

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOLOFÍA Y LETRAS

**EL SIMBOLISMO DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA  
DE AMPARO DÁVILA**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRIA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA

**Lidia García Cárdenas**

ASESORA: DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ

Noviembre de 2009



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.

## Agradecimientos

Ardua tarea es la de agradecer, porque siempre se queda uno con la sensación de que no nombró a quienes debería en el orden preciso; así que les doy una disculpa, y vaya mi más sincera gratitud para todos y cada uno de los MAESTROS que me guiaron y animaron en este viaje por el espacio textual de los cuentos de Amparo Dávila.

La primera piedra para cimentar mi tesis, me la proporcionó el maestro Alejandro de la Mora Ochoa: gracias a él realicé la tesina “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*”, para titularme en la Especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX, en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco (UAMA) en septiembre de 2008.

Con tesón y cuidado, la doctora Reina Barrera López, mi directora de tesis, escritora infatigable y amiga cabal, se constituyó en el faro que guió esta investigación a buen puerto y me apoyó para sortear las tormentas que se presentaron durante el trayecto.

Los subsecuentes materiales para este constructo los proveyeron con generosidad los siguientes doctores: Tatiana Aguilar-Alvarez Bay, paciencia y talento encarnados; Benjamín Barajas Sánchez, cortesía y genialidad personificadas; Juan Coronado López, bonhomía y sabiduría conjuntadas; Alejandro Ortiz Bullé Goyri, simpatía e inteligencia llevadas al escenario de la vida. Agradezco la lectura prolija y plena de sapiencia que hicieron de mi tesis.

Pareciera que he terminado de nombrar a mis MAESTROS; sin embargo, las teclas de la computadora se revelan y, por sí solas, escriben un nombre, doctor Ociel Flores Flores, Coordinador de la Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX en la UAMA. Es que la memoria de mi ordenador insistió en divulgar el desinterés y la solidaridad con que el doctor revisó y corrigió mi trabajo.

Ahora quiero agradecer a mis amigos, Susana Escobar Fuentes, Concepción Madrigal Mexía, Alberto Rodríguez González, por estar conmigo exactamente cuando me hacían falta.

Si de amores se trata, es necesario expresar mi reconocimiento a mis padres por ser ejemplo de vida y **a las dos personas que le dan sentido a mi existencia, mis hijos, Lidia Angélica y Joan Manuel.**

## Contenido

Introducción.....	4
1. El infierno en mí .....	11
1.1 Casa abandonada .....	11
1.2 Sin salida .....	28
2. El infierno fuera de mí .....	43
2.1 La selva oscura .....	44
2.2 La otra cara del Edén .....	54
2.3 Agua del inframundo .....	64
3. Hacia el Tártaro.....	78
3.1 Caminos al más allá .....	78
3.2 La barca de Caronte.....	96
Conclusiones.....	113
Bibliografía directa.....	120

## Introducción

*La Divina Comedia de Dante Alighieri era el libro que más me atraía (...). Y éste, el primer libro que el azar llevó a mis manos ha sido simbólico en mi vida, pues si bien ahí conocí el rostro de los demonios que me perseguirían sin descanso noche tras noche sumándose a mí ya numerosa procesión de espectros, también descubrí el rostro del amor de Paolo y Francesca...*  
(Dávila, 2005, pág. 3).

¿Cómo es el infierno en el siglo XX? Una posible respuesta a esta interrogante se encuentra en la narrativa de la escritora zacatecana Amparo Dávila (Pinos Zacatecas, 1928), en sus obras: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977), *Con los ojos abiertos* (2009); puesto que este conjunto de cuentos se desarrollan en espacios opresivos, plagados de sufrimiento, de dolor. Así, departamentos, habitaciones de hospitales, burdeles, casas de provincia, escaleras, jardines, ciudades, transportes... se transforman en lugares vinculados con el averno. Esta afirmación queda demostrada a lo largo de los tres capítulos –“El infierno en mí”, “El infierno fuera de mí”, “Hacia el Tártaro” – que conforman la presente tesis, denominada: **“El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila”**

Los espacios de los textos de la autora zacatecana remiten al lector a la terrorífica geografía de “El Infierno” de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (Florencia, 1265 – Rávena, 1321). Nueve círculos concéntricos, cada vez más profundos y más estrechos, constituyen el área en que se mueven los seres que pueblan el inframundo creado por el florentino. El espacio de acción de los personajes creados por Amparo Dávila también se reduce hasta llevarlos al abismo de la muerte o la demencia.

La escritora mexicana hurga en los recuerdos de su infancia, los recrea y presenta a sus lectores la posibilidad de encontrar algunos antecedentes de sus cuentos en *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, donde relata el deslumbramiento que significó para ella el primer libro que leyó en su niñez: *La Divina Comedia*.

La impronta de la obra de Dante Alighieri se advierte en toda la narrativa de la autora zacatecana, aunque cabe aclarar que en su obra se establece un diálogo textual no sólo con la *Divina Comedia*, sino con diversos libros de la literatura universal: La Biblia, *Hamlet* de William Shakespeare, “La canción de amor de J. Alfred Prufrok” de T. S. Eliot, “Las zapatillas rojas” de Hans Christian Andersen, “La noche boca arriba” y “Casa tomada” de Julio Cortázar.

La música y el cine también incrementan la multiplicidad de voces que emergen de los cuentos de la narradora mexicana: los melancólicos acordes del jazz en la voz de Louis Armstrong refuerzan la atmósfera de aislamiento que enfrentan los personajes de “Música concreta”; la melodía de un reloj, “La última vez que vi París”, permite relacionar la situación que vive un escritor y su esposa en París, en la película homónima, con la que sufre una familia en “El desayuno”.

Asimismo, los espacios se pueblan de imágenes que enriquecen la atmósfera de los cuentos de la narradora zacatecana: sonidos, ruidos, olores, percepciones por medio del tacto o de la vista. La autora también utiliza las aliteraciones para ambientar sus relatos.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, el espacio diegético se desempeña como marco para las acciones de los personajes; como un soporte temático-ideológico de los temas abordados en el relato; o como el área de los valores simbólicos de la narración (2001, pág. 8).

En cuanto al espacio de la diégesis, Yuri M. Lotman, considera que es limitado, pero puede contener dentro de sí lugares sin confines (1970, pág. 270). Para representar la infinitud del espacio dentro del texto, se incluyen en la narración diversos sitios, gracias a la analepsis, es decir, a la interrupción del relato para

dar cuenta de un hecho que, en el tiempo diegético, ocurrió antes del momento en el que acontece el discurso narrativo (Pimentel, 1998, pág. 44). Otra forma de insertar espacios dentro de la narración, la constituye la prolepsis, o sea, la suspensión del del relato principal para contar a anunciar un suceso que es posterior al tiempo diegético de la narración (pág. 44). Además de la analepsis y la prolepsis como recursos para figurar la infinitud del espacio, se emplean la contraposición de zonas que contrastan entre sí o se analogan; y la predominancia de un lugar sobre otro.

La perspectiva del narrador es la que permite construir el espacio del discurso; en tanto que el de la historia se relaciona con los personajes: sus motivaciones, acciones, deseos... En esta tesis, se abordan ambos espacios, aunque se hace hincapié en el de la historia.

Aunque el espacio y el tiempo están totalmente imbricados en la narración, en esta tesis sólo se reflexiona acerca de la primera coordenada, porque en los cuentos de la autora zacatecana los espacios juegan un papel fundamental en la narración; incluso llegan a funcionar como centro de imantación alrededor del cual giran las acciones de los personajes y los desplazamientos de éstos, creando lo que se podría denominar metáforas cósmicas, es decir, un sitio central en cuya órbita gravitan los demás elementos del relato. Por otra parte, el tiempo en la narrativa de Amparo Dávila será motivo de futuras investigaciones, donde se proseguirá la línea aquí abierta.

Los espacios literarios de los cuentos de la escritora zacatecana no sólo pueden constituir el centro de la narración, también sufren transformaciones que van en consonancia con los conflictos de los personajes o se transfiguran en trampas mortales: ataúdes, pantanos, barcas infernales.

Además de reflexionar acerca de los lugares en que transcurren las acciones narradas en los cuentos analizados en esta investigación, se examinan los desplazamientos de los personajes, ya que éstos suelen expresar la carga

simbólica de un texto. (Redondo Goicochea, 1995, pág. 31). También, se analiza la antítesis movimiento-quietud, puesto que esta dualidad encierra significados que enriquecen la lectura de los relatos.

El primer capítulo, “El infierno en mí”, corresponde a los espacios cerrados y se subdivide en dos partes: En la primera, “Casa abandonada”, se abordan las relaciones metafóricas existentes entre las moradas y los conflictos que viven sus habitantes. En la segunda, designada “Sin salida”, se reflexiona acerca de los espacios cerrados de carácter social – tiendas de telas, expendios de instrumentos musicales, librerías, neverías... – que se asemejan a los círculos del “Infierno de Dante”: cada vez más angostos y más hondos.

En el segundo capítulo, “El infierno fuera de mí”, se abordan los espacios abiertos, organizados en tres subcapítulos: “La selva oscura”, “La otra cara del Edén”, “Agua del inframundo”. En el primero se analizan las ciudades como espacios del más allá. En el segundo, se demuestra que en los jardines y cementerios se oculta el mal. En el tercero, se reflexiona acerca de las áreas acuáticas como lugares donde se oculta la muerte.

El tercer capítulo se nombra “Hacia el Tártaro”; en él se reflexiona acerca de los espacios de transición. En el primer subcapítulo, “Caminos al más allá”, se analizan las escaleras como senderos que conducen a la muerte, a la locura o a uno de los círculos de Dante. En “La barca de Caronte” se medita acerca de los transportes descritos en los relatos, como simbólicos vehículos infernales cuyo destino es el Hades.

Para elaborar la tesis se utilizan cuentos representativos de la obra narrativa de Amparo Dávila: “Fragmento de un diario”, “Un boleto para cualquier parte”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “Muerte en el bosque”, “Tiempo destrozado”, “Moisés y Gaspar” “El espejo”, “Música concreta”, “El jardín de las tumbas”, “El desayuno”, “Tina Reyes”, “El patio cuadrado”, “La noche de las guitarras rotas”, “Garden party”, “Griselda”, “Óscar”, “El pabellón del descanso”, “La carta”.



La división de lugares en cerrados (departamentos, tiendas, librerías), abiertos (ciudades, jardines, pantanos, albercas) y de transición (escaleras, transportes), se realiza con base en las propuestas del grupo “M” –integrado por Jacques Dubois, Francis Eleline, Jean-Marie Klinkeberg, Philippe Minguet, Francois Pire y Hadelin Trinon – quienes establecen que los espacios literarios deben estudiarse en función de sus semejanzas y desemejanzas.

Desde la perspectiva teórica, esta tesis se sustenta, además, en las reflexiones de Yuri Mijáilovich Lotman, planteadas, en el libro *Estructura del texto artístico*. Entre otros postulados, el semiólogo ruso expone que los modelos espaciales de un texto o grupo de textos expresan valoraciones religiosas, políticas y morales de una cultura (1970, pág. 271).

También S/Z de Roland Barthes proporciona elementos teóricos que permiten sustentar algunas de las aseveraciones expuestas en esta tesis, específicamente en lo que se refiere a la significación del nombre propio.

Asimismo, las reflexiones de pensadores como Jean Weisberg, Philippe Hamon, estudiadas por la doctora Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva y El espacio en la ficción* proporcionan otra parte del andamiaje teórico. Además, el lector de la tesis encontrará a lo largo de la disertación la impronta de otros autores como Tzevetzan Todorov o Mieke Bal.

La descripción de los sitios donde ocurren los hechos relatados se relaciona de manera directa con la perspectiva del narrador, “*quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas la precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por su propios ojos (...)*” (Tzevetzan, 1982, pág. 196). Por ello se hace hincapié en la voz narrativa y su incidencia en la descripción de los espacios. Otros postulados que apuntalan la tesis son los expuestos por Gastón Bachelard, en los libros: *La poética del espacio* y *El agua y los sueños*.

Sin embargo, cabe aclarar que aunque en esta investigación se emplean algunos recursos de la narratología, del posestructuralismo, de la mitocrítica, la lectura que prevalece es de corte semilógico y simbólico.

En la tesis también se analiza cómo el manejo del lenguaje contribuye a la creación de espacios simbólicos y cómo cada uno de los cuentos abordados forma una totalidad que pone de manifiesto la calidad literaria de la obra narrativa de Amparo Dávila.

Aunque a lo largo de esta investigación se corrobora la importancia de los cuentos de Amparo Dávila, resulta conveniente comentar que la escritora ha pasado prácticamente inadvertida para buena parte de los estudiosos de la literatura mexicana. Una prueba de esta afirmación la constituye el número de tesis que se han escrito acerca de su obra.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México sólo existen dos investigaciones, a nivel licenciatura, referentes a los relatos de la narradora: “Ecos del vampirismo en el cuento *El huésped* de Amparo Dávila” (2004) de Gabriela Pérez Escobedo y “La literatura fantástica en dos cuentos de Amparo Dávila, como recurso para plantear un conflicto existencial” (2002) de Alma Gloria Hernández García.

Yolanda Luz María Medina Haro escribió la tesis para maestría denominada “*Tiempo destrozado* de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelean el mito y la fantasía” (2009), en la Universidad Iberoamericana.

En la Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX, en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, tres personas han escrito acerca de la obra de la autora zacatecana: Paula Consuelo Kitzia Bravo Alatríste: “Amparo Dávila y las cuentistas fantásticas mexicanas en el medio siglo” (2007). Lidia García Cárdenas: “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” (2008). Karol Ave Eugenia García Zubia: “El tiempo narrativo de Amparo Dávila” (2009).

Lo expuesto en párrafos anteriores corrobora no sólo la poca atención que ha tenido la narrativa de la escritora zacatecana, también confirma el hecho de que no se han realizado investigaciones acerca del espacio textual de sus cuentos, a excepción de la que yo hice en la UAM Azcapotzalco (2008); por lo que considero que “El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila” constituye un enfoque novedoso y aporta elementos para revalorar la obra de esta autora, una de las mejores cuentistas mexicanas.

## **1. El infierno en mí**

¿Qué tienen en común los espacios cerrados –casas, departamentos, tiendas, librerías... – en que ocurren las acciones narradas en los cuentos de Amparo Dávila? ¿Cómo se relacionan los espacios con los conflictos que enfrentan los personajes? Éstas son las interrogantes que se responden en este capítulo. Para ello, se analizan las similitudes y diferencias de estos sitios, considerando que:

*Los nuevos tratadistas, principalmente el Grupo M, han analizado con detalle la significación retórica de los datos aportados por las informaciones respecto de los espacios o lugares: espacios que se oponen o se asemejan unos a otros de alguna manera, porque son cerrados o abiertos, semejantes (o idénticos) o distintos, oscuros o iluminados, etcétera; porque se repiten, porque subrayan el significado de las acciones que en ellos ocurren (...)* (Beristáin, 1982, pág. 78).

El capítulo se divide en dos partes: “Casa abandonada” y “Sin salida”; en la primera se reflexiona acerca de las moradas en que transcurren las acciones de los cuentos analizados; en la segunda se establecen los vínculos entre los conflictos de los personajes y los espacios sociales en que éstos se desenvuelven.

### **1.1 Casa abandonada**

Ningún lugar tan pleno de simbolismos como el sitio donde habitan los personajes de cada relato, puesto que como afirma Bachelard (2006, pág. 33): “*La casa es sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental*”. Así pues, el domicilio de los personajes funciona como metáfora de éstos (Wellek y Warren, 1979, pág. 265). Por ello, en este subcapítulo se reflexiona acerca de las moradas de los protagonistas de los cuentos y cómo muchos de estos lugares se estrechan simbólicamente hasta convertirse en trampas mortales o tumbas. Para analizar estos espacios se consideran los siguientes textos: “Música concreta”, “Tina Reyes”, “El patio cuadrado”, “La quinta de las celosías”, “Moisés y Gaspar”.

Se inicia el análisis de los espacios cerrados con el cuento “Música concreta<sup>1</sup>”, la narración se focaliza en tres moradas: la de Sergio, el protagonista, la de la pareja formada por Marcela y por Luis, y la de la querida de éste último. En principio, el departamento del protagonista contrasta con los otros dos lugares porque representa lo cotidiano frente a lo extraño, lo desconocido; sin embargo, la vivienda de la amante –símbolo del mal – termina por dominar los demás espacios, como se comprueba a continuación.

