero la adquiere por el propio hecho imposible de dar a luz a un monstruo sediento de sangre” (112). Aunque la acción de quemarse viva no viola ninguna ley natural, la escena que le precede y lo que se sugiere de los animales reviste de un ambiente sobrenatural al cuento. Con esto, se puede evidenciar, como lo enfatizó Gutiérrez Piña, el conjunto de elementos que han sido ignorados por la crítica. A pesar de que la dimensión del género es fundamental en su construcción y recepción, esta es más compleja de lo que se ha dicho por su relación con lo insólito, por el modo de develar el símbolo y por la reconfiguración de lo monstruoso. Así,

a pesar de que este cuento no es fantástico, su relación con el horror refuerza la crítica que subyace en él.

Asimismo, la aproximación con lo fantástico, por medio del ambiente y la tensión que genera (lo antifantástico) impide conocer si el tormento de los gusanos está sucediendo realmente o si es producto de la locura del personaje. Aunque esta postura podría resultar ingenua, es fundamental para lo indeterminado pues abreva de otra característica vital en la cuentística de Dávila: los cuentos donde, a pesar de que no se hace uso de lo sobrenatural, existe indeterminación. El ejemplo más claro quizá sea “Detrás de la reja”. Este relato está fuera del registro de lo extraño, sin embargo, existe ambigüedad en relación con el lugar desde donde la protagonista cuenta la historia: no es posible identificar si fue recluida en un manicomio como consecuencia de lo narrado o elabora su discurso desde la imaginación y la locura. De este modo, estos relatos donde resulta imposible definir con claridad el origen de los sucesos, son un camino más para reafirmar lo indeterminado como poética.

3.3 La poética de lo indeterminado

Todas las consideraciones previas evidencian la existencia de lo indeterminado como una poética que se construye desde diferentes perspectivas. Se debe recordar la clasificación propuesta para la narrativa de Dávila: los relatos donde lo sobrenatural está completamente ausente como, por ejemplo, “Detrás de la reja”, “Matilde Espejo”, “Arthur Smith”, entre otros; los que lo utilizan de manera evidente como “El entierro”, “Griselda”, “El jardín de las tumbas”, “La casa nueva” y otros; y los relatos donde lo sobrenatural parece estar presente a pesar de que no está claramente especificado como en “El huésped”, “Moisés y

Gaspar”, “Óscar”, “El último verano”, etc. En estos últimos, la amenaza que persigue a los protagonistas proviene de seres cuya descripción es ambigua, lo que impide la posibilidad de definirlos de una manera concreta, característica que, por supuesto, intensifica el terror que producen. Además, lo indeterminado también se puede construir con otros recursos como, por ejemplo, la condición psicológica de los personajes, las circunstancias que rodean los hechos o la relación que estos guardan con los seres extraños. Estos modos profundizan y complejizan lo indeterminado cuyo fin es expresar las circunstancias que viven las mujeres que, si bien guardan relación con la realidad, no pueden ser representadas con descripciones miméticas. Además, lo indeterminado también sugiere los muchos rostros que tienen las amenazas cotidianas, así como los diversos lugares desde donde se originan.

Como poética, lo indeterminado posee tres características: presentar a seres y situaciones ambiguas, representar aquello que no puede ser expresado de manera mimética y surgir de lo insólito (en términos de Ana María Morales). Esta última, sin embargo, no es siempre necesaria pues, como se verá en breve, lo indeterminado también surge de relatos que no presentan hechos ni seres sobrenaturales, no obstante, cobra mayor fuerza en el marco de lo prodigioso. Esto, por supuesto, justifica el análisis realizado en las páginas anteriores pues el diálogo que se estableció entre cada una de las narrativas de lo insólito ofrece un mapa general de cómo este se construye y surge a partir de lo extraño.

En las siguientes líneas se ahondará en otros cuentos que, si bien no fueron contemplados en el estudio previo por tener características similares a los presentados, lo que podría volver un tanto repetitivo el análisis, servirán de contraste para ampliar la explicación del funcionamiento de lo indeterminado como una poética.

