



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



LA LITERATURA FANTASTICA EN DOS CUENTOS DE AMPARO DAVILA, COMO RECURSO PARA PLANTEAR UN CONFLICTO EXISTENCIAL

T E S I S I N A QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS P R E S E N T A : ALMA GLORIA HERNANDEZ GARCIA

ASESOR: MTRO. JOSE EDUARDO GONZALEZ GORDOVA

MEXICO, D. F.



2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1	
1.1 Datos biográficos	5
1.2 Amparo Dávila ante la crítica	8
Capítulo 2	
2.1 Método de análisis	13
2.2 Mundo narrado	19
2.2.1 Orden	20
2.2.2 <i>Tempo</i> narrativo	21
2.2.3 Frecuencia	22
2.3 El relato fantástico	23
Capítulo 3	
3.1 “El huésped”	
3.1.1 Análisis	36
3.1.2 Interpretación	41
3.2 “Música concreta”	
3.2.1 Análisis	55
3.2.2 Interpretación	62
3.3 Relación de ambos relatos	78
Conclusiones	82
Bibliohemerografía	85

INTRODUCCIÓN

En los últimos años la literatura escrita por mujeres ha dejado atrás la marginalidad para colocarse como tema de estudio relevante. La narrativa de autoras como Elena Garro, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Josefina Vicens, entre otras, ha sido objeto de análisis y reflexiones, sin embargo la investigación acerca de las obras de algunas escritoras mexicanas es todavía insuficiente. Tal es el caso de Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928).

Los tomos de cuentos *Tiempo destrozado*¹ y *Música concreta*², que aparecieron en 1959, fueron apenas reseñados por la prensa especializada y sólo recibieron algunos comentarios críticos. La obra de Amparo Dávila creció al margen de la llamada "Generación del medio siglo", que se expresó fundamentalmente a través de la *Revista Mexicana de Literatura*. Amparo Dávila publicó algunas obras, pero fue debido al apoyo de Alfonso Reyes que comenzó a escribir y a incursionar en la narrativa. Algunos de sus cuentos, son el fruto de sesiones psicológicas. en estas visiones encontró el material para empezar a escribir y posteriormente transformar estas experiencias en un trabajo literario. Dávila creció con las imágenes infernales de *La divina comedia* clavadas en la memoria. Tal vez esas visiones se quedaron en su obra, ya que sus cuentos evocan constantemente lo monstruoso y lo deforme.

La narrativa de Amparo Dávila se clasifica dentro de la literatura fantástica porque en sus relatos recurre frecuentemente a la angustia, lo terrorífico, lo macabro. Dentro de un ambiente de cotidianidad irrumpe la insania violentamente, como una fuerza ajena a los personajes, a la humanidad, como algo incontrolable y sobrenatural que lo trastoca todo.

Lo fantástico se ha considerado desde diferentes puntos de vista, a su vez existen varias divisiones de lo fantástico, que permiten clasificar los relatos. Lo fantástico en algún momento se señaló como evasión, enajenación mental, locura, delirio, perversión, no obstante una

¹ Amparo Dávila, "El huésped", *Muerte en el bosque*, México, FCE-SEP (Lecturas Mexicanas, 74), 1985. pp. 17-23.

² Amparo Dávila, "Música concreta", *Música concreta*, México, FCE, 1964, pp. 17-43.

característica común a todas estas interpretaciones consiste en la aparición de un elemento sobrenatural que genera una serie de alteraciones tanto físicas como mentales en los personajes y la manera como perciben la realidad. Estas apreciaciones no son muy vigentes, ya que a raíz de las variaciones de lo fantástico sabemos que este género literario ha rebasado estas concepciones, para contemplarse como recurso para crear textos en los cuales lo fantástico es una forma de indagar sobre la naturaleza de la ficción y la del mundo.

Elegí este tema porque la obra de Amparo Dávila es poco conocida entre el público. Al paso de los años su obra no ha trascendido lo suficiente, es más, ni siquiera ha tenido difusión; a pesar de ser una autora que junto con Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas comenzó el camino hacia la modernidad en la narrativa femenina. El interés de este trabajo radica no sólo en analizar la obra de la autora zacatecana, sino también en analizar los elementos de la literatura fantástica como recursos para plantear una problemática existencial, en este caso, el mundo femenino que se altera por la aparición de un hecho insólito en dos textos de Amparo Dávila: "Música concreta" y "El huésped".

Los elementos a considerar como detonantes de acciones que ciertamente provocan la locura, la desesperación, la muerte, pero que también encierran una carga oculta son los siguientes:

- a) Lo sobrenatural: aparición de un hecho insólito que rompe con lo cotidiano y altera las leyes de la realidad.
- b) Espacios cerrados: en donde transcurren ambas historias que provocan la angustia y la desesperación.
- c) Énfasis en la percepción sensorial: especialmente la auditiva, que produce reacciones dentro de los personajes y cambios físicos
- d) Ambigüedad fantástica: soporte de lo insólito que determina los procedimientos técnicos.

Los cuentos fueron seleccionados originalmente por ser narraciones cuya anécdota gira en torno a la vida de mujeres que presentan inestabilidad emocional, descontento hacia la vida, el

papel ante la sociedad. Situaciones que ellas rechazan y para salir de esta rutina ocurre lo fantástico. En algún momento del trabajo se analizará la relación entre ambos relatos y cómo coinciden en el planteamiento de la anécdota y el desarrollo de la historia para comprobar las propuestas anteriores.

En Amparo Dávila lo fantástico es una manera de explorar la personalidad de la mujer, debido a que en la gran mayoría de sus relatos las protagonistas son mujeres y lo fantástico aparece justamente en una situación límite, cuando ellas se encuentran hartas de su existencia. Estas mujeres son infelices en sus matrimonios; aparentemente están resignadas a seguir esta rutina cuando ocurre algo que las obliga a reaccionar. En "Música concreta", la amante que se convierte en sapo, y en "El huésped" una presencia siniestra que altera la tranquilidad de un pueblo solitario. En una primera lectura lo fantástico podría considerarse producto de la imaginación, pero llega un momento en que esta fantasía adquiere grandes dimensiones, y ellas quedan atrapadas en el círculo vicioso representado por el hogar, lo que las obliga a manifestar sus más bajas conductas para sobrevivir.

Así, lo fantástico en este trabajo se plantea como un recurso para plantear un problema existencial. Ambos universos, el fantástico y el existencial, son una reacción ante la crisis matrimonial caracterizada por la falta de comunicación, el silencio, la indiferencia de sus parejas, de tal manera que las mujeres buscan expresarse por medio de un lenguaje diferente para poder transmitir lo que las atormenta.

Los objetivos de la presente tesina consisten en reconocer la obra de Amparo Dávila dentro de la literatura fantástica mexicana y la trascendencia de la misma, analizar el cuento desde su estructura, narrador y personajes, identificar elementos de la literatura fantástica desde la teoría de Tzvetan Todorov³ en los cuentos de Amparo Dávila, finalmente, y a partir de las reflexiones

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

del crítico acerca de las distinciones del relato fantástico, se buscará ubicar las obras de esta autora en alguna de las divisiones de dicha teoría.

CAPITULO I

1.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, el 21 de febrero de 1928. Ella misma describió en el libro *Los narradores frente al público* el pueblo donde nació: "Situado en la cima de una montaña y rodeado siempre de nubes, desde lejos parece algo fantasmal, con sus altas torres, las calles en pronunciado declive y largos y estrechos callejones".⁴

Vivió en una casa muy grande, de niña era bastante enfermiza y padeció de constantes fiebres: "En las ventanas de la solitaria casona veía pasar la muerte. Pasaba la muerte en caravana. No había cementerio en varios ranchos cercanos, y a Pinos iban a enterrar a los muertos".⁵

Era una niña solitaria y se refugiaba en la biblioteca donde aprendió a leer de manera autodidacta. El primer libro que recuerda y que significó mucho en su niñez fue *La divina comedia*, texto que le causó una fuerte impresión, ya que ella misma confiesa que en él descubrió los infiernos del hombre. Impresionada por los grabados de Gustav Doré contemplaba estas escenas en la soledad. En general, esta etapa la vivió en un ambiente bastante tétrico y lleno de visiones: "El viento se filtraba por las hendiduras [...] yo siempre tenía frío [...] y por las noches miedo. Una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscaba algo a través de la noche, crujían las puertas y los muebles, pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos".⁶ La infancia de Amparo Dávila transcurrió atormentada por fantasmas y la soledad de una niña que sufrió la muerte de su hermano. Su mundo poblado de fantasías influyó notablemente en su prosa, sin embargo, estos traumas nunca la abandonaron del todo: "Quiero y

⁴ Amparo Dávila, *Los narradores frente al público*. México, INBA, 1964. p.129.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibidem*, p.130.

puedo confesar que nunca he conocido el equilibrio ni la cordura, nací y he vivido en el clima del absurdo y del desencantamiento [...]".⁷

En una entrevista realizada por Miguel Ángel Queiman, la autora confesó que permaneció muchos años atrapada en esos horrores, en los cuales encontró los elementos que la inspirarían para escribir: "El salto definitivo lo dio cuando conoció a Pascual Roncal, un psiquiatra que Alfonso Reyes le recomendó para que le ayudara a disipar la niebla de los terrores infantiles [...] él me ayudó a vencer los terrores nocturnos, esa angustia existencial tan grande".⁸

Sus primeros estudios los cursó en San Luis Potosí en un convento, donde a los ocho años escribió pequeños poemas religiosos. Su salud siempre fue muy mala y no continuó sus estudios, sin embargo nunca dejó de leer y escribir: "Durante esos años de enfermedad y aislamiento leí mucha poesía contemporánea".⁹

Bastante recuperada de salud comenzó a publicar algunos poemas en revistas como: *Estilo*, *Letras Potosinas* y la revista *Ariel* de San Luis Potosí. Para 1950 publicó *Salmos bajo la Luna*, *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) y *Perfil de soledades* de la misma ciudad potosina. En 1954 se trasladó a México con su madre, en la entrevista realizada por Queiman comentó: "Para 1954 mis padres se habían divorciado. Yo tenía la convicción de dedicarme a la literatura [...] mi padre me dijo entre risas que escribir era una locura, que para eso se necesitaba talento, que yo no lo tenía, y que mi cultura era limitada y pobre".¹⁰

Trabajó como secretaria de Alfonso Reyes y animada por él empezó a escribir prosa. En 1955 escribió sus primeros cuentos que se publicaron de manera esporádica en la *Revista Mexicana de Literatura*, donde participaban Inés Arredondo, Juan García Ponce, Tomás Segovia; también

⁷ *Ibidem*, p.133.

⁸ Miguel Ángel Queiman, "El tiempo destrozado de Amparo Dávila". *Revista Mexicana de Cultura*, 1996, p.15.

⁹ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰ Miguel Ángel Queiman, *op. cit.*, p. 14.

publicó en la revista de Bellas Artes. Contrajo matrimonio, en 1959, con el pintor Pedro Coronel de quien se divorció en 1964.

De 1966 a 1967 fue becaria junto con Inés Arredondo, Julieta Campos y José Agustín en el Centro Mexicano de Escritores, quienes se dieron a conocer a través de la *Revista Mexicana de Literatura*. Amparo Dávila no pertenece a este grupo, pero comparte con ellos una época, el profundo interés por los mitos, la locura, la rebeldía, y la narrativa como forma preferida de expresión.

En 1977 Joaquín Mortiz le publicó su último libro bajo el nombre de *Árboles Petrificados*, que agrupa doce cuentos, por esta obra obtuvo el premio Xavier Villaurrutia de ese mismo año; en 1978 el FCE volvió a editar sus libros en otra colección, con el título de *Muerte en el bosque*. Después de esta publicación ya no volvió a escribir nada más. Actualmente vive en San Luis Potosí y se dedica de tiempo completo a cuidar a su hija menor enferma. Por este motivo Amparo Dávila se ha mantenido aislada del mundo intelectual por más de veinte años. Su última aparición en público fue durante el homenaje efectuado en Bellas Artes el 22 de febrero de 1998.

1.2 AMPARO DÁVILA ANTE LA CRÍTICA

La obra de Amparo Dávila no ha sido analizada lo suficiente. El 22 de febrero de 1998 se le rindió homenaje en Bellas Artes en el que participaron entre otros, Emmanuel Carballo, y uno de los principales propósitos de este acto fue el rescatar del aislamiento a la autora y sobre todo pedir la reedición de sus obras, inconseguibles en el mercado desde hace ya varios años. El crítico literario comentó al respecto: "En 1998, Dávila sólo es conocida y apreciada como cuentista por algunos maestros universitarios y unos cuantos críticos literarios. Su obra está agotada, y nuestros escasos lectores jóvenes no saben de su existencia [...]".¹¹ A la fecha la petición del crítico no ha sido cumplida. Carballo tiene razón, los textos de Amparo Dávila son poco conocidos, a pesar de estar incluidos en algunas antologías de cuento mexicano.¹² Cuando aparecieron sus cuentos fueron brevemente reseñados y mal comentados¹³. La misma autora consciente de esto en el libro *Los Narradores frente al público* señaló:

Mi temática es limitada, pues se reduce a mis preocupaciones fundamentales frente a la vida: amor, locura y muerte. Mi meta es siempre el hombre, su incógnita, lo que hay en la vida de gozo, de sufrimiento, preocupación y desesperación. Algunos críticos han comentado con cierta malicia mi tendencia o predilección por la enajenación mental. Yo quiero explicarles ahora, que al tocar el tema de la locura no lo hago por moda, pose, ni mucho menos elección, hablo del clima que me tocó habitar y observar.¹⁴

Algunos críticos reconocieron la originalidad de sus textos, tal es el caso de Francisco Zendejas, quien califica los cuentos de Amparo Dávila como surrealistas: "[...] los cuentos de Amparo Dávila pertenecen por grupos separados a la literatura llamada fantástica y a la invención

¹¹ Emmanuel Carballo, citado en Melissa Cuevas, "Revaloración de la autora en el palacio de bellas artes", *Crónica*, 23 de febrero de 1998, p. 13 B.

¹² Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas, siglo XX*, vol. 2 México, Folios, 1985; María del Carmen Millán, *Antología de cuentos mexicanos*, México, Nueva Imagen, 1977, Jaime Erasto Cortés, *Antología del cuento mexicano*, siglo XIX y XX, México, Promexa, 1985; Brianda Domecq, *Acechando al unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*, México.

¹³ Cfr. Irene García, "Fantasía, deseo y subversión", *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, p.297.

surrealista [...] en ambos casos, se trata de expresiones de alta calidad, y de la aparición de una escritora importante en las letras mexicanas de hoy".¹⁵

En el ensayo "La periferia que se multiplica" incluido en el libro *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. Susan A. Montero hizo una revisión de la crítica sobre la autora para llegar a la conclusión que:

Sin embargo, una revisión sucinta sobre el tema dada a la luz hasta hoy, nos muestra en este caso uno de los tantos ejemplos que se encuentran a propósito de la obra literaria femenina, de insensibilidad ante la crítica, ante la originalidad y los valores estéticos de un nuevo texto. Así, poco y mal leída la obra narrativa que nos ocupa, elogiada sin análisis, detractada sin objetividad ni conocimiento al respecto, de los cuales dan fe los señalamientos de ausencia de unidad, descuido y falta de correspondencia entre el género y su estilo, aspectos en los cuales se ha pretendido descalificar los textos de la autora.¹⁶

Los comentarios críticos a los cuentos de Amparo Dávila se encuentran más bien en fuentes hemerográficas. Únicamente existen tres ensayos en donde se consideró su obra. Uno de ellos es el de Martha Robles donde realiza un análisis en el que señala los rasgos fantásticos de la obra de Dávila: "La obra narrativa de Dávila procede de una época y de una sociedad enajenadas: hombres y mujeres acosados por ruidos, sombras nocturnas, o la conducta oblicua de los otros: el universo invisible del solitario que no distingue límites entre el sueño y la realidad [...]".¹⁷

Casi al final del ensayo menciona:

El cuento ha sido género tentador para numerosos escritores mexicanos, acaso por el desafío que ofrece su síntesis descriptiva y la precisión gramatical. En lo primero, Amparo Dávila acusa oficio, especialmente en las secuencias narrativas; en cuanto a recursos idiomáticos, algunas deficiencias: repeticiones, abuso de voces redundantes y lo que es común en nuestros autores contemporáneos: vocabulario limitado. [...] Sus cuentos, sin embargo, son piezas de intensidad sostenida porque además de imaginación, expresan embates íntimos estrechamente vinculados al tema de su zozobra.¹⁸

Alberto Paredes en *Figuras de la letra* señaló: "Dávila acude usualmente a la irrupción imprevista de algo o alguien deliberadamente no identificado por la escritora en la vida doméstica

¹⁵ Alicia Zendejas, "Amparo Dávila en foros extranjeros", *Excelsior*, 20 de enero de 1989, s/p.

¹⁶ Montero A. Susan. "La periferia que se multiplica", *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, pp. 285-286.

¹⁷ Robles Martha, *La sombra fugitiva, escritoras en la cultura nacional*, p.111

¹⁸ *Ibidem.*, p.116.

de los protagonistas".¹⁹ Ambos autores clasificaron los relatos de Amparo Dávila dentro de la literatura fantástica, además de que la consideraron como parte importante del quehacer literario de aquellos años.

A pesar de recientes estudios como los de Susan A. Montero e Irenne García, ambos en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, y uno más de Mari Carmen Pitol en *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*²⁰, pocos son los ensayos o publicaciones dedicadas a la autora zacatecana. Incluso su nombre no aparece en los diccionarios biográficos o sólo se menciona muy brevemente su obra.

Como señalé anteriormente, se ha reseñado más su obra en periódicos o revistas, aunque estos artículos son, en su mayoría, entrevistas en donde la autora comenta su vida y los motivos que la llevaron a escribir.

Algunos artículos posteriores a la aparición de sus obras describen su personalidad como una de las figuras más paradójicas de la literatura mexicana, además, diferente a los otros miembros de su generación: "una extraña literatura [...] que ha logrado captar la esencia de la realidad cotidiana, con todo lo más terrible que por detrás de ella subyace".²¹

En 1978 el FCE publicó un volumen dentro de la colección Letras Mexicanas, *Muerte en el bosque*, libro que reúne cuentos de sus dos volúmenes publicados anteriormente. En la reseña elaborada para dar a conocer el texto se mencionan también libros de Dostoievsky y Huidobro; el comentario hacia los cuentos de Dávila es muy breve y aparece al final de la nota: "[...] en los que Amparo Dávila, refleja el mundo de los seres y las cosas marginales, esquivos, dados siempre a moverse en los planos que considera más suyos, partiendo la autora siempre de una realidad, en la que insensiblemente van filtrándose otras dimensiones [...]".²²

¹⁹ Paredes Alberto, *Figuras de la letra*, p. 49.

²⁰ Mari Carmen Pitol. "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil", *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 285-297.

²¹ s/a "Una de las figuras más paradójicas de la literatura mexicana", 25 de agosto de 1965, s/p.

²² Angelina Camargo Breña, "Dostoievsky, Huidobro y Dávila", *El Universal*, 2 de enero de 1978, s/p.

Emmanuel Carballo es uno de los críticos literarios que más se ha preocupado por revisar la obra de Amparo Dávila, así, en 1985, el crítico señaló sobre su trayectoria:

En 1959 llega a las librerías su primer volumen de cuentos, *Tiempo destrozado*. Es este un libro si no redondo, si digno de figurar entre las obras más personales que se produjeron en ese entonces [...]. En esos textos todo es verdad, menos el texto en conjunto. Son escrupulosos en la fidelidad del detalle, despreocupados en la veracidad total de la anécdota. Le dan al lector "gato por liebre" hechos increíbles como creíbles y viceversa [...]. En cuanto a *Música concreta*, si en cuanto a temas y personajes no existen grandes diferencias entre uno y otro libro, sí existen en lo que respecta al estilo estructura y madurez artística: la Amparo Dávila de *Música concreta* no es la misma que escribió *Tiempo destrozado*. Si en 1959 la honradez estaba a punto de convertirse en originalidad, en el de 1964 ya no es una aspiración sino una conquista.²³

Reconoció su madurez artística y la manera original en que combinó la realidad con la fantasía, señaló la poda de adjetivos e imágenes que son recurrentes en su primer volumen.