En la primera secuencia<sup>2</sup> de “Música concreta”, una tarde, Sergio encuentra casualmente a Marcela frente a una librería. Le cuesta trabajo reconocerla a primera vista por su aspecto descuidado y alicaído. Después de despedirse, el personaje masculino recuerda un espacio no definido que sugiere la estrecha relación que existía entre él y su amiga: *“Todavía el año anterior se reunía a menudo con Marcela y Luis, casi todos los sábados por la noche en que oían música y se enfrascaban en discusiones sobre cualquier cosa, mientras vaciaban una o dos botellas...”* (Dávila, 1964, pág. 18).

A partir del encuentro con Marcela, los espacios traídos al presente narrativo cobran importancia por la relación que guardan con el personaje femenino. Por esta causa, la oficina de Sergio sólo se menciona o se elide; en tanto que el departamento de él se describe únicamente en función de las acciones que lo vinculan con su amiga:

*Bajo la ducha vuelve a la época de la preparatoria, cuando Marcela y él andaban siempre juntos: iban a las mismas fiestas, les encantaba caminar sin rumbo por la ciudad o mataban las horas sentados en un café, (...) Habían estado tanto tiempo tan cerca uno del otro que nunca se le ocurrió*

---

<sup>1</sup> La música concreta fue creada por Pierre Schaefer en Francia, en 1948. Se logra mediante la generación de sonidos musicales y no musicales: cantos de aves, croar de sapos, etcétera.

<sup>2</sup> “(...) unidad (...) de análisis que comprende una serie de proposiciones cuyos nudos guardan entre sí una relación de doble implicación, de tal modo que juntos constituyen: a) un comienzo, en una situación inicial, en un “estado de equilibrio” –dice Todorov –; b) una relación durante la cual la situación inicial se complica; y c) un resultado (en una situación ya modificada que recupera el equilibrio inicial), de un breve proceso que hace avanzar el algún sentido la acción del relato.” (Beristáin, 1982, pág. 449).

*preguntarse qué clase de afecto los unía. Marcela era como una parte de sí mismo. (Dávila, 1964, pág. 18).*

En la cita anterior, aparte de los sitios comunes compartidos por Sergio y Marcela, el narrador sugiere otro espacio, el correspondiente al interior de los personajes. Además, la unión entre éstos es tal que, conforme avanza el relato, el espacio interno de la mujer termina por dominar el del protagonista.

La siguiente noche, después de que Sergio se encuentra con Marcela, la voz narrativa utiliza la analepsis para llevar al departamento del personaje masculino otros dos lugares que indican la cercanía afectiva entre los amigos: “*Se acuerda cuando se rompió la pierna. Marcela fue la única persona que lo acompañó con constancia en aquellas largas tardes de hospital; (...) El día que se casaron él estaba tan nervioso como el propio novio.*” (Dávila, 1964, pág. 20). Mientras el hospital sugiere la solidaridad; la iglesia, la espiritualidad.

Los camaradas se encuentran en el café del Ángel y de allí van al departamento de Sergio. Una vez en ese sitio, la mujer le cuenta al protagonista que su marido la engaña con una costurera. Él mira a su amiga y piensa: “*No hay más que verla, que oírla, está tan sola y entristecida como una casa abandonada y en ruinas.*”<sup>3</sup> (Dávila, 1964, pág. 24).

A la noche siguiente, el hombre encuentra a su amiga en su departamento. Ella le habla del acoso del que la hace víctima la amante de Luis, su marido:

*—Ella me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche, sé que es ella, recuerdo los ojos saltones, reconozco sus ojos saltones, sé que quiere acabar conmigo, destruirme por completo. (...) Muchas veces seguí a Luis con la esperanza de que fueran sólo sospechas infundadas de parte mía, pero él siempre entraba en el mismo*

---

<sup>3</sup> Una comparación muy similar a ésta se encuentra en “La señorita Julia”, cuya protagonista, una solterona pierde su trabajo, a su novio y la cordura por unas extrañas “ratas” que se apoderan de su casa: “*Se sentía como una casa deshabitada y en ruinas.*” (Dávila, 1959, pág. 88)

*edificio, Palenque 270 y pasaban horas antes de que volviera a salir; supe que allí vivía ella (...)* (Dávila, 1964, pág. 27).

Aunque ésta es la primera vez que el narrador menciona Palenque 270, este domicilio domina toda la narración: en ese lugar habita la amante de Luis, un extraño personaje femenino con rasgos similares a los de un batracio: *“la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, como si tuviera la cabeza pegada a los hombros (...) ojos saltones, fríos, inexpresivos (...)*” (Dávila, 1964, págs. 41-42); en ese mismo sitio se inicia la destrucción del matrimonio de Luis y Marcela; allí, Sergio asesina a la mujer- sapo en la secuencia final. En suma, Palenque 270 marca toda la narración.

Si se suman las cifras que integran el número 270 se obtiene el nueve que *“por ser (...) el último de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo, es decir, la transposición a un nuevo plano.”* (Chevalier, 2003, pág. 762). Además, el nueve corresponde al número de círculos que forman el averno según Dante Alighieri: *“El infierno tiene la figura de un cono invertido que va descendiendo de la superficie del hemisferio boreal, estrechándose gradualmente, a través de nueve círculos concéntricos, hasta el centro del globo terráqueo, mansión de Lucifer, el primer ángel rebelde.”* (Montes de Oca, 1977, pág. LVIII). Por lo tanto, este espacio y el Tártaro se asemejan.

La siguiente secuencia tiene lugar en un bar de Reforma –una de las avenidas principales de la ciudad de México– donde Sergio se cita con Velia, su novia. Ella trata de persuadirlo de que las preocupaciones de Marcela son irracionales: *“ya no es una niña, Sergio. Las fantasías son propias de la niñez, es absurdo a su edad apartarse de la realidad.”* (Dávila, 1964, pág. 33). El personaje masculino también intenta convencerse de esto, sin embargo, no lo logra. Esta conversación permite contrastar dos espacios: el cotidiano representado por Velia y el oscuro, por Marcela.

De nuevo la acción se sitúa en el departamento de Sergio. En esta secuencia, ambientada en domingo, la tensión del relato se incrementa porque la noche

anterior la mujer-sapo estuvo a punto de matar a la esposa de Luis: *“ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme...”* (Dávila, 1964, pág. 34). Los puntos suspensivos engarzan el espacio tenebroso de la mujer sapo de Palenque 270 con el presente narrativo que realza lugares y acciones habituales:

*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 él mismo que saborea su descanso semanal. Lo que no encajan a esa hora, son las palabras, el mundo que ella expresa.* (Dávila, 1964, pág. 35).

Sin embargo, este antagonismo de lugares se resuelve porque el espacio interno de Marcela se impone al de Sergio. Por ello, éste piensa al ver la desolación de su amiga: *“quisiera, quisiera irse al campo, ayer, con aquella niña, su amiga, su hermana, la parte de él que está destrozada, quisiera...”* (Dávila, 1964, pág. 37). De esa forma, el conflicto de la mujer es ahora el del protagonista.

Como Marcela ya es parte de Sergio, resulta lógico que el personaje masculino, después de vagar por la ciudad en compañía de Velia, vaya al sitio donde vive la mujer-sapo, Palenque 270, para convencerla que se aleje de la vida del esposo de su amiga. Así que: *“sube hasta el tercer piso y toca el timbre del departamento 15.”* (Dávila, 1964, pág. 64). El número del piso, tres, remite al lector de nuevo a la *Divina Comedia*, puesto que son tres las partes que la integran –Infierno, Purgatorio, Paraíso –; a su vez, éstas se forman de cantos escritos en tercetos; asimismo, tres son los personajes principales –Dante, el hombre pecador; Virgilio, la recta razón; Beatriz, la revelación o teología (Montes de Oca, 1977, pág. LIX). Por tanto, no es casual el empleo de este guarismo en los relatos de la autora, ya que en los espacios señalados con el tres se conjugan dos mundos: el habitual y el extraño; no en balde el tres significa también la *“Fórmula de cada uno de los*



*mundos creados.*<sup>4</sup> (Cirlot, 2006, pág. 336). Por ende, en esa dirección confluye lo inexplicable con lo habitual.

La importancia del departamento 15 de Palenque 270 se acentúa porque la descripción de este lugar es más prolija que la de cualquier otro espacio del relato. También resulta factible aseverar que en este departamento habita el demonio –la mujer sapo amante –, considérese que: “*el quince tiene un notable valor erótico y se relaciona también con el diablo.*” (Cirlot, 2006, pág. 337). Además, cuando Sergio penetra al lugar, ve “*una larga mesa de cortar, una máquina eléctrica de coser, un maniquí negro y otros muebles...*” (Dávila, 1964, pág. 40); el color negro del maniquí “*Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte.*” (Chevalier, 2003, pág. 749). Todos los semas poseen una connotación infernal<sup>5</sup>.

Al igual que la voz narrativa compara a Marcela con una casa, en el cuento “Tina Reyes” también manifiesta la analogía hogar-personaje-conflicto. Ello se aprecia en la descripción del lugar que habita Cristina, una joven obrera protagonista del cuento: “*Un cuarto en el tercer piso de un edificio oscuro y sucio, un cuarto tan estrecho donde apenas le cabían sus cosas (...) Ahí envejecería en ese triste cuarto, tan triste como ella misma, como esa desesperanza que iba aumentando día tras día.*” (Dávila, 1964, pág. 112). La oscuridad y, sobre todo, la estrechez de la habitación de Cristina, la van cercando hasta llevarla al infierno representado por el Barba Azul, antro de mala muerte que ella ve desde el cuartucho en que vive. No hay alternativas, todo ser vivo que llega a ese sitio tiene un trágico fin, como “*el pobre canario que le regaló Rosa se había muerto pronto, sin duda por falta de aire y de sol...*” (Dávila, 1964, pág. 113).

---

<sup>4</sup> Resulta indispensable aclarar que el número tiene un significado privilegiado, en principio puede simbolizar la perfección divina, la unidad de Dios –Padre, Hijo, Espíritu Santo –, pero para efectos de este trabajo sólo se abordará uno de sus simbolismos.

<sup>5</sup> En “Agua del inframundo”, se analiza con más profundidad este espacio.

En la descripción reaparece el simbolismo del número tres, tercer piso. Por tanto, en el cuarto de Cristina conviven la frustración de la vida diaria y la sordidez de la prostitución con su carga de muerte, encarnada en el centro nocturno. La aseveración anterior se confirma al analizar la connotación de los patronímicos, porque: *“Toda sumisión novelesca, comienza (...) por el nombre propio (...)”* (Barthes, S/Z, 1980, pág. 79). Así el nombre de “Barba Azul”, lleva al lector hacia el personaje de Charles Perrault, quien asesinaba a sus esposas y las ocultaba en una habitación prohibida. En ese sitio se encuentra entonces la perdición y la muerte que vendrán de la mano de un moderno asesino de mujeres, un joven llamado Juan Arroyo quien pretende a la obrera.

Los nombres propios empleados por el narrador poseen una connotación simbólica: Arroyo, el apellido del personaje masculino, sugiere la perdición a que la obrera se cree destinada<sup>6</sup>. Además, Cristina significa la elegida. De este modo, la forma de nombrar al hombre y a la protagonista, recalca la visión que tiene ella de sí misma, se considera predestinada a vivir la vida de las mujeres del Barba Azul a quienes desprecia. Por esta razón, cuando Juan la invita a tomar un refresco, ella acepta resignadamente, porque *“supo que ya era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba huir nunca de su destino.”* (Dávila, 1964, pág. 121).

Así pues, la joven no tiene otro remedio más que seguir al hombre hasta el Tártaro mismo, puesto que él es el elegido para sacarla de su triste vida, no es fortuito que el nombre de Juan signifique la misericordia de Dios. Esta aceptación del destino remite al lector a la leyenda escrita en el dintel del averno: *“¡Oh vosotros que entráis, abandonad toda esperanza!”* (Alighieri, 1322/1962, pág. 8).

---

<sup>6</sup> La palabra arroyo en lenguaje figurado hace referencia a la calle. Las mujeres del arroyo son las prostitutas. Según la perspectiva de Cristina todas las que laboran en el Barba Azul son mujeres del la calle, del arroyo.

La imbricación de los conflictos que enfrentan los personajes y el lugar en que se desenvuelven las acciones es tal, que el edificio donde habita Cristina, en el cuartucho del tercer piso, se transforma en un hotel de mala muerte. Al igual que el sitio experimenta un cambio radical, la protagonista también sufre una transformación que la conduce al infierno de la sinrazón. La pérdida de la cordura es una de las características de aquellos que penetran al inframundo de Dante, según palabras de Virgilio: *“Conviene abandonar aquí todo temor; conviene que aquí termine toda cobardía. Hemos llegado al lugar donde te dije que verías a la dolorida gente, que ha perdido el bien de la inteligencia.”* (Alighieri, 1322/1962, pág. 8).

Otra mujer que tampoco puede evadirse de sí es la protagonista de “El patio cuadrado”, un personaje a quien la voz narrativa no caracteriza físicamente ni le asigna un nombre; sin embargo, sugiere rasgos psicológicos que la singularizan: ella experimenta un terror patológico por la muerte; por esta razón, durante todo el relato intenta fugarse de los espacios que integran su casa –un patio cuadrado y cuatro habitaciones – y de su morada interior; pero esto sólo la conduce al abismo.

El sema de la muerte articula todo el cuento, así en primera secuencia, la narradora relata: *“Atardecía y desde el patio descubierto se podía ver un crepúsculo tan enrojecido como un incendio o como un mar de púrpura. Era uno de esos patios de provincia, cuadrados, con corredores y habitaciones a cada lado. Horacio estaba junto a mí, mirando el atardecer.”* (Dávila, 1977, pág. 9). El color del atardecer sugiere la sangre; la primera comparación, el fuego del averno; la segunda indica el mal augurio. Aunado a lo anterior, la narradora personaje tensa aún más la atmósfera:

*De pronto descubrí la silueta de un hombre que se recortaba contra el fondo rojísimo del cielo como un puñal negro, clavado en el borde mismo de la cornisa del patio. Un mínimo impulso bastaba para que se precipitara al vacío.  
–Se va a matar, le dije a Horacio. (...)*

*Busqué con la mirada a Horacio pero ya no estaba junto a mí. Me tranquilizó saber que había comprendido mi mensaje y que lo iba a salvar. (Dávila, 1977, pág. 9)*

La analogía del personaje con un puñal negro reitera el ambiente fúnebre. En tanto que el posible sentido del movimiento del hombre, que se supone va a morir, connota el descenso a los infiernos. Después de una elipsis, la narradora relata: *“Entonces supe que Horacio estaba en el otro extremo del patio, en idéntica actitud: como dos dagas clavadas frente a frente (...)”* (pág. 10). Para reflexionar acerca de esta cita, es conveniente considerar que, según Jean Weisberg *“el espacio sugerido por las palabras del relato se determina, en primer lugar por la persona y la situación del narrador (...) De la forma narrativa empleada (...) resulta entonces la manera en que se organiza el espacio.”* (Pimentel, 2001, pág. 61).

Así, en el cuento “El patio cuadrado”, es la protagonista quien asume la voz narradora y, por tanto, los espacios se describen o se eliden de acuerdo con la perspectiva del personaje. Ella presenta a Horacio y al desconocido en igualdad de circunstancias, en consecuencia cualquiera de los dos puede morir. Un espacio en blanco permite al lector visualizar un corte en el relato; después esta elipsis, la narradora da cuenta de la muerte de Horacio: *“En ese mismo instante Horacio se precipitó al vacío.”* (Dávila, 1977, pág. 10). El contraste arriba-abajo, entre la cornisa y el vacío no sólo sugiere la oposición bien-mal, *“sino también (la) de <movimiento-inmovilidad>. La muerte es interrupción del movimiento, es movimiento hacia abajo”*. (Lotman, 1970, pág. 274).

Ante la inmovilidad de Horacio, el personaje narrador intenta evitar su propia caída al abismo, por ello su desplazamiento sugiere huida, defensa: *“Yo comencé a retroceder, a retroceder...”* (Dávila, 1977, pág. 10).