El caso de “El huésped” es similar al de “Óscar” de *Árboles petrificados* y “Moisés y Gaspar” de *Tiempo destrozado*. En los tres cuentos existen criaturas cuya naturaleza no está definida, que presentan, al mismo tiempo, rasgos tanto animales como humanos y que toman posesión del espacio íntimo de los personajes. Óscar, del cuento del mismo nombre, es un individuo que parece ser hermano de Mónica, la protagonista de la historia. La descripción que hace el narrador de él alude a su compartimiento ambiguo, lo que impide reconocer su naturaleza: “iba todas las noches a observarla, tal vez extrañado de verla de nuevo allí o queriendo cerciorarse de si era ella. Los años vividos en la ciudad la habían hecho olvidar aquella pesadilla que no terminaba nunca” (215). Estas primeras líneas ofrecen la imagen de un hombre común y corriente cuya mayor característica parece ser la fuerte influencia que ejerce en Mónica y en el resto de la familia. No obstante, el relato realiza otra descripción donde se mezclan distintas naturalezas:

Lo sabía todo, lo veía todo. Movía la puerta de fierro del sótano con furia, y gritaba cuando algo no le parecía [...] Comía mucho, con voracidad y sin gusto, con las manos, grotescamente [...] En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer.
(213-214)

La protagonista de “Óscar”, al igual que la de “El huésped”, se encuentra en medio de la violencia que ejerce un ser de características ambiguas. En ambos casos, las criaturas están vinculadas con lo familiar e íntimo, acentuando el peligro que representan. Debido al poder que este ser ejerce el protagonismo de Mónica se va diluyendo hasta homologarse con la monotonía del resto de personajes: todos ellos son borrados por la presencia de Óscar quien emerge del sótano para tomar control de la casa y de la vida de todos. Si bien la

protagonista de “El huésped” logra deshacerse de la criatura y recuperar su espacio, ella también se siente amenazada, como Mónica, tanto por la presencia del ser como por el hecho de no tener voz en su propio hogar. La casa, entonces, se convierte en un espacio vulnerable, donde se asienta lo desconocido. Es interesante que en el caso de “Óscar” el hogar pierde todo su sentido de protección ya que al final del cuento la casa de sus padres, donde todos viven, se pierde debido a un incendio.

Asimismo, lo indeterminado también surge de la relación que Mónica guarda con Óscar: a lo largo de la historia se sugiere que es un familiar de ella, un hermano o tío quizá, sin embargo, esto nunca se esclarece lo que imposibilita comprender las condiciones en las que vive Óscar y la razón del poder que ejerce sobre los habitantes de la casa: “Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes” (213). Lo indeterminado, por tanto, se genera a partir de descripciones oscuras y de la relación incierta de Óscar con los demás.

Un caso similar ocurre en “Moisés y Gaspar”. En este relato José Kraus, un hombre solitario y entrado en años, se hace cargo, tras la muerte de su hermano, de todas sus posesiones, entre ellas dos seres llamados justamente Moisés y Gaspar. Al inicio, la descripción del narrador sugiere que se trata de animales domésticos:

Allí estaban Moisés y Gaspar, pero al verme huyeron despavoridos. La mujer dijo que les había llevado de comer, dos veces al día; sin embargo, ellos me parecieron completamente trasijados [...] con estos ojos lo vi, aquí en esta silla, como recostado sobre la mesa. Moisés y Gaspar estaban echados a sus pies. (79)

No obstante, conforme el relato avanza la descripción de su comportamiento y acciones corresponden con las de seres humanos por lo que su naturaleza se vuelve confusa: “tan pronto usted sale, comienzan a aventar al suelo los trastos de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles. Y los gritos, los gritos, señor Kraus, son espantosos...” (84). Esta serie de eventos, relatada por el portero del edificio donde él vive, es comprobada por el mismo José: “El portero y todos tenían razón [...] Abrí la puerta, Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco” (84).