Posteriormente se han publicado de manera esporádica artículos en donde se reconoce la labor literaria de Amparo Dávila, considerando su prosa como sencilla, en donde se utiliza la economía del lenguaje; no llega a complejidades, pero sí lleva por los caminos del misterio y del desencantamiento de manera hábil, por lo cual, establece un juego con el lector, quien tiene la decisión sobre la veracidad del relato.

En 1993 se realizó un coloquio de narradoras mexicanas y contemporáneas y crítica literaria en la literatura, en donde participaron estudiosos de la narrativa mexicana, entre ellos Aralia López González. De la obra de Amparo Dávila, Evodio Escalante comentó:

El silencio, la esquizofrenia y la autodestrucción se apoderan de muchos de sus personajes que aparecen habitar en un lugar desquiciado y del que no hay salida, a menos que esta salida involucre la pérdida de la noción de la realidad. [...] en Amparo Dávila, Inés Arredondo y Josefina Vicéns, dijo, el silencio y lo negativo aparecen soldados de una manera ejemplar. Su tematización del silencio corre pareja con un rigor escritural y una capacidad crítica que constituye una de las cumbres de la literatura mexicana.²⁴

²³ Emmanuel Carballo, "Trece cuentos de Amparo Dávila", *Uno más uno*, 18 de abril de 1985, p. 19.

²⁴ Escalante, Evodio, citado en Verónica Flores Aguilar, "La distinción de sexos, más un estorbo que una ayuda para el estudio de la literatura". *El día*, 25 de enero de 1993, s/p.

La crítica ha pasado por alto la interpretación y el análisis detenido de los textos de Dávila de tal manera que es poca la información referente a sus obras; además, la autora se ha mantenido al margen del mundo cultural por lo que es poco conocida, aunque en el homenaje que se le rindió, comentó que a pesar de no participar en el ruido de la vida cultural sigue escribiendo cuentos y espera que alguien se interese en los últimos que ha realizado.

CAPÍTULO 2

2.1 MÉTODO DE ANÁLISIS

El presente trabajo tiene como objetivo detectar el discurso oculto en los textos de Amparo Dávila. Para tal efecto será necesario analizar los cuentos desde el mundo narrado, narrador, espacio y tiempo. Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva*²⁵, realiza una reflexión sobre la narratividad y propone un modelo de análisis narrativo. Ofrece como consecuencia práctica una posibilidad de penetrar en aquellos mundos narrados que traman nuestra vida cotidiana. Esta propuesta de análisis del relato está fundamentada en la teoría narrativa de Gérard Genette.

Teoría narrativa es igual a la narratología, es decir el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando. Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que pueda asumir. Los aspectos son: la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.²⁶

El presente estudio habrá de situarse desde una perspectiva modal, se funda en un presupuesto capital: es por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana, tal presupuesto subyace en la división de base entre el mundo narrado y el narrador.

El relato es una construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un modo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional. Se realiza una bipartición: mundo narrado y narrador. El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo que se proyecta como un universo

²⁵ Luz Aurora Pimentel, "Mundo narrado I: La dimensión espacial del relato", "Mundo narrado II: La dimensión temporal del relato", *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998, pp. 25-58.

diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un tiempo y espacio cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que orientan y le dan identidad al proponerlo como una "historia". De tal manera que la diégesis se considera como el universo espacio-temporal que designa al relato.

El relato como texto consta de tres elementos:

- a) La historia o contenido narrativo: está constituido por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio-temporal. Se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que solo en ese mundo son posibles. Secuencias que tienen consecuencias.
- b) El discurso o texto narrativo: "le da cuerpo a la historia" concreción y organización textuales.
- c) El acto de la narración: establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético y el lector.

El mundo narrado se relaciona con la historia (mundo) y con el discurso (narrado) en una relación circular. Desde el modo de enunciación, el relato se divide en: narrador y mundo narrado, el narrador es la fuente misma de la información, el relato proyecta un mundo de acción humana a través de enunciados narrativos que establecen una relación función entre al menos dos actantes. La enunciación del modo narrativo implica necesariamente una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él.

El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espacio-temporales concretas que son el marco necesario para la acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo. Por otra parte el tiempo humano no se concibe divorciado del espacio.

Desde el punto de vista de la producción textual, el contenido narrativo o diégesis de cualquier relato cristaliza en la impresión de un mundo narrado en el que se conjugan dos factores, la

²⁶ Cfr.: *Ibidem*, p. 8.

historia (mundo) y el discurso (narrado). En efecto, esa impresión que tiene el lector de un mundo narrado depende directamente del discurso que le da el cuerpo; son las relaciones entre la historia y el discurso narrativo lo que nos permite concebir este mundo como algo significativo, como una información narrativa, que es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan, y será esta información narrativa la que proyecte un universo diegético.

Para la construcción de un universo diegético se elige y/o inventan ciertos lugares, actores y acontecimientos con los que se irá dibujando una historia. Si se considera la historia como una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas, la serie acusa una doble organización temporal: por una parte se ordenan los acontecimientos serialmente en una cronología; por otra están configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad o una totalidad significativa.

Dentro de las formas discursivas que organizan un relato aislaremos dos principios de selección de la información narrativa: uno cuantitativo que constituye el mundo narrado en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actuarial. Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son:

1. El mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos e incluso los actores que pueblan ese mundo narrado (dimensión espacial del relato).
2. Las estructuras temporales: utilizadas en la presentación de los acontecimientos (dimensión temporal)
3. Las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (dimensión actuarial).

El narrador-descriptor para representar los lugares del relato, recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten no sólo generar una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido. En general, el nombre del objeto a describir —mismo que inmediatamente se constituye como *tema descriptivo*— se enuncia, anunciando así, el inicio de la descripción; luego el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, las partes y los “detalles” que van “dibujando” el objeto. Por lo tanto, se habla de un discurso narrativo el cual proyecta un mundo de acción e interacción humanas, donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas. El espacio del relato es una ilusión del espacio. Los recursos descriptivos espaciales producen efectos de sentido, estos elementos ayudan a definir los modos básicos de proyección y significación del espacio diegético.

La iconización es un aspecto semántico y lingüístico. Se encarga de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial, estas figuras tienden a una constitución más o menos estable. Un ejemplo de eso son los lexemas que nombran al mundo, como los adjetivos que dan cuenta de la forma, tamaño, color, textura, cantidad, en una palabra, de los atributos elementales susceptibles de observación en el objeto.

Los recursos lingüísticos que se utilizan para producir la ilusión referencial. Destaca el uso sistemático de nombres propios. El lenguaje natural se recombina de acuerdo con reglas diferentes, generando significados que son pertinentes sólo en el código instituido por el mismo texto. Cada nombre es síntesis de espacios y mitologías globales. Ahora bien, todos aquellos lexemas con propiedades semánticas estables, con un alto grado de iconización, aunado a los nombres propios, también semánticamente estables pero además imantadores de mitologías no son suficientes para generar por sí solos la ilusión de un espacio “real”, para entender el espacio como tal se necesitan modelos descriptivos que organicen los elementos lingüísticos. Los modelos descriptivos son los organizadores del discurso descriptivo que proviene del discurso del saber de una época dada: modelos lógicos, taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan

nuestro conocimiento del mundo. La descripción acude a estos modelos para organizar la presentación verbal de un personaje, un objeto o un lugar.

La forma discursiva privilegiada para proyección del espacio diegético es la descripción, que consiste en la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*. El nombre -que puede ser propio o común, simple o compuesto, lexema o frase nominal- funge como *tema descriptivo*, susceptible de una descomposición semántica o morfológica que se manifiesta en la serie predicativa, como un *inventario* de propiedades, atributos o detalles. De hecho, esta es la forma de organización más elemental, el rasgo distintivo de toda descripción, la tendencia al inventario. La serie predicativa está formada por elementos léxicos tales como nombres propios, nombres comunes, adjetivos y todo tipo de frases calificativas con un alto grado de particularización semántica.

En el nivel léxico, la iconización se define por un alto grado de particularización en la propia constitución semántica de los lexemas; en el nivel discursivo, opera por medio de los adjetivos y toda clase de frases que califiquen, y por ende, particularicen al tema descriptivo propuesto.

La serie predicativa puede estar constituida por las partes o los rasgos semánticos *analíticamente* aislados, o puede constituirse de manera sintética por medio de predicaciones *analógicas*. Un objeto puede ser descrito por medio de las partes y atributos que lo conforman, o por medio de metáforas y toda clase de analogías que describan de manera oblicua el nombre-objeto propuesto como tema descriptivo.

Una vez enunciado el tema, el movimiento descriptivo procede del detalle a la visión de conjunto, lo cual permite al lector no perderse en el inventario y mantener en su memoria ese tema descriptivo principal que subyace a todas las partes que de él dependen. De tal manera que la recurrencia del tema se observa, ya sea en el nivel de la manifestación, o bien puede observarse en un nivel infralingüístico como atributo del objeto descrito. Al describir, se recurre a uno o varios modelos para organizar la serie predicativa, que se constituye en verdaderos sistemas

descriptivos y que son uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito.

Otro principio de la organización fundamental es la perspectiva. En la descripción existe una doble perspectiva: descriptiva y narrativa. La función narrativa que toda descripción cumple, propone una deixis de referencia en el observador, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe; qué aspectos del espacio diegético, y desde qué ángulos se registra, dependerá directamente de el observador que asuma la descripción. Por otra parte, el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico culturales que le van superponiendo. Estas formas de significación se van configurando a partir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto, sino que remiten a los temas que suman la totalidad del relato. Las descripciones por ello son el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo.

Hemos conocido la dimensión espacial del relato: donde sucede la acción y la manera cómo el narrador la va presentando. El espacio requiere de un tiempo, es decir, cuando ocurren los hechos. En el apartado siguiente se presentan las características de la temporalidad narrativa que servirán para comprender la relación espacio-temporal.

2.2 MUNDO NARRADO

LA DIMENSIÓN TEMPORAL DEL RELATO

Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal. Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. Entre el orden temporal de la historia y del discurso se establece una relación de concordancia; es decir, los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia. De este modo, dos líneas temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el orden de los acontecimientos: por su disposición en el texto y por su cronología diegética.

Un segundo aspecto de la temporalidad narrativa es su *duración*. Dado que los acontecimientos en el tiempo diegético se miden en imitación de los del tiempo real, es posible hablar de los sucesos en la ficción, y asignarles medidas temporales explícitas: horas, días, meses o años, es decir, un tiempo cuantificable. Sin embargo, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo, así la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso.

La relación espacio-temporal entre el discurso y la historia se concibe como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión intemporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espacio-temporal es la noción de velocidad o *tempo* narrativo.

El tercer aspecto de esta doble temporalidad del relato es su capacidad de repetición. En la *frecuencia* narrativa también se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o de discordancia: cuantas veces "sucede" un acontecimiento en la historia, cuantas veces se narra.

Con las tres formas de estructura temporal del relato se establecen relaciones de concordancia que hacen que no se narren, sino que los hechos ocurran conforme los leamos. Así, dan la apariencia de que son realidad y no ficción; las relaciones de discordancia muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así, figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas. Consideremos cada una de ellas.

2.2.1 Orden

La relación temporal entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso en términos de orden se define como una relación de secuencia considerando el orden cronológico, en el que ocurren los acontecimientos, y el orden textual en el que el discurso los va narrando. Las relaciones de concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso respetan la cronología del tiempo representado. Los relatos, en general, están tejidos con más de un "hilo" narrativo, de tal suerte, que, por la naturaleza lineal del lenguaje, es imposible narrar en estricta concordancia con todas las formas de simultaneidad presupuestas en el tiempo de la historia. Por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales, ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes o bien, para dar ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado. Genette llama anacronías a las rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia. Existen dos principales tipos de anacronías:

- **Analepsis:** se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que en el tiempo diegético tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo.
- **Prolepsis:** se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto.

La analepsis y la prolepsis son, pues, figuras temporales que se trazan a partir de la ruptura del relato en curso; figuras que pueden dibujar las formas de significación más caprichosas y complejas. Tienen dos funciones:

- **Completiva:** cuando brindan información sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales.
- **Repetitiva:** cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada (analepsis), o anuncios, acontecimientos que todavía no han sucedido en el tiempo diegético.

Las anacronías por lo general se señalan a sí mismas e indican el momento de la ruptura con frases como: “años antes”, “como muy pronto veremos”, adverbios temporales que se remiten a un tiempo anterior o posterior, cambios en el tiempo gramatical. Con frecuencia, el texto confronta al lector con juegos narrativos muy elaborados a partir de la relación misma entre los dos órdenes temporales; una forma notable es utilizar los “tiempos muertos” de la historia para establecer una secuencia analéptica.

2.2.2 *Tempo* narrativo

El *tempo* narrativo define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se destina en el texto narrativo; dicho de otro modo, la duración narrativa sólo es mensurable en términos de una cuantificación espacial – cuánto texto se destina a cuánto tiempo- desembocando así, en el concepto de *velocidad narrativa*. Existen cuatro “movimientos” narrativos básicos, en orden creciente de aceleración:

- a) **Pausa descriptiva:** es el ritmo de máxima retardación. El tiempo de la historia que corresponde a un segmento dado en el tiempo del discurso es cero. Son descripciones de definición claramente *narratorial* que “detienen el tiempo de la historia”.
- b) **Escena:** *tempo* narrativo en el que se da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso: la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo. La escena

tiende a ser un relato más o menos detallado; con frecuencia, privilegia el diálogo como la forma más dramática.

- c) Resumen: se observa un ritmo de aceleración creciente, los sucesos tienen una duración mucho mayor en el tiempo diegético que en el espacio dedicado al discurso narrativo.
- d) Elipsis: movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. No se cuenta el paso de los años, ni siquiera en forma resumida.

De estos cuatro ritmos narrativos básicos, dos tendrían un *tempo constante*: la pausa y la elipsis, y dos un *tempo variable*: la escena y el resumen. En la pausa, el tiempo de la historia es nulo, mientras que el del discurso tiene una extensión variable; en la elipsis, la relación proporcional es inversa: el tiempo del discurso es nulo, mientras que por la lógica misma de la historia queda propuesto a un intervalo diegético cuya duración es variable. Estos movimientos son los responsables de las distintas velocidades que un relato puede tener. El lector percibirá como "lenta" una narración en la cual abundan las pausas descriptivas. Los resúmenes y las elipsis, por el contrario, darán al lector una impresión de "aceleración".

Existen otras formas de detener el tiempo, lo que Genette llama pausas *digresivas*, que se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz, pertenecen más al dominio de la reflexión que al de la narración.

2.2.3 Frecuencia

Basándose en la *repetición* de la historia y del discurso narrativo se resumen tres tipos de frecuencia: concordantes o discordantes. En la narración singulativa el suceso ocurre una sola vez en la historia, se narra una sola vez en el discurso; en la narración repetitiva el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra más de una vez; en la narración iterativa el suceso ocurre más de una vez en la historia y se narra en un solo acto narrativo.

En este trabajo se consideraran algunos elementos del método propuesto tales como: el mundo narrado, el narrador, el tiempo y el espacio. Para realizar el análisis de los cuentos se tomarán en

cuenta algunos conceptos de Luz Aurora Pimentel. Conociendo las características del relato fantástico, que se tratan a continuación, se podrá realizar un análisis completo de las narraciones. A la luz de los conceptos de la narratología, el relato fantástico se abordará desde un punto de vista diferente al que comúnmente se le ha contemplado.

2.3 EL RELATO FANTÁSTICO

La narratología propuesta por Luz Aurora Pimentel proporcionará los instrumentos para explicar el texto e interpretarlo desde su sentido oculto, pero no sólo se elaborará un estudio acerca de la deixis e iconización de los cuentos, sino se considerará desde la perspectiva del relato fantástico para que, según la teoría de Tzvetan Todorov, se pueda tratar el discurso fantástico, no como evasión, sino con un trasfondo existencial disfrazado de elementos fantásticos.

En los cuentos de Amparo Dávila es frecuente que la situación de irrealidad se vaya proyectando gradualmente en la atmósfera, así como en el mundo narrado, las descripciones y la posición del narrador. Para identificar lo fantástico en la obra de la autora zacatecana, será necesario conocer el relato fantástico.

Lo fantástico, para Todorov, corresponde a la aparición de un suceso insólito que no se puede definir a través de la lógica del mundo real, aunque tampoco está ubicado de manera clara en otro ámbito, en otro mundo regido por las propias leyes. Según su definición: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural".²⁷ Así, lo fantástico produce, en consecuencia, un instante de vacilación en el lector, un momento de duda que no le permite saber si el fenómeno extraordinario se explica mediante las leyes del mundo conocido (lo extraño) o forma parte de otra realidad, cuyas leyes funcionan de manera diferente a la nuestra (lo maravilloso). Para Todorov, lo maravilloso consiste en sucesos inexplicables según las leyes del mundo real, pero que obedecen a otras reglas, a un sistema de lógica diferente dentro del cual hay perfecta

coherencia; el lector de lo maravilloso acepta desde un principio ese mundo distinto donde, de manera natural, aparecen dragones, magos, brujas, duendes y hadas.

En el mundo de lo maravilloso no hay incógnitas ni dudas, no se cuestiona la causa de los fenómenos extraños que ahí transcurren. El mundo mágico y el mundo real coexisten sin choques, no dura más que el tiempo de una vacilación; al terminar la historia el lector toma una decisión: si decide que la respuesta a la narración puede ser explicada por leyes sobrenaturales, pertenece al género maravilloso, si después de cerrar el libro se encuentra con una constante vacilación sin decidirse por ninguna de las dos opciones es completamente fantástico.²⁸

Lo fantástico perturba y, en muchos casos, angustia porque sugiere la invasión de lo inadmisibile en el mundo de los eventos cotidianos, es decir, la aparición de lo sobrenatural; entonces, es uno de los elementos que define lo fantástico, lo cual es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante fenómenos extraños que vienen a convertir el orden y el caos.

La aparición de tal fenómeno insólito en los eventos cotidianos, por otra parte, tiene como soporte principal la ambigüedad, la cual será responsable de producir la duda y la vacilación en la mente del lector, aspectos que, para Todorov, representan la primera condición de lo fantástico.

Por otra parte, si las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos en la obra pertenece a otro género: lo extraño.²⁹ Es decir, nos hallamos frente a lo extraño cuando, una vez ocurrido el hecho extraordinario, hacia el final del texto se proporciona una explicación lógica de acuerdo con las leyes del mundo conocido.

Todorov hace una subdivisión en la que participan lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño.³⁰

²⁷ Tzevetan Todorov, *op.cit.*, p. 24.

²⁸ *Ibidem.*, p. 37.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Cfr., *Ibidem.*, pp. 39-40.

1. **Fantástico extraño:** es el acontecimiento que parece sobrenatural y al final tiene una explicación racional; se recurre al azar, las coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías, la ilusión de los sentidos y la locura.
2. **Lo extraño puro:** se encuentra en acontecimientos que pueden explicarse por las leyes de la razón, pero que son extraordinarios, inquietantes, insólitos.
3. **Lo fantástico maravilloso:** está en relatos que se presentan como fantásticos y terminan aceptando lo sobrenatural.
4. **Lo maravillosos puro:** no se puede definir de una manera clara. Existen varias oposiciones que intentan deslindarlo, éstas son algunas:
 - a) **Lo maravillosos hiperbólico** en donde los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones superiores que nos resultan familiares.
 - b) Otra variedad es lo maravilloso exótico: relato de acontecimientos naturales sin presentarlos como tales.
 - c) **Lo maravilloso instrumental:** es la aparición de adelantos técnicos irrealizables en la época en que son narrados, pero posibles en épocas posteriores.
 - d) **Lo maravilloso científico:** que en la actualidad se llama ciencia-ficción. Lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia no reconoce.

Lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. La unidad estructural del discurso fantástico se lleva a cabo con la presencia de tres rasgos fundamentales: el primer rasgo que depende del enunciado y de la enunciación, el segundo rasgo depende del aspecto sintáctico y el tercero del aspecto semántico.

- El primer rasgo depende del enunciado del texto y se caracteriza porque el sentido figurado es tomado literalmente. El enunciado está formado por metáforas, comparaciones, expresiones figuradas o expresiones idiomáticas a las cuales hay que quitarles toda la carga de significación que encierran y sólo tomarlas como están escritas,

sin buscar el sentido alegórico. Aquí hay que tomar el hecho tal y como lo presenta el autor. Esto es, que debemos creer en la oración sin dudar de ella, ni buscarle otras respuestas.

- La enunciación también depende del primer rasgo y se caracteriza porque en todas las obras fantásticas se habla en primera persona, esto permite que el lector se identifique con el personaje, el suspenso se produce porque quien lo cuenta es protagonista y narrador al mismo tiempo.
- Aspecto sintáctico: se refiere básicamente a la composición del relato. Consiste en leer desde la primera línea hasta a la última, sin alterar absolutamente en nada el orden, con la intención de que el lector se vaya sumergiendo poco a poco en la ficción. Si se lee el final, el juego resulta falseado, pues se sabe todas las reglas. De ahí que el cuento fantástico tenga sólo una lectura que marca y sugiere sensaciones, estados de ánimo, sobresaltos.
- Aspecto semántico: es muy importante tomar el sentido de la obra y el contenido con la misma intención, ya que lo constituye una clasificación de manera formal o distribucional; la clasificación está formada por los temas del Yo y los temas del Tú.

Los temas del Yo corresponden al sistema percepción-conciencia. Su fundamentación se encuentra con el rompimiento entre lo psíquico y lo físico. Por ejemplo, pensar en alguien que está muerto y desear su muerte y para después comprobarla en la realidad. Están conformados por la metamorfosis y el pandeterminismo, los caracteriza la puesta en evidencia del límite entre materia y espíritu. La metamorfosis consiste en la transformación del hombre en animal u objeto, así como la aparición de seres sobrenaturales que cambian el destino del hombre. El pandeterminismo es el rompimiento de lo físico y lo mental, es cuando la idea se vuelve sensible:

"[...] lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas".³¹

Otros temas del Yo son: la multiplicación de la personalidad, que se explica como la desaparición del límite entre sujetos o entre sujeto y objeto, el tiempo y el espacio: "[...] dos personas se comunican, no es necesario que se hablen porque cada una de ellas puede convertirse en la otra, y saber lo que esta otra piensa".³² Uno es varias personas a nivel mental y se puede convertir en varias personas físicamente.

El tiempo, en la narración, tiende a avanzar en el futuro, regresar al pasado o mantenerse en el presente por lapso indefinido. El espacio juega y se transforma, según las descripciones que nos marca el relato. Es fundamental el lugar donde se sitúan las acciones, pues según la cantidad de imágenes que presente la mente recorrerá esas zonas.

Los temas del Tú corresponden al sistema de pulsaciones inconscientes y cuya represión origina la neurosis. De ahí que el punto de partida de estos temas sea el deseo sexual, que alcanza una potencia incontrolable, pues no se trata de una sospecha, sino de la esencia de la vida. Están relacionados con enfermedades mentales y con la censura de cuestiones que no ha aceptado la sociedad en diferentes épocas. El paso del idealismo puro al sensualismo más agudo marca la transformación de los temas del Tú, en donde el conocimiento de la carne se agregará al del espíritu. Algunos son:

- a) El sensualismo exagerado: se hacen constantes alusiones al cuerpo, está relacionado con la libido y el diablo.
- b) La religión: la cruz es incompatible con el deseo. Afirmar la sensualidad, es negar la religión, de ahí que cuando el deseo se apodera de los personajes la solución de estos es meterse de monjes.

³¹ *Ibidem.*, p. 88.

³² *Ibidem.*, p. 96.

- c) La castidad: es la oposición a los placeres terrenos, a partir de su práctica se pretende amar de igual manera a todo ser humano, pero esta virtud adquiere relevancia cuando existe la tentación que trae como consecuencia el rompimiento del voto de castidad.
- d) La madre: es lo opuesto al deseo mismo. En los cuentos fantásticos por lo general el diablo adquiere forma de mujer y la madre es la salvadora.
- e) El incesto: es una de las transformaciones del deseo y no es socialmente aceptado.
- f) El amor de más de dos: los personajes se relacionan de diferentes maneras y con varias personas a la vez.

Entre otros, también encontramos a la crueldad como fuente de placer, la necrofilia, el vampirismo.

Es importante mencionar cómo se pueden identificar los elementos fantásticos. Al respecto, Todorov expone que primero se señalan los rasgos descritos anteriormente, después nos debemos preguntar si:

- 1) Aportan miedo, horror, o simplemente curiosidad.
- 2) Mantienen el suspenso.
- 3) Describen algo que no tiene que ver con la realidad.

Si esto sucede, nos encontramos sin lugar a dudas frente a elementos fantásticos.

El narrador fantástico no sólo escribe el producto de una discusión intelectual que se ha venido dando, más bien el escritor crea la fantasía a través de la escritura, es un juego que no carece de sentimientos, sorpresas, frialdad, tristeza, horror, asco. En él existe la exacerbación de los sentidos. Es un pequeño mundo que dura el tiempo de la narración y deja el sabor de haber vivido en el instante de un mundo diferente, así lo fantástico se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje mismo

El cuento fantástico es un género literario, que por su brevedad, permite que los elementos sobrenaturales dentro del relato se conjuguen fugazmente en el texto. Aborda directamente el

hecho y por su intensidad, nos hunde, desde el principio en el mundo simbólico de la narración, hasta el desenlace repentino, logrando que, por breves instantes, se esté inmerso en ese mundo donde la lógica y la coherencia no funcionan, por lo que se funde en el relato la imaginación con la realidad, haciendo cómplice al lector de la narración.

Lo sobrenatural sucede en una realidad, pero puede ser creado por la persona y está dentro de sí misma o lo externa. Este fenómeno aparece en un espacio y tiempo lógicos, sin embargo es importante destacar, que únicamente lo perciben uno o dos personajes, mientras los otros no, lo que permite suponer que las personas sensibles a los acontecimientos padecen de una locura temporal, ya sea producto de su imaginación o de su exacerbada sensibilidad. Esta sensibilidad es característica de los protagonistas de relatos fantásticos, debido a que lo que está fuera de la realidad entra por los sentidos, de tal manera que el oído y la vista principalmente, sufren alteraciones. Se escuchan ruidos inaudibles para los demás, los sonidos cotidianos se vuelven más grandes. Con la mirada ocurre algo parecido, se ven cosas que no existen, al menos para los otros, o se perciben de diferente manera, generalmente aterradora. Otra característica es el insomnio, los personajes al encontrarse perturbados de estos dos sentidos no pueden conciliar el sueño. Una razón puede ser que dada la agudeza del oído están pendientes de todos los sonidos de la noche, además sienten que son observados, vigilados, acechados, y por lo tanto cualquier distracción podría ser fatal, debido a que en el relato fantástico los personajes, casi en la mayoría de las narraciones creen son perseguidos por sombras indefinidas, seres sin nombre, amenazas que están presentes a lo largo del relato.

Lo sobrenatural ha existido de diferentes formas, relacionado con diferentes fenómenos sociales y culturas. Se entenderá por sobrenatural aquellos conocimientos que escapan de una explicación racional y que al percibirlos se tiene una serie de reacciones que van desde estados de curiosidad, asombro, maravilla, hasta la desesperación y el miedo. Son acontecimientos que rebasan el marco de la normalidad por extraordinarios, patológicos y anormales. El elemento

sobrenatural va de la mano con lo fantástico considerado, como un hecho, que se produce dentro de una realidad cotidiana y que altera el orden establecido por la misma. Este hecho, sin embargo, no sabemos si es real o producto de la imaginación de los personajes. Lo fantástico oscila entre lo irreal y lo tangible, además va acompañado de distintos matices de suspenso y terror, pero sobre todo fantasía e imaginación que hace suponer que las visiones dentro del relato fantástico están dentro de la cabeza de los personajes.

El hombre crea fantasías a partir de sus estados de ánimo, y éstas poseen diversos matices y finalidades que incursionan en el ámbito de lo sobrenatural, ya sea por tener un estado nervioso o por evadir alguna situación interna que no ha podido controlar y resulta más grande que la normalidad en la que vive. Por lo tanto, el relato fantástico consiste en introducir uno o varios acontecimientos insólitos en un contorno realista y cotidiano, en el que se mueven hombres y mujeres normales, pero que en un breve instante pierde su veracidad y los acontecimientos se vuelven ambiguos.

Lo anterior son las consideraciones en las que se ha encasillado al relato fantástico que si bien son propuestas aceptadas por la crítica, en este trabajo se pretende realizar otra lectura del relato fantástico con elementos sobrenaturales.

En el caso de Amparo Dávila, lo fantástico tiene elementos de terror por lo tanto puede considerarse dentro de los horrores de Lovecraft para quien el mal siempre acecha lo cotidiano, lo "normal", esperando el momento favorable con la intención de irrumpir y apoderarse del ámbito de las expectativas cotidianas. La finalidad fundamental de la literatura de Lovecraft consiste en la exploración del mal como una monstruosidad que acecha lo cotidiano. Para que se produzca esto, el lector debe sentir miedo o terror, la atmósfera creada es más importante que la obra misma. Es decir, lo que provoca en el lector debe ser el centro de un relato fantástico. El factor más importante de este tipo de narraciones es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad reside en que haya sabido crear una determinada sensación, y el lector es quien

interpreta los acontecimientos, ya sea como reales o como producto de la imaginación de los personajes. Así, el lector es clave en la interpretación de este tipo de sucesos, ya que los fenómenos no comprometen al escritor plantea los hechos pero no declara su existencia. A menudo estas narraciones están escritas en primera persona, por lo que la información proviene directamente de los protagonistas. El escritor juega con la realidad, la manipula a su antojo y al hacerlo él mismo va construyendo un universo propio que comparte con sus lectores, pero los compromete a ellos a ser quienes consideren el final del relato fantástico, el autor busca en el lector un cómplice. El lector y el protagonista están unidos por la ambigüedad, resultado del titubeo ante un fenómeno extraño y se explica ya sea de manera natural o sobrenatural. Esta ambigüedad obviamente se da por el lenguaje en donde se introducen palabras que suponen inseguridad o vacilación. Todorov considera que lo sobrenatural es su efecto y prueba a la vez porque tiene su origen en el lenguaje. Debe existir antes un lenguaje fantástico determinado, cuyo objetivo es hacer una obra con una función sistemática y el tiempo dentro del cual se encuentra la duda, no dura más que el instante del titubeo.

Uno de los procedimientos para evocar lo fantástico es a través de lo siniestro, entendiéndose como tal a la manifestación sorpresiva de un elemento sobrenatural, obtiene su eficacia a partir de la creación de la incertidumbre; puede ser un símbolo, un objeto, un personaje determinado, un suceso o un hecho concreto. Una vez que lo siniestro ha entrado a la escena, va acompañado de distintos elementos como el miedo, lo sobrenatural -que en lo fantástico no es algo justificado como en los cuentos maravillosos y en los extraños-, la ambigüedad - encuentro entre lo real y lo imaginario-; así como la vacilación y el desenlace abierto. A falta de final no pueden constituirse como entidades separadas o con validez propia; tampoco en el ámbito temático o semántico de la estructura fantástica, porque todos estos elementos son a su vez propiedades de la totalidad.

De acuerdo con lo anterior, el interés de este trabajo radica no sólo en analizar la obra de Amparo Dávila, sino también en considerar a la literatura fantástica como recurso para plantear

una problemática existencial, en este caso del mundo femenino que se altera por una presencia desconocida.

En los relatos de Dávila las normas que rigen el mundo del cuento y que corresponden a las del mundo real se trastocan de golpe en algún punto de la narración o permanecen en suspenso.

Es decir, que el énfasis está en el empleo de una temporalidad irreversible que permite que la sorpresa se dé. De este modo, el lector de Dávila asiste a numerosas revelaciones: de una muchacha bella y moderna se deriva un ser macabro que conserva y da culto al cadáver de sus padres en "La quinta de las celosías", un asesinato dentro del espacio y tiempo del sueño termina en la muerte en "El desayuno", un hombre asiste a su propio funeral en "El entierro", las ratas que corren y desvelan a Julia se convierten en un abrigo de martas cebellinas de la protagonista en "La señorita Julia".

Como ya se mencionó la narrativa de Amparo Dávila ha sido escasamente criticada y son pocos los análisis dedicados a su prosa; siendo así, tomo para este trabajo la clasificación que hace de ellos Irene García para seleccionar de estas narraciones los siguientes cuentos "El huésped" y "Música concreta":

Amparo Dávila publicó un total de 32 cuentos reunidos en tres volúmenes: *Tiempo destrozado*, *Música concreta* y *Árboles petrificados*. Diecisiete de estos cuentos, es decir, aproximadamente la mitad no son estrictamente fantásticos, puesto que en quince de ellos el narrador o personaje insinúa o confirma que el hecho insólito ocurrido dentro del orden real o es un producto de la imaginación del personaje, es decir a su falta de cordura o a su espacio onírico [...] Los quince cuentos restantes son casi puramente fantásticos ya que el narrador o personaje nunca informa al lector si el acontecimiento extraño realmente ocurrió o si fue solamente imaginativo. Ningún cuento de Dávila es maravilloso debido a que los hechos insólitos nunca son aceptados como naturaleza dentro de la ficción[...] Los ocho cuentos restantes son protagonistas por una mujer y son: "El huésped" (1985) "La celda" (1985), "El espejo" (1985), "Música concreta" (1978), "La rueda" (1977), "Estocolmo 3" (1977), "El último verano" (1977) y "El abrazo" (1977) [...].³³

El mundo femenino en estas ocho últimas narraciones se presenta como síntesis de una realidad compleja marcada por la insatisfacción de vivir. Llama la atención que en estas narraciones las protagonistas sean mujeres en edad adulta, es decir, no son niñas o adolescentes,

sino mujeres de 20 años en adelante, son responsables de sus vidas y tienen capacidad para decidir. En todos los relatos lo fantástico aparece como una manera de manifestar cierto descontento ante la vida. Esta presencia siniestra se manifiesta o es sentida sólo por los personajes femeninos, quienes a su vez son las narradoras de los acontecimientos, por lo tanto sólo se tiene un punto de vista de lo sucedido. Es importante destacar que la obra de Amparo Dávila se publica en los años cincuentas cuando las mujeres se dedicaban al hogar, pero es justamente durante esos años cuando aparentemente la modernidad obliga a cambiar el papel de la mujer:

En general, la década de 1950 es una época de transición de la cultura mexicana y de gran desarrollo de los medios de comunicación [...] se construye la Ciudad Universitaria, se promulga en 1953 la ley del voto para la mujer [...], se trata de una década con horizonte optimista que acoge una especie de revolución cultural en la cual la individualidad como valor existencial adquiere su carta de ciudadanía [...] La libertad y la autorrealización, la autonomía y la felicidad como objetivos posibles, se consagran como valores. Esta es la plataforma social y el nuevo universo simbólico que impulsa a las mujeres a romper con el rol "exclusivo" tradicional de esposa y madre, y promueve sus aspiraciones individuales en cuanto a sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad [...] Sin embargo la psicología social no cambia con la rapidez que la proponen los medios de comunicación ni los discursos públicos. [...] la regulación patriarcal goza de buena salud y repudia a esta mujer que empieza a desarrollarse.³⁴

El resultado de estas contradicciones son textos en los que se expresa la angustia de la mujer por liberarse y ser tachada de "oveja negra", inmoral, perdida, etc. La mujer vive su propia ambigüedad, sus culpas y la incomunicación. En las obras de Amparo Dávila las mujeres transitan en un espacio doméstico, algunas trabajan y desean liberarse, aparentemente han aceptado su rutina, hasta que aparece en sus vidas algo o alguien que las motiva a seguir luchando, a salir del tedio y buscar un pretexto para seguir viviendo.

La narrativa de Amparo Dávila es extensa y considerando la clasificación de Irene García sobre los ocho cuentos fantásticos, había ocho posibilidades para explorar el discurso fantástico, sin embargo para la elección de "Música concreta" y "El huésped" se tomó en cuenta los

³³ Irene García, *op. cit.*, p.306.

³⁴ Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras del siglo XX*, pp. 29-31.

paralelismos estilísticos, se destacó la importancia de la ambigüedad fantástica, así como el énfasis en la percepción en lo sensorial. También sobresalió el empleo de espacios simbólicos y de imágenes visuales; la percepción auditiva que se presenta como elemento aterrador.

“Música concreta” y “El huésped” son los cuentos que, a mi juicio, resultaron más representativos para ubicar el trasfondo existencial disfrazado de elementos fantásticos. Estos fueron seleccionados originalmente por ser narraciones que tienen como eje de la trama la ambigüedad fantástica para ocultar una situación de represión en las protagonistas y que termina con una liberación violenta, aun cuando quedaron definitivamente fuera otras narraciones en donde lo fantástico tiene un deseo liberador.

Ambos relatos presentan dos mujeres casadas, con hijos, pero igualmente infelices en sus matrimonios. A pesar de ser diferentes, una vive en un pueblo solitario, la otra en una ciudad, ambas comparten la desdicha de su existencia con la irrupción de algo, una presencia indefinida que perturba, pero también obliga a actuar: “Algo acecha a hombres y mujeres sedentarios: la amenaza indefinida. Lo decisivo es el instante en que se quiebra cierta quietud rutinaria y aparece eso, con su presencia totalizadora, a intimidarlos, a destruirlos lentamente”.³⁵

En los dos textos, en vez de dejarse destruir, como señala Martha Robles, las mujeres, aun con sus temores reaccionan para recuperar el orden de sus vidas destruyendo a la “amenaza indefinida”, de la cual sólo se proporcionan escasos datos. También es importante destacar la presencia de un testigo de los acontecimientos, ya que su postura ayudará interpretar el texto. Así mismo, estos cuentos fueron elegidos porque cumplen con los lineamientos establecido por Todorov. Los relatos producen miedo y horror, mantienen en suspenso, describen algo que no tiene que ver con la realidad.

Una vez ubicados estos elementos fantásticos, se identificarán en los textos seleccionados dos objetivos principales:

- a) Detectar las constantes en el relato fantástico: lo sobrenatural, la ambigüedad, la percepción sensorial, que permitirían considerarlos como relatos fantásticos.
- b) Ubicar el relato fantástico como un disfraz de una problemática existencial, es decir, descubrir el discurso oculto.

Estos objetivos se llevaron a cabo a partir del análisis que propone Luz Aurora Pimentel y de la interpretación que hago de los cuentos. Lo concerniente se trata en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

3.1 "EL HUÉSPED"

Una mujer lleva casi tres años de matrimonio infeliz, tiene dos niños pequeños, vive en un pueblo solitario, acompañada de Guadalupe, la sirvienta, quien es madre soltera de un bebé. Su marido la ignora por completo: "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". (17)³⁶

La primera información que recibe el lector es cuando la protagonista recuerda la llegada de un extraño visitante llevado a la casa por su esposo. Desde el primer párrafo cobra vida la presencia del objeto amenazador, se plantea el drama que sucederá después. Aquel ser "lúgubre y siniestro", quien rompió con la rutina que le permitía cierta tranquilidad: "Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje". (17)

El matrimonio no existe, se relacionan muy poco, aunque tienen dos niños, tampoco son tomados en cuenta. La mujer transita por la historia angustiada y sola, ya que la poca tranquilidad que gozaba se termina con la llegada del huésped.