La mujer, en su intento por huir de la quietud total, de la muerte, penetra en una habitación donde *“se guardaban juguetes de la infancia, pero aquella habitación*

*llena siempre de muñecas, pelotas, osos, patines, era ahora un enorme vestidor con percheros repletos de ropa.* “ (Dávila, 1977, pág. 10). El juego se liga con la lucha contra la muerte o contra el miedo a sí mismo (Chevalier, 2003, pág. 610). Por tanto, la mutación de juguetes en ropa podría concernir a la muerte; esto se confirma porque la protagonista se prueba las prendas de vestir que hay en la habitación hasta que escucha a Olivia, otro personaje, llamándola; cuando la narradora le pregunta por su ubicación, ésta responde: “*–Aquí estoy, en el centro del cuarto– contestó entonces con una voz muy queda, como si la ropa la sofocara.*” (Dávila, 1977, pág. 11).

El hecho de que Olivia se encuentre en el centro sugiere que ella simboliza lo eterno, porque el centro es “*el hogar de donde parte el movimiento (...) de lo no manifestado a lo manifestado, de lo eterno a lo temporal (...)*” (Chevalier, 2003, pág. 273), y lo eterno es la muerte. Por eso cuando la protagonista logra llegar hasta Olivia, exclama: “*Por fin conseguí salir de aquel mundo de ropa y verla vestida toda de negro y velado el rostro por gasas también negras. Estaba de pie en el centro de un círculo, una circunferencia pequeñísima que parecía pertenecerle.*” (Dávila, 1977, pág. 11). El negro connota descenso (Chevalier, 2003, pág. 747). En tanto que el círculo simboliza la eternidad (Cirlot, 2006, pág. 136), en este caso la eternidad del otro mundo. Además la forma geométrica circular es característica del “Infierno” de Dante.

La ilusión de infinitud se enfatiza con la casi ausencia de movimiento de la difunta: “*Ella avanzó un paso, o nada, pero yo sentí que se encaminaba hacia mí.*” (Dávila, 1977, pág. 11). Sin embargo, aun cuando no hay un gran desplazamiento, la protagonista se siente amenazada; la sensación de peligro va incrementándose a cada instante, hasta que Olivia se despoja de las gasas y aparece un “*rostro hueco, una cavidad donde yo miraba al vacío.*” (pág. 12).

Ante la inminencia del final de su vida, el personaje narrador intenta escapar: “*Yo me lancé entre aquella maraña de vestidos, que ahora volaban y eran negros*

*murciélagos, búhos y buitres y telarañas que mis manos arrancaban en la huída...*” (Dávila, 1977, pág. 12). Estos animales se asocian con la muerte (Chevalier, 2003, págs. 736-205) y la telaraña connota la idea de “*centro, pero en éste espera la destrucción y la agresión.*” (Cirlot, 2006, pág. 433). Olivia, el círculo, el color negro, los animales, las telarañas y el movimiento, remiten a un espacio opresivo en que la muerte domina.

Además, en esta área coexisten tres etapas de la existencia humana: la niñez – representada por los juguetes –, la madurez –encarnada en la protagonista – y la muerte –simbolizada por Olivia, los seres nocturnos y las telarañas–; pero es esta última quien predomina en el lugar. Por ello, en su conato de fuga la narradora personaje se mueve en el único sentido que puede hacerlo: hacia atrás: “*Y comencé a retroceder, a retroceder...*” (Dávila, 1977, pág. 15).

El desplazamiento hacia la segunda habitación se torna vertiginoso y al parecer en él no interviene la voluntad del personaje, por ello la narradora emplea el verbo precipitar, sinónimo de arrojar o caer: “*Me precipité a una habitación donde había dos hombres de edad, sentados frente a una mesa triangular, leyendo un libro (...)* *Alcancé a ver que leían La interpretación de los sueños.*” (Dávila, 1977, pág. 12). La forma del mueble es simbólica, puesto que el triángulo equivale al tres.

Por lo que se refiere título del libro que leen los hombres, éste trae a la mente del lector las palabras del filósofo Paul Ricoeur: “*No cabe la menor duda de que la obra de Freud es tan importante para la toma de conciencia del hombre moderno como la de Marx y la de Nietzsche (...)* *Ante todo concentra su ataque sobre la misma ilusión, ilusión aureolada de un hombre prestigioso: la ilusión de la conciencia en sí.*” (Caballo, 1981, pág. XVII). Por ende, este espacio se encuentra entre el sueño y la realidad, la vida y la muerte, el inconsciente y la conciencia. Por este motivo, la pesadilla de la mujer –un hombre que la persigue con su puñal todas las noches– es similar al acecho que sufre uno de los ancianos –mariposas negras que lo obligan a correr agachado–. La muerte se agazapa en el puñal, en las mariposas negras, en los dos ancianos, en la narradora.

Sin embargo, Tanatos y Eros forman la eterna dualidad de los seres humanos. Así, aunque los personajes queman casi todo lo que hay en la habitación, el fuego purificador no alcanza a destruir los deseos sexuales simbolizados en un encendedor con forma de falo, en la desnudez de la mujer y en *“tres cartapacios repletos de fotos (pornográficas)”*. (Dávila, 1977, pág. 15).

Además, la idea de acoso, permea todo el relato: la mujer ha llegado al recinto huyendo de la muerte, pero la salvación es irrealizable porque el conflicto está dentro de su conciencia: *“no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; la evasión es un camino hacia ninguna parte...”* (Dávila, 1977, pág. 13).

La reiteración del simbolismo representado en el número tres –cantidad de personajes, cartapacios, ángulos de la mesa – confiere a los espacios de este cuento connotaciones mágicas. Asimismo, en esta habitación, al igual que en la primera, también coexisten tres edades: la madurez de la mujer, la ancianidad de los hombres y la infancia de los tres, quienes entonan una ronda infantil mientras danzan alrededor del fuego.

Este mundo, donde los lugares, las situaciones y los objetos nunca son lo que aparentan, se aprecia a lo largo de todo el cuento: en la primera secuencia, aparentemente, el intruso es quien se va a suicidar, sin embargo quien lo hace es Horacio; en la segunda, los juguetes se transmutan en prendas de vestir y éstas en telarañas y animales nocturnos; en la tercera, el lector tiene la impresión de que el fuego hará desaparecer definitivamente a las mariposas negras, pero *“el polvillo de las alas quemadas de las mariposas negras se me metía hasta la garganta, y el humo comenzaba a asfixiarme. Sin despedirme de ellos, abrí la puerta y salí.”* (Dávila, 1977, pág. 15). Con este movimiento, la protagonista parece haber encontrado la posibilidad de evadirse, pero su desplazamiento indica lo contrario, porque la secuencia culmina con una frase similar a las empleadas por la voz narrativa con anterioridad: *“Y comencé a retroceder...”* (pág. 15).

En el tercer recinto, dividido en dos aposentos, termina la tentativa de huida de la mujer, allí cesa el movimiento; pero además culmina el juego del ser y del parecer que se presenta a lo largo de la narración: una alberca, el último espacio textual de este cuento, se transfigura en un ataúd. Este sitio se analiza en “Agua del inframundo”.

Este tema de la escapatoria frustrada también aparece en el cuento “La quinta de las Celosías”, donde Gabriel, el protagonista, llegará hasta un pequeño cuarto, en el que no tendrá posibilidad de huir y donde será embalsamado.

Por otra parte, al igual que la casa donde habita el personaje de “Patio cuadrado” guarda una relación metafórica con la protagonista, en el cuento “La quinta de las celosías”, el personaje femenino y su morada se vinculan estrechamente; el narrador en tercera persona describe la mansión de Jana: *“sin ningún ruido, con tanto aire puro, pero estaba muy retirado y muy solo. No le gustaba que Jana hiciera ese recorrido por las noches. Resultaba peligroso para cualquiera; había pocas casas y poca gente, si uno gritaba ni quien lo oyera.”* (Dávila, 1959, págs. 39-40). Los temas de aislamiento y de inseguridad del lugar son compartidos simbólicamente por Jana: una persona incapaz de comunicarse con sus compañeros del hospital donde labora; y que encarna la muerte para Gabriel Valle.

La importancia del domicilio se acentúa mediante la reiteración: el vocablo “quinta” aparece nueve ocasiones; “celosías”, tres: en el título, la primera vez que se describe la mansión y en la secuencia final; “anfiteatro”, cuatro –en la tercera se hace referencia a él, pero no se nombra, cuando la voz narrativa habla de la fascinación de Jana ante el trabajo del doctor Hoffman<sup>7</sup> con un cadáver. De este modo, la reiteración es un recurso que cohesiona el cuento.

---

<sup>7</sup> El apellido del doctor sugiere un homenaje al escritor alemán romántico Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822).



Por otra parte, la palabra celosía da unidad al texto, así el lector “observa” la casa merced a la descripción que hace la voz narrativa cuando Gabriel arriba a ese sitio: “*Cuando llegó a la quinta se hallaba como de costumbre a oscuras; las celosías no permitían que la luz interior se filtrara.*” (Dávila, 1959, pág. 40). En el desenlace – antes de que Gabriel sea asesinado por Jana y un personaje invisible, Walter –, el narrador vuelve a mencionar estas rejillas: “*Ya habían cerrado la puerta... estaba oscuro y sólo una débil claridad de luna se filtraba a través de las celosías.*” (pág. 48). A esto agréguese el título del cuento, “La quinta de las celosías”, y se tiene un ambiente físico perfecto para el asesinato.

A la afirmación anterior, resulta conveniente agregar que los sustantivos: anfiteatro, esquila, cadáver, éter, formol, balsoformo, gas anestésico usado entre 1940 y 1960; y los adjetivos: fría, húmeda, lluviosa, flaca... integran el campo semántico de la muerte. Por tanto, no hay salida, todo está preparado en la realidad textual para un fin trágico.

Mientras en el exterior Gabriel tenía posibilidad de movimiento, ésta se ve reducida en la quinta: primero por el opresivo ambiente y la frialdad de Jana, luego por un té con narcótico ofrecido por la mujer. Así, tambaleante, el joven sigue a la muchacha hasta un cuarto al fondo del jardín, su tumba, porque allí Gabriel es derribado: “*entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y a formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando cada vez más...*” (pág. 49). Adviértase cómo la reiteración genera una realidad textual de terror y misterio, realizada por la oscuridad del sitio.

Por otra parte, se establece una relación de identidad entre la quinta y Jana –el personaje femenino –, ambas son hoscas, hostiles, aisladas, solitarias. Incluso se podría decir que las celosías de la morada son el equivalente de los ojos de Jana: tanto los ojos como las celosías tienen la función de permitir la vista. Además, las celosías podrían representar los cristales del ataúd en que se ha convertido el cuarto del fondo del jardín, al igual que los ojos de Jana.

De nueva cuenta, el tema del fracaso en el intento de huida aparece en el relato “Moisés y Gaspar”. En este cuento, José el narrador, relata dos historias paralelas, la de su hermano Leónidas y la de él.

Por circunstancias no especificadas, Moisés y Gaspar –dos extraños seres que poseen rasgos humanos y animalescos– aparecen en la vida de Leónidas y lo arrastran a hasta la muerte. Después del deceso de su consanguíneo, José hereda a estos entes y su existencia sufre un proceso de degradación similar al de su hermano.

Moisés y Gaspar desquician la vida del personaje narrador de tal forma que incluso le privan de la única relación “amorosa” que tenía con el mundo: los encuentros sexuales con Susy, la mesera de un restaurante al que habitualmente asistía para comer.

El deterioro interno del personaje narrador se expresa cuando éste encuentra a los entes escondidos en el clóset, después de que los regañó por el ruido tan terrible que estos seres producían al arrastrar muebles y arrojarse los trastos de la cocina. El hecho de que Moisés y Gaspar se refugien en el clóset, habla de que han entrado en el epicentro de la organización bajo la cual se desarrollaba la vida de José y, por ende, el personaje está atrapado y sin posibilidad de escapatoria. Puesto que *“En el armario (clóset) vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites.”* (Bachelard, 2006, pág. 112). De este modo, del centro de orden surge el maremagno, entonces el desconcierto y las ruinas se han apoderado de la casa y por tanto del personaje<sup>8</sup>.

Por otra parte, los distintos departamentos que continuamente debe habitar José para protegerse de la ira de los vecinos, ejemplifican el deterioro que ha ido

---

<sup>8</sup> En este cuento se advierte una clara afinidad con “Casa tomada” de Julio Cortázar. En este cuento, algo indefinido se apropia lentamente de la casa de los protagonistas, hasta que los obliga a salir de allí.

sufriendo el personaje, quien ha cedido incluso su alcoba, su intimidad, a los intrusos, al igual que lo hizo Leónidas, su hermano:

*Cuando entré en mi cuarto, vi que ellos estaban dormidos en mi cama. Entonces recordé... La última vez que visité a Leónidas, la misma noche de mi llegada, me di cuenta que mi hermano estaba improvisando dos camas en la estancia... <Moisés y Gaspar duermen en la recámara, tendremos que acomodarnos aquí>, me dijo Leónidas bastante cohibido. (Dávila, 1959, pág. 124).*

Del mismo modo en que el narrador sugiere la transformación negativa de la existencia de José por las casas que habita, también establece un paralelismo entre sus domicilios y los de su hermano y, por tanto, entre los destinos de ambos.

De esta manera, en el principio del relato, el narrador cuenta que: *“El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio.”* (pág. 113). La descripción connota pobreza y aislamiento: el sitio carece de mobiliario, sólo hay una mesa, donde Leónidas estuvo bebiendo antes de su muerte, y el sillón donde murió. Además, todo está empaquetado, listo para el inicio de un viaje.

En el final del cuento, José, con el dinero que le queda, compra *“una pequeña y vieja finca que encontré fuera de la ciudad y unos cuantos e indispensables muebles. Era una casa aislada y semiderruida.”* (Dávila, 1959, pág. 165). Una vez hecho esto, se prepara para iniciar un viaje con Moisés y Gaspar, tal como lo hizo Leónidas: *“Según supe, vendió los muebles pretextando un viaje (...).”* (pág. 117).

Así como José y Leónidas no pueden evadirse de los entes llamados Moisés y Gaspar, tampoco María Camino, en “La celda”, puede liberarse de una presencia a quien sólo se designa con el pronombre “él” (para señalar su importancia en la narración, el pronombre se marca con cursivas). En este cuento las acciones se centran en dos lugares: la casa de la protagonista en la primera parte y en la segunda, la celda de “un castillo” situado en la mente del personaje femenino.

El hogar familiar se estructura en dos planos contrapuestos: arriba-abajo; en la parte superior está la recámara de María Camino y en ella se encuentra *él*; en la parte inferior, dos lugares donde se desarrolla la vida familiar: el comedor y la sala.

Ambos espacios simbolizan una lucha entre el día –la parte inferior de la casa con toda su cotidianidad – y la noche –la parte superior, plagada de misterio, de miedo y de deseo. Esta confrontación tiene lugar en el interior de María Camino, quien intenta recuperar la tranquilidad perdida por la irrupción de *él* y que su familia no sospeche nada: “*Pasaba horas arreglando el desván y la despensa, desempolvando la biblioteca, ordenando los closets.*” (Dávila, 1959, pág. 52). De nueva cuenta, el clóset es el depositario del orden, de allí la necesidad de María Camino de organizarlo.

En la última parte del cuento, la noche se enseñorea de todo, incluyendo a María Camino, quien dice: “*¡Qué cuarto tan frío y tan oscuro!, tan oscuro que el día se junta con la noche;*” (Dávila, 1959, pág. 57). Esta descripción corresponde a una celda, que la protagonista ubica dentro del castillo de *él*. Entonces, este lugar podría significar “*la imagen del infierno, del destino fijado sin esperanza de retorno ni cambio.*” (Chevalier, 2003, pág. 262). Pero ese Tártaro se ubica en el interior de la protagonista, por ello María Camino quedará atrapada para siempre en la cárcel interna de su mente.

En “La celda”, lo mismo que en los cuentos mencionados hasta el momento, existe una imbricación entre personaje y casa; así el domicilio posee dos planos, igual que María Camino tiene doble vida: una de día con la familia y el novio y otra de noche con *él*. Sin embargo, en la última secuencia, ubicada en la celda de castillo de *él* –de acuerdo con la perspectiva del personaje quien se ha convertido en narrador – termina la escisión de la existencia de la protagonista, ya no hay enfrentamiento entre día y noche: la oscuridad ha vencido.

De igual modo, los movimientos se han reducido: mientras en la primera parte se iba de arriba abajo o –durante los preparativos de la boda – se salía, ahora la voz

narrativa, cedida a María dice: “*Siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, cazando los ratones que irremediablemente caen mis manos;*” (Dávila, 1959, pág. 57).