La ambigüedad de estos seres, sugerida por su aparente naturaleza animal en contraste con sus acciones humanas, les otorga una cualidad amenazante, incluso sobrenatural. En este sentido, es entendible que Susy, la amante de José, reaccionara con profundo miedo al verlos por primera vez: “Cuando Susy iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y a Gaspar [...] Susy palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo” (84). A pesar de que Moisés y Gaspar no son criaturas físicamente amenazadoras como las de los otros dos relatos (en algún momento se los llama “pequeños seres”), la terrible influencia que ejercen sobre José es tan abrumadora que este pierde su trabajo y su hogar pues debe buscar cada tanto un nuevo lugar donde vivir con ellos. Aunado a lo anterior, la relación de estos seres con Leónidas, hermano de José, y la forma en cómo llegaron a su vida nunca se esclarece, incluso, el relato deja claro lo siniestro de su origen: “Leónidas eludía mis preguntas acerca de ellos y me suplicaba en los mejores términos que los quisiera y soportara” (82). Al final del relato, es tanto el desconocimiento y temor que José tiene de ellos que teme perderse en el misterio que le representan y se resigna a vivir con la atroz herencia que le dejó su

hermano. No obstante la terrible resignación de José respecto a cuidar de Moisés y Gaspar, el cuento presenta a tres seres que comparten un rasgo: el sentimiento de orfandad, de ahí las palabras de José al final del cuento que repiten la fatalidad de muchos relatos davilianos: “No te culpo, Leónidas: si lo hiciste porque así tenía que ser ... Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida ... (87)”

“Alta cocina”, también de *Tiempo destrozado*, es un cuento breve, con una tensión sumamente fuerte donde se combinan el espacio interior y la locura. El personaje principal, que parece ser un niño, narra a través de un monólogo el terror que le provocan los chillidos producidos por una especie de animales cocinados en su hogar como uno de los platillos predilectos de los domingos. A través de fuertes referencias sensoriales, como la lluvia o las imágenes de la cocinera despiadada, el relato construye una atmósfera que imposibilita identificar tanto la naturaleza de estos seres que nacen en las huertas y se esconden entre las hojas como reconocer si los gritos son reales o producto de la demencia del personaje: “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” (49).

A pesar de que el relato especifica que el personaje principal forma parte de la familia donde se comen estos seres, se dice que vive en el desván, lo que sugiere una condición marginal, rasgo que se repite en cuentos como, por ejemplo, “La tía Carlota” de Guadalupe Dueñas, “La jaula de la tía Enedina” de Adela Fernández o “La noche de los cincuenta libros” de Francisco Tario. Esta característica, que también se repite en otros relatos de Amparo Dávila, apunta nuevamente hacia la condición de orfandad en el universo narrativo de la zacatecana que, generalmente, conduce a un destino trágico. Esto,

por supuesto, refuerza la génesis de lo indeterminado pues la condición filial de los personajes es problemática dentro de esta poética, lo que realza la fatalidad que deben enfrentar. Ejemplo de esto son “Con los ojos abiertos”, “Moisés y Gaspar”, “El espejo”, entre otros.

No obstante la marginalidad que evidencia el lugar donde se encuentra su habitación, el hecho de que su cuarto sea el desván también da cuenta de una posición superior, por encima de los que lo rodean. Esto es significativo pues, a diferencia del resto de cuentos de Dávila, el personaje principal no es hostilizado por estos seres indeterminados, lo que en realidad lo atormentan son los gritos que producen al ser cocinados, lo que evidencia la empatía que siente por ellos: “Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos asegurando que no había encontrado nada. Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado. Iba entonces la cocinera” (50). Así, surge la pregunta ¿esta poética es una forma de representar la relación con el otro? Sin duda es un tema que requiere un estudio aparte.

Además de estos ejemplos, quizás los más evidentes, “La celda” de *Tiempo destrozado* también se inscribe en esta poética. El cuento narra los acontecimientos desafortunados que vive María Camino en relación con un ser misterioso que la visita durante las noches. La violencia ejercida por el poder masculino es clara a pesar de que no se especifica quién es este ser: “De solo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. Él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (41). Es cierto que la descripción de este visitante hostil no es del todo ambigua pues no se establece ningún contraste en relación con sus atributos o características, sin embargo, su identidad permanece oculta, además, el recurso de utilizar el pronombre para referirse a él recuerda el

modo en cómo la protagonista de “El huésped” y su empleada Guadalupe se referían a la criatura: “Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él” (20). Esto último resulta interesante por, al menos, dos aspectos. El primero sugiere que a pesar de que las visitas a María sean realizadas por un hombre ordinario, el oscurecer su identidad lo coloca al nivel de seres como el de “El huésped” pues lo indeterminado se da no solo en sus características físicas, sino también en la forma de nombrarlo, lo que introduce la posibilidad de entenderlo como un ser ambiguo. Además, tampoco está clara la relación que guarda María con dicho individuo ni se explica por qué la atormenta. Al igual que ocurre en “La Señorita Julia” y en “Con los ojos abiertos” María le oculta la situación a su madre y hermana, tomando la decisión de enfrentar sola a este personaje lo que de nuevo evidencia el nexo entre lo indeterminado y la fatalidad.