El lugar donde se desarrolla el relato es un pueblo "[...] pequeño e incomunicado, distante de la ciudad. Un pueblo muerto o a punto de desaparecer". (17) En la casa no hay luz, no hay gas, situada en un lugar solitario, sin vecinos, sin nada. Tanto el pueblo como el matrimonio se presentan con los mismos adjetivos, no hay comunicación, distantes las relaciones, el entorno, la cordura. La mujer se ahoga en su pesar interno, en las angustias de su mente. No está satisfecha con su existencia la cual se complica con la llegada del invasor: "Mi desdichada vida se convirtió en un infierno". (17)

El huésped llega en la noche, símbolo del mal, lo siniestro y se queda en la casa a pesar de las súplicas de la mujer: "Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta

³⁶ Amparo Dávila, "El huésped", *Muerte en el bosque*, México. FCE-SEP (Lecturas Mexicanas, 74), 1985. p. 17-23. En adelante el número de página al que corresponde una cita textual de este cuento aparecerá entre paréntesis siguiendo a esta cita.

una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la utilizaba. Sin embargo él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura se acomodaba a sus necesidades". (18)

Se describe el hogar como una casa muy grande, con un jardín en el centro y con los cuartos distribuidos a su alrededor. El jardín es un lugar en donde la esposa disfruta de algunos momentos de paz, sin embargo ni siquiera ahí puede gozar de seguridad, ya que se respira una atmósfera de amenaza, la muerte acecha invisible: "yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme". (19) Lentamente todo lo que disfruta la esposa es arrebatado por esta sombra que alimenta el miedo, noche a noche invade cada rincón de su vida y su mente.

El huésped tiene especial inclinación por la esposa y sus hijos. Vigila cada uno de sus movimientos provocando que el espacio se vuelva más y más reducido hasta centrarse en la cocina y la recámara de la esposa: "Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más". (19) La cocina y la recámara, lugares tradicionalmente asignados a las mujeres, se convierten en rincones protectores y cuya pequeñez obliga a la inmovilidad de la vida, del tiempo, escondites que representan la tranquilidad de lo ya conocido, la negación de cambiar, salir, que detienen para buscar otras formas de vida.

El huésped se mueve libremente por la casa, él acechándola, ella con miedo. Salen de sus habitaciones, caminan, regresan, se reconocen por los ruidos que hacen, los movimientos. Existe una comunicación silenciosa, vigilante. No hablan pero saben uno de la existencia del otro. A pesar de su predilección por la narradora, la presencia del huésped acecha a toda la familia.

Guadalupe es madre soltera de Martín, un niño de cuna. Entre ellas se establece un lazo profundo y afectivo ya que su vida es muy parecida, comparten la soledad, el abandono, no tienen

dinero, parientes, nada. Sin embargo, la figura de Guadalupe se manifiesta más fuerte. El huésped no la acecha, por lo tanto tiene más libertad de movimiento dentro y fuera de la casa, ya que sale a comprar la despensa y realiza otros quehaceres.

La esposa es temerosa, se queja de todo. Interioriza sus emociones, reflexiona, pero sobre todo sufre. En el cuento no se menciona lo que siente Guadalupe, sino hasta que el huésped ataca a su hijito: "Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con extraños gritos. Cuando entré al cuarto lo encontré golpeando al niño [...] cuando Guadalupe volvió del mercado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y arañones que sangraban". (21)

La mujer advierte al marido sobre el peligro, ya que puede atacar a sus propios hijos. El marido la tacha de histérica "[...] es doloroso y deprimente contemplarte así ...". (21) Para el hombre el invasor es completamente inofensivo. Los niños, en este contexto, representan la fragilidad y la vulnerabilidad, la continuación de lo femenino. A partir del ataque al pequeño hijo de Guadalupe, ellas decidirán actuar. Retomarán su dominio y planearán la muerte del invasor: "¿pero que podemos hacer las dos solas?-solas es verdad, pero con un odio ...". (22)

El odio une a las dos mujeres. Cómplice de la soledad y la orfandad el odio opera como fuerza generadora de nuevos impulsos que provocarán una acción. Ya no están solas, el mal aparece para realizar su obra.

El marido realizará un viaje por veinte días. Cuando el hombre se marcha la mujer puede cerrar la puerta del cuarto, junto con Guadalupe y los niños, elaborar un plan para matar al invasor. Lo encierran en su habitación, deciden sepultarlo vivo. Permanece varios días sin comer, sin luz, sin agua, quedará adentro, en lo profundo. Los primeros días son terribles, chilla golpea, grita. Dura varios días, después el completo silencio. Las mujeres recuperan el terreno perdido, que les ofrece una precaria seguridad, han logrado eliminar la amenaza, sin embargo permanecen

en la casa hasta que vuelve el marido: “[...] cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante”. (23)

Una vez conocida la anécdota de la narración, determinaremos lo fantástico y enseguida se realizará el análisis para detectar el discurso oculto.

Los adjetivos *repentino* y *desconcertante* podrían aplicarse a toda la historia. Repentina es la aparición del huésped, desconcertante la narración. En primer lugar únicamente tenemos el punto de vista de la protagonista, ella es la que habla. Su historia se produce en un ambiente hostil, pero llevadero que se ha convertido en cotidiano. Describe sus actividades de rutina, en esa aparente normalidad existe algo dentro de ella que no la deja en paz, una constante angustia, un desencanto ante la vida: “Durante el día todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano. Vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía mientras Guadalupe arreglaba la casa como siempre lo hacía y salía a comprar el mandado”. (18) En un orden aparentemente estricto, el futuro, el destino mismo se muestra como algo fijo. Tal pareciera que la mujer, a pesar de su existencia infeliz está resignada a vivir con su esposo, a tolerar el sufrimiento, que se adapta y no va más allá de pleitos o ignorarse el uno al otro. Ese futuro está amenazado con la presencia del huésped. La posibilidad de que la voluntad intervenga para introducir un cambio en la rutinaria y atormentada vida de la protagonista no es muy probable. Así pues, el destino de la esposa parece ser la seguridad de un terreno conocido, sólido, y que en cierta manera domina: la casa. Hasta que una noche se abre una puerta que da paso a lo desconocido: aparece el huésped. En medio de la aparente tranquilidad de un pueblo solitario y quieto el remolino de la tragedia surge y con ello una serie de cambios. De acuerdo con las teorías formuladas en la literatura (específicamente en la narrativa), lo fantástico ocurre cuando un hecho insólito irrumpe en la realidad objetiva, transgrediendo gran parte de sus reglas y provocando en el personaje una serie de reacciones. De tal manera, lo sobrenatural, los espacios cerrados, la percepción sensorial y la ambigüedad

fantástica son los aspectos que se señalan como detonantes de acciones que provocan la locura, la desesperación y la muerte.

A partir de la llegada del huésped la mujer comienza a manifestar cambios en la conducta, principalmente se le agudizan los sentidos. Su atento oído captura sonidos, ruidos, está pendiente a cualquier movimiento: "Una noche estaba despierta hasta cerca de las dos de la mañana, oyéndolo afuera... Cuando desperté lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante ..." (20).

La percepción auditiva resulta un tanto pasiva ya que la esposa no pretende investigar, o descubrir lo que hace el huésped, conocer donde es vulnerable, enfrentarlo y comunicar al lector qué o quien es a ciencia cierta. Considero que los ruidos son internos, personales, problemas que no se han resuelto, latentes, dormidos, que hacen sufrir y angustian. La mujer en cierta manera, se condena a vivir una vigilia permanente, debe cuidar a sus hijos durante el sueño, ella no puede cerrar la puerta para descansar plácidamente. El huésped camina, espía, observa, ataca, corre, no se puede atrapar, es decir, representa el movimiento, el cambio. La inseguridad que conlleva la ambigüedad.

Así, como en todo relato fantástico, lo que importa es justamente revelar la posibilidad de más de una dimensión del acontecer y, sobre todo, conducir a los lectores hacia la duda, la cual resulta ser potencialmente superior al desenlace. La ambigüedad consiste en que el lector nunca está seguro si la amenaza es real o solamente una paranoia de los personajes, quienes terminan por reestablecer el orden dando muerte a la criatura. El lenguaje del relato también manifiesta ambigüedad sobre todo en la siguiente frase: "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 ..." (19) Esta frase desde mi punto de vista introduce la duda, sobre todo porque no hacen uso del lenguaje, no lo nombran porque hacerlo es como si apareciera. En los cuentos de Amparo Dávila desfilan seres que nunca podrá saberse si son animales extraños, seres

infrahumanos, almas en pena, la revelación corporizada de sentimientos inconfesables. En estos relatos los personajes sólo presentan algunas características físicas como los ojos, el tamaño, los ruidos que emiten.

En "El huésped", Amparo Dávila, al incluir como hilo conductor de la acción lo sobrenatural, hace que el lector oscile entre dos mundos dentro del ámbito del mismo texto, sin saber qué es real en la obra y qué es producto de la imaginación o de la torcida percepción de los personajes. De esta forma la narrativa de Dávila cumple con los elementos que Todorov designa como fundamentales para que una obra pueda clasificarse como fantástica. Esto es, mantiene la ambigüedad entre lo maravilloso (sobrenatural aceptado por los personajes) y lo simplemente extraño (sobrenatural explicado por la razón de los personajes).

Debido a las referencias a lo cotidiano el lector habita en el mundo real, pero es por la incertidumbre en la percepción y la sorpresa final, toca también el mundo de lo sobrenatural que únicamente puede matizarse y explicarse desde la locura.

Una vez identificados los elementos fantásticos se realizará la interpretación desde el modelo planteado por Luz Aurora Pimentel para detectar el discurso fantástico desde una perspectiva existencial.

3.1.1 INTERPRETACIÓN

La anécdota del relato es aparentemente muy simple, una mujer es infeliz en su matrimonio, tiene dos niños pequeños, viven casi encerrados en un pueblo aislado, lejos de la civilización. El matrimonio se ha vuelto una rutina fastidiosa y el marido parece ser el causante de las desgracias de la mujer. En estas vidas vacías que se desarrollan en un orden, el caos aparece, para alterar a los personajes. El caos, representado por una presencia fantástica es una manera de hacer convivir a los personajes, y de generar acontecimientos que van cambiando la vida de los seres que habitan en este pueblo. El discurso fantástico se inserta en una realidad cotidiana: una mujer

atormentada llena su monótona existencia con una manifestación siniestra que altera el entorno. Para Freud: "lo siniestro se encuentra caracterizado por la irrupción de algo que se encontraba reprimido, y su presencia supone la presencia del peligro y de intenciones malévolas"³⁷, así en "El huésped", Amparo Dávila parte de un espacio cotidiano, aunque no por eso deja de ser extraño, para contarnos la historia de una mujer sin nombre, de la que sólo se dan muy pocos datos.

El contenido narrativo o diégesis de cualquier relato produce una impresión de un mundo narrado, en el que se conjugan dos factores, la historia (mundo) y el discurso (narrador).³⁸ A partir de las relaciones que se establezcan entre estos dos elementos nos proporcionan una información narrativa, que es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espacio-temporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan. En este caso, la historia está narrada en primera persona, en pasado, como si la mujer recordara o estuviera platicándole a alguien su historia. El mundo narrativo está únicamente visto a través de su mirada y su voz. Es por mediación del narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana. En el cuento, la introducción da a entender que la mujer está contando un acontecimiento del pasado: "Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros" (17), lo que sucedió es un quiebre en la rutina. Ella cuenta la llegada de un ser *lúgubre y siniestro* cuando su marido regresa de un viaje y desaparece cuando el marido realiza otro viaje: "Mi marido lo trajo al regreso de un viaje" (17); "[...] cuando mi marido regresó lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante". (21) Por lo tanto, el tiempo es circular. Así, el final del relato como tal, cuando se elimina el invasor, es a la vez conclusión y clímax. Ciertamente es uno de los momentos más tensos y el lector se queda con la duda y sin poder resolverlo dentro de la obra misma, sino a partir de su propia interpretación de los hechos.

³⁷ Sigmund Freud, *Lo siniestro y el hombre de arena*, p. 18.

³⁸ *Vid. Supra.*, p.13

El tiempo narrativo define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se destina al tiempo del discurso³⁹. Las dos salidas importantes del marido, es decir, que están relacionadas con la aparición y desaparición de la criatura dan una sensación de movimiento, así la historia comienza con la llegada y durante este lapso, es decir, entre la llegada y la desaparición, se producen los acontecimientos que construyen el universo diegético.

Los acontecimientos se producen en un espacio cerrado, claustrofóbico, casi en un tiempo y espacio estancados por la fatalidad a la que aparentemente están condenados los personajes. La primera salida significativa del hogar trae una presencia ajena a la rutina que rompe con el orden, un orden que para el marido permanece intacto: "es completamente inofensivo -dijo mi marido- con marcada indiferencia" (17). Consideremos en esta parte de la narración al orden como una relación de secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el discurso que los va narrando en un orden textual. Este relato se inicia con una ruptura temporal que va a presentar la historia a partir de un recuerdo del pasado, así el orden temporal nos proporciona una serie de datos acerca de lo sucedido, pero también el orden entendido como algo conocido y estable que sufre una alteración.

Con la llegada del huésped, la vida de la esposa adquiere tonos de tragedia no sólo para ella y sus niños, sino también para Guadalupe, la mujer que le ayuda en los quehaceres. Esta presencia peligrosa es captada por estos personajes, lo que indica es una entidad que sólo altera las vidas de aquéllos quienes atraviesan por un conflicto o son sensibles a captar este tipo de presencias. Estos movimientos marcan una secuencia temporal importante que dará pauta para que se produzcan los demás acontecimientos. Al regreso de un viaje se abre una puerta a lo fantástico, lo que estaba oculto y ahora de repente aparece de la nada, lo fantástico es un movimiento capaz de cambiar una vida rutinaria y hacer aparecer un hecho que marque un cambio y sorprenda al lector. Así, lo

³⁹ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.* p. 42.

oculto y ahora de repente aparece de la nada, lo fantástico es un movimiento capaz de cambiar una vida rutinaria y hacer aparecer un hecho que marque un cambio y sorprenda al lector. Así, lo fantástico escapa de una explicación racional en un instante determinado, crea desconcierto y rompe con lo cotidiano, acontece en un contexto lógico de espacio y tiempo y que sólo es significativo en tanto que un o unos seres humanos se percaten de él por su sensibilidad exacerbada, trascendiendo el aquí y el ahora. Al hablar de lo fantástico se debe aclarar que en ocasiones esto se identifica como una visión. Al respecto hay dos perspectivas: una que toma a la fantasía como el estado nervioso del sujeto que lo lleva a "fantasear" y otra, que es muestra de una reflexión y contemplación de quien en un instante de su vida produce un corte, un alto y quizá a través de la fantasía crea algo que está dentro de sí mismo. Federico Patán apunta que en ocasiones:

Lo fantástico atiende a ciertas necesidades expresivas que el ser humano tiene. Se clavan, esas necesidades en nuestro lado oscuro, en nuestras dudas, en nuestros instintos controlados por las reglas de la convivencia social; cuestionan esas necesidades, la aceptación de una explicación única a los fenómenos del mundo insinúa otras posibilidades de acción.⁴⁰

El tiempo no sólo representa la dimensión temporal del relato, sino que también transmite imágenes, es decir la iconización que menciona Luz Aurora Pimentel. Entendiendo por iconización un aspecto semántico y lingüístico encargado de las figuras ya constituidas, para dotarlas de atributos particularizantes, susceptibles de observación en el objeto; ahora bien, para la descripción de los lugares es importante considerar la iconización que señalan el espacio en donde se sitúa el relato y lo caracterizan de determinada manera. La narradora informa sobre el espacio y crea la atmósfera, así el lector en su mente construye la realidad. Considerando a la diégesis como el universo espacio-temporal del relato, el espacio en el que se da esta narración es un pueblo "casi muerto o a punto de desaparecer". (17) Un lugar donde no tienen luz, ni gas, un pueblo que acompaña y marca la soledad de la esposa: "a punto de desaparecer" como su

³⁹ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

existencia hasta que cuando está a punto de abandonarse a la realidad de opresión, irrumpe en su existencia algo que la obliga a reaccionar y luchar por el terreno perdido.

Los personajes de esta historia habitan en una casona muy grande, entre ellos no hay comunicación, se han llenado de silencio y la casa adquiere un valor especial cuando es amenazada por un ser perverso:

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuente. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes sentarme en uno de aquellos corredores a coser ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias. En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos. Mientras yo regaba las plantas, los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas. A veces pasaban horas callados y muy atentos, tratando de coger las gotas de agua que se escapaban de la vieja manguera. (18)

La casa es muy grande, en el centro localizamos el jardín, lugar preferido por la mujer en donde se refugia y se entretiene cuidando las plantas. El jardín es un espacio del cual la esposa no quiere salir. Podría funcionar como un laberinto de la mente de sus ideas sin expresar: "cubierto por enredaderas". Esas plantas pueden ser bien, las confusiones de su mente que no atina a entender lo que le sucede, no pueden formularse en el lenguaje común y corriente y por lo tanto no encuentra las palabras correctas para pronunciarse. Sus ideas pueden estar claras en su mente, pero al reconocerse sometida y encerrada sabe que nadie la escuchará y que expresar su malestar existencial no tiene ningún sentido. El jardín es inspiración para la esposa: "Yo amaba mi jardín". (18), en ninguna otra parte del texto expresa el amor, ni siquiera por sus hijos, sino únicamente por este espacio que le brinda paz y seguridad, el jardín es un espacio abierto en donde la mujer es libre en sus pensamientos, por eso le gusta estar en ese lugar. Al dedicarse al cuidado de las flores evade su situación actual que no le permite salir de su adormecimiento y expresar la carga de frustración que lleva dentro y empieza a trastornarla, alteraciones traducidas

⁴⁰ Federico Patán, *Seis cuentos norteamericanos de lo fantástico y lo extraordinario, siglo XIX*, p.19.

en una presencia siniestra que es impulso, pero también en el deseo de aniquilación, de volver a lo cotidiano como motivo para cambiar su situación.

Como es propio de la literatura fantástica, el espacio se reduce para aumentar la tensión. Lo siniestro invade de tal manera, que ya no es posible moverse con libertad. En el relato el espacio físico se cierra hasta que los únicos lugares en donde se mueve la protagonista son su recámara y la cocina, los cuales funcionan como puntos frágiles y vulnerables de la parte que está libre y, a la par, donde las mujeres planean la ejecución. Aparentemente lo insólito, lo irreal, se instala en el plano de lo real, luego de haber desplazado, sin confrontación alguna, a los moradores de este espacio.

El huésped se mueve por la casa con libertad de tal manera que hace suyo el espacio, así, los recursos descriptivos que utiliza la narradora dan la ilusión de un lugar pequeño y peligroso: “[...] no me atrevía a acostarme. Temiendo que en momento pudiera entrar y atacarnos”. (20) En otra parte del texto el huésped siempre vigila a la mujer: “Cuando salía de su cuarto [el huésped] comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente la puerta de mi cuarto. Yo no salía más”. (19)

Considerando a la descripción⁴¹ como el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto, podríamos considerar a la casa como este sitio, así, la casa es el espacio que se debe defender, porque proporciona un refugio, aunque peligroso y limitado para las mujeres, consideremos la siguiente cita: “La casa –afirma Bacherlad– en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso [...], es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”.⁴²

Mismas que le son arrebatadas a los personajes de nuestro relato, excepto al marido, con la condena a vivir torturados por un ser que dormía cuando oscurecía, al que había de dársele de

⁴¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 41.

comer, que odiaba a la madre y a los niños e ignoraba a Guadalupe, la sirvienta que le arrojaba la bandeja de alimento.