En esta cita sobresale el uso del verbo amonigotar por parte de la voz narrativa, formado a partir de la palabra monigote: “*persona de poco carácter que se deja manejar por otros.*” (Moliner, 1994, pág. 444). Esto es, el personaje ha perdido su voluntad, su inteligencia, se ha convertido en uno de los condenados del averno de Dante Alighieri.

En suma, después de analizar la moradas en que se desarrollan las acciones presentadas en estos cuentos, se puede concluir que los domicilios no sólo son un escenario, sino que guardan una relación muy cercana con el resto de los constituyentes de cada relato: historia, personajes y conflicto que enfrentan. Por tanto, funcionan como verdaderas metáforas de los personajes e incluso, en los cuentos “La señorita Julia”, “Tina Reyes” y “Música concreta”, se establece la comparación directa entre casa y personaje.

Asimismo, la contraposición de espacios manifiesta la lucha interior de los protagonistas; nociones como arriba o abajo expresan valores y formas de percibir la vida de los personajes. Finalmente, todos los espacios interiores experimentan un cambio: van estrechándose gradualmente, en la medida que se acerca el clímax, hasta conducir a los personajes al inframundo de la muerte o de la locura; se asemejan al infierno de Dante Alighieri.

## ***1.2 Sin salida***

Al igual que las casas que conforman parte del ambiente físico en que se desenvuelven las narraciones de Amparo Dávila, los otros espacios cerrados son contruidos por la voz narrativa como trampas que acorralan a los personajes y los conducen a la muerte, la locura o la condena eterna. El narrador modifica la percepción de los espacios en la medida que cambia la situación de los personajes. Además, estos lugares poseen un lado luminoso y uno oscuro; éste

último se impone sobre el primero. Para corroborar estas afirmaciones, se analizan cuentos en los que la voz narrativa destaca los espacios cerrados de carácter social: cuartos de hospital, el pabellón de un sanatorio, una tienda de telas, una librería y una tienda de instrumentos musicales. Para ello, se eligieron los siguientes relatos: “El espejo”, “Tiempo destrozado”, “El pabellón del descanso”, “La noche de las guitarras rotas”.

Inicia el análisis con el texto “El espejo”, cuyas acciones se focalizan en “*una habitación en el Hospital Santa Rosa, uno de los mejores de la ciudad.*” (Dávila, 1959, pág. 101). En ella se verán confinados el narrador y su madre. El hecho de que el hospital sea designado con nombre propio remite a lo siguiente: “*desde una perspectiva semiótica, un espacio construido –sea en el mundo real o ficcional – nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido.*” (Pimentel, 2001, pág. 31).

Así pues, habrá que reflexionar acerca de las connotaciones que puede tener el nombre de Santa Rosa. Por la historia narrada, lo más probable es que esté ligada con la peruana Santa Rosa de Lima, a quien:

*Dios concedió (...) gracias extraordinarias, pero también permitió que sufriese durante quince años la persecución de sus amigos y conocidos, en tanto que su alma se veía sumida en la más profunda desolación espiritual. El demonio la molestaba con violentas tentaciones. (...) Más tarde, una comisión de sacerdotes y médicos examinó a la santa y dictaminó que sus experiencias eran realmente sobrenaturales.*

([http://www.corazones.org/santos/rosa\\_lima.htm](http://www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm) Recuperado el 27 de agosto de 2008.)

Si se toman en cuenta estos hechos de la biografía de Santa Rosa, se infiere que los personajes sufrirán una profunda desolación espiritual y van a experimentar hechos sobrenaturales. Lo cual es el *leit-motiv* de la historia. Desde el momento en que la mujer se queda en ese cuarto del hospital, su suerte y la de su hijo están echadas. Por esta causa, a lo largo del relato, se hace hincapié en la infructuosa búsqueda de otro sitio para que la mujer pueda sanar.

La semejanza entre el hogar de la madre del protagonista y el cuarto del hospital donde está confinada se evidencia mediante lo expresado por el narrador en el encuentro con su madre, después de tres semanas de que ella permanece en la habitación del sanatorio: *“Cuando ella me vio lanzó un extraño grito, que no era una exclamación de sorpresa ni de alegría. Era el grito que puede dar quien se encuentra en el interior de una casa en llamas y mira aparecer a un salvador.”* (Dávila, 1959, pág. 102). Esto implica que la actual morada no es transitoria, sino que constituye el nuevo domicilio de los personajes, situado en el infierno mismo; esto se connota por la comparación del lugar con una casa en llamas; puesto que el fuego está ligado con la caída de Lucifer.

Otra característica de este lugar es que dentro de él hay una verdad oculta; tiene dos rostros totalmente distintos, pero complementarios: uno el de la vida cotidiana y otro el oscuro, el de los miedos, de la muerte; son dos realidades que conviven, por eso es tan inquietante esta narración. Así que, de día, el lugar es:

*bueno, de los mejores que había allí. Escrupulosamente limpio y con muebles cuidados y agradables. Y el espejo era tan sólo un espejo de ropero. Bajo ningún aspecto resultaba deprimente aquel cuarto, lleno de luz y soleado con una ventana al jardín.* (Dávila, 1959, pág. 107).

A la cara limpia y luminosa de la habitación se contrapone la que presenta la voz narrativa al filo de la medianoche:

*Miré el espejo, allí no se reflejaba la imagen de Eduwiges. El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. Sentí que algo se rebullía en mi interior, tal vez el estómago, y se contraía; después experimenté un gran vacío dentro de mí, igual que en el espejo.* (Dávila, 1959, pág. 111).

Mediante la comparación de estas dos citas, se advierte tanto el cambio que ha sufrido el cuarto como el contraste entre un mismo espacio, generado por la oscuridad y la hora en que se sitúan los hechos, las 12, momento en que la noche se une con el día siguiente. Así como el día se vincula con la noche, también el protagonista y el espejo se hermanan: ambos están vacíos.

La acción se focaliza en espacios cada vez más cerrados – diferentes zonas en las que el protagonista vende sus productos, la casa familiar, la oficina, otros sanatorios, el Hospital Santa Rosa, la habitación, el espejo – convirtiéndose de esa manera en una trampa de la cual es imposible escapar. Además, ese espejo constituye el acceso a otro universo enmarcado en ese simbólico objeto, de tal forma que el espacio se vuelve a expandir, pero ahora hacia lo otro, lo incomprensible, lo inevitable:

*Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada... (Dávila, 1959, pág. 112).*

Mediante la sinestesia, es decir, la asociación de “*sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en los que se describiría otra percibida mediante otro sentido.*” (Beristáin, 1985, pág. 446), se atribuyen a la música características de espadas, lo que permite intensificar el paralelismo entre el espejo y el mundo interior del narrador y su progenitora.

Esto confirma que el nombre de Santa Rosa para el hospital, efectivamente tiene una marcada intencionalidad. También connota que los personajes se ven atrapados en un espacio del que no podrán escapar, el propio; por ello, la voz narrativa concluye: “*No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos, y como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable.*”<sup>9</sup> (Dávila, 1959, pág. 112). Asimismo sugiere que, tanto el narrador como su madre, se saben únicos, porque han sido escogidos para un insólito sacrificio que tiene lugar noche a noche frente al espejo: objeto del que emana la eternidad de las tinieblas al que han sido condenados los personajes.

---

<sup>9</sup> Esta expresión sugiere, de nueva cuenta, la leyenda inscrita en la entrada del Infierno (Alighieri, 1962, pág. 8).



El espejo, con su mágico significado, aparece en otro particular espacio que corresponde a un “Tiempo destrozado”, cuento integrado por seis secuencias correspondientes a sendos momentos de la vida de una mujer, Lucinda. La primera secuencia, se ubica en un lugar:

*donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. El instante sin fin estaba desierto sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego...* (Dávila, 1959, págs. 92-93).

La ambigüedad del espacio físico se resalta con el manejo de la personificación de los espejos a los que se les atribuye la facultad de callar, esto es, se enuncia “*la realidad como si estuviese viva y animada, es decir, como si los objetos tuvieran voluntad, memoria, deseos, inteligencia.*” (Escalante, 2006, pág. 249). La vaguedad se reitera porque la voz narrativa, en toda esta primera secuencia, podría estar en primera o tercera persona, sólo en esta cita se da una pista: la expresión “uno mismo”. Ésta constituiría un indicio para situar el ambiente físico en el averno, ubicado a su vez en el interior de la mente de la protagonista.

La descripción de este espacio trae a la mente del lector las palabras de Luis Mario Shneider: “*Ambivalentes son sus paisajes, sus escenografías. Comprenden lo fácil, lo llano, lo franco, pero al mismo tiempo se sostienen en el vértigo de las despiadadas y salvajes pesadillas de los sueños escalofriantes que anticipan dolor y sangre.*” (2008, pág. 5). En esta pesadilla textual todos los lugares que se mencionan están unidos por el rojo hilo de la sangre: una huerta, una tienda de telas, la recámara de Lucinda, una librería, la estación de ferrocarril, el tren. Por el momento, sólo se abordarán los espacios cerrados; en el capítulo final se analizará la imbricación del fuera y dentro de este relato y de la obra como una totalidad narrativa.

Tanto la tienda como la librería y el tren tienen en común el predominio de la forma rectangular: en las construcciones, casilleros, estantes, mesas, caja, libros,

puertas, vagones, ventanillas. Así pues, por la forma, estos lugares y objetos podrían constituir el campo semántico relacionado con los ataúdes, las tumbas. Esta afirmación se corrobora en los diferentes momentos en que se analizan los espacios del cuento “Tiempo destrozado”.

Esta semantización del espacio se da también en la secuencia de la librería y en la de la tienda de telas: en la primera, los cristales corresponden a los que suelen tener los féretros y las plantas se relacionan con las flores que se colocan junto a los cadáveres; en tanto que en la segunda, las telas se ligan con el amortajamiento de los cuerpos. Asimismo, el tema de la muerte se recalca en esta cita que reproduce parte del diálogo entre el vendedor árabe y la protagonista: *“los caballos vuelven sólo en el recuerdo, las mariposas muertas, las flores disecadas... todo se acaba y descomponen, querida señora... / –¡No siga, por Dios! Yo no quiero cosas muertas (...)”* (Dávila, 1959, págs. 94-95). Además, las telas cobran vida, salen de sus sitios para vengar el crimen de tratar de cortarlas:

*mire, mire hacia todos lados, en los casilleros, en las mesas, sólo hay telas vacías, huecas, abandonadas; todos se han salido, todos vienen hacia acá, hacia usted, y se van acercando<sup>10</sup>, cada vez más, más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así... (pág. 96).*

La inmovilidad del personaje incrementa la ilusión textual de su cercanía con la muerte, lo que se reitera con el uso de las repeticiones y los puntos suspensivos. Por otra parte, para redundar la pertinencia del campo semántico del deceso, en la secuencia de la librería, la voz narrativa cuenta:

*Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas, ni una sola. Sólo muros con libreros vacíos como ataúdes verticales. Comencé a*

---

<sup>10</sup> En la primera reimpresión de *Tiempo destrozado* (2003), aparece la palabra “cercando”; en la primera edición (1959), “acercando”; en la reimpresión (2003), “cercando”; en la antología *Cuentos reunidos* (2009), “cercando”. Pero, en la edición de 1978 (Colección popular no. 174), página 90, se publicó el cuento con el término “acercando”. Así pues, se decidió transcribir el gerundio “acercando”, en lugar de “cercando”.

*gritar y a golpear con los puños, a fin de que me oyeran y me sacaran de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba.* (Dávila, 1959, pág. 98).

Los movimientos se reducen ante la inminencia del final. Lo mismo ocurre en la secuencia del tren, donde el espacio de acción es cada vez más pequeño: estación, tren, vagones, último vagón, asiento, brazos de la protagonista que se ahoga a sí misma.

En lo que respecta a los vagones del tren, no sólo las formas rectangulares connotan muerte; esto también lo sugiere la presencia del pez azul que parece ahogado por el vómito de Lucinda, la protagonista. Este animal simboliza el sacrificio y el nexo entre la tierra y el cielo (Cirlot, 2006, pág. 336). Por lo tanto, su deceso es premonitorio de otro, el de la protagonista, quien también perecerá por ahogamiento, igual que en la cuarta secuencia, localizada en la recámara de este personaje.

En la habitación de la niña confluyen otros espacios, merced a las descripciones discontinuas, producto de la fiebre de la narradora personaje. En el delirio, se nombra el patio donde fue sacrificado un borrego, cuya sangre asquea a la pequeña; igualmente se hace referencia a una feria y, específicamente a las vueltas que da el carrusel: *“Quintila me llevó a la feria, mi papá me dio muchos veintes, subí a los caballitos, en el blanco, fueron muchas vueltas, muchas y me dio basca...”* (Dávila, 1959, pág. 97). Con el desplazamiento circular del carrusel, el narrador *“presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro.”* (Bal, 1995, pág. 104). La circularidad del movimiento se reafirma, porque de la segunda a la sexta secuencias, el personaje intenta huir de la muerte, pero no importa cuánto intente escapar, descenderá en el averno situado en la primera secuencia. Además la circularidad del desplazamiento remite al lector a la geografía de “El infierno” de Dante Alighieri.

Por otra parte, la repetición en nueve ocasiones de la palabra “sangre” en distintas secuencias del cuento, liga todos los espacios y conforma el campo semántico de la muerte. Por otra parte, los espejos que no reflejan, aparecen en la primera y

última secuencias: el espejo “*Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía.* (Cirlot, 2006, pág. 201). Por tanto, se deduce que ésta es la razón de que en el cuento aparezcan diversos espacios y tiempos en espejos que ya no cumplen su función: muestran un espacio localizado en el interior de la protagonista.

Así como los espacios de “Tiempo destrozado” se angostan y destruyen a los personajes, también lo hacen los lugares de “El pabellón del descanso”; aunque en este caso, la muerte se convierte en algo deseado, en la morada final que dará a la protagonista el descanso anhelado durante toda su existencia. El cuento se centra básicamente en dos lugares: la casa de la protagonista y el hospital donde es internada.

En la primera parte del cuento situada en la casa, la voz narrativa cuenta la historia de Angelina, una solitaria oficinista quien vive con su anciana tía Carlota y una vieja cocinera. Angelina ve alterada su cotidianidad primero por el aviso de la visita de su sobrina Nena y de su esposo Billy –norteamericano conservador con quien hay que quedar lo mejor posible –. Ante la proximidad de la llegada de sus parientes, la protagonista “*Se dedicó en cuerpo y alma al arreglo de aquella vieja casa porfiriana que, a decir verdad, estaba muy descuidada (...)*” (Dávila, 1977, pág. 98). En este fragmento se advierte el parangón entre el personaje femenino y la casa: ambas viejas y carentes del cuidado que pudiera ofrecerles alguien.

Una vez que llegan la Nena y Billy, el cansancio aumenta, porque Angelina no sólo tiene que limpiar la casa, además debe cocinar y hacer los honores a los visitantes, con lo que sus horas de descanso se reducen al mínimo: “*se encontraba totalmente rendida, muerta de sueño y de cansancio soñando con la tibieza de su cama. Cuando al fin se acostaba, la fatiga y la tensión nerviosa le impedían conciliar el sueño, y sólo lograba dormirse casi a la hora de levantarse.*” (Dávila, 1977, pág. 100). La expresión “muerta de sueño y de cansancio”, al igual

que la horizontalidad en que Angelina anhela estar, constituyen parte del campo semántico del fallecimiento.

Después de tres semanas de visita, Angelina está completamente agotada: “*Una mañana Angelina se desmayó en la oficina al estar tomando el dictado.*” (Dávila, 1977, pág. 101). El médico de la compañía le manda hacer unos análisis y después le informa que ella padece leucemia. La mujer recibe con profundo abatimiento la noticia: “*Se había quedado anonadada, consternada. Así de pronto, sin preámbulos, sentenciada a muerte, a una muerte tal vez inminente.*” (Dávila, 1977, pág. 102). De este modo, tanto la oficina como el consultorio del doctor se transforman en antesala del inframundo.

La tía Carlota reacciona con total indiferencia cuando se entera de que su sobrina será internada en el sanatorio Inglés, y “*Angelina quedó encamada en el cuarto 253, un sábado 20 de julio*” (Dávila, 1977, pág. 103). La suma de las cifras que forman el número de la cama da 10, que puede “*expresar tanto la muerte como la vida, su alternancia, o más bien su existencia que está ligada a este dualismo. Es así como el décimo día entre los mayas, es nefasto. Pertenece al dios de la muerte.*” (Chevalier, 2003, pág. 418). Con esto se confirma que la protagonista expirará en ese espacio.