En segundo lugar, estos relatos, a excepción de “Moisés y Gaspar” y “Alta cocina”, evidencian la relación de lo indeterminado con la experiencia femenina: en la narrativa de Dávila los seres ambiguos ejercen violencia casi exclusivamente sobre las mujeres. De tal suerte, sólo mediante lo indeterminado es posible dimensionar el horror de la experiencia femenina en situaciones amenazantes reales como la violencia en el hogar, la presión social, los golpes, los insultos, las dificultades de la maternidad y demás.

Los relatos donde no existe presencia de lo sobrenatural representan una manera muy interesante de construir lo indeterminado. Quizá el mejor ejemplo dentro de esta categoría sea “Detrás de la reja” de *Música concreta*. El cuento narra los acontecimientos que vive la protagonista, de quien no se menciona el nombre, en relación con Paulina, su tía, y el hombre que las dos aman, Darío. Después de enterarse de la relación que Darío y su sobrina mantienen, Paulina se llena de rencor, en oposición a la mujer amorosa que

parecía ser al inicio de la historia; como venganza decide recluir a su sobrina en un manicomio argumentando que padece de crisis nerviosas y problemas mentales. A lo largo de toda la diégesis el cuento da la impresión de estar organizado de manera lineal con algunas interrupciones de analepsis que describen cómo inició la relación con Darío. No obstante, el desenlace propone lo indeterminado al introducir la posibilidad de que la protagonista haya inventado la historia como un síntoma de su locura:

[...] jamás lo pensé ni lo creí, hasta ese día en que vine a acompañarla para que la examinaran de los nervios y unos fuertes brazos me arrastraron hacia adentro, mientras yo gritaba desesperada que yo no era la enferma, sino la otra, Paulina, la que estaba detrás de la reja y desde ahí me miraba, sin inmutarse, cómo me iban llevando. (130)

La ambigüedad que existe en las condiciones que rodean la historia de esta mujer le imprimen una carga sumamente inquietante al cuento. En este sentido, es muy interesante este tipo de atmósfera en un relato que carece por completo de lo sobrenatural. Si bien es posible lograr este tipo de tensiones fuera de lo extraño, es imperativo reconocerlo pues esta cualidad constituye otro eje en la obra de Amparo Dávila. Así, “Detrás de la reja” pertenece a un grupo de relatos donde lo indeterminado se produce en el seno de un mundo cuya lógica corresponde con la de la realidad objetiva. Otros textos con características similares son “Matilde Espejo”, “El desayuno”, “El pabellón del descanso”, entre otros.

Es necesario hacer una revisión mucho más profunda de lo indeterminado desde los cuentos que prescinden de lo sobrenatural. Para efectos del presente trabajo es suficiente con demostrar que esta poética está extendida en la obra de Amparo Dávila y que posee

mayor fuerza en los relatos contruidos en torno de lo extraño. Su pertinencia radica, entre otras cosas, en la capacidad que tiene de representar y concretizar, por más paradójico que sea, lo terrible de la experiencia femenina. Esto último permite afirmar que si estos males fueran descritos y/o relatados de forma directa no alcanzarían a retratar el miedo y el aspecto amenazante de los escenarios femeninos. Así, lo indeterminado apunta hacia el origen del horror en la experiencia de la mujer: lo que la intimida, oprime, vulnera y aniquila está presente en toda situación y puede tomar cualquier forma y cubrirse con todos los rostros posibles, particularmente el de lo íntimo y familiar.