Mentalmente la mujer vive llena de miedos, dudas, inseguridades porque está sola en la vida, sin dinero, ni amistades: "Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos, ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano". (21) Un miedo que la ha paralizado durante años, creciendo más y más hasta que se vuelve una realidad aterradora.

La recámara es refugio y cárcel sobre todo porque el marido le impide cerrar la puerta, ahí la mujer no duerme, debido a que vela el sueño de sus pequeños, la puerta funciona como acceso al mundo femenino, es el lugar en donde el hombre se impone y digamos reafirma su presencia, aunque él no esté.

Aparentemente el jardín es un lugar tranquilo, ya que en este lugar la esposa disfruta de cierta seguridad, sin embargo en esas enredaderas el huésped también se manifiesta: "[...] de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas". (19) Esos oscuros rincones se encuentran en las enredaderas de su mente, que saltan a la realidad un momento para mirarlos.

Una vez tomada la casa las mujeres tienen poco espacio para moverse. Guadalupe, la sirvienta, goza de mayor libertad, sale al mandado, realiza sus labores, porque el huésped no la toma en cuenta: "Creo que ignoraba por completo a Guadalupe nunca se acercaba a ella o la perseguía. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acchaba siempre". (19)

Curiosamente, cuando Guadalupe sale al mercado o está en su habitación ocurren acontecimientos claves: "Una vez terminadas sus tareas, Guadalupe se iba con su pequeño hijo a dormir y yo me quedaba sola [...] cuando desperté lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante..." (20); "Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo. Guadalupe había salido a la compra y dejó dormido al pequeño Martín en un cajón [...] cuando oí el llanto del

⁴² Citado en Mari Carmen Piñol, " Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil", *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 295.

pequeño mezclado con extraños gritos". (20); "Cuando Guadalupe salía al mercado me encerraba con ellos en mi cuarto". (20)

Por lo tanto, únicamente tenemos la versión de la esposa, aunque Guadalupe por lo regular aparece para ayudarla. Tal pareciera que la mujer en su soledad expresa sus más angustiantes miedos, cuando se encuentra consigo misma, en el silencio, cuando ya no hay nada que decir porque el deseo de vivir se ha terminado, porque los miedos son más fuertes y el orden al que estaba resignándose se ha roto. Los miedos prohibidos se manifiestan cuando logran surgir por las rajaduras de la conciencia que descuida su vigilancia, se apoderan de un espacio vacío en el texto para viciar el ambiente y realizar otra lectura en la búsqueda de ellos y lo que significan.

Pero lo que más llama la atención es el deseo por recuperar un espacio que ata a una situación de infelicidad, no obstante, a pesar de esto resulta seguro, ya que es su casa y la tortura de vivir con el huésped es mayor que sus miedos e inseguridades. El atentado contra el orden establecido crea una ruptura que tiende a ser transformadora y que expresa un deseo de libertad. Puede intuirse que esta presencia siniestra significa la condena de compartir la vida con una entidad que quizás representa la angustia que la ha dominado; angustia de ser y estar en el mundo, sometida a un hombre que no ama, compartiendo el maltrato con sus hijos a quienes también ha llevado al sufrimiento, a vivir encerrados en un pueblo que está muerto, pero ¿no es acaso el pueblo también una representación del orden social en donde debe permanecer la mujer escondida y callada? La angustia la ha llevado a un sin sentido de su existencia, a perder su identidad, su ser como mujer y persona, esa angustia que quizá se materializa en una manifestación malévola como deseo de liberación. Ciertamente este discurso se establece a partir de oposiciones como: verdad y apariencia, orden y caos, aparecen confundidos a la vista de la generalidad.

Considerando a la narradora-protagonista como el eje de nuestra historia de esta mujer tenemos pocos datos de sus características físicas, pero sí de su situación mental. La narración en primera persona únicamente nos da su perspectiva, su subjetividad se encuentra en su propio

discurso: "Los personajes de Amparo Dávila transitan por estados crecientes de angustia en los que toda conducta es desproporcionada; retrato fiel de la neurosis de nuestro tiempo".⁴³

El lector nunca está seguro de lo que ha sucedido en verdad. Para Todorov lo fantástico se produce cuando en un relato el lector tiene la duda sobre si los hechos que lee tienen una respuesta real o una respuesta sobrenatural: si la duda persiste después de haber cerrado el libro, entonces es una narración fantástica sin equivocación. El arte fantástico es el que sabe mantener la indecisión.⁴⁴

El relato nos permite conocer la situación del personaje a partir de referencias textuales en las cuales está insertada la vida de la protagonista. Es importante la idea que comunica sobre la percepción de su esposo hacia ella: "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". (17)

Para su marido esta mujer es un objeto más de la casa, el cual no necesita atención, no hablan ni se comunican, sólo para lo más indispensable. No hay nada, sólo angustia, desesperación, vacío y muerte. La vida es una costumbre angustiante y dolorosa, la mujer se ha ido acostumbrando a vivir como una cosa y en la casa, a ser prisionera e incluso, dentro de esta dinámica, deberá acostumbrarse al huésped, quien se incorpora a la vida de los personajes de una manera abrupta, pero tiene su lugar como un elemento más de la casa: "Te acostumbrarás a su compañía [...]". (17), tiene su propia habitación, come a horas determinadas: "Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la utilizaba. Sin embargo él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura se acomodaba a sus necesidades". (18) Por la descripción de la habitación parece ser un sótano: Es un espacio oscuro y frío, que nadie ocupa, olvidado. Se localiza en la parte subterránea de la casa, donde están los recuerdos, lo anhelado. Lo que está

⁴³ Martha Robles, *op. cit.* p. 111.

⁴⁴ *Vid. Supra.*, p. 24.

oculto y debe permanecer así. Se supone que la mujer debe acostumbrarse a esta presencia, pero no ocurre así porque no es bienvenida, no es una lámpara de gasolina, una estufa de leña, una planta, no encuadra en el contexto de la narración. La mujer, quien no ha cambiado como el pueblo, no tiene luz, ni fuego en su vida, su situación es tan extrema como la del lugar en que vive. La imagen del pueblo es ella misma, el ambiente de abandono del tiempo que ha transcurrido sin darse cuenta, sin detenerse a pensar en lo que verdaderamente le pasa y lo que desea de su vida. Así, el huésped es algo ajeno que vino de fuera. No sabemos de dónde, pero no es normal, no entra en la realidad de la esposa, transgrede los límites de la cordura y agrede con su presencia desconocida la vida de los personajes, pero no la de todos, ya que el marido lo ha llevado: "Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí". (17)

Para el esposo, su casa y su vida con su esposa se han vuelto intolerables por lo tanto necesita algo o alguien que lo mantenga en el hogar, aunque realmente él casi no está, ya que viaja constantemente, se podría decir que su presencia se manifiesta a través de el huésped. El relato proporciona escasos datos de la personalidad del hombre, puede ser una representación de la intolerancia, la maldad, la imposición, el que ordena y dispone de las vidas de los personajes, hasta del propio huésped ya que él lo lleva al pueblo y lo instala en su casa. Se presenta como un victimario que condena a las mujeres al sufrimiento. La casa no es de él, porque casi no está en ella, debido a su trabajo viaja mucho y "otras cosas lo entretienen", circunstancias que lo obligan a salir del pueblo; sin embargo tampoco la libertad de él es total, ya que existe algo o alguien que lo lleva a regresar constantemente a la casa, porque bien podría abandonar a su esposa e irse, finalmente no le tiene ningún aprecio: "Mi marido no tenía tiempo para escucharme, ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros desde hacia tiempo el afecto y las palabras se habían agotado". (20)

Sin nada que decir, el marido llena el vacío de su existencia probablemente con un perro o un animal que tal vez es el huésped, pero que para la esposa representa un elemento sobrenatural

aterrador. Así, Amparo Dávila nos sitúa desde dos perspectivas, dos maneras de ver el mundo, femenina y masculina. En ambos casos el huésped representa una metáfora de la crisis familiar y también del lenguaje, al no existir las palabras, el lenguaje del deseo inventa una presencia aterradora, la cual es captada únicamente por los seres más indefensos: las mujeres y los niños, quienes tienen una vida atormentada ya desde antes de la llegada del huésped. Aquí el invitado resulta una mediación para expresar diferentes cosas: para el marido una suerte de acompañante para fastidiar a su mujer en su ausencia, y para la esposa, la manifestación de la angustia y pesar por su existencia.

Por otra parte, los niños son muy pequeños y necesitan de su madre, son niños callados, temerosos. No hablan, acaso porque aún no empiezan a hacerlo o porque simplemente imitan el ejemplo de los mayores, entre los cuales tampoco hay comunicación. Son pequeños solitarios, aunque los cuida y está cerca de ellos, no se mencionan muestras de cariño o de acercamiento

La realidad de los niños es tan triste como la de la madre, sin amor ni esperanzas. El infierno en el que vive su madre, es compartido por ellos de manera menos intensa, aunque son éstos quienes hacen reaccionar a la madre defensora y proporcionan la adquisición de conciencia de que no sólo puede perder su casa y su amado jardín, sino a sus hijos que son parte de sí misma y si sigue enterrada en el silencio no podrá ayudarles a ser libres y los condenará a vivir como hasta ahora.

Guadalupe es un personaje interesante, ya que es la única que puede dar credibilidad a lo que ve la esposa, sin embargo como ya mencioné anteriormente, ella no está cuando ocurren los ataques, no obstante, a lo largo de la narración se afirma que Guadalupe también ve la amenaza, pero ni ella ni la esposa la nombran: "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 [...]". (19)

Guadalupe es una mujer probablemente de origen indígena, joven, fiel a su patrona, es madre soltera, también está desamparada, sin dinero y sola. Para ella también el hogar es un refugio, no se menciona que tenga familiares, por lo tanto tampoco puede arriesgarse a perder el espacio que tiene en la casa. El silencio en Guadalupe también se manifiesta, ha sido capaz de detectar el malestar de la mujer y sabe que esa angustia terminará por consumirla y se quedará sola con los niños por lo tanto necesita aliarse con ella para recuperar el terreno perdido. Por otra parte la duda siempre está presente: ¿Es real esta presencia que atacó al niño de Guadalupe?, o ellas mismas han inventado este ser para que unidas sean capaces de enfrentar al marido a través del huésped y liberarse. Los personajes femeninos evolucionan al sentirse cercados por el mal y se produce una liberación violenta para recuperar el orden que aparentemente está en manos del esposo, pero son ellas las que tienen el control y quienes pueden propiciar un cambio en su existencia. A partir del ataque al pequeño las mujeres han llegado al límite de su resistencia y están decididas a poner fin:

- Esta situación no puede continuar- le dije un día a Guadalupe.
- Tendremos que hacer algo y pronto- me contestó
- Pero ¿Qué podemos hacer las dos solas?
- Solas es verdad, pero con un odio...
- Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría. (21,22)

Aunque están solas, el odio les da la fuerza para desaparecer al visitante:

Guadalupe cortó varias tablas, grandes y resistentes, mientras yo buscaba martillos y clavos después cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarlas totalmente. Mientras trabajábamos gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente. No hizo entonces ruido, parecía que estaba durmiendo profundamente. Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando. Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Su resistencia fue mucha creo que vivió cerca de dos semanas... Un día ya no se oyó ningún ruido, ni un lamento ... (22,23)

Nuevamente aparece la puerta, lo encierran, sellan la puerta. Sellar, es también un acto de concluir. La selladura de la puerta pone fin a la manifestación siniestra, pero también funciona como una señal de principio de cambio.

Pero, ¿qué o quién es el huésped? Se describe como *lúgubre y siniestro*: "Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y las personas". (17) Otra de sus características es que duerme bastante y se levanta al amanecer; aunque no se dice concretamente la hora o lo que hace, la misma esposa dice: "nunca supe a que hora se acostaba". (18) Come sólo carne. Guadalupe le lleva la bandeja, con estas acciones puedo imaginar que se trata de un animal. No habla, solamente grita, gruñe, araña y golpea. Duerme profundamente, está en reposo, callado, pero de repente despierta sorpresivamente para salir de su letargo, salta a la realidad, se expresa y actúa, pero lo más interesante de esta presencia es que no se nombra. Los invasores inquietan porque no se nombran en absoluto, no se propone lo que puede ser, por eso cualquier nombre simbólico se ve justificado. Las significaciones no se agotarán nunca y siempre habrá quien intente traducir la metáfora. El huésped se manifiesta a partir de un sujeto tácito, se conoce por sus ruidos, más o menos identificables, por su sombra y ciertas costumbres. El efecto de silencio, la falta de palabras para definir al huésped se produce a través de un terreno ambiguo creado por conjunciones, preposiciones, términos que producen una idea de vaguedad.

El silencio en que viven los personajes también ha alcanzado al huésped, ya que como presencia indefinida que al nombrarla toma fuerza, se prefiere no identificarla. El lenguaje aparece como una fuerza para materializar una realidad, pero en este relato, como ya se mencionó en otras ocasiones, el huésped es la síntesis de un malestar existencial, traducido en una presencia siniestra que invade a la mujer, hasta que se decide aniquilarla. El huésped, creado o no por la imaginación atormentada de la protagonista, convierte el hogar en un infierno, terrible sí, pero a la vez excitante. El huésped le confirma su propia existencia, proporciona a la rutina un sentido, y sobretudo la alerta a luchar, a reaccionar y a recuperar el terreno perdido. No acepta al huésped en su casa, el esposo puede quedarse, volverse una rutina, pero no volverá aquello que no puede

controlarlo, lo que hasta ahora ha intentado rechazar a toda costa, lo que está en su interior. Al enfrentarlo lo destruye, sin dejar que siga deteriorando su ya de por sí atormentada existencia.

Los acontecimientos del cuento, a pesar de estar relatados en primera persona, quedan siempre sugeridos y permeados de la interpretación que la esposa hace de ellos. Para lograr este efecto utiliza locuciones introductorias y expresiones ambiguas, por ejemplo: "Creo que...", "algunas veces...", "nunca supe...", "aún no sabría explicar...", "no estoy segura de que...", "a veces pensábamos...". Así como, el uso de tiempos verbales imperfectos: quería, pensaba, parecía, etc.

"El huésped" es un relato fantástico, pero el desenlace es cuestión del lector quien comparte el asombro del personaje, se deja llevar por los acontecimientos y se produce en él lo fantástico pues adopta el punto de vista del narrador y lo sigue descubriendo en su realidad. En este mundo no se sabe la respuesta de nada, es un mundo engañoso y contradictorio, por lo tanto depende de la interpretación que haga el lector de los hechos para llegar a una conclusión.

3.2 “MÚSICA CONCRETA”

En “Música concreta” se cuenta la historia de Marcela, una mujer de aproximadamente 40 años, quien vive atormentada porque sospecha que su marido la engaña, pero esto no es lo más alarmante, sino el hecho de que la amante de su esposo se transforma en un sapo, quien la persigue para asesinarla. Marcela vive agobiada por tal situación y ha llegado a tal estado que no puede más con su existencia. Confía sus angustias a Sergio, amigo de su juventud, quien poco a poco se involucra en lo que le ocurre a la protagonista.

Los acontecimientos del cuento, a pesar de estar relatados en tercera persona, quedan siempre sugeridos de la interpretación que hacen de ellos Marcela y Sergio. Así, la narración transcurre desde dos perspectivas: la de Marcela, narrada en primera persona, quien utiliza la introspección, el monólogo interior y el diálogo, principalmente cuando habla de su vida, las acciones que han alterado su existencia, y la de Sergio, quien reconstruye la historia a partir de hechos aislados, hasta que directamente participa en ellos. En Sergio encontramos dos características:

- a) Lo real: lo que él percibe y considera una fantasía de su amiga.
- b) Lo fantástico: cuando traspasa la línea entre realidad e irrealdad y empieza a compartir el mundo de Marcela.

Desde el principio la narración es ambigua. El cuento inicia: “Se parece a Marcela” (17)⁴⁵ Sergio cree que es su amiga, pero no está seguro. Más adelante confirma que es ella, pero no la misma de antes, ha cambiado considerablemente, ahora la encuentra “desaliñada y ensombrecida”, “desmejorada y enferma”, “olvidada”, “con el rostro marchito y descuido de la persona”. Todos estos adjetivos los encontramos desde la primera página, por lo cual la narración transmite duda al lector al intriguarse por lo que le ha sucedido a la mujer. A partir de este

⁴⁵ Amparo Dávila “Música concreta”, *Música concreta*, México, FCE, 1964, p. 17-43. En adelante el número de página que corresponde a una cita textual de ese cuento aparecerá entre paréntesis siguiendo a esta cita.

encuentro la vida de Sergio cambia, ahora se sorprende pensando en ella. Se menciona sus actividades diarias, cotidianas, y su pensamiento gira en torno a Marcela.

Por los datos proporcionados sabemos que son amigos desde hace mucho tiempo. Marcela se ha casado con Luis. Los tres eran inseparables en la preparatoria y ella siempre ha estado a su lado. Sergio tiene parejas ocasionales pero nada de importancia, Velia es su pareja actual, personaje muy distante de Marcela; al entrar en contacto nuevamente con su amiga comienza a sentir una nostalgia por el pasado

Lentamente el misterio que la envuelve lo va intrigando. Comienza a sentir una necesidad de estar con ella, de ayudarla y apoyarla, sobre todo cuando Marcela le confiesa la infidelidad de Luis, su esposo, pero incluso esta afirmación es vacilante: “No sé, todo ha sido tan confuso. Tan inesperado, como un sueño desastroso, una pesadilla; a veces creo que voy a despertar y que todas las cosas están intactas”. (21)

Así, el terreno que pisa Marcela es dudoso, y transmite esto a Sergio, quien en un principio considera una exageración lo que menciona su amiga. Los días pasan y él reflexiona sobre la situación, hasta que se torna a la vez en obsesión para él. La infidelidad es aparentemente lo que la ha trastornado, sin embargo esto sucede desde hace tiempo: “Hace apenas unos meses que lo descubri, después supe que todo viene desde hace tiempo atrás, varios años”. (23)

Marcela mezcla su malestar de hace años con la aparente infidelidad de Luis. Su relación se ha terminado poco a poco: “[...] cada vez se abre entre nosotros una zanja más honda. Vivimos agazapados, desconocidos, ahogados por el silencio.” (25) Las palabras no existen en el matrimonio. En los cuentos de Amparo Dávila es frecuente la poca comunicación que existe entre los personajes, lo que sugiere que al pronunciar las palabras los hechos imaginarios pueden saltar a la dimensión real.

Marcela menciona una zanja, que bien puede ser el límite que divide la realidad y la fantasía que ella ha cruzado, y ahora su amigo, está por hacerlo. En esta parte del relato el departamento

de Sergio sirve como escenario de las confesiones de la mujer, un lugar real, es un refugio, sitio seguro para los personajes. Ahí, le revela la causa de su estado físico y mental. Para Sergio es el espacio en donde medita la situación de su amiga. En esa realidad física, muebles, ventanas, etcétera, se narra un acontecimiento que no concuerda con el escenario ya que es totalmente absurdo. En este cuento el espacio físico disminuye, como en otros cuentos de la autora, más bien es el personaje quien se aísla a un solo centro en su existencia. La vida de Sergio gira en torno al problema de Marcela y no hay más.