Al estupor y el miedo de Angelina –provocado por la proximidad de su fenecimiento – sigue un estado de tranquilidad y dicha:

*Y qué maravilloso fue poder permanecer todo el día en una cama tibia, amable, sin tener que hacer aquellos tremendos esfuerzos para levantarse diariamente, ir al trabajo, al supermercado, correr de un lado a otro y atender a todos los caprichos y necesidades de la tía Carlota.* (Dávila, 1977, pág. 103).

Con esta descripción se contraponen dos espacios y con ello dos maneras de percibir la realidad por parte de la protagonista: el externo cargado de hostilidad – casa, trabajo, ciudad – y el interno acogedor –sanatorio, cuarto de hospital –. Asimismo, la posición horizontal –ligada al sueño, a la muerte, al descenso – se

contrapone con la vertical –relacionada con una forma de vida no deseada, pero también con “*ascensión*” (Chevalier, 2003, pág. 1061). El personaje desea sumergirse en el inframundo, alejarse de una vida sin sentido, donde no es amada por nadie; por esta causa la *ascensión*, es decir, la verticalidad, es algo no deseado para ella.

El narrador en tercera persona expresa respecto a Angelina: “*Qué cierto era eso de no hay mal que por bien no venga. Qué dulce bienestar la invadía, una tranquilidad nunca soñada.*” (Dávila, 2009, p. 232). Este agradable estado de la protagonista se modifica porque la enfermera Esperanza la lleva de paseo al jardín y en una de esas visitas observa que: “*Casi al fondo del jardín había un pabellón más pequeño y separado de los demás, en donde no se advertía ningún movimiento y en donde nadie entraba ni salía.*” (Dávila, 2007, pág. 104). Resulta factible establecer un paralelismo entre esta descripción y Angelina: ambos son solitarios; esto constituye un indicio de la importancia que ese sitio adquirirá en el desarrollo de la narración.

Cuando la protagonista inquiera por el lugar, la enfermera le contesta: “*–Es el Pabellón del Descanso.*” (Dávila, 1977, pág. 105). El uso de mayúsculas para designar el lugar, le confiere singularidad, porque ningún otro sitio del sanatorio tiene denominación propia. Esto se recalca con el hecho de que el nombre del pabellón corresponde al título del cuento.

La enfermera también le comunica que el Pabellón del Descanso “*Es donde traen a los que mueren. Inmediatamente que (sic) ocurre una defunción se los traen a toda prisa, antes de que los demás enfermos se den cuenta y se pongan nerviosos.*” (Dávila, 1977, pág. 105). Por tanto, el complemento adnominal “del Descanso” se refiere al descanso eterno, que Angelina ha buscado con tanta desesperación desde que supo de la visita de la Nena y Billy.

Por otra parte, conforme avanza el relato, el narrador proporciona más datos que permiten asociar a la protagonista con el pabellón. Así que cuando la paciente se

entera de que cuando nadie muere el lugar está vacío, reflexiona: “*–(Está vacío, así como ahora, está vacío, está vacío, está vacío, así como ahora...).* Angelina repetía dentro de sí las palabras de la enfermera. Esas dos frases la habían conmovido y perturbado. Sin duda removieron algo tan hondo y escondido como un manantial subterráneo.” (Dávila, 1977, pág. 105). La reiteración del adjetivo “vacío” refuerza la semejanza entre la mujer y el sitio. Incluso, la protagonista adquiere las características de un lugar, puesto que por ella transita un río. Estas corrientes “*pueden dar abrigo a monstruos*” (Chevalier, 2003, pág. 56), a los deseos escondidos de Angelina.

A partir de ese momento, la paciente siempre pide a la enfermera que coloque el carrito en que la transporta “*enfrente o a un lado del Pabellón, como si éste fuera el modelo que ella iba a pintar en un lienzo, pero el dibujo era interior.*” (Dávila, 1977, pág. 106). El hecho de que la imagen sea interior sugiere la compenetración cada vez mayor entre la mujer y el Pabellón. Esta identificación sigue aumentando, de tal modo que Angelina se preocupa por la soledad en que está el Pabellón y anhela la muerte de alguno de los enfermos para que le haga compañía al lugar, que se ha humanizado, ya que es capaz de experimentar tristeza o soledad.

El antagonismo dentro-fuera se agudiza. Antes de conocer el Pabellón, Angelina anhelaba que llegara el domingo porque recibía visitas: “*Su trabajo, la oficina, su jefe eran todo su mundo. Después, poco a poco empezó a desear que no fuera nadie a visitarla; porque le impedían ir hasta el Pabellón, sentarse frente a él, esperando con gran ansiedad que estuviera ocupado o compartiendo su soledad.*”<sup>11</sup> (Dávila, 1977, pág. 107).

---

<sup>11</sup> Otro cuento en el que el enfermo no desea recibir visitas porque lo alejan de los preparativos para su propio funeral es “El entierro”: “*Ya no sufría esperando las visitas de los amigos, por el contrario deseaba que no fueran a interrumpirlo ni su secretaria llegara a informarlo o a consultarle cosas de negocios.*” (Dávila, 1964, pág. 143).

La simbiosis entre Angelina y el Pabellón parece perfecta, pero un nuevo acontecimiento la pondrá en peligro: la paciente será dada de alta. La posibilidad de alejarse del lugar amado causa conmoción a la protagonista:

*dejar el sanatorio cuando menos lo pensaba, irse para su casa, abandonar el Pabellón, dejar el sanatorio en poco tiempo, dentro de unos días, irse para su casa dejando al Pabellón más solo aún, porque ahora él había encontrado quién lo compadeciera, quién lo entendiera, quién se preocupara por su soledad, por su abandono.* (Dávila, 1977, pág. 108).

Separarse de lo único con lo que la mujer se ha identificado, volver al mundo hostil y solitario simbolizado por su casa y su trabajo, es algo que ella no puede aceptar. Incluso piensa que irse del sanatorio equivaldría a traicionar al Pabellón.

Esta desazón conduce a la protagonista al insomnio y a lo que parece una involución de la leucemia. Ante el evidente deterioro físico de la mujer, los médicos le recetan mogadón, un tranquilizante, con lo que Angelina duerme perfectamente. A partir de ese momento los doctores determinan que cada noche la paciente debe ingerir ese medicamento. *“Pero Angelina había encontrado de pronto la solución que tanto anhelaba y la cual buscaba a través del insomnio. Esa noche cuando después de merendar le dieron su pastilla, ella fingió que se la tomaba, pero la escondió con todo cuidado. Y así día tras día.”* (Dávila, 1977, pág. 112).

La certeza de saber que pronto se suicidará y podrá reunirse con su “amado” tranquiliza a Angelina. Así, a la media noche, cuando termina su programa de música clásica, el personaje cierra los ojos y se imagina cómo sería estar en el Pabellón: *“sumidos en su mutuo silencio y la perfecta paz en la misma soledad en la larga y dolorosa espera a través de la vida a través del opaco y gris peregrinar sin eco sin resonancias sin sentido en el largo vacío sin comunicación identificados plenamente con fundidos y completos realizados...”*<sup>12</sup> (Dávila, 1977, pág. 112). Este monólogo

---

<sup>12</sup> La incomunicación como un tema recurrente en los relatos de la escritora se advierte en textos como “El huésped”, en el que el personaje narrador expresa respecto a la relación que lleva con su cónyuge: *“Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio,*



expresa la total comunión entre los que se podrían denominar dos personajes, puesto que el Pabellón posee las mismas características que la mujer. La identificación se fortalece por la carencia de signos de puntuación, que sugiere la eternidad sin pausas. Por otra parte, la gradación de adjetivos utilizados para calificar al Pabellón y a Angelina, provocan la ilusión textual de felicidad, de perfección, por lo que la protagonista “*decidió no retardar más ese sueño tantas veces soñado.*”<sup>13</sup> (Dávila, 1977, pág. 112).

Finalmente, cabe acotar la reiteración como un mecanismo de cohesión y un recurso para generar una ilusión textual de la simbiosis entre la mujer y el espacio. Así, la palabra “vacío” se emplea en seis ocasiones para referirse al Pabellón y la séptima para calificar tanto a Angelina como al sitio. En tanto que el vocablo “soledad” se utiliza en cinco ocasiones para mencionar el Pabellón y la quinta incluye tanto a la mujer como al área que da título al cuento; y el término “silencio” aparece tres veces, en la tercera abarca al personaje femenino y al espacio. Pareciera que la protagonista se ha transformado definitivamente en un lugar, ubicado, igual que el objeto de sus deseos, “*en el silencio mismo y en la soledad.*” (Dávila, 1977, pág. 106). Por ello, el término “espera” o sus derivados –incluyendo el nombre de la enfermera que la lleva al jardín donde se encuentra con el Pabellón – se utiliza en 13 momentos, pero en el desenlace se omite, porque la espera de Angelina y su Pabellón ha concluido.

Otro espacio cerrado que representa la destrucción del personaje que reside en él es una tienda de instrumentos musicales, ubicada en el Pasaje de Catedral, en el

---

*pero que no causa la menor impresión.*” (Dávila, 1959, pág. 17). Asimismo, en el cuento “La señorita Julia”, la protagonista es incapaz de informarle a su prometido que su casa ha sido invadida por ratas: “*Experimentaba una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia.*” (pág. 84)

<sup>13</sup> La analogía muerte-sueño, también es utilizada por Amparo Dávila en el cuento “El entierro”, cuando el protagonista acepta la cercanía de su muerte: “*Hubo veces en que casi se sintió afortunado por conocer su próximo fin y no que le hubiera pasado como a esas pobres gentes que se mueren de pronto y no dan tiempo ni a decirles <Jesús te ayude>; los que mueren cuando están durmiendo y pasan de un sueño a otro sueño, dejándolo todo sin arreglar.*” (1964, pág. 136).

cuento “La noche de las guitarras rotas”. En este relato una mujer acude en compañía de sus dos hijas a un expendio de herbolarios. Pero sus niñas se detienen en la tienda de instrumentos musicales atraídas por unas pequeñas guitarras. Mientras la madre trata de convencerlas de la imposibilidad de comprarles una guitarra, escucha una voz que dice: “¡*Qué bonito cutis tiene...!*” (Dávila, 1977, pág. 28). No sin esfuerzo, la protagonista, narradora, ubica a la persona que le habló:

*Entonces la descubrí sentada detrás de uno de los mostradores al fondo de la tienda, casi escondida entre ese mundo de instrumentos, y no pude menos que sentirme totalmente fascinada por aquella mujer que parecía una auténtica muñeca de los veinte. Era de tez apiñonada, con una impresionante palidez, que le hacía a uno recordar La montaña mágica o La dama de las camelias. (Dávila, 1977, págs. 28-29).*

La ubicación de la mujer connota el papel de objeto que juega en el cuento, puesto que está perdida entre los instrumentos, esta idea se acentúa por la forma de nombrarla que tiene la narradora: muñeca. Por otra parte, resulta interesante la cita de dos libros *La dama de las Camelias* y *La montaña mágica* en los que se habla de personajes femeninos enfermos, al igual que la protagonista del cuento “La noche de las guitarras rotas”.

Las mujeres comparten experiencias respecto a la preparación de cremas y lociones hechas con hierbas. La anciana trae, gracias a la analepsis, otros espacios: una ferretería en Guadalajara y un laboratorio químico en Berlín, ambos ligados con la preparación de fórmulas de productos de belleza. Cuando la narradora está a punto de marcharse, la “muñeca de los veinte”, le habla de una fórmula para los párpados hinchados después de una noche de llanto: “*Ví, entonces, en lo oscuro de la noche, a aquella muñeca de los veinte llorando en silencio sobre una dura y fría almohada, e involuntariamente fijé la vista en las ojeras violáceas tan marcadas y profundas. No pude menos que pensar en lo desdichada que debía ser aquella extraña criatura para llorar así en la noche.*” (Dávila, 1977, pág. 31).

La mirada de la narradora traspasa el espacio y el tiempo, y trae al presente narrativo la noche y la cama donde duerme la anciana. Todos los seres y objetos que habitan este nuevo espacio sugieren tormento interminable.

En la siguiente secuencia, mientras la narradora y la “muñeca” hablan, las niñas juegan con los instrumentos. De pronto, *“una voz como un trueno, o un rugido, cortó de golpe nuestro diálogo, con tal violencia que yo sentí como si aquella interrumpida conversación quedara ahora relegada a un remotísimo pasado.”* (Dávila, 1977, pág. 32).

La voz del hombre aleja en el tiempo y en el espacio a la “muñeca de los años veinte”; por ello la conversación parece quedar *“relegada a un remotísimo pasado”* (Dávila, 1977, pág. 32). El hombre regaña a las niñas y sobre todo a la anciana por permitir que las pequeñas jugaran con los instrumentos. La narradora confiere al personaje masculino características casi bestiales: *“al levantar la vista encontré un cuerpo corpulento, convulsionado por la ira, que manoteaba grotescamente o se mesaba los cabellos, y al gritar accionaba y se agitaba de tal manera como si fuera a llegar al frenesí: los brazos retorcidos, las facciones contraídas, distorsionadas, los ojos extraviados.”* (Dávila, 1977, pág. 33).

Los rasgos del personaje bien lo podrían asimilar con los del terrible Minos, uno de los tres jueces del Infierno que:

*cuando se presenta ante él un alma pecadora, aquel gran conocedor de los pecados ve qué lugar del infierno debe ocupar y se lo designa ciñéndose al cuerpo la cola tantas veces cuantas sea el número del círculo al que debe ser enviada. Ante él están siempre muchas almas, acudiendo por turno para ser juzgadas; hablan y escuchan, y después son arrojadas al abismo.* (Alighieri, 1322/1962, pág. 12).

Quizá por ello, el hombre se molesta tanto con las niñas y con su madre, porque ellas no pertenecen a ese sitio. De forma similar se enfurece Minos cuando ve a un vivo, Dante, dentro de sus dominios (Alighieri, 1322/1962, pág. 12). Ellas han descendido al Tártaro, a la noche eterna, por el pasaje, deben regresar al lugar de donde vinieron.

En cuanto a “La muñeca”, ella calla porque sabe que será arrojada al abismo. Por esa razón cuando la narradora y sus hijas emprenden la salida del averno, ven a la extraña mujer que:

*se había ido, perdiéndose por los sombríos túneles del miedo y del desencanto; hasta llegar a lo profundo de la noche, donde silenciosa y desesperadamente lloraba y lloraba empapando la almohada; hasta que la luz del amanecer entrará a través de la roída cortina encontrando, sobre el piso de la mísera alcoba, los pedazos de unas guitarras rotas y los fragmentos de aquella muñeca triste.* (Dávila, 1977, pág. 34).

El espacio que vislumbró la narradora cuando oyó por primera vez la voz de “La muñeca” se superpone con el de la tienda de instrumentos musicales. La alcoba de la extraña mujer y la tienda se convierten así en un dantesco círculo que la aprisiona hasta romperla, igual que a las guitarras. “La muñeca” afirma su carácter de objeto sin alma, es decir, de muerta.

Para concluir, se podría aseverar lo siguiente: los espacios cerrados sufren una metamorfosis que va en consonancia con los acontecimientos y con el conflicto que enfrentan los personajes; estos lugares se reducen en la medida que lo hacen los movimientos de los personajes, transformándose en una trampa de la que no hay salida; estos sitios poseen un lado luminoso y uno oscuro, éste último termina engullendo a los personajes.

## **2. El infierno fuera de mí**

¿Cómo son los espacios exteriores en que se desarrollan las acciones de las narraciones de Amparo Dávila? ¿Cómo inciden en los valores simbólicos de los textos? ¿Qué relación guardan entre sí los ambientes abiertos y los cerrados en la obra? Estas interrogantes se responderán a lo largo del capítulo, en tres apartados: “La selva oscura”, “Agua del inframundo”, “La otra cara del Edén”. En el primer subcapítulo se reflexiona acerca de las ciudades deshumanizadas y agresoras; en el segundo, sobre los jardines, huertas, cementerios y bosques, como sitios relacionados con el inframundo; en el tercero, acerca de los espacios acuáticos como lugares donde aguarda el sueño eterno.

## 2.1 La selva oscura

Las ciudades, al igual que los espacios cerrados, esconden tras de sí una cara luminosa y un lado oscuro que emerge en función de los conflictos de los personajes. Además, los espacios malignos terminan por apoderarse de las otras áreas; semejan “La selva oscura” descrita por Dante en *La Divina Comedia*: conducen a los personajes al abismo. Para analizar estos espacios se seleccionaron los siguientes cuentos: “Muerte en el bosque”, “Moisés y Gaspar”, “Tina Reyes”.