CONCLUSIONES

Si bien Amparo Dávila ha sido considerada una escritora eminentemente fantástica (hay que recordar las reflexiones de Alejandra Amatto y Miguel Candelario, entre otras), su narrativa está construida a partir de distintos discursos de lo insólito. Esta característica ha permitido establecer un diálogo entre las diversas maneras de construir lo sobrenatural pues cada una de ellas atiende a motivos muy específicos que, en términos generales, buscan representar la experiencia femenina en una sociedad que le es hostil. Estos discursos (también llamados especulativos) remiten al concepto de fronteras de lo fantástico propuesto por Ana María Morarles²⁶. Para ella, existen distintas narrativas cercanas a lo fantástico con funcionamientos variados de lo sobrenatural. La obra de Amparo Dávila abunda en estas modalidades narrativas con el fin de cuestionar lo que significa ser mujer en un mundo que dicta sus deseos y conducta. A partir de estas reflexiones se ofrecen las siguientes conclusiones enfatizando, a partir de las ideas de Morales, la construcción de lo indeterminado y su relación con lo sobrenatural.

En los relatos que corresponden con lo fantástico (“El espejo”, “Con los ojos abiertos”) el momento dubitativo, propio de este género, realza el sentimiento de peligro de aquello que es desconocido, pero cuya presencia se deja sentir en cada resquicio de la vida: lo sucedido en “El espejo” y en “Con los ojos abiertos” les ha arrebatado la paz a ambas protagonistas. En este tipo de relatos, sin embargo, el énfasis no solo está en el impacto anímico producto del enfrentamiento directo con alguna criatura monstruosa, sino también en la angustia y tensión que emana de lo desconocido, pues lo ignoto tiene el potencial de

²⁶ Como se ha venido diciendo, la intención de esta tesis no es analizar la literatura de Dávila desde una teoría de género, sino que, a partir de lo fantástico, se busca reflexionar en cuanto a la experiencia de la mujer.

tomar muchas formas, lo que pone de manifiesto las muchas formas en que una mujer puede ser vulnerada. Es decir, tanto el hecho mismo como sus diversas posibilidades toman control de la vida de los personajes. Mientras que en “Con los ojos abiertos” la duda sobrepasa los límites textuales del relato, en “En el espejo” lo ominoso es definido al final de la historia, lo que podría colocarlo en otra categoría como, por ejemplo, lo maravilloso. No obstante, la condición incierta de los eventos produce fuertes estragos emocionales y anímicos en las protagonistas pues ese desconocimiento las coloca en una posición sumamente vulnerable. A esto, es necesario añadir la relación de lo fantástico con las estructuras patriarcales y su influencia en las mujeres: la llegada a la casa de Mariana de las pertenencias de su exmarido introduce la presencia que la atormenta; la mujer de “El espejo” teme afrontar su imagen aún dominada por el recuerdo del marido. Por lo tanto, en estos cuentos, lo fantástico cumple con la función de retratar la inseguridad de la mujer ante lo desconocido, es decir, ante aquello que, sin saber qué es, está por suceder.

Por su parte, los cuentos que corresponden con el terror (y que aquí se analizaron desde lo antifantástico) como, por ejemplo, “El huésped” o “El último verano”, no se centran en la especulación o la tensión de lo desconocido, más bien, retratan el miedo que sus protagonistas experimentan al enfrentar de manera directa situaciones que las colocan en profundo peligro. En estos relatos lo sobrenatural parece estar fuera del universo narrativo pues lo amenazante surge de situaciones límite y de criaturas que, si bien son hostiles, no poseen ningún atributo insólito. Con esto, se reflexionó sobre los distintos roles que debe cumplir la mujer y que, además, le son adversos: el matrimonio y la maternidad. Ese es quizá el atributo de mayor crudeza en, por ejemplo, “El huésped”, donde la violencia ejercida sobre la protagonista se da en su propio hogar y es causada por su marido.

Esto último es de vital importancia para el universo narrativo de Dávila ya que el espacio de la casa, y por ende de lo íntimo, se constituye como el lugar de donde surgen los terrores que atormentan a los personajes. La angustia que esta condición provoca aumenta cuando se descubre que, en casi todos sus cuentos, lo indeterminado (que le da forma a lo hostil y violento) procede de lo familiar: en “El huésped” la criatura es traída a casa por el marido; José de “Moisés y Gaspar” debe cuidar a los dos seres por petición de su hermano; Julia está sometida por sus deseos reprimidos resultado de las tradiciones familiares; Mariana de “Con los ojos abiertos” es perseguida por la presencia inquietante de su difunto esposo; los gritos que atormentan al personaje de “Alta concina” son resultado de las despiadadas prácticas culinarias de su familia; la protagonista de “Detrás de la reja” es internada en el manicomio por su tía, etc.