La infidelidad de Luis pasa a segundo término cuando Marcela le cuenta que la amante de su marido, una costurera, la persigue y quiere matarla. Esto suena descabellado, pero más aún que la amante es una especie de sapo quien en las noches la acecha en su recámara, croando, esperando el momento preciso para saltar sobre ella y matarla. Ante tal confesión Sergio no da crédito y lo que está diciéndole se presenta como algo incomprensible. "Él siente que se ha quedado bloqueado, que no ha entendido bien y quisiera preguntar, pero ella no lo deja". (26) Marcela relata todo lo que le pasa a Sergio, quien deja que su mundo sea invadido por la fantasía. Sus sentidos alterados no comprenden y llega a traspasar el umbral de la realidad para situarse en la fantasía; no obstante, aún no lo alcanza por completo, ya que constantemente trata de ubicar a Marcela en su realidad, a pesar de que él no está seguro de lo que dice, incluso intenta hacerle ver que probablemente sean sus nervios. Para Sergio la realidad es:

[...] que Luis la engaña y eso ha sido un golpe mortal para la pobre Marcela, que se ha hundido por completo; ha dejado de dormir y su sistema nervioso está profundamente alterado; sufre persecuciones de la amante de Luis, las cuales él está seguro que son sólo en su imaginación. Esto es todo lo que Sergio cuenta: una historia de triángulo bastante igual a millones de historias del mismo género, pero él sabe que hay algo más que ni él mismo se da cuenta [...]. (31-32)

Sergio tiene miedo de seguir descubriendo el misterio que ha empezado a manifestarse y le da miedo investigar, pero es una constante interrogación que no lo deja en paz:

Todo ha sido tan inusitado, tan confuso, que no sabe qué pensar ni cómo entender. Mil pensamientos invaden su mente como fragmentos desarticulados, como las piezas en desorden

de un motor, y él no encuentra la primera pieza, el punto de donde partir para después seguir acomodando las otras. Su mente es una maraña difícil de desenredar. (27)

Hay algo más que la misma Marcela se encargará de revelarle. En su mundo alterado, sus fantasías cobran vida y pasan a invadir la vida de su amigo, aunque él trata de explicar, desde la lógica, los acontecimientos, sobre todo considerando que ella siempre ha vivido en un mundo de fantasías. Esto nos permite creer que probablemente Marcela está loca. La locura se sugiere a lo largo de todo el relato. ¿En verdad sucede esto o es sólo una alteración de los personajes? Un nuevo hecho irrumpe en el panorama: la amante de Luis ha estado a punto de matar a Marcela, alguien dejó abierta la puerta del jardín, y el monstruo casi la asesina:

[...] un poco tranquila comencé a dormir, de pronto comencé a oír algo que caía pesadamente, de tiempo en tiempo, que se iba acercando cada vez más, me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto, ahí estaba en el *hall* a unos cuantos pasos de mi puerta, un salto bastaba para que entrara, ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí [...] (34)

Marcela ha llegado al límite en que se encuentra completamente trastornada y no puede seguir más. La locura habita en la protagonista a pesar de ella misma y la arrastra cada vez con mayor fuerza, enajenándola, venciendo a su voluntad, poseyéndola sin remedio. En este momento Sergio entra completamente al mundo de Marcela, ahora él también comparte su pena, se duele con su desdicha, pero sobre todo empieza a dudar. La duda aparece en su vida para matizarla de ambigüedad, ya que nunca sabremos lo que es real o irreal:

[...] el sol entra y baña la estancia, son las nueve y media de la mañana de un domingo del mes de octubre, todo es real, cotidiano, tan real como la mujer que menea el café sentada frente a él. Como el mismo que saborea se descansa semanal. Lo que no encaja a esa hora son las palabras, el mundo que ella expresa. (34)

Después de esta conversación la mujer se retira a su casa, en el fondo se entrega a ese destino, ya no tiene fuerzas para luchar, su existencia se agota lentamente. A partir de sus alucinaciones, construye su desgracia y también hace cómplice a Sergio, quien ya no estará tranquilo y constantemente repasa los acontecimientos hasta que éstos van trastocando su vida y decide actuar. Al final del relato, Sergio decide visitar a la costurera, la amante de Luis, quien según

Marcela tiene este oficio, con la intención de conmoviera con el estado de su amiga, y convencerla de que se vaya un tiempo para que Marcela pueda serenarse. Él mismo se sorprende al llegar al departamento de la mujer y empieza a comprobar que lo contado por Marcela es muy parecido a lo que ahora está observando. La descripción de la amante corresponde a la de una mujer no muy agraciada que para colmo de su fealdad se transforma en un sapo. Comienza a percibir las características de la amante, sus sentidos están alterados. El miedo inunda su espacio, siente que ya no puede escapar, ya no lucha por su amiga, sino por su propia existencia amenazada, aunque también podría decir que él adopta el papel de liberador y salvador de la protagonista a quien rescata de esa pesadilla con la intención de regresar el tiempo, de volver a estar juntos, que él vuelva a ser el centro de atención de ella, lo cuida, lo ame y probablemente realizar ese amor frustrado. Sergio mata a la costurera con unas tijeras y al salir del departamento telefona a Marcela diciéndole que ya puede descansar, por que el sapo no volverá a molestarla más, obsesionado, decide comprobar lo que le cuenta su amiga. Traspasa el mundo de la realidad y abre una puerta a lo fantástico. Entra al departamento de la costurera cuando todavía hay luz, aun tiene lucidez, cordura y sale cuando ya ha oscurecido, de ahora en adelante todo ha cambiado.

Así, la anécdota de este relato se centra en una realidad alterada por lo siniestro. Se consideran a continuación los elementos fantásticos de la narración, los que son más constantes, como la sensibilidad auditiva, las alteraciones del sueño que quedaron expresados de alguna manera en el planteamiento de la anécdota.

Marcela presenta alteraciones del sueño, ya que el oído se le ha agudizado y noche tras noche escucha el croar de la costurera:

Empecé a dormir mal cuando lo descubrí todo y me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar hasta mi ventana y ahí permanecía horas y horas, después se iba, se

desvanecía a lo lejos y a la noche siguiente regresaba; así todas las noches sin descanso, una vez la descubrí, eran sus ojos. (27)

El atento oído de Marcela captura los sonidos de la noche, uno en especial es más constante: el croar del sapo. Descubre sus ojos y está segura que es la amante de Luis porque ha seguido a su esposo y lo ha visto con esta mujer de corta estatura, casi sin cuello, con ojos saltones. Los ruidos son los que provocan esta alteración tan considerable y no la dejan en paz; sin embargo en este momento de la narración Marcela no comprende lo que pasa, simplemente adivina, interpreta, imagina que la quieren matar. La percepción auditiva es como un motor que la mueve a seguir investigando, aun con miedo, ella descubre al sapo y al hacerlo va a tomar las debidas precauciones:

[...] hace tiempo que no me atrevo a dormir de noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuando llega, cuando se acerca a mi ventana, reviso todas las puertas, las vuelvo a revisar, no dejo que nadie las abra, por cualquier cosa puede ya que entrar y llegar hasta mí, son noches interminables oyéndola tan cerca [...] (26)

La mujer sapo da sentido a las noches de Marcela, noches de acechanza, espera y miedo. En la oscuridad y silencio de la noche el sapo va ganando terreno, se engrandece ante la mujer que no duerme. La vida de la mujer se convierte en una vigilia permanente, está condenada a permanecer a toda hora en el terreno de la conciencia, a no abandonarse en lo onírico ni un instante, a vivir sin excepción la "realidad". Todas sus desventuras ocurren durante la noche, símbolo de lo siniestro. La protagonista vive en función de evitar a toda costa el ataque. El croar, croar y croar llena el espacio y el tiempo hasta llegar a la angustia, la desesperación, ese sonido infernal está grabado en su mente, en su vida y la condena a un destino fatal: la destrucción, a la que ella misma se dispone, sabe que va a llegar.

En este proceso, la percepción juega un papel fundamental. Solamente por lo sentidos se establece el parámetro de lo normal. Lo que puede verse, olerse, oírse, sentirse, es lo que existe, lo que es real verdadero. Podemos decir que los sentidos alterados de Marcela permiten que la

fantasía llene su realidad y configurando su actitud, ya que tiene una fe firme en lo que ve y escucha.

Lo que le ocurre a Marcela es claramente un despertar en su conciencia de una insatisfacción que había permanecido oculta y reprimida, que comienza a manifestarse, a través de la imaginación. El sapo como representación de lo repulsivo, es pestilente, llena la noche, símbolo del inconsciente y ruptura de límites espaciales y temporales.⁴⁶ Algo espantoso, la mujer sapo, afecta las cosas más conocidas y familiares que Marcela posee, su casa, su marido, su personalidad. Precisamente donde debería encontrar seguridad, es el lugar donde sufre las persecuciones. La protagonista desconoce su espacio, su recámara se ha convertido en un refugio, pero hasta ahí llega el sapo.

La inseguridad que Sergio muestra respecto a la realidad de Marcela, en la cual se fundarán todas sus acciones, contribuye a intensificar el efecto fantástico y la sensación de misterio. A primera vista lo fantástico no existe, para él todo es una alucinación de su amiga, sin embargo sufre cambios físicos que reafirman lo fantástico. Cuando llega al departamento de la costurera también comienza a escuchar el croar y croar. La fuerza de la mujer se concentra en los ruidos que emite, porque, como el mismo Sergio menciona, se ha tragado su condición de amante clandestina, odia a Marcela porque ella tiene el derecho de ser la esposa legítima, mientras ella siempre será la otra. Los sonidos que emite llegan a dominar a Marcela y ahora a Sergio. Sus ojos hipnotizan, alteran, como seguramente han envuelto a Luis. Es una costurera de tal manera que corta, cose, confecciona la vida de los personajes como ella dispone.

Los protagonistas son seres aislados y solitarios: Marcela vive en su propio mundo, Sergio no ha encontrado su verdadera identidad y vive en el pasado. Lo sobrenatural aparece en sus vidas cuando están solos, existe la necesidad de compartir la soledad, pero más que eso una insatisfacción personal. Marcela ya lo había exteriorizado en la figura del sapo: Sergio, incapaz

de enfrentar sus propios miedos y problemas, decide compartir las visiones de Marcela en vez de fabricar una propia.

En este relato se enfatiza lo cotidiano con la intención de hacer más notoria la irrupción de lo sobrenatural. Los personajes de Amparo Dávila deben parecer normales por ejemplo, Sergio, un tipo como tantos, que trabaja, vive solo, tiene una pareja, pero se deja llevar por un encuentro aparentemente normal, pero que trastornará toda su vida. Al final del cuento nunca sabremos si la obsesión de el hombre traspasó los límites de la cordura y se volvió loco. No se sabe si en realidad una mujer se transforma en un sapo y amenaza con destruir a la protagonista o si los personajes lo imaginan y asesinan a una mujer inocente.

Una vez explicado lo anterior y destacando los elementos fantásticos se analizará el relato considerando, principalmente, al silencio como un aspecto perturbador y generador de un problema existencial.

3.2.2 INTERPRETACIÓN

“Música Concreta” narra la historia de Marcela, quien sufre la infidelidad de su esposo. La amante es una mujer, una costurera que se transforma en sapo y desea eliminarla.

El relato inicia con el encuentro casual con Sergio, el mejor amigo de Marcela, quien la reconoce cuando pasa por la calle. Al entrar en contacto con ella, Sergio descubre paulatinamente una serie de trastornos en su amiga, tanto físicos como mentales. Durante todo el relato son constantes la vacilación y la duda de los personajes, pero sobre todo el mundo de silencio en el que viven, la poca capacidad para comunicarse. Para llenar este vacío aparece una presencia sobrenatural que invade sus pensamientos y los obliga a hablar, aunque sea de una amenaza creada por ellos mismos. La realidad comienza a trastornarse a través de un encuentro casual, lo

⁴⁶ Gilbert, Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p. 209.

sinistro aparece en las vidas de Sergio y Marcela; en un ambiente real el espacio se va cerrando para que el caos altere el orden establecido.

En todo relato se encuentran al menos dos partes: el narrador, aquél que lo cuenta, y el mundo narrado, todos los elementos que lo conforman. En este caso la atención se concentrará en el mundo narrado, que está construido por tiempo, espacio, personajes y atmósfera.

Lo primero en considerar como uno de los aspectos primordiales del relato es el tiempo. El manejo del tiempo en "Música concreta" es lineal, aunque se alterna el pasado y con el presente.

A partir del primer contacto con Marcela, Sergio comienza a recordar sus años en la preparatoria. Es importante considerar las analepsis⁴⁷, ya que a través de ella conocemos parte de la vida de los personajes.

En las primeras páginas del cuento se hace énfasis en describir el entorno de Sergio, su departamento, sus actividades diarias, pero con la imagen de Marcela en su mente: "¿qué le pasará a Marcela", se pregunta Sergio de nuevo mientras se rasura [...] se quita la jabonadura y se contempla con detenimiento [...] Bajo la ducha vuelve a la época de la preparatoria". (18)

Durante todo este fragmento Sergio piensa en su amiga. Hasta este momento permanece en su universo particular de hombre cuarentón y solitario que ha tenido varias parejas ocasionales. Un tipo que se ha llenado de trabajo de manera bastante absurda y que al encontrarse con su amiga de la adolescencia recuerda los momentos de su juventud y desea ayudarla para que vuelva a ser la de antes, así termina por hacer suyo el problema: "Llega a su departamento, cansado después de un día de trabajo, y como aún es buena hora llama a Marcela para concertar una cita [...] Le molesta que Velia esté fuera de la ciudad, por lo menos hablaría con ella de su preocupación por Marcela" (19) Hasta este momento Sergio siente la necesidad de escuchar y de hablar, busca comunicarse.

⁴⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 44.

A través de las analepsis sabemos que aún en sus años de juventud tampoco se comunicaban: “[...] les encantaba caminar sin rumbo por la ciudad o matar las horas sentados en el café”. (18)

Más adelante recuerda: “Él vuelve a aquellos domingos en la tarde: Marcela, Luis y él en su pequeño cuarto de estudiante, inseparables... Marcela con las piernas encogidas llevando el compás con un leve balanceo; Luis tumbado a su lado mirando el techo y él dirigiendo una orquesta invisible, [...]”. (22)

Realmente su relación no ha sido muy común: “Habían estado uno tan cerca del otro que nunca se les ocurrió pensar qué clase de afecto los unía. Marcela era como una parte de él mismo”. (18)

Sergio la considera una continuación de su ser, probablemente de lo que él no se atreve a pensar o experimentar. Al recordar, nos sitúa en dos tiempos:

- a) El presente: lo que vive Sergio a partir de su encuentro con Marcela.
- b) El pasado: datos que nos permiten conocer la vida de ambos personajes, y que determinan sus relaciones en el presente. Curiosamente es él quien se empeña en recordar sus años juveniles, ella nunca lo hace a lo largo de la narración: “- ¿Te acuerdas?- Pregunta Sergio- [...] Marcela asiente pero él sabe que no puede llevarla hacia atrás, que ella está estancada en otro momento del cual no quiere o no puede salir”. (22)

En el relato los monólogos interiores de Sergio— en los cuales el tiempo de la historia es menor que el tiempo del discurso⁴⁸ son frecuentes. El efecto de los monólogos en el ritmo del relato es de pausa, son momentos en que el personaje reflexiona sobre la situación de Marcela, cada vez con más frecuencia hasta volverse una obsesión: “A lo mejor ayer estaba desvelada o un poco triste sin ganas de arreglarse y no pasa nada; ella está igual que siempre y yo soy el que está haciendo una montaña, que bueno sería que sólo fuera mi imaginación. Y comienza a leer el periódico mientras desayuna hasta que deja de pensar en su amiga”. (19)

Conforme el relato se vuelve más complejo, los momentos de reflexión de Sergio son más largos. Mientras más conoce sobre la vida de Marcela la línea temporal permanece suspendida, ya que cuando la protagonista le cuenta su historia, es decir, el tiempo del discurso se ve detenido. Ella recuerda el momento en que apareció el sapo en su existencia, un evento del pasado, es en este momento donde se da lugar a otro mundo narrado anterior al del primer narrador, Sergio. El mundo de la mujer se rige por la angustia, por algo "que viene desde hace tiempo atrás", pero que en su presente alcanza tonos de tragedia, sobre todo porque la amante quiere asesinarla. Digamos que en estos cortes se suspende el tiempo del discurso, al final del relato se acelera. Una vez que Sergio acepta la existencia del sapo, ocurre el clímax de la narración: el asesinato de la amante.

Pero volvamos a las primeras páginas del texto para señalar que el tiempo nos marca los cambios en la personalidad de Sergio y sus actividades posteriores. Así, después de ese primer encuentro, insiste en ver a Marcela. Se citan en un café, en ese lugar no pueden hablar ya que hay mucho ruido. Él la interroga con la mirada y ella le cuenta un poco de lo que le ha pasado: "—No sé todo ha sido tan confuso, tan inesperado, como un sueño desastroso, una pesadilla a veces creo que voy a despertar y que todas las cosas están intactas".(21)

Confuso e inesperado, como un sueño desastroso, en este momento de nuestra historia se inserta el relato fantástico. Marcela define lo que le ha sucedido como un *sueño desastroso*: "después de la expresión del 'otro' como manifestación externa del yo es el sueño, ese otro ámbito que irrumpe en la vigilia para destruir la tranquilidad y la certeza, es decir, la más reiterada afirmación de la literatura fantástica".⁴⁹ El sueño de la protagonista es algo que "le duele" y "le cuesta trabajo decir", difícil de expresar, porque quizás no es algo real, sino que está

⁴⁸ Cfr., *Ibidem.*, p.53.

⁴⁹ Victor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, p. 141.

inscrito en un terreno abstracto, por lo tanto no es fácil de comunicar con el lenguaje común, necesita elaborar otro lenguaje, crear una metáfora para expresar su sentir.

No puede existir el tiempo sin el espacio. Están unidos intrínsecamente y se valen de la descripción para proyectarse, entendiendo por descripción: "el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólico de un texto narrativo".⁵⁰

En la narrativa verbal el espacio es abstracto y el lector lo construye en su mente. Esta construcción se logra por medio de la información sobre los espacios, así como de otros elementos: las posiciones, dimensiones de los objetos, el clima, etcétera. El escenario se sitúa en la ciudad, en la casa de Marcela y el departamento de Sergio, pero también podría hablar de un espacio psicológico, ya que en esta narración el orden de los acontecimientos permite conocer el estado mental de los personajes. Al situar la historia en un plano urbano, Amparo Dávila recurre a la descripción de espacios en donde los objetos cotidianos son parte esencial del relato. A partir de las descripciones expresadas por un narrador en tercera persona conocemos los escenarios y la importancia que tienen en la vida de los personajes. En "Música concreta" se hacen pocas referencias al espacio. No se describe con detalle los lugares, sino más bien se señala los espacios en los que se mueven los personajes y se establece un símil de ellos con los objetos, produciéndose una cosificación de las personas. El departamento de Sergio es donde Marcela confiesa lo que la ha transformado. Consideremos esta escena:

Marcela se ha acomodado en una butaca hecha un ovillo. "Por lo menos ya no está tan tensa, pero porque no habla porque no cuenta lo que le pasa". El se dedica a preparar el café y a los pocos minutos el olor llena la estancia. Sirve las tazas y comienza a sentirse cercado por el silencio de Marcela. Es la primera vez desde que la conoce, que no sabe de qué hablar con ella.
(22 - 23)

Ella está hecha un ovillo, cosa enredada, multitud confusa dice la definición. No habla y Sergio se siente cercado, atrapado por su silencio que ha inundado el espacio y sus vidas. Se presenta en este fragmento una cosificación de los personajes; por su parte, Sergio actúa

mecánicamente; ciertamente con estos objetos se reafirma el espacio cotidiano, pero también son los objetos los que cobran importancia en este relato. Los muebles, los objetos funcionan como elementos en donde los humanos intentan refugiarse y encontrar un lugar. Marcela rompe el agobiante silencio para confesar algo absurdo: su marido la engaña con una mujer que se transforma en sapo y la persigue durante las noches con la intención de asesinarla. Hasta este momento la situación parecía normal: Luis tiene una amante y esto la ha trastornado y está bastante afectada física y emocionalmente. Sin embargo, lo fantástico agrega un toque especial a la infidelidad

Hay algo más que no te conté el otro día, por eso vine hoy.. también me persigue.