Comienza el deambular literario por la “Selva oscura” creada por la narradora zacatecana en “Muerte en el bosque”, donde la esposa del protagonista del cuento ha convertido su casa en una verdadera prisión llena de objetos que parecen ahogar a sus habitantes: “*–Ya no puedo aguantar más en esta miserable jaula, no hay sitio ni para una palabra. No se puede uno mover porque todo está lleno de cosas. Tienes que buscar otro departamento –le repetía todos los días su mujer.*” (Dávila, 1959, pág. 69). En esta cita destaca el empleo de la hipérbole para subrayar la sensación textual de estrangulación que posee esa morada.

Pero no sólo los espacios cerrados adquieren visos de adversidad para el personaje masculino, también la ciudad donde se encuentran esos sitios. De este modo, primero la urbe es un lugar en el que anida la esperanza, donde el protagonista y su novia:

*caminaban por las calles cogidos de la mano... se detenían en los escaparates de las grandes tiendas para elegir cosas que nunca podrían comprar... bebían café de chinos entre proyectos y miradas... contaban todos los días el dinero que iban ahorrando para casarse.* (Dávila, 1959, pág. 71).

Con el paso de los años, la metrópoli se modifica, la esperanza ha quedado atrás y sólo resta el desconsuelo:

*El hombre venía caminando con pasos lentos y pesados, casi arrastrando los pies. Las manos en las bolsas de la gabardina y los brazos sueltos, abandonados. (...) Había un anuncio de manta en el balcón de un edificio*

*“Se alquila departamento vacío”. El hombre se encogió de hombros al leerlo y siguió su camino con el mismo desgano. (Dávila, 1959, pág. 69).*

Aunque no sólo la ciudad ha cambiado, también lo ha hecho el protagonista, su manera de caminar y su apariencia son sintomáticas del conflicto que enfrenta. Además, resulta sugerente el uso del adjetivo *“vacío”*<sup>14</sup> después del sustantivo departamento, porque la reiteración de la condición de la vivienda se vincula con la vacuidad existencial que padece el protagonista del relato.

La analogía de los conflictos existenciales de los personajes con la urbe en que se mueven se advierte también en *“La quinta de las celosías”*, donde se describe el tránsito del protagonista hacia la quinta de esta manera: *“Gabriel Valle caminaba por las calles con pasos largos y seguros, se sentía ligero y contento. Quedaban aún restos de nubes coloreadas en el cielo. No había mucha gente. Los domingos las calles se encuentran solas.”* (Dávila, 1959, págs. 33-34). Mediante la analepsis, a este espacio se impone otro, el de uno de los bares a los que solía entrar el personaje: *“y emborracharse suavemente; entonces recordaba a Eliot”*<sup>15</sup>... *“vayamos pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eterizado sobre una mesa; vayamos a través de ciertas calles semidesiertas...”* (pág. 34). Resulta altamente significativa la coincidencia entre el espacio expresado por el hablante lírico y el ambiente en que se desarrolla la narración. Además, la prosopopeya, por la cual se enlaza la tarde con un paciente eterizado, predice de alguna forma lo que le ocurrirá a Gabriel a manos de Jana, la embalsamadora. Así, en un solo espacio inciden tres lugares: el bar, la calle, la mesa de operaciones donde Jana embalsama cadáveres y adonde el protagonista llegará cuando acceda a la quinta de las celosías.

---

<sup>14</sup> La escritora emplea este adjetivo con un sentido equivalente en el cuento *“El pabellón del descanso”*. Véase *“Sin salida”*.

<sup>15</sup> El poema al que se hace referencia en el cuento se titula *“El canto de amor de J. Alfred Prufrock”*, de T. S. Eliot (St. Louis, Missouri, 1888 – Londres, 1965).

El poema y el bar proporcionan al lector indicios tanto de la soledad del personaje masculino como del peligro que encarna el femenino. De tal modo que en la taberna se percibe el aislamiento de Gabriel<sup>16</sup> quien dice versos en voz alta, sin importarle la reacción que pueda causar en los parroquianos, en el cantinero o en los músicos. Estos versos, continuación de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, sugieren la presencia de otro sitio dentro de la taberna, el mar: “Nos hemos quedado en las cámaras del mar (...)” (Dávila, 1959, pág. 34). Este espacio ligado con la muerte (Chevalier, 2003, pág. 689), propiciará el tránsito de Gabriel hacia su destrucción a manos de Jana y se analiza en “Agua del inframundo”.

Después de la inclusión del mar, el espacio de la narración se sitúa nuevamente en la ciudad, donde unas jóvenes en bicicleta están a punto de atropellar al protagonista, pero a él esto no le molesta, su estado de ánimo es tal que quiere hablar con todas las personas que se cruzan en su camino e incluso ayudar a una anciana que lleva cargando un canasto de pan en la cabeza.

Cuando el joven llega a la esquina, la lluvia y el toldo protector bajo el cual se refugia generan el recuerdo de la quinta; de esa manera se contrastan el bienestar de Gabriel y su deseo de comunicarse con las personas que se han cruzado en su camino con la indiferencia y el desamor de Jana, puesto que la analepsis, precedida por puntos suspensivos, lleva al lector a otro momento de la historia en que el pretendiente acompañó a su amada hasta la quinta y ella lo dejó fuera bajo una lluvia similar a la del presente narrativo. Esta contraposición de espacios y tiempos aumenta la tensión del relato.

Gabriel aborda un tranvía para llegar a la quinta, en ese lugar el narrador trae a la memoria del personaje otro momento y otros lugares: el hospital donde trabaja Gabriel y el anfiteatro, donde labora Jana a las órdenes del Dr. Hoffman. En ese

---

<sup>16</sup> Otra pista respecto a la caracterización del personaje masculino se encuentra en su nombre, según el cristianismo, Gabriel es el mensajero del Señor, el que dice su palabra, la poesía.

momento la muerte se hace más dueña del relato, cuando Miguel<sup>17</sup> hace referencia al olor característico de Jana: formol y balsoformo. De este modo, el narrador ha hecho que el anfiteatro y su hedor aparezcan en el presente del relato.

La íntima vinculación de ambientes que apuntalan tanto la temática, como el simbolismo y el conflicto de los personajes se advierte en el interior de la quinta, cuando Gabriel finalmente se percata del desamor de Jana al mirar sus ojos: *–estos ojos no podría él guardarlos para su soledad, para aquellas noches en que vagaba por la ciudad y no tenía más refugio que meterse en algún bar y beber, beber, hasta que la luz del día lo obligaba a hundirse en las sábanas percutidas de su cama de estudiante.*” (Dávila, 1959, págs. 45-46). La taberna ha penetrado en la casa y también lo ha hecho el mar, por ello se emplea el verbo *–hundir*”, que es sinónimo de *–ahogar*”, usado tanto en el poema *–La canción de amor de J. Alfred Prufrock*” de Eliot, como en la imagen poética que emplea el narrador después de que el personaje sale del bar. Véase *–Agua del inframundo*”.

Asimismo, merced a la analepsis se ligan dos de los espacios más emblemáticos del relato: la quinta y el anfiteatro del nosocomio donde el personaje masculino conoció a la muchacha:

*Jana se levantó precipitadamente y salió de la sala; regresó con la mesa. Gabriel recordó en ese momento la primera vez que la vio en el hospital conduciendo aquella camilla. (...) Ella (...) se sentó en una banca; desde allí observaba con gran atención las manos del Dr. Hoffman trabajando hábilmente en aquel cuerpo muerto...* (Dávila, Tiempo destrozado, 1959, pág. 45).

De esta manera, la quinta se transforma en el anfiteatro donde quedará el cadáver de Gabriel. Además, tanto la mesa del té como la camilla son rectangulares, igual que los ataúdes: la voz narrativa reafirma el sema de la muerte.

---

<sup>17</sup> De acuerdo con las creencias cristianas, Miguel es el arcángel que defendió al Señor del ángel rebelde. Este significado refuerza la consideración de Jana como un ser maligno a quien ataca Miguel para proteger a su compañero de trabajo.



Este mecanismo de unión entre espacios también se maneja en “Moisés y Gaspar”, donde el narrador engrana los ambientes compartidos con Leónidas y los lugares que habita José con Moisés y Gaspar, relatando dos historias paralelas, círculos concéntricos en que los sitios y las acciones se repiten casi de manera idéntica: primero Moisés y Gaspar irrumpen de manera extraña en la vida de Leónidas y lo conducen lentamente a la destrucción espiritual y finalmente a la muerte. Luego, José hereda a Moisés y Gaspar, y la historia de su hermano parece repetirse punto por punto, puesto que a su degradación moral, se supone, según todos los indicios textuales, seguirá el deceso.

Así, en la primera secuencia, cuando José va a ver a su difunto hermano, viene a su mente un mundo feliz y luminoso, representado por la casa familiar y por una ciudad acogedora, con lugares de diversión como los cines. Después del entierro de Leónidas, el personaje narrador deambula por una ciudad gris: *—sin rumbo, bajo la lluvia persistente y monótona. Sin esperanza, mutilado del alma. Con Leónidas se había ido la única dicha, el único afecto que me ligaba a la tierra.*” (Dávila, 1959, pág. 115).

Mediante la analepsis, se presentan otros espacios que contrastan con el del momento de la narración: primero, existe una separación de los hermanos provocada por la guerra. Luego, ellos comparten la misma ciudad y, sobre todo, los domingos: *—Puedo asegurar que los dos esperábamos la llegada de ese día.*” (pág. 115). Posteriormente Leónidas es trasladado a otra ciudad por motivos de trabajo, ahora los encuentros entre los consanguíneos ocurren sólo durante los períodos vacacionales.

Después de que José recibe el misterioso legado de su hermano, tanto su morada como la ciudad en que habita se modifican. Si en un principio era una ciudad fría, sin un lugar en el cual anclarse, excepto el restaurante donde el personaje narrador contacta a Susy, al final se vuelve tan terrible como el domicilio que comparte con el legado de su hermano: Moisés y Gaspar:

*Dejé el trabajo y sólo me quedaron, como fuente de ingresos, los libros que acostumbraba llevar a casa, pequeñas cuentas que me dejaban una cantidad mínima, con la cual no podía vivir. Salía muy temprano, casi oscuro, a comprar los alimentos que yo mismo preparaba. No volvía a la calle sino cuando iba a entregar o recoger algún libro, y esto, casi corriendo, para no tardar.* (Dávila, 1959, pág. 125).

Así pues, la ciudad se ha convertido en la *Selva Oscura* de la Divina comedia donde no hay manera de retroceder, por ello Virgilio dice a Dante: *—ahora por tu bien, pienso y veo claramente que debes seguirme: yo seré tu guía y te sacaré de aquí para llevarte a un lugar eterno, donde oirás aullidos desesperados; verás los espíritus dolientes de los antiguos condenados, que llaman a gritos a la segunda muerte;*” (Alighieri, 1322/1962, pág. 4). Entonces, si la ciudad es la selva oscura, el departamento es el infierno, he aquí los aullidos: *—¿ los gritos, los gritos, señor Krause, son espantosos; no podemos más (...)*” (Dávila, 1959, pág. 122).

Así como en *—Moisés y Gaspar*”, se usa la analepsis o la prolepsis para lograr la inclusión de diversos espacios en un sitio; este recurso también se emplea en *—Tina Reyes*”; en este relato, la narración se desarrolla durante una noche; inicia cuando la joven sale de la fábrica donde labora y se dirige a visitar a su amiga Rosa. En el trayecto, gracias a la analepsis se superponen otros espacios: la iglesia, el cine de segunda, el cuarto donde vive, el edificio donde se localiza su morada. Todos estos lugares connotan tedio, soledad. A estas áreas se contraponen, mediante la prolepsis, el espacio de un departamento en el que habitaría su imaginaria familia: esposo e hijos.

El narrador utiliza los puntos suspensivos como un engranaje entre los espacios del pasado y los de un deseado futuro, con los del presente, donde la trabajadora llora al comparar la realidad con el sueño. Entonces, se menciona por primera vez un lugar de capital importancia para el relato: *—El camión se detuvo en la esquina del Barba Azul que a la luz del día resultaba más sórdido pintado de anaranjado y azul intenso.*” (Dávila, 1964, pág. 113). Aparte de las connotaciones que posee el nombre del tugurio, cada uno de los colores mencionados tienen una fuerte carga simbólica. Así el anaranjado se asocia con el fuego, con las llamas (Cirlot, 2006,

pág. 140) y éstas, a su vez, con el averno al que teme y al que irremisiblemente llegará Cristina; en tanto que el azul puede sugerir la perdición (Chevalier, 2003, pág. 165) que encontrará allí la joven obrera; puesto que la maldad del cabaret parece contaminar todo a su alrededor. Tal vez por eso, la voz narrativa pone en boca de Tina, lo dicho por su amiga Rosa: *—No cabía duda de que era un barrio malo y peligroso.*” (Dávila, 1964, pág. 113).

De nueva cuenta, la analepsis hace que en el camión confluya el espacio del centro nocturno:

*y volvió a pensar en aquellas noches cuando el sueño se le iba y pasaba las horas mirando el letrero luminoso del Barba Azul que se encendía y se apagaba, escuchando, todo el tiempo, hasta el amanecer aquella frenética música de locos. Veía salir infinidad de parejas cantando o riéndose a carcajadas, a veces se daban de golpes, allí, en plena calle (...)* (Dávila, 1964, pág. 114).

El narrador agrega nuevos elementos que hacen de la zona del burdel un espacio total en la narración. Ahora se han incorporado las luces, la música y las parejas. Aumenta el área de influencia del Barba Azul hacia los otros lugares en que transcurre el relato: la parada del camión, la calle donde un joven pretende conversar con Tina, la casa de Rosa. Así, la obrera le cuenta a su amiga el encuentro que tuvo en la calle; entonces ella comenta: *—Estás en tu día, no cabe duda – decía muerta de risa, realmente te queda muy bien ese suéter azul.*” (Dávila, 1964, pág. 116). Así el tugurio ha “penetrado” al hogar de Rosa, primero con lo que le contó su amiga, luego, con el color de la prenda, el mismo del centro nocturno. Después, Tina se mira en el espejo del ropero y piensa: *—qué mala suerte que ese cuerpo, tan bien hecho, se marchitara a la sombra de la soledad, sin conocer ni una caricia, ni un goce.*” (Dávila, 1964, pág. 116). Estos pensamientos descritos por el narrador, sugieren el deseo carnal que interiormente consume a Tina Reyes.

En la casa de Rosa también se habla de la fábrica de Santiago y de la posibilidad de que la obrera pueda conseguir el puesto de cajera en ese sitio, ya que la actual

trabajadora lo dejará para casarse. Primero la joven se complace de sí misma por no tener la posibilidad de contraer matrimonio, luego el narrador hace incidir, otra vez, el cabaret cercano a su morada en ese lugar, porque Tina planea utilizar el dinero que supone ganará con su nuevo puesto: *“podría entonces rentar un pequeño departamento cerca de Rosa y Santiago. Qué maravilla dejar para siempre ese horrible cuarto y no volver a mirar el Barba Azul, ese antro sórdido que tanto le impresionaba y que ella despreciaba con toda su alma.”* (Dávila, 1964, pág. 118). En esta cita se puede advertir la relación que existe entre el centro nocturno y el cuarto donde vive la obrera; pero la morada de la joven también se liga con la fábrica donde trabaja ella. Estos tres espacios connotan lo desagradable y lo repugnante.

*“Como ya eran pasadas las nueve de la noche y estaba Santiago para que la acompañara a tomar el camión, Tina decidió irse antes de que se hiciera más tarde. Al llegar a la esquina tuvo la segunda sorpresa de ese día: ahí estaba el hombre que la había seguido en la tarde.”* (Dávila, 1964, pág. 119). Nueve son los círculos del infierno de Dante, así que, de cierta forma, al salir a la calle, Tina continúa su descenso al inframundo, e irá de la mano del joven a quien conoció antes de llegar a casa de Rosa.