Resulta interesante, además, que a lo largo de la diégesis de “El huésped” y “El último verano” lo sobrenatural, a pesar de estar ausente, se presenta como una posibilidad. Ambas historias sugieren que lo extraño está ahí, agazapado para atacar en el momento oportuno: por ejemplo, las alusiones al ser terrible de “El huésped” dan la impresión de que se trata de una criatura que combina rasgos humanos y animales o que sus atributos, como su peculiar mirada, van más allá de lo natural: “Con grandes ojos amarillentos [...] que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (19). “El último verano”, por su parte, sugiere que los gusanos que salen de la tierra, por voluntad propia, atormentan a la protagonista hasta llevarla a la fatídica decisión de prenderse fuego. Es cierto que los síntomas que experimenta, incluida la presencia de los gusanos, son parte de un estado anímico decaído, cercano a la locura, como resultado de sentirse culpable por el aborto, sin embargo, la descripción que se hace de ellos, así como el ambiente construido por el

narrador, hacen posible pensar en la irrupción de lo sobrenatural. Este deambular en los linderos de lo sobrenatural puede explicarse a través de lo antifantástico pues este propone que existe una suerte de tensión donde lo insólito, a pesar de no estar presente, se percibe como plausible gracias a que el texto dispone de todos los recursos propios de lo fantástico sin que llegue a realizarse plenamente. Así, se estaría en condiciones de explicar la amenaza de lo fantástico en relatos donde no hay referencia clara hacia lo sobrenatural, recurso muy extendido en la obra de Dávila. Parece, entonces, que lo antifantástico se presenta como una nueva línea para estudiar la literatura de Amparo Dávila.

En relación con lo indeterminado, se debe recordar la propuesta de clasificación de su obra: los relatos donde lo sobrenatural se hace presente de manera evidente; los relatos donde su aparición no es clara, no obstante, puede ser percibido; y los relatos que prescindan de él. La ambigüedad puede surgir de todos ellos. Esta condición es la que permite concluir que lo indeterminado constituye una poética en la obra de Amparo Dávila y no solo un recurso presente en algunos cuentos.

Lo indeterminado posee tres características: se centra en la descripción de seres y situaciones ambiguas, complejiza la condición de los protagonistas y oscurece la relación que mantienen con los seres, esta es la más evidente; es el medio para expresar aquello que no puede ser descrito de forma clara pues esto, entre otras cosas, eliminaría el impacto anímico que produce; y surge, en la mayoría de los casos, de lo insólito. Si bien, como ya ha sido evidenciado, lo indeterminado no siempre necesita de lo sobrenatural para producirse, sí logra mayor impacto cuando es el resultado de fuerzas que transgreden o parecen transgredir las leyes del mundo. Por ejemplo, el miedo que provoca Óscar radica, además de en su comportamiento, en la posibilidad de que sea una criatura con

características físicas anormales. Asimismo, los gusanos de “El último verano” o los ruidos desquiciantes en “La señorita Julia” resultan mucho más amenazadores porque su probable naturaleza prodigiosa es capaz de conducir a la aniquilación y a la muerte.

Con lo anterior, se demuestra que lo indeterminado no solo tiene que ver con seres de características confusas, lo que es, por más, evidente, sino en condiciones, físicas o psicológicas, familiares o individuales, que vulneran a los personajes y los hacen conscientes de un destino del que no pueden librarse. ¿No es la fatalidad un estado natural de la experiencia social y humana? ¿No son acaso las mujeres que abundan en la obra de Dávila representación del condicionamiento del que somos producto por las tradiciones, enseñanzas o roles sociales? La respuesta afirmativa a estas preguntas es lo que hace de Julia uno de los personajes más notables, y el más desolador, del universo narrativo de la escritora zacatecana. Julia es víctima no de ruidos ni de animales, sino de sus propios deseos sexuales reprimidos por las enseñanzas de unos padres que, si bien ya no están físicamente con ella, siguen condicionando su comportamiento. Es por eso que ella vive en la misma casa donde vivieran y murieran sus padres, porque representa el sistema de creencias del que no puede despojarse y que la lleva a la locura y a la aniquilación como mujer. Julia, a pesar de su belleza y otros atributos, está condenada a extinguirse por el impulso de unos deseos que no le es permitido tener. La fatalidad, entonces, está en el centro de lo indeterminado y es su razón de ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Adriana. “Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror. Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo”. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, no. 4, Abr. 2018, pp. 2 – 16. Digital
- Amatto, Alejandra. “Amparo Dávila y el tiempo que se destroza”. *Revista Común*, Abr. 2020
- _____. “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila”. “*Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Gutiérrez, Claudia, et al., coordinadores. Colofón, 2019. Impreso
- _____. “La aparición del miedo en las rendijas de “La quinta de las celosías”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 3, Oct. 2011, pp. 1 – 6. Digital
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. *Antología de la Literatura fantástica*. Sudamericana, 1977. Digital
- Botton, Flora. *Los juegos fantásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso
- Camps, Susana. *La literatura fantástica y la fantasía*. Mondadori España, 1989. Impreso
- Candelario, Miguel. “Oblicua teratología: un acercamiento a lo fantástico en “Moisés y Gaspar” de Amparo Dávila”. “*Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Gutiérrez, Claudia, et al., coordinadores. Colofón, 2019. Impreso

Cázares, Laura. “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Repeticiones y variaciones”. *Casa del Tiempo*, UAM, no. 14-15, Dic. 2008 – Ene 2009, pp. 75 – 79. Digital

Cendejas, Federico. “El espejo: José López Portillo y Rojas y Amparo Dávila”. *Los otros y nuestros muertos: acercamientos a la literatura fantástica*. Cecilia Colón Hernández y Ociel Flores Flores, coordinadores. Universidad Autónoma Metropolitana, 2018. Impreso

Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso

_____. *Muerte en el bosque*. Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso

_____. *El huésped y otros relatos siniestros*. Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso

Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México, 2015. Digital

Freud, Sigmund. *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998. Impreso

Fuentes, Moisés. “Amparo Dávila y la conjura del miedo”. *Casa del tiempo*, UAM, no. 49, Feb. 2018, pp. 52 – 56. Digital

Gutiérrez, Claudia. “Autobiografía y autofiguración de Amparo Dávila: un descenso al infierno”. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Claudia Gutiérrez Piña, et al., coordinadores. Colofón, 2019. Impreso

_____ . “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila. *Literatura mexicana*, no. XXIX, 2018, pp. 133 – 151.

Digital

Hahn, Oscar. *El cuento fantástico Hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, Ediciones Coyoacán, 2002. Impreso

Morales, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico”. *Signos Literarios y Lingüísticos*, no. 2, 2000, pp. 47 – 61. Digital

Morales, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. *Lo fantástico y sus fronteras*, BUAP, 2003. Digital

Negrete, Julia. “El sustrato romántico en “La señorita Julia” y “El espejo” de Amparo Dávila”. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Claudia Gutiérrez Piña, et al., coordinadores. Colofón, 2019. Impreso

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. UACM, 2015. Impreso

Olea, Rafael. *De la leyenda al relato fantástico José María Roa Bárcena*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Impreso

_____. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México, 2004. Digital

Pont, Jaume. *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Llérida: Editorial Milenio, 1997. Digital

Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2011. Impreso

_____. “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI”. *Revista Signa*, no. 31, 2022, pp. 105 – 124. Digital

_____. *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, 2001. Impreso

Salazar, Marcelo. *Fantástico y antifantástico: la construcción de la narrativa de Francisco Tario*. Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018. Digital

_____. “Lo siniestro sin rostro. *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”. *Metáforas al aire*, No 5, 2020, pp. 258 – 263. Digital

Sardiñas, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007. Digital

_____. “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Gutiérrez, Claudia, et al., coordinadores. Colofón, 2019. Impreso

Tario, Francisco. *Cuentos completos. Tomo 1*, Lectorum, 2003. Impreso

_____. *Cuentos completos. Tomo 2*, Lectorum, 2003. Impreso

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, 2006. Impreso