- ¿Quién?- pregunta Sergio frunciendo la frente
- Ella. Me persigue noche tras noche. Sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche sé que es ella, recuerdo los ojos, reconozco sus ojos saltones. Inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo, ya no duermo, hace tiempo que no me atrevo a dormir de noche, estaría a su merced [...] (25,26)

Ante esta confesión, Sergio observa confundido a su amiga. Realmente es absurdo lo que esta diciendo Marcela. La relación de lo absurdo con lo fantástico se establece de la siguiente manera:

El absurdo por su parte se generará muchas veces cuando producida la irrupción del hecho fantástico, no se intenta establecer como querría Poe, la conexión, el enlace de causa y efecto, sino que - dada la ausencia se asombro caracterizada en el texto- este hecho no es asumido desde la perspectiva de las consecuencias, intentando adecuar el hecho invasor y extraño en un contexto que insistentemente lo rechaza por contraste.⁵⁰

El absurdo como vía de lo fantástico se explora en "Música concreta" como una manera de traducir y expresar malestares internos de los personajes: en Marcela la falta de comunicación con su marido, la incapacidad de expresar su estado emocional; en Sergio su soledad y la necesidad de hablar con alguien. Después de la confesión, se sorprende:

Él dice que aunque las cosas están agrandadas por Marcela existen y la han destruido como esas llamas que bailan en la chimenea. No hay más que verla, que oírla, está tan sola y entristecida como una casa abandonada y en ruinas. Bebe un buen trago, la mira tan derrumbada, tan de él, tan su hermana, como un brazo o algo de él mismo, así le duele.(24)

⁵⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 41.

⁵¹ Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 43.

Como una casa abandonada y en ruinas, Marcela es comparada con una casa, objeto, su estado es tan deplorable que se ha perdido su humanidad y ahora es un mueble o una cosa más, pero no sólo por su aspecto físico, sino por su poca capacidad para hablar sobre sí misma, para identificar lo que le pasa que no la deja en paz. Sin poder verbalizar su malestar emocional inventa, probablemente, un sapo para hablar de algo que pueda representar su sentir y salir de ese silencio que no ha enfrentado.

Considerando la relación sujeto-objeto, como consecuencia de la deformación cosificada, Marcela hace una reflexión de su propia existencia, pero alterada y deformada que la trastorna, de tal manera que, no la comunica tal cual, sino a través de una presencia extraña. Su angustia se traduce en visiones, cosas que imagina y cree como ciertas. Todo transcurre en su interioridad, crea un mundo propio, esto se vuelve un obstáculo para la comprensión de la realidad objetiva común a las demás personas. El mundo interior de la mujer se manifiesta con lo siniestro: Dada su condición femenina y sus carencias emocionales y sociales, esta amenaza la destruye paulatinamente; a su vez esta presencia es un reflejo (si bien, deformado) de sí misma, de su vida. Lo otro aparece, salta a la realidad. En este caso lo otro, es un complemento necesario en la vida de Sergio y Marcela, quienes buscan para salir de su inercia rutinaria, aparentemente, esta amenaza, la aceptan, aunque tienen dos opciones: o la asumen o la eliminan de sus vidas. Ella la ha aceptado en su mundo con pasividad y angustia. Lo otro, lo extraño, es siempre agresivo, más fuerte que el sujeto; se presenta como algo inevitable, por ello casi siempre se impone, aunque el sujeto no lo busque voluntariamente:

La relación "yo/otro" es la expresión de la alteridad en el sujeto. La expresión de "lo otro" es por otra parte, como proyección y la negación del yo, como expresión irruptora de un "afuera" que irrumpe... algo que es a la vez interior y extraño en el sujeto, irrumpe, aflora en el ámbito del yo para intentar eliminarlo y ocupar su lugar.⁵²

⁵² *Ibidem.* p. 75.

Esta manifestación es una especie de fatalidad, porque el yo no puede evadirlo y rara vez lo escoge; sin embargo, también hay una reacción, ya que esta situación absurda no encaja y se rechaza en este caso Sergio, inducido por Marcela, elimina al perseguidor.

La casa de Marcela es el lugar donde aparece la mujer-sapo. En el relato no se describe la casa, más bien se considera el lugar de los ataques, es decir, la recámara y el jardín donde el sapo espía a Marcela noche tras noche: “[...] paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, [...]” (26); “[...] alguien, yo creo que Lupe, dejó abierta la puerta de la estancia que comunica al jardín, por ahí entró, yo había escuchado durante varias horas su croar y croar junto a mi ventana [...]”.(34)

La recámara es el sitio donde Marcela vive aterrada. Por los datos podemos decir que está ubicada cerca del jardín y que su ventana mira a este lugar; a través de ella Marcela escucha los ruidos y la puerta permanece cerrada, pero en esta ocasión no es así. La ventana es una superficie de vidrio que también refleja, es una especie de barrera transparente entre el mundo real y el fantástico, al mismo tiempo es una invitación a conocer lo que hay del otro lado. En la casa de Marcela funciona como una separación, pero en el departamento de Sergio es más bien una salida hacia el mundo real: “[...] sabe que está a punto de llorar y se da vuelta, de cara a la ventana, para que ella no lo vea. Ve afuera la asoleada mañana de octubre [...]”. (35)

Ella sabe que se trata de la amante por los ruidos, escucha, adivina; sin embargo cuando la puerta está abierta reconoce a la amenaza de quien está a punto de atacarla: “[...] me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto, ahí estaba en el *hall* a unos cuantos pasos de mi puerta, un salto bastaba para que entrara [...]”(34)

A través de la puerta se establece una dualidad entre lo que sucede afuera y lo que está adentro. El exterior busca entrar a invadir lo que está adentro, en este caso Marcela, quien en medio de una gran angustia confiesa a su amigo este momento en el que casi todo termina. Esta fantasía la comparte con Sergio, pero ante tal revelación él no encuentra las palabras que le

permitan expresar sus pensamientos: "Trata de levantarle el ánimo, pero siente dentro de él que sus palabras son huecas que no sirven, que son sólo palabras descos que no hacen milagros". (24)

De este modo, Sergio también experimenta la falta de lenguaje. En un mundo creado por la fantasía; el lenguaje no encaja y por lo tanto la intención y el significado de las palabras se pierden en el silencio, sin nada que decir.

Los individuos están condenados a explicarse mediante monólogos e incluso sus diálogos son muy escasos, contestan con monosílabos, y cuando sus conversaciones son más extensas son para describir una situación absurda. Marcela y Sergio, en su mundo cosificado, expresan una realidad deformada. Ella contagia a Sergio y en el momento de enfrentar al sapo él ya piensa y ve como su amiga. Es en la palabra, en su poder y sus carencias, donde se manifiesta lo fantástico; pero también son las palabras un juego de libertad, ya que Marcela con su historia absurda trastorna a Sergio hasta que logran liberarse.

Así, el silencio propicia que el espacio físico se cierre poco a poco. Sergio en su departamento piensa en Marcela hasta que se convierte en una obsesión, ya que él es al único a quien ha confesado su tragedia. En voz de la protagonista sabemos que ni su marido da crédito a esto. El esposo niega su infidelidad: "Cada vez se abre entre nosotros una zanja más honda. Vivimos agazapados, desconocidos, ahogados por el silencio". (25)

Ante su fracaso matrimonial y la poca comunicación entre ellos, Marcela vive angustiada. Desde que se enteró de la infidelidad de Luis duerme mal y por lo tanto escucha todos los ruidos de la noche: "[...] sé cuando se acerca a mi ventana. Cuando espía todos mis movimientos, son noches interminables oyéndola tan cerca, una tortura que me va consumiendo poco a poco hasta que se agote mi última resistencia y me destruya". (26)

Otra característica de lo fantástico radica en la alteración de la conducta de los personajes. Como consecuencia de la inmovilidad en el espacio, Marcela sufre insomnio, está alterada por lo

que permanece en dos discursos: pasado/presente, sueño/realidad, presencia/ausencia, soledad/compañía, vigia/sueño.

Como ya mencioné anteriormente, al cerrarse el espacio, lo fantástico adquiere dimensiones inesperadas que se salen del control de los personajes, así también el espacio psicológico adquiere tonos de locura. En el relato las descripciones no sólo dan pistas sobre el espacio y el estado psicológico de los personajes, sino que marcan el carácter definitivamente ambiguo tanto de su percepción de las cosas, como de sí mismos y de su realidad. El espacio se llena de la manifestación siniestra, después de escuchar a Marcela, Sergio ya no es el mismo: “[...] las cosas que antes eran normales, ahora las ve diferentes, el reloj sobre la chimenea, el coñac le sabe a otra cosa”. (27)

¿Qué ha sucedido? En un mundo gobernado por el silencio, en un orden determinado de las cosas, en donde los humanos son objetos que viven en la angustia y el fracaso, el sin sentido de sus vidas, una presencia creada, un sapo, ayuda a recuperar la relación de los dos amigos, separados antes por el trabajo y las ocupaciones, en donde a partir de un encuentro la locura y el absurdo dominan sus vidas.

En la narrativa los personajes se construyen a partir de descripciones, elementos en el entorno y diálogos. Los personajes no son “otra cosa que un efecto de sentido [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”.⁵³

En los cuentos de Amparo Dávila los personajes son seres aparentemente normales: se conducen de una manera convencional, hasta que repentinamente aparece un elemento fantástico que altera su cotidianidad en un tiempo determinado; se enfrentan a un nuevo orden, ya sea con una actitud de lucha o de rechazo, pero los involucrados nunca vuelven a recuperar su estado anterior y su personalidad se modifica radicalmente. Amparo Dávila utiliza para acceder a lo fantástico la duda sobre el estado mental de sus personajes. En el inicio de “Música concreta”,

vacilamos sobre la existencia de la mujer-sapo, la posibilidad o imposibilidad de su presencia es igualmente ambigua, ya que sólo se conoce el punto de vista de la narradora-protagonista. Sergio transmite su incredulidad, pero al convertirse en testigo de la existencia de la amante asesina la duda desaparece y la narración termina de insertarse en lo fantástico. Esto apoya la premisa de Todorov, que propone como el mejor narrador fantástico al testigo.³⁴ Susan A. Montero plantea que los textos de Dávila, donde los personajes se extraen de su realidad a causa de su locura, no colindan con lo fantástico, sino que deben ser vistos como simples batallas del individuo para expresar angustia ante la vida.

La deixis del relato nos señala el absurdo de vida de los personajes, pero este sin sentido en la vida de la protagonista también nos representa la angustia por una existencia probablemente vacía. Marcela es una mujer de aproximadamente cuarenta años, digamos de clase media alta, no trabaja, vive en la casa de su marido, tiene hijos, en su juventud fue atractiva pero dada la situación luce bastante deplorable. Encuentra un confidente ideal ya que escucha, y que, aunque se opone a sus ideas, no la contradice, ante su situación Sergio no tiene nada que decir, porque Marcela se mueve en un medio femenino, ella ve y siente como mujer, de sus luchas internas.

Los personajes de Dávila, independientemente de sus relaciones y de que sean o no conscientes de ello, no se comunican entre sí, todavía aunque se hablen de ahí de la inutilidad de la palabra enunciada; de ahí también su riesgo.

Marcela se encuentra harta de su existencia y a través de una representación de lo siniestro expresa una parte desconocida de sí misma, pero que al mismo tiempo le aterroriza; debido a ello, su naturaleza semeja los terrores ocultos de Lovecraft, vigilados y regidos por sus propias leyes, el miedo se filtra en todos los espacios y establece su condición en el ambiente.

³² Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 51.

³⁴ Tzevetan Todorov, *op. cit.*, p. 28.

Así, el terror invade la vida de Marcela, pero consideremos lo que menciona Susan A.

Montero sobre la presencia siniestra en la vida de los personajes de Amparo Dávila:

Quando un personaje se topa ante un ser desconocido, su parte interna que se identifica en el ser, emerge y trastorna su personalidad. Entonces los personajes antes convencionales, después de enfrentarse con otro nivel de realidad cambian, se vuelven diferentes, únicos, su condición se modifica. Todos los personajes se topan con una *alternativa* y esto es lo que cambia sus condiciones humanas y vitales en un continuo *desplazamiento*, para los personajes de Amparo Dávila la duda se dirime en el terreno de la realidad o irrealidad, entre la cordura o la enajenación total.⁵⁵

Al entrar en contacto con lo siniestro inevitablemente viene la locura, aunque desde la postura de este trabajo se interpreta esta alteración de los sentidos como una representación de deseo de libertad e inconformidad ante una situación social. Todos los ruidos que escucha y que atribuye a la amante son voces internas, problemas, llanto ahogado que se ha quedado sepultado, y es durante la noche en la soledad de su habitación cuando saltan los sonidos, el croar, croar, que envuelve toda su existencia. Probablemente la angustia de llegar a un momento de su vida, donde el tiempo transcurre como algo más, lo único que espera es la muerte y posiblemente la desea, quizás, no una muerte física, pero sí la muerte de la cordura, el cortar de una vez el breve hilo que la mantiene en contacto con la realidad o que alguna de esas noches su atormentada vida llegue a su fin. El desenlace de los seres marginados, de la posición social que se le asigna a las mujeres, de la lucha por comunicarse buscando el lenguaje del deseo en donde se confunde realidad con fantasía.

A lo largo de todo el relato se presentan dualidades, así también entendemos la perspectiva de Marcela y de Sergio, el juicio femenino y masculino. Ante la confesión de Marcela, consideremos la siguiente cita:

[Sergio] A veces uno sin querer, sin darse cuenta, mezcla la realidad y la fantasía y las funde, se deja atrapar en su maraña y se abandona a lo absurdo, es como irse de viaje a una ciudad que nunca ha existido.

[Marcela] es difícil de explicar de creer, pero existe y tú no quieres darte cuenta. (36)

⁵⁵ Susan A. Montero, *op. cit.*, p. 291.

Hasta este punto, la narración para él es una fantasía, pero también necesita de ella para seguir viviendo. El personaje tiene una buena posición económica, soltero, mantiene una relación con Velia, una mujer bastante diferente a Marcela. Vive solo y, por lo que comunica el relato él tampoco está satisfecho con su vida ya que se aferra constantemente al pasado y busca regresar a aquellos años en donde probablemente era más feliz. Sergio es un personaje muy interesante, ya que a través de él tenemos otra versión de los hechos. A pesar de su cordura, él también accede a lo fantástico y permite una lectura distinta de los acontecimientos. A lo largo del relato permanece al margen, y aunque escucha a su amiga no termina de creer su fantasía e incluso sufre por la locura de Marcela. El problema se presenta cuando Sergio comienza a dudar sobre la existencia del sapo, y visita a la amante de Luis: "Sería bueno ver a la costurera se le ocurre de pronto a Sergio, pero ¿para qué? ¿qué decirle? [...] Le pide a Velia que lo lleve a la calle de Palenque donde vive la amante de Luis". (39)

Esta secuencia es muy rápida y acelera el ritmo del relato. Sergio entra al departamento de la costurera cuando es de día. Tiene la intención de hablar con ella para que recapacite, en el fondo tiene lástima de ella. Sergio no entra inicialmente al departamento, la mujer le abre pero no lo deja pasar: "Ella no responde y hace el intento de cerrar la puerta. Sergio la detiene introduciéndose al departamento". (40)

Otra vez aparece la puerta, pero en este caso el hombre es el invasor, entra al espacio fantástico; la costurera se lo impide, más él se empeña en conocer la verdad. La puerta funciona como un puente entre lo fantástico y lo real, pero también un medio que posibilita entrar al plano de la mujer y sus emociones.

Desde que llega al departamento de la costurera comienza a escuchar unos ruidos extraños que él mismo no atina identificar de dónde provienen. Estos ruidos se vuelven más fuertes hasta ensordecerlo, se suponía que él iba a hablar con la mujer, pero también en ese sitio encuentra obstáculos para comunicarse: "El siente que no se le puede oír porque habla como para adentro

de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado de intensidad" (41). Ambos personajes no pueden comunicarse. Sus vidas se han convertido en un infierno urbano que se crea a través de una pesadilla. Al no ser escuchado, Sergio vive en esos instantes locura y desesperación. La tensión aumenta porque ya no es la vida de Marcela la que está en peligro, sino la de él mismo:

Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parece salir de ella: un triste y monótono croar y croar... "Tiene razón Marcela; los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando de silencio... Sus miembros se repliegan yo sé que se prepara a saltar sobre mí inflada, croando, croando, moviéndose torpemente [...]" (42)

En el clímax de la narración el personaje enloquece y decide poner fin a lo fantástico, alterado porque no puede comunicarse con un sapo, lo mata. La transformación de Sergio llega a tal grado de complejidad que resulta indudablemente su carácter "redondo". Pasa de ser un hombre solitario y sin preocupaciones a un trastornado mental que raya en la locura. ¿Pero en dónde recae el sentido y significado de esta transformación?, ¿Será acaso el temor de enfrentarse a sí mismo? Toda la narración es ambigua sobre todo por el uso de las dualidades: ver/no ver, saber/ignorar, cordura/locura. Estas dualidades crean cierto desconcierto no sólo en los personajes, también en el lector.

Sergio y Marcela son dos personas que viven cómodamente y son aparentemente, normales, con lo fantástico se muestra que el individuo no está definido y que en su interior guarda una serie de contradicciones. Es interesante considerar que el hombre no puede negar esa realidad interior, porque ésta se le impone como una totalidad hasta que lo enfrenta para aceptarla o luchar contra ella.

En esta narración, Sergio, el testigo, cambia su actitud inicial frente a lo otro en el curso de los acontecimientos. En un principio los personajes aceptan su vida rutinaria, la desdicha de sus vidas, en esa rutina se colocan en una aceptación ante lo otro. La situación de los personajes frente a lo otro es distinta. Ella lo acepta, ya no puede luchar más y se resigna al final: "Me voy

Sergio- dice Marcela tocándole el hombro con la mano-, quiero comer con los niños. Sergio se vuelve sorprendido y la mira irse sin poder decirle nada. Se asoma de nuevo a la ventana: ve partir el automóvil de Marcela y después perderse en la avenida". (38) Mientras que la actitud de Sergio es diferente, ya que él sí reacciona ante la costurera asesina.

Consideremos ahora al personaje que conduce el hilo de la historia: el sapo = amante asesina. Según el relato es una mujer sin edad, únicamente se proporcionan ciertos rasgos físicos que la asemejan con un sapo: los ojos fríos y saltones e inexpresivos, el cuello demasiado corto, la voz "meliflua y gelatinosa", la cara es demasiado grande, y parece estar pegada a los hombros. Tal como la describe Marcela es un sapo. El espacio en donde se mueve esta amenaza es la casa de Marcela, el jardín. Vive en un departamento bastante extraño: "[...] una larga mesa de cortar, una máquina eléctrica de coser, un maniquí negro, un espejo, otros muebles [...]" (40)

Hasta este momento Amparo Dávila sitúa lo siniestro en un plano cotidiano, un departamento ubicado en Palenque 270. Lo que no encaja en ese lugar es la costurera. A una primera lectura podríamos decir que el sapo representa un malestar existencial ante la vida; se le da un nombre, aunque absurdo, es una mujer-sapo. Curiosamente este sapo tiene cosas en común con Sergio y Marcela: vive y está sola y, sobre todo, tampoco ella puede comunicarse con Sergio:

[Sergio] le dice, le explica, vuelve a explicar, habla solo, ella no contesta, "no hay comunicación, no le interesa nada, no le conmueve nada" calla pero él sabe que no es el silencio de los seres enigmáticos sino el de aquellos que no tienen nada que decir, esos como ruidos destemplados cada vez, más fuertes, intolerablemente fuertes y violentos como una agresión, envolviéndolos, ahogándolos..." (41)

Como metáfora de la expresión del silencio y la falta de comunicación no es una trampa del sapo, ni esos ruidos son para aturdir a Sergio, sino una imposibilidad de articular palabra. El ruido es violento, aniquila, el espacio, asfixiante, la combinación de estos dos elementos produce una angustia al no escucharse, una frustración, si bien representada por el sapo:

El elemento destructor proviene de la mente desquiciada de sus protagonistas y formula el caos que no pueden enfrentar y que los conduce generalmente a la muerte. Aquí el orden queda

suspendido por breves instantes para, una vez concretados los acontecimientos caóticos volver a estabilizarse. La fantasía por lo tanto es más ligera, pero igualmente subversiva.⁵⁶

Aun así, el sapo puede tener varias interpretaciones, aunque en esta investigación se determina como una metáfora de la incomunicación.