En su deseo de escapar del muchacho, la obrera aborda un camión equivocado; aún así, es alcanzada por su pretendiente y acepta acompañarlo a tomar un refresco en una nevería que ve el personaje femenino desde el transporte. Ese lugar es descrito desde dos perspectivas expuestas por el mismo narrador: la del hombre y la de la mujer. Considérese que *“El narrador puede manipular este espacio: las oposiciones relativas entre sus puntos de referencia, sus perspectivas y distancias, los acercamientos que permiten al lector apreciar detalles, las vistas panorámicas que ponen a su alcance los conjuntos y los planos generales para lograr efectos estéticos.”* (Beristáin, 1982, pág. 87)

Así, desde el punto de vista del personaje masculino, el lugar donde invitó a la muchacha sólo es una nevería, y en ese sitio confluye, por su conversación, la imprenta donde él trabaja, Ciudad Juárez –su tierra natal – la casa de los parientes con quienes vive en la capital. En cambio, para la mujer la nevería llega incluso a enlazarse con el sitio que vertebra la narración –el antro –. Por medio de la analepsis la voz narrativa logra que Tina lleve al local comercial otras áreas totalmente contrastantes: un lugar donde aparece Celia, una joven a quien se sugiere violaron o mataron, según una noticia leída por la obrera, ese espacio se une con la nevería porque la trabajadora piensa que a ella, como a Celia, les ponen drogas en sus bebidas para abusar de ellas; la fábrica de suéteres donde trabaja; el odiado tugurio:

*Tina vio, sin querer, cuando una mujer de pelo rubio pintado le echaba los brazos al cuello del hombre que estaba junto a ella y en frente de todo el mundo comenzaba a besarlo con el mayor descaro. Tina miró inmediatamente hacia otra parte sintiendo que se había ruborizado hasta los cabellos. Eran iguales a las que veía salir del Barba Azul, no podía entenderlas ni disculparlas, ella era tan diferente(...)* (Dávila, 1964, pág. 123)

El narrador, desde la óptica de la protagonista, establece la diferencia entre esas mujeres y Tina mediante la descripción de la iglesia donde la obrera soñaba casarse vestida de blanco. Es decir, se contraponen la carnalidad frente a la espiritualidad a través de la confrontación de espacios antagónicos.

Cuando la pareja sale de la nevería aborda un taxi para llegar a casa de la mujer; al llegar allí, el contraste de perspectivas de Juan y de Tina permiten al lector percibir dos lugares totalmente distintos: mientras para el joven éste es el domicilio de la mujer que le gusta, para ella es mucho más:

*Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo*

*cabalgando en carrera ciega hasta el final con un desplome un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio. (Dávila, 1964, pág. 129)*

Esta dualidad de espacios, generada por dos puntos de vista diversos, provoca la ilusión textual de la locura del personaje femenino. La sensación de desvarío se intensifica mediante la ausencia de signos de puntuación, lo que apresura el ritmo del relato<sup>18</sup>. Otro recurso para acentuar la “pérdida moral” de la obrera lo constituye la inclusión del nexos “como” que vincula la carrera de ella con una descripción que connota relaciones sexuales desenfadadas, como las de las prostitutas del Barba Azul. Así que esta área reúne todos los espacios en uno sólo: el Tártaro de llamas anaranjadas y azules, como los colores con que está pintado el tugurio. Por lo tanto, se podría establecer un paralelismo entre este lugar y el descrito por Dante en el segundo círculo del Infierno, donde se encuentran *los pecadores carnales que sometieron la razón a sus lascivos apetitos; (...) (por esta causa) aquel torbellino arrastra a los espíritus malvados llevándolos de acá para allá, de arriba abajo, sin que abriguen nunca la esperanza de tener un momento de reposo, ni de que su pena aminore.*” (Alighieri, 1322/1962, pág. 12)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> La ausencia de puntos como recurso para ambientar un espacio interior se utiliza en “Estela Peña” (Dávila, 2009, pág. 266). En este cuento, muy similar a “Fina Reyes”, la protagonista, una obrera, va a un centro nocturno llamado Barba Azul con la esperanza de que su novio por fin le proponga matrimonio. Después de salir del antro, el enamorado la desengaña y le dice que jamás pensó en casarse con ella. La operaria, desesperada, corre por las calles *hasta llegar a lo más hondo y denso de la noche, y de ella misma, hasta encontrarse rodeada de tumbas y de sueños rotos (...) < (...) aquí contigo amor hasta que mis ojos se sequen de tanto llorar y mis huesos se junten con los tuyos aquí contigo amor velando tu sueño abrazada a tu cuerpo destrozado y frío aquí contigo amor por siempre por siempre por siempre...>*” (pág. 271)

<sup>19</sup> Otro cuento donde la ciudad de México se transforma en el Tártaro es “La rueda”; en este texto, la narradora personaje intenta escapar de Marcos, fenecido hace tiempo, quien viene por ella para llevarla de nuevo al lugar de los muertos: *De pronto, al atravesar la calle, el pavimento se agrietó y caímos los dos en un negro abismo, pero no nos precipitamos de golpe hacia las profundidades, sino que descendíamos como dentro de un remolino o de una fuerza centrífuga que nos envolvía y nos jalaba a sus entrañas.*” (Dávila, 1977, pág. 21). El abismo simboliza *las tinieblas infernales*” (Chevalier, 2003, pág. 42), además tanto la caída como el movimiento que hacen los cuerpos de los personajes al

A modo de conclusión, se podría afirmar que las ciudades de los cuentos analizados sufren una transformación análoga a la de los personajes: en “Muerte en el bosque”, el lugar luminoso y pleno de esperanza de una joven pareja cambia cuando los integrantes de ésta lo hacen; así el deterioro físico y espiritual de ambos se expresa también en la urbe; espacio que adquiere connotaciones infernales. Además, el inframundo como sitio privilegiado se va apoderando de las metropolis, como en el cuento “Moisés y Gaspar”, donde dos extraños seres acorralan a José y lo llevan a la muerte, igual que antes lo hicieron con su hermano Leónidas; o en “La quinta de las celosías”, en que el Tártaro se percibe en un poema de T. S. Eliot. De igual manera, hay relatos en los que el inframundo, vertebra las narración como “Fina Reyes”: en cada secuencia aparece, merced a la analepsis o a la prolepsis, el infierno representado en el antro llamado “Barba Azul”.

## **2.2 La otra cara del Edén**

En esta sección se reflexiona acerca del simbolismo de los espacios arbolados en la narrativa de Amparo Dávila –jardines, bosques y cementerios – como lugares en los que se encubre la muerte; funcionan como antesalas del Tártaro o se parangonan con el Infierno mismo. En algunos cuentos, estas áreas pueden incluso ser la base de la narración. Para validar estas aseveraciones se analizan los siguientes cuentos: “Muerte en el bosque”, “El jardín de las tumbas”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “Garden party”.

---

descender constituyen elementos del campo semántico del averno de Alighieri; puesto que para bajar allí Dante y Virgilio siguen una trayectoria circular.

En el remolino por el que caen los personajes, la narradora suplica a Marcos: (...) *déjame salir a la superficie, a la luz, al sol que amo, a esas pequeñas cosas que se nos dan sin tributo, tú estás muerto desde hace tiempo (...) déjame seguir viviendo, por piedad, he salido hace tan poco tiempo del infierno, estoy aún en pleno purgatorio, tú lo sabes bien, no he sabido sino de torturas y dolores, angustia y soledad (...)* (Dávila, 1977, pág. 22). Entonces Marcos resulta ser un mensajero del más allá que regresa a la mujer al infierno de donde ha escapado y adonde debe volver.

En *–Muerte en el bosque*”, el protagonista se encuentra en el cuarto de azotea de un edificio, al cual ha llegado en busca de un departamento más grande, porque el suyo está plagado de objetos inservibles, puestos ahí por su mujer. Desde ese sitio, él ve pasar unos pájaros, imagen *–del alma escapándose del cuerpo.*” (Chevalier, 2003, pág. 155). Entonces, en sentido figurado, el alma del personaje huye hacia el bosque y, mediante la prolepsis, el protagonista se percibe a sí mismo como árbol y piensa en las diversas torturas que sufrirá en ese estado: *–morir de angustia al oír las hachas de los leñadores, cada vez más cerca, más, más... sentir el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros...*” (Dávila, 1959, pág. 75).

Cabe resaltar el paralelismo entre este pasaje de *–Muerte en el bosque*” y la selva de los suicidas del séptimo círculo del *–Infierno*”: *“cogí una ramita de un endrino y su tronco exclamó: / –¿Por qué me tronchas? / Inmediatamente se tiñó de sangre, y volvió a exclamar: /– ¿Por qué me desgarras? ¿No tienes ningún sentimiento de piedad? Hombres fuimos, y ahora estamos convertidos en troncos (...)*” (Alighieri, 1322/1962, pág. 31). De acuerdo con Dante, quienes se han convertido en árboles se suicidaron; el hombre de *–Muerte en el bosque*”, simbólicamente, se arranca la vida, puesto que se aleja voluntariamente de la cotidianidad constituida por su esposa, el departamento, su trabajo; por ello se transforma en un árbol.

El narrador de *–Muerte en el bosque*” contrapone la floresta *–espacio abierto –* con el cuarto de la portera y con el cajón donde se encierra el desorden que es la vida del personaje:

*...los enamorados grabando corazones e iniciales en su pecho... acabar en una chimenea, incinerado... (–Ya me estoy acordando donde guardé el papelito –)... ver pasar un día a sus hijos y a su mujer, y él sin poder gritarles: –Soy yo, no se vayan – ellos no se detendrían bajo su sombra, ni lo mirarían siquiera, no les comunicaría nada ni su emoción ni su alegría. (Dávila, 1959, pág. 75).*

Mientras el protagonista se evade de la *–realidad*” del cuarto de azotea, merced a la prolepsis, la voz de la portera lo trae de nuevo al infierno cotidiano: *“(Ya me*



*estoy acordando dónde guardé el papelito”)... Al escuchar los gritos, el hombre se estremeció bruscamente, como si hubiese caído, dentro del sueño, en un pozo sin fondo.”* (Dávila, 1959, pág. 76). El narrador sugiere el descenso al abismo con el desplazamiento interno del personaje, la sensación de movimiento se da dentro del sueño. Asimismo, la mención del pozo refuerza la atmósfera ultraterrena, porque éste *“comunica con la estancia de los muertos.”* (Chevalier, 2003, pág. 849).

Los puntos suspensivos engranan el espacio del cuarto de azotea y el bosque; con esto se acentúa el antagonismo de ambientes, contraposición que estalla con la huída del hombre del cajón-cuarto, quien prefiere penetrar en el Tártaro del bosque, antes que seguir en su abrumadora cotidianidad: *desciende las escaleras y corre ~~e~~alle abajo”* (Dávila, 1959, pág. 76) hacia el bosque, sitio asociado con el inconsciente, (Cirlot, 2006, pág. 112). Entonces, el infierno no está fuera, sino dentro personaje.

En oposición al bosque, el jardín se asocia con *“la naturaleza apacible, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia.”* (Cirlot, 2006, pág. 267); no obstante, es en este espacio donde anida el mal; así en el vergel de *La quinta de las celosías*, Gabriel, el protagonista, transita por esa área después de que su amada Jana le ha dado una especie de narcótico; él sabe que ese sitio lo ha de llevar a la muerte y lo acepta: *todo estaba perdido, ya no había esperanza, ni deseos de buscarla, quería apresurar el final y caer en el olvido como una piedra en un pozo.”* (Dávila, 1959, pág. 48). El jardín representa la entrada al inframundo, así lo ratifican tanto la caída como la mención del pozo, espacio que enlaza el mundo de los vivos con el de los difuntos. Considérese que la descripción puede ser no sólo explicativa, sino simbólica, entonces los componentes de ésta poseen un significado que permite semantizar el espacio, equiparándolo con el dintel del averno.

Por otra parte, la idea del descenso a los infiernos del personaje masculino estaría reiterada por estos versos de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*: *–decir: «Soy Lázaro, venido de entre los muertos, / vuelto para decíroslo todo»...*” (Eliot, 2006, pág. 30), aunque elididos en el cuento, bien podrían referirse a Gabriel que *–volverá*” del más allá por medio del embalsamamiento del que será objeto por parte de Jana<sup>20</sup>.

Asimismo, la guadaña de la parca se afila en el jardín de *La celda*”, en este cuento, María Camino *–una tímida y callada joven perteneciente a una familia de clase media, integrada por su hermana Clara y la madre de ambas–* experimenta una alteración total en su rutinaria vida por la aparición de una presencia extraña a quien el narrador identifica con el pronombre *–él*”.

Después de una larga lucha interna de la protagonista, triunfa el mal, identificado con el ente denominado *–él*”. Por esta razón, la última secuencia se ubica en la oscura celda del castillo de *–él*”. En este sitio, la narradora que esta secuencia es María Camino, trae al presente narrativo el jardín de su casa, donde se sugiere que ella asesinó a su novio José Juan:

*“Serás un bella novia, toda blanca”, la luna también era blanca, muy blanca y muy fría; (...) José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar muy suavemente; la luna lo bañaba y sus ojos estaban fijos, también las ratas se quedan con los ojos fijos; se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco. (Dávila, 1959, pág. 56).*

El jardín es el edén subvertido, el contexto de la muerte, todos los indicios lo sugieren así: el color blanco, la luna, la frialdad, la fijeza de los ojos, tanto de las ratas como de José Juan. Además, estos animales se relacionan con lo diabólico, por tanto confieren a la narración un ambiente maléfico, oscuro; reforzado por el hecho de que la joven no desea ver a su hermana Clara y a su madre, ya que ambas representan la parte cotidiana y diáfana de la vida: *“¡yo no las quiero, les*

---

20 T. S. Eliot y Amparo Dávila comparten la fascinación por *La Divina Comedia*: el epígrafe de *–Canción de amor de J. Alfred Prufrock*” está tomado del canto XXVI de *–El Infierno*”.

tengo miedo, que no vengan, que no vengan...!” (Dávila, 1959, pág. 58). Además, la luna:

*es el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece... Posteriormente reaparece y aumenta el brillo. De la misma forma se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna para el hombre es el símbolo de ese pasaje de la vida a la muerte. (Chevalier, 2003, pág. 658).*

Por otra parte, gracias a la analepsis, los espacios se superponen: el jardín de la muerte, la biblioteca del padre con su cálida chimenea y la celda fría y oscura. La separación entre un ambiente y otro se da gracias al uso del punto y coma y los puntos suspensivos. Esta contraposición de zonas sugiere la locura del personaje y genera la ilusión de un discurso donde se unen todos los tiempos y los lugares, quizá por eso, allí es siempre de noche y “*el tiempo (...) se ha detenido*”. (Dávila, 1959, pág. 57). Con esto se confirmaría que “La celda” del castillo donde está encerrada María Camino se ubica dentro de la mente de ella.

La muerte también se agazapa en el sitio arbolado donde se efectúa la celebración de “Garden party”<sup>21</sup>; las acciones del relato se desarrollan en los siguientes sitios: la calle de la casa donde se realiza el festejo, el salón del domicilio y el jardín; la zona predominante es precisamente la última, mencionada inclusive en el título del cuento. El narrador plantea contrastes entre los espacios: luz/ oscuridad, ruido/silencios, multitud/ soledad.

Rogelio, el protagonista de “Garden party” llega, borracho, a una fiesta; cruza el jardín sin hacer caso del mozo que le exige su invitación; ingresa al salón que se

---

<sup>21</sup> Otros cuentos donde la muerte aguarda en los jardines son “Música concreta” y “El pabellón del descanso”. En el primero, la parca adquiere la forma de la mujer-sapo que pretende acabar con la amiga del protagonista: —Anoche (...) todo estuvo a punto de terminar, es decir, pudo haber sido mi última noche, alguien, yo creo que Lupe, dejó abierta la puerta de la estancia que comunica con el jardín, por ahí entró (...) me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto (...) ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de sus órbitas a punto de lanzarse sobre mí(...)” (Dávila, 1964, pág. 34). En tanto que “El pabellón del descanso”, es el jardín donde Angelina, la protagonista ve por primera vez el Pabellón donde llevan a los muertos y adónde ella irá por la vía del suicidio.

*encontraba demasiado iluminado y pletórico*” (Dávila, 1977, pág. 36). El personaje saluda a gritos a la concurrencia: *–Go-oodd mor-niingg eve-ry body!*” (Dávila, 1959, pág. 36), generando con ello un escándalo. En ese momento, Óscar, su amigo, le localiza, le llama la atención por su conducta y lo conmina para que lo acompañe al jardín. El protagonista accede pensando que encontrará a Celina, la mujer que le abandonó. Rogelio suplica a su camarada que le dé la dirección del sitio en que están. Mediante dos monólogos interiores, el personaje manifiesta su necesidad de conocer esos datos para proporcionárselos a Celina. Él se percibe a sí mismo como alguien que al perder a su esposa, ha perdido su lugar en el mundo: *–en dónde estás tú ¿en dónde estamos Celina?...*” (Dávila, 1977, pág. 39).

En contraste con el salón, *–El jardín estaba a media luz con faroles de colores colocados entre las ramas de los árboles y reflectores velados que creaban una atmósfera irreal.*” (Dávila, 1977, pág. 39). Este espacio se individualiza poco a poco gracias a la redundancia descriptiva que añade particularidades al lugar (Pimentel, 2001, pág. 45): en la primera secuencia del jardín, la voz narrativa presenta una visión panorámica de la zona y proporciona indicios de su importancia, con la descripción de la atmósfera que crean los reflectores velados; después focaliza un área toral para la narración: *–la piscina que, premeditadamente, no tenía luz alguna.*”<sup>22</sup> (Dávila, 1977, pág. 39); luego, menciona una plataforma, donde *–la orquesta ejecutaba, estrepitosamente, los ritmos populares del momento*” (Dávila, 1977, pág. 39); enseguida se centra en la mesa donde se sientan Óscar y Rogelio, éste último llora por Celina.

Después de que los personajes se sientan, el lugar experimenta una modificación: *–Para ese tiempo y con gran desconsuelo de Óscar, todo el mundo había invadido el jardín ocupando las mesas o disponiéndose a hacerlo.*” (Dávila, 1977, pág. 39). Así se manifiesta el antagonismo de un mismo sitio, si en un primer momento

---

<sup>22</sup> Destaca el manejo que hace el narrador de la luz para semantizar los espacios.

había silencio y cierta soledad, en éste se presenta la multitud y el ruido. Están tan cerca una mesa de otra que *“Rogelio casi se cayó con todo y silla sobre una dama opulenta y cargada de joyas a más no poder.”* (Dávila, 1977, pág. 43). Los gritos de la señora hacen que el dolorido ebrio traiga a su mente los recuerdos de su casa, de su esposa, de la pobreza, del abandono de la mujer, de la soledad del domicilio común, de las promesas de obtener mayores ingresos para dar a Celina todo lo que ella desea. Además, el narrador resalta la angustia del personaje contraponiendo varios espacios: el de fiesta donde se encuentra y el sitio dónde está su esposa: *“pero cuánto ruido por qué tanto ruido y tanta gente dónde estoy Celina dónde estás tú...”* (Dávila, 1977, pág. 57).

El antagonismo de los espacios donde se localiza el protagonista y donde está Celina provoca la necesidad en el personaje masculino de unir estos lugares para encontrar a la mujer que ama y se dirige a la alberca, donde al fin cesa la contraposición de espacios y Rogelio se unirá con Celina gracias a la muerte. Este lugar se analiza en *“Agua del inframundo”*.

Si en *“Garden party”*, el protagonista encuentra la muerte en la piscina del jardín, el espacio arbolado de *“El jardín de las tumbas”* representa el averno mismo. En este texto, durante las primeras secuencias, un narrador en primera persona relata la infancia y adolescencia de un escritor mediante un diario en el que predomina el tiempo presente; mientras que una voz narrativa en tercera persona –desde la perspectiva de Marcos– cuenta la vida del literato perseguido por el espacio terrorífico que describe en el diario: el camposanto de un viejo convento abandonado convertido en área de esparcimiento del personaje en su infancia. En el desenlace del cuento, la narración da un giro total; las secuencias iniciales corresponden a una pesadilla: un niño sueña, en la celda del convento, que lee su diario donde describe su terror porque profanó la tumba del Obispo; también, sueña que se convierte en escritor y el miedo por el Obispo destruye su vida. Esta pesadilla corresponde al presente narrativo y en ella se encuentra atrapado el protagonista.

El origen de la pesadilla se encuentra en el convento al que Marcos y su familia acuden de vacaciones, específicamente en un camposanto: *–Nuestro jardín fue el cementerio de los frailes y está lleno de tumbas que sólo tienen unas lápidas en el suelo (...) Sólo hay una tumba grande con monumento, la de un Obispo que, según cuentan, vino a visitar el convento y se murió de pronto.*” (Dávila, 1964, pág. 45). Esta tumba juega un papel decisivo en la narración, así lo indica la mayúscula empleada para el nombre común *–Obispo*”. Este espacio permea todas las áreas en las que se enmarcan las acciones y les confiere una atmósfera de terror:

*“...al anochecer todo cambia de rostro; nuestro castillo (nosotros jugamos a que el convento es un castillo legendario) se transforma en una serie de largas y oscuras galerías sumidas en el silencio. Por ningún motivo nos hacen ir al jardín o atravesar solos el patio central; bajo la luz de la luna se pueblan de sombras aterradoras y monstruosas.”* (Dávila, 1964, pág. 46).

El *–castillo*” del cuento sumido en la negrura de la noche alude al infierno que acabará por imponerse a cualquier otro sitio, incluso al espacio interior del personaje, como se corrobora a continuación.

Conforme avanza el relato, el narrador del diario se va centrando en espacios cada vez más reducidos: jardín, tumba, féretro: *—nunca hemos podido llegar hasta el ataúd del Obispo porque los agujeros que hacemos un día al siguiente están otra vez llenos de tierra (...) ahí está sin duda el Obispo sin ojos ya y carcomido por los gusanos (...). Por la sola profanación de su tumba, él me persigue todas las noches...*” (Dávila, 1964, pág. 47). Esta *–persecución*” se percibe tanto en los espacios correspondientes al diario como a los referentes a la supuesta madurez del personaje.

De este modo, *–la noche de terror*” (Dávila, 1964, pág. 49) de Marcos se advierte tanto en la celda donde duerme el niño como en el departamento del escritor –traído al relato del sueño mediante la prolepsis –. Así el infante cree ver en la celda al Obispo sentado frente a él: *–sin rostro, sin ojos, hueco...*” (Dávila, 1964, pág. 49), y en el departamento del escritor, el personaje: *“advertía que (...) alguien sentado frente a su cama lo observaba fijamente, penetrándolo hasta el alma con*

*sus cuencas vacías... Transcurría una eternidad de angustia y de pavor desorbitado hasta que (...) se daba cuenta de que el Obispo no era sino la ropa que había dejado sobre la silla..."* (Dávila, 1959, pág. 49).

Al amanecer, pareciera que la luz del día ocultara la tumba del Obispo con todos sus terrores; sin embargo, este espacio influye en la vida diurna de Marcos porque lo vuelve solitario, incapaz de comunicarse con otro ser humano. Así el monumento funerario del Obispo se apodera del área interior del personaje: *–Su mundo era sólo su mundo, lleno siempre de inquietud, angustia, de todo y de nada, ansiedad acrecentada por los años, desasosiego, andar de aquí para allá buscando un sitio, el sitio que no encontraba, nunca la paz (...)*" (Dávila, 1959, pág. 50).

Esta atmósfera interna es tan fuerte que abarca no sólo el presente narrativo, sino el supuesto futuro; por ello los narradores describen la soledad del personaje en la infancia, en la adolescencia y en la etapa adulta con imágenes de desamor e incomunicación. Así, en el diario de Marcos, éste relata los encuentros sexuales entre él y una muchacha del pueblo, cercano al convento: *–acabo la noche en la estrecha cama de Carmen..."* (Dávila, 1964, pág. 52); aunque este vínculo no implica entrega o comunicación: *"...no estoy enamorado de Carmen, presiento que el amor debe ser otra cosa (...) Algunas veces he pensado ya no buscarla más, pero no puedo dejarla, junto a ella no temo a la noche, su cuerpo es como un refugio..."* (Dávila, 1959, pág. 54). La cama de Carmen podría representar la tumba del Obispo, tanto por la forma rectangular y la angustura, como porque el lecho se asocia con la muerte (Chevalier, 2003, pág. 633).

Cuando el narrador en tercera persona relata la vida amorosa del protagonista adulto, expresa: *–Aún perduraba aquella sensación que lo hacía sentirse como el único sobreviviente de un naufragio, sin voces, sin calor, como caer de golpe en la muerte, soledad del cuerpo y soledad de adentro, vacío, oscuridad, silencio aplastante"* (Dávila, 1964, pág. 52). La oscuridad del cementerio donde está la

tumba del Obispo y la oquedad de los ojos de éste, forman parte de Marcos porque él está tan vacío como las cuencas del Obispo y su vida es tan oscura como la noche que teme en la celda del convento. Además, el desplazamiento hacia abajo, de nueva cuenta sugiere la caída en el Tártaro. De esta manera, el espacio que liga todos los demás es el correspondiente al monumento fúnebre.

La clave final de que el camposanto de los monjes y –sobre todo – la tumba del Obispo eslabona todos los espacios y se erige como el sitio dominante, se encuentra en la última secuencia –situada en la celda, en la cama donde duerme Marcos –. La voz de Jacinta, la sirvienta, despierta al menor y éste se percata de que *–por fortuna había pasado otra noche de espanto y ya era nuevamente de día.*” (Dávila, 1964, pág. 56). Entonces, el jardín y la tumba no sólo aparecen cuando el personaje duerme, también cuando despierta; además *–los sueños de tumbas revelan la existencia de un cementerio interior*” (Chevalier, 2003, pág. 1033). Luego, el camposanto de los monjes<sup>23</sup> y el que hay dentro de Marcos se hermanan, quizá por ello en esta parte del relato ya únicamente hay un tipo de narrador –en tercera persona – y sólo se emplea letra normal –el contraste de tipografías corresponde al sueño.

En resumen se confirma que los jardines constituyen lugares en los que acecha la muerte, tal como ocurre en *–La quinta de las celosías*” o *–La celda*”. La voz

---

<sup>23</sup> Otro camposanto con rasgos del inframundo es el cementerio al que llevan a sepultar a Leónidas, el hermano de José, en *–Moisés y Gaspar*”: *–A las cuatro de la tarde fue el entierro. Llovía y el frío era intenso. Todo estaba gris y sólo confortaban esa monotonía los paraguas y los sombreros negros; las gabardinas y los rostros se borraban en la niebla y la lluvia.*” (Dávila, 1959, pág. 114). En primer término, destaca en la descripción el color gris relacionado con el *–abatimiento, la inercia*” (Cirlot, 2006, pág. 141). Este simbolismo incide en la temática del cuento: la inercia de Leónidas y de José que se dejarán arrastrar hasta la muerte por la irrupción de Moisés y Gaspar en la vida de ambos. Por otra parte, la niebla y la lluvia desvanecen la faz de los personajes que asisten al sepelio; es decir, borran la *–manifestación de la vida espiritual*” (Cirlot, 2006, pág. 393). De esa forma, los personajes anónimos de la ceremonia representarían a los mensajeros de la muerte; esto podría reafirmarse por el color negro de sus sombreros que rompen la monotonía grisácea.



narrativa manifiesta este peligro mediante diversos indicios léxicos y semánticos: colores, inclusión de elementos relacionados con el deceso (la luna), desplazamientos, ausencia de movimiento, luz, sombra. Por otra parte, el narrador individualiza los espacios del discurso de tal forma que éstos sufren una metamorfosis semejante a la de los personajes. En “Garden party”, se metaforiza el conflicto del protagonista –la búsqueda de Celina, la mujer que lo abandonó – mediante la contraposición de lugares; cuando el personaje cree reunirse de nuevo su amada, la acción se centra en un solo espacio, la piscina. Finalmente, en algunos relatos, los lugares arbolados representan el Tártaro mismo y se imponen a las otras áreas. Tal como ocurre en “El jardín de las tumbas”, texto en que las acciones de los personajes giran en torno del monumento fúnebre de el Obispo.

### ***2.3 Agua del inframundo***

El agua en los cuentos de Amparo Dávila adquiere connotaciones siniestras ya que *“Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancolizante por excelencia.”* (Bachelard, 2003, pág. 141). Asimismo, los espacios acuáticos pueden relacionarse con el Hades. Estas aseveraciones se comprobarán con el análisis de los espacios donde predomina el agua. Para llevar a cabo la reflexión acerca de los espacios acuáticos, se toman en consideración los siguientes cuentos: “Música concreta”, “Patio cuadrado”, “La quinta de las celosías”, “Tiempo destrozado”, “Garden party”, “La carta” y “Griselda”.

Se inicia el análisis de los espacios acuáticos con el cuento “Música concreta”. Tómese en cuenta que en este texto el espacio que imanta los demás lugares de la narración está ubicado en el tercer piso de Palenque 279; sitio relacionado con el averno y en el que habita la mujer –sapo amante de Luis, el esposo de Marcela.

Resulta necesario rememorar que entre Sergio, el protagonista, y Marcela existe una relación casi simbiótica. Puesto que el problema de su amiga –la infidelidad

de Luis, su esposo, y la persecución de la que se siente objeto por parte de la amante éste – le afecta a tal grado que decide ir a buscar a la querida de Luis para convencerla de que se aleje de Marcela.

Como se mencionó en el capítulo –Casa abandonada”, el departamento es un espacio tenebroso ligado al más allá. Ahora se hará hincapié en la metamorfosis que experimenta este sitio, ya que se –convierte” en un pântano. El sonido adquiere un papel fundamental en esta transformación: cuando la costurera abre la puerta –*Del departamento salen unos extraños y confusos ruidos.*” (Dávila, 1964, pág. 40). Después, la mujer trata de impedir el acceso de Sergio, pero éste penetra al domicilio y allí –*Localiza los extraños ruidos que escuchó al abrirse la puerta saliendo de un radio: „Debe ser música concreta o algo por el estilo (...)”*” (Dávila, 1964, pág. 40).

El personaje masculino trata de convencer a la amante de Luis de que se aleje de Marcela, pero –*“no hay comunicación, no le interesa nada, no le conmueve nada` (...) y la música, es decir, esos como ruidos destemplados cada vez más fuertes, intolerablemente fuertes y violentos, como una agresión, envolviéndolos, ahogándolos...”* (Dávila, 1964, pág. 41). La atmósfera del sitio se tensa por la gradación y el empleo de los gerundios que dan la sensación de alargamiento de las acciones. Además, la utilización del término –ahogándolos” connota la transformación del sitio en un pantano, que simboliza –*la descomposición del espíritu*” (Cirlot, 2006, pág. 360).

A la par que el departamento experimenta la mutación, también lo hace la persona que lo habita, la costurera, quien se –transmuta” en sapo:

*Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar a través de toda la larga noche, 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 en silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con un odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno a fango putrefacto que me va siendo imposible aguantar (...) (Dávila, 1964, pág. 42).*

La voz narrativa apela a varios sentidos para incrementar la ilusión textual de que el protagonista se encuentra en una ciénaga, frente a un sapo a punto de atacarlo: la vista, el oído y el olfato. Se recurre a la vista con la descripción física de la mujer-sapo; el oído está presente en la aliteración<sup>24</sup> del fonema oclusivo sordo -e" y el alveolar vibrante sonoro -r", que generan la onomatopeya del croar del sapo; en cuanto al olfato, el olor también forma parte de esta atmósfera amenazante para Sergio. Esta tensión narrativa se resuelve en el asesinato de la costurera: *La mano de Sergio se apodera de unas tijeras y clava, hunde, despedaza... El croar desesperado empieza a ser más débil como si se fuera sumergiéndose en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto.*" (Dávila, 1964, pág. 42).

En la primera parte de la cita, la gradación de los verbos y el uso de los puntos suspensivos provocan la ilusión del incremento en la violencia de Sergio. En tanto que el verbo *-sumergir*" connota un desplazamiento descendente, relacionado con la ausencia de movimiento, con la muerte, con el inframundo. Además, el sapo simboliza la cara infernal de la rana (Chevalier, 2003, pág. 911). De esta manera, se consolida la similitud entre el departamento y el averno.

El hecho de que Sergio *-vea*" a la costurera como a un sapo y al departamento como un pantano sugieren que el espacio interno de Marcela domina totalmente el interior del protagonista, puesto que ambos personajes perciben la *-realidad*" textual de la misma manera; ya no hay contrastes de espacios: Palenque 270, se enseñoorea de la narración.

Al igual que en *-Música concreta*", en *-El patio cuadrado*" el desplazamiento de los personajes contiene una profunda carga simbólica. De acuerdo con lo abordado

---

<sup>24</sup> El empleo de la aliteración también se puede apreciar en el cuento *-Alta cocina*", donde se realiza la tensión con los gritos