Analizadas ambas narraciones, se proporciona a continuación una comparación entre ambos relatos, en donde se destaca el proceso que lleva el relato fantástico, para ser considerado como un disfraz de la crisis existencial.

⁵⁶ Irene García, *op. cit.*, p.308

3.3 RELACIÓN DE AMBOS RELATOS

Después de analizar ambas narraciones podemos afirmar que los dos cuentos son muy parecidos entre sí; esta elección fue a propósito para comprobar las constantes de la obra de Amparo Dávila, pero también con la intención de explicar los elementos de la literatura fantástica y reconocer en ambas lecturas la presencia de lo sobrenatural y detectar lo fantástico como deseo de libertad en la mujer. Los cuentos de Amparo Dávila son materia en donde se puede explorar. No sólo son narraciones que sorprenden por la manera en que transmiten terror, misterio, sino que son relatos que se abren a lo contradictorio, lo repulsivo, en donde encuentra cabida la muerte, pero en realidad todas estas expresiones son una manera de manifestar angustia, el sin sentido de la vida.

La obra de Amparo Dávila es más evidentemente macabra y contempla los terrores clásicos de Lovecraft⁵⁷, sobre todo en la carga de negatividad que se expresa a través de una alteración del orden. Esta irrupción de lo oculto dentro del contexto de lo familiar es, por excelencia, como se explicó antes lo que da a un texto la categoría de siniestro. En este trabajo se detectaron los elementos fantásticos en los textos, así mismo, éstos nos dieron pauta para analizar el relato desde una perspectiva diferente, es decir, considerar el texto como un conjunto de actitudes ante la vida, mismas que se manifiestan través de una presencia extraña. Señalaremos los siguientes aspectos como aquellos puntos de coincidencia en las narraciones:

a) El relato en primera persona: tanto en "El huésped" como en "Música concreta", las protagonistas son mujeres con matrimonios infelices. En "El huésped", la mujer sufre porque su marido no la toma en cuenta; en el segundo cuento, Marcela ha descubierto la infidelidad de su

⁵⁷ H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, pp. 7-12. Varios de los textos de Amparo Dávila podrían considerarse dentro de estos terrores clásicos de Lovecraft, quien plantea que el interés de lo desconocido reside en que su manifestación es el miedo, por lo tanto lo más importante dentro de la narración debe ser la creación de atmósferas, el relato raro, no sólo lo es por lo mecanismos internos, sino también porque depende de el efecto que tenga sobre el lector. La postura de Lovecraft es bastante discutible, de hecho Todorov ya señaló varias de sus deficiencias, remarcando que un criterio dependiente de las emociones del lector jamás pudo ser considerado como

esposo. Ambos están narrados en primera persona, por lo tanto los acontecimientos se ven desde un solo enfoque, aunque en los dos aparecen personajes que confirman o hacen dudar de las visiones de las protagonistas. En el primer texto, Guadalupe es cómplice de la esposa atormentada, mientras que en "Música concreta", Sergio es aliado de Marcela.

b) El espacio cotidiano: los relatos están regidos por la realidad, es decir, se dan en un plano cotidiano, las historias se desarrollan en un ambiente familiar, aunque no por eso deja de ser algo tétrico: una vieja casona en un pueblo abandonado y un departamento en la ciudad. Los personajes realizan actividades ordinarias, debido a las referencias a lo cotidiano, el lector habita en el mundo real, pero de repente, en un tiempo determinado aparece algo insólito que altera totalmente la vida de los personajes, ya no hay vuelta atrás, a partir de ese momento la de por sí infeliz vida de las protagonistas adquirirá tonos de tragedia, ya que su mundo y la poca seguridad que tenían en él se ha perdido.

c) Espacio reducido: El espacio de las mujeres poco a poco se reduce a raíz de la aparición de estas amenazas. Ellas llegan a inmovilizarse de tal manera que terminan refugiándose en sus recámaras. Para la protagonista de "El huésped" este lugar es refugio y cárcel para ella, que comparte con sus hijos. El espacio femenino se convierte en estas dos contradicciones como símbolo de búsqueda de una seguridad perdida. Para Marcela, el procedimiento es el mismo, atormentada por los ruidos de la noche, intenta hallar paz en su cuarto, pero es precisamente frente a este lugar donde la amante la vigila todas las noches. En ambos relatos se hace mención a la puerta como elemento liberador, pero también de encierro. Estas presencias aparecen o adquieren mayor fuerza durante la noche.

d) Presencia no identificada: en ambas narraciones el elemento perturbador no se identifica totalmente. En "El huésped" es un ser que no sabemos qué o quién es a ciencia cierta; se ofrecen

distintivo. En el caso de Amparo Dávila, el miedo sirve como apoyo para crear narraciones construidas bajo el horror y acentuar lo fantástico.

ESTA TESIS NO SALY
DE LA BIBLIOTECA

algunos datos: gruñe, grita, necesita estar en un lugar oscuro, no hay más, es claro que representa una amenaza para la esposa y sus hijos. El esposo es quien lo ha llevado al hogar, para él es inofensivo y cada vez que escucha las quejas de su mujer la juzga como una histérica. En "Música concreta" pasa algo semejante, Marcela es acechada por la amante de Luis, su esposo, pero resulta que esta mujer se transforma en sapo y quiere matar a la esposa. Ambos seres buscan la muerte de las protagonistas, se aparecen, persiguen, por lo general atacan en la noche y su presencia es aterradora. Dávila logra que en un mundo plenamente creíble suceda un solo hecho increíble, ya que en sus vidas domésticas no encuentra un espacio para existir, este elemento busca la aniquilación de las mujeres para invadir completamente el espacio real.

e) Aumento de la percepción sensorial: en ambos casos se agudizan los sentidos, principalmente el oído, empiezan a escuchar todos los sonidos, por lo cuál sufren alteraciones del sueño y no pueden dormir, ya que se mantienen en constante vigilia por el miedo de ser asesinadas. También la mirada es notable, porque ven cosas que otras personas no perciben; de igual manera, su exacerbada sensibilidad las hace susceptibles a cualquier cambio a su alrededor.

Podríamos decir que en los dos relatos estas mujeres traen en su interior una serie de emociones reprimidas que no han exteriorizado. Es importante considerar que se menciona la poca comunicación que existe entre ellas y sus respectivos esposos, el miedo a pronunciar palabras, como si al hablar de sus sentimientos se transformaran y después de decir lo que llevan dentro ya no fueran a terminar jamás, en vez de decirlo resulta más fácil tragárselo, o materializarlo en un ser indefinido que las atormenta aún más que su silencio.

Los personajes en algún momento de la narración aceptan su destino, como una fatalidad a la que están condenados, ya no encuentran fuerzas para luchar y van al encuentro de su muerte con resignación, pero ocurre el hecho fantástico que las hace reaccionar y deciden poner fin a sus angustias. Esta amenaza desaparece en ambos relatos; en "El huésped" las dos mujeres asesinan al ser, para recuperar el hogar y la seguridad perdidos; mientras en "Música concreta", Marcela

no interviene directamente en la muerte de la costurera, pero sí da a Sergio los elementos para que se involucre de tal manera en su problema y decida darle solución para asegurar la tranquilidad de su amiga.

Considerando el lenguaje en los dos cuentos, es frecuente el uso de locuciones que sugieren ambigüedad, "tal vez...", "probablemente...", "no lo sé..." son frases constantes. Las historias se desarrollan siempre en un plano de la fantasía, se establece un juego con el lector quien finalmente decide si la historia es real o únicamente producto de la imaginación de dos mujeres en condiciones de abandono, propicias para desarrollar cualquier tipo de visiones. Así, la obra de Amparo Dávila, desde la perspectiva de este trabajo, no sólo intenta ubicar los elementos propios de la literatura fantástica, sino encontrar aquellos puntos de coincidencia, para resaltar las constantes de la narrativa de la autora zacatecana que si bien son aspectos que nos ayudan a clasificar su obra, también nos permiten identificar el discurso oculto.

CONCLUSIONES

En repetidas ocasiones se ha considerado a la literatura fantástica como una manera de evadir la realidad perdiéndose en imaginaciones y visiones. Teniendo como telón de fondo los problemas de estas mujeres, la presencia sobrenatural podría tener explicaciones lógicas, de tal manera que "El huésped" puede ser un perro salvaje, y que la mujer que persigue a Marcela en "Música concreta" podría padecer alguna malformación física que la esposa exagera en sus visiones. En ambos relatos, las mujeres viven al borde de la locura, una locura quizá momentánea o producto de alteraciones de hace tiempo, sin embargo, por muchos datos que se consideren para determinar que las protagonistas están locas, en estos dos cuentos aparece la sorpresa al final. Esto es más evidente en "Música concreta". A lo largo de toda la narración, Sergio duda de lo que le cuenta Marcela, a pesar del gran cariño que le tiene hay momentos en que llega a considerar loca a su amiga. Hacia el final del cuento, el lector se cuestiona qué es lo que atraviesa por la mente de Sergio y lo lleva a convertirse en un homicida. La locura lo ha contagiado o simplemente la mujer-sapo es real y ante el peligro de morir, Sergio se defiende matándola. En "El huésped" las mujeres reaccionan cuando el ser ataca al pequeño hijo de Guadalupe, ante tal agresión deciden eliminarlo. Es curioso que en las dos narraciones las mujeres no se alejan definitivamente de sus maridos, sino lo que las atormenta cobra vida y se convierte en una amenaza mayor. Tanto la protagonista de "El huésped" como Marcela permanecen al lado de sus esposos una vez que se ha desaparecido el hecho sobrenatural, vuelven a su vida cotidiana, como si lo anterior fue un episodio perturbador que ya ha terminado, pero que no se sabe si fue real o no, o que posteriormente volverá a repetirse.

En los cuentos de Amparo Dávila se mezcla la realidad con la fantasía, esto es lo que hace su literatura aún más interesante. La locura de los personajes está matizada con un toque de vacilación. Ciertamente los desordenes de su conducta revelan un estado alterado, esto se aprecia con mayor intensidad cuando en los textos aparecen otros personajes que dudan de lo que afirman

CONCLUSIONES

En repetidas ocasiones se ha considerado a la literatura fantástica como una manera de evadir la realidad perdiéndose en imaginaciones y visiones. Teniendo como telón de fondo los problemas de estas mujeres, la presencia sobrenatural podría tener explicaciones lógicas, de tal manera que "El huésped" puede ser un perro salvaje, y que la mujer que persigue a Marcela en "Música concreta" podría padecer alguna malformación física que la esposa exagera en sus visiones. En ambos relatos, las mujeres viven al borde de la locura, una locura quizá momentánea o producto de alteraciones de hace tiempo, sin embargo, por muchos datos que se consideren para determinar que las protagonistas están locas, en estos dos cuentos aparece la sorpresa al final. Esto es más evidente en "Música concreta". A lo largo de toda la narración, Sergio duda de lo que le cuenta Marcela, a pesar del gran cariño que le tiene hay momentos en que llega a considerar loca a su amiga. Hacia el final del cuento, el lector se cuestiona qué es lo que atraviesa por la mente de Sergio y lo lleva a convertirse en un homicida. La locura lo ha contagiado o simplemente la mujer-sapo es real y ante el peligro de morir, Sergio se defiende matándola. En "El huésped" las mujeres reaccionan cuando el ser ataca al pequeño hijo de Guadalupe, ante tal agresión deciden eliminarlo. Es curioso que en las dos narraciones las mujeres no se alejan definitivamente de sus maridos, sino lo que las atormenta cobra vida y se convierte en una amenaza mayor. Tanto la protagonista de "El huésped" como Marcela permanecen al lado de sus esposos una vez que se ha desaparecido el hecho sobrenatural, vuelven a su vida cotidiana, como si lo anterior fue un episodio perturbador que ya ha terminado, pero que no se sabe si fue real o no, o que posteriormente volverá a repetirse.

En los cuentos de Amparo Dávila se mezcla la realidad con la fantasía, esto es lo que hace su literatura aún más interesante. La locura de los personajes está matizada con un toque de vacilación. Ciertamente los desordenes de su conducta revelan un estado alterado, esto se aprecia con mayor intensidad cuando en los textos aparecen otros personajes que dudan de lo que afirman

las protagonistas; no obstante la ambigüedad es la que conduce toda la historia por los caminos de la inseguridad. Así, en este análisis el objetivo es encontrar que un hecho sobrenatural puede ser producto de una serie de problemas internos y al no enfrentarse o sacarlos a la luz, hablarlos, expresarlos provocan una serie de alucinaciones que llevan a la locura y la muerte. Dentro de este trabajo también se consideró al silencio como un elemento perturbador y determinante de la situación de las mujeres. "Seres que no tiene nada que decir" así los llama Amparo Dávila, personajes oscuros, perdidos en la realidad sofocante de sus vidas, crean en un determinado momento algo para comunicarse. La realidad las arremete porque no corresponde a sus expectativas, es un absurdo que no es correcto y lastima con su presencia, agobiando más la de por sí desdichada vida de las protagonistas. Muerte por amenazas, de la propia identidad de las mujeres, probablemente lleven a una liberación o quizás ni siquiera hayan logrado descansar de la angustia que experimentan, no obstante quiero pensar que han enfrentado sus miedos y se ha iniciado un cambio en sus personalidades.

Una vez realizado el análisis de ambos relatos sobre un mismo tema y de las estrategias estilísticas que se utilizan para reforzar el discurso oculto, la obra de Amparo Dávila ciertamente presenta algunas deficiencias como Martha Robles menciona:

El cuento ha sido género tentador par numerosos escritores mexicanos, acaso por el desafío que ofrece su síntesis descriptiva y la precisión gramatical. En lo primero Amparo Dávila acusa oficio, especialmente en las secuencias narrativas; en cuanto a los recursos idiomáticos, algunas deficiencias: repeticiones, abuso de voces redundantes y lo que es común en nuestros autores contemporáneos: vocabulario limitado. Además de su preferencia por los adjetivos pares, tiende al empleo de adverbios como *todo* o *siempre*, cuyo sentido resulta innecesario en la situación particular. Sus cuentos, sin embargo, son piezas de intensidad sostenida porque además de imaginación, expresan embates íntimos estrechamente vinculados al tema de zozobra.⁵⁸

En sus textos es frecuente el énfasis en lo cotidiano para destacar la irrupción de lo sobrenatural, relata enumeraciones de los actos en la vida cotidiana, esto se debe a que los

⁵⁸ Martha Robles, *op. cit.*, p. 116.

personajes de Amparo Dávila deben parecer lo más comunes y corrientes que sea posible, para que lo fantástico se manifieste como algo incómodo, de tal manera que será necesario eliminarlo.

En la gran mayoría de los cuentos de la autora la duda permanece en toda la lectura, de tal manera que es el lector quien tiene la última interpretación.

No obstante, a pesar de esto, y de los pocos estudios referentes a su narrativa, los cuentos de la autora zacatecana son un ejemplo de las variaciones de lo fantástico y de las formas en cómo puede explorarse la fantasía como material para expresar un deseo de libertad.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- "Amparo Dávila, su obra no es sólo literatura". *Excelsior*, 20 de enero de 1992.*
- "Amparo Dávila, una escritora gótica". *Excelsior*, 25 de agosto de 1965.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Ediciones Marimar, 1979.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvia Ocampo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. México, Hermes, 1987. pp. 5-12.
- Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1988.
- Carballo, Emmanuel. *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. México, UNAM, 1989.
- _____, "Trece cuentos de Amparo Dávila", *Uno más uno*, 18 de abril de 1988. p. 19.
- Cervera, Juan, "María Amparo Dávila: una mujer frente al mar". *El Universal*, 8 de marzo de 1994.
- Cluff, Rusell. *Panorama crítico-biográfico del cuento mexicano (1950-1990)*. Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, 1997.
- _____, y Josefina Lara Valdés. *Diccionario bibliográfico de escritores mexicanos 1920-1970*. México, INBA, 1994.
- Córtes Arellano, Jaime Erasto ed. *Antología del cuento mexicano. Siglos XIX y XX*. Selec., prolog., y notas de ... México, Promexa, 1985.
- Cuevas, Melissa, "He vivido el quehacer literario con una larga y terca pasión". *Crónica*, 23 de febrero de 1998. 13 B
- Dávila, Amparo. *Música concreta*. México, FCE, 1964.
- _____. *Muerte en el bosque*. México, FCE/SEP, 1985. (Lecturas Mexicanas, 74).
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1982.
- Fe, Marina. *Otramente: lectura y escritura feminista*. México, FCE, 1999.
- Flores Aguilar, Verónica. "La distinción de sexos, más un estorbo que una ayuda para la

* La mayoría de las notas de periódico incluidas en la presente hemerografía fueron tomadas de los archivos del Centro Nacional de Investigación y Promoción de la Literatura INBA. Debido a que en dicha institución los archivos están constituidos por recortes de periódico no trae la página correspondiente.

literatura". *El día*, 23 de enero de 1993.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro y el hombre de arena*. Buenos Aires, López Crespo, editor, 1978.

García, Irenne. "Fantasía, deseo y subversión". Coord. Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México, 1995. pp. 297-311.

Guzmán, Humberto, "Los cuentos fantásticos de Amparo Dávila", "El Búho", supl. de *Excelsior*, 31 de diciembre de 1984.

Haw, Dora Luz, "Piden reeditar libros de Amparo Dávila". *Reforma*, 23 de febrero de 1998. p. 1C.

Lázaro Carreter, Fernando. *Como se comenta un texto literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

López, Aralia. *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México, UAM, Iztapalapa, 1985.

Lovecraft, Howard Philips. *El horror sobrenatural en la literatura*. México, Fontamara, 1999.

Luna, Carolina, "Cuatro cuentistas mexicanos pactan con el horror": "Sábado", supl. de núm. 986, 25 de agosto de 1996. p. 4.

Molina, Javier, "La poesía apareció en mi vida cuando conocí a Cristo". "La Jornada", supl. de *La Jornada*, IV, núm. 49, 8 de marzo de 1998.

Montero A, Susan, "La periferia que se multiplica". Coord. Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, El Colegio de México, 1995. pp. 285-296.

Paredes, Alberto, *Figuras de la letra*. México, Difusión Cultural/UNAM, 1990. pp.49-51.

Patán, Federico. *Seis cuentos norteamericanos de lo fantástico y lo extraño. (XIX)*. México, Signos, 1983.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.

Pitol, Mari Carmen, "Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil". Coords. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luz Elena Velazco, *Escribir la infancia, narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, 1996. pp. 285 -297.

Queiman, Miguel Angel, "El tiempo destrozado de Amparo Dávila", "Suplemento Nacional", supl. de *Revista mexicana de cultura*. 14 de junio de 1996. p. 13-15.

Ramos, Agustín, "Amparo Dávila, vivencias trasmutadas I", *El Financiero*, 21 de diciembre de 1993.

_____, "Amparo Dávila, vivencias trasmutadas II", _____, 28 de diciembre de 1993.

_____, "Amparo Dávila, vivencias trasmutadas III", _____, 4 de enero de 1994.

_____, "Amparo Dávila, vivencias trasmutadas IV", _____, 11 de enero de 1994.

Rivero, Amalia, "Angustia, desilusión y muerte, preocupaciones de Amparo Dávila", *La Jornada*, 3 de agosto de 1998, p. 21.

Robles, Martha. *Escritoras en la cultura nacional*. México, Diana, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones de Coyoacán, 1994. (Diálogo Abierto, 16).

Zavala, Lauro. *Teorías del cuento*. 3 tomos. México, UNAM/UAM, Xochimilco.

Zendejas, Alicia, "Amparo Dávila en foros extranjeros", *Excélsior*, 19 de enero de 1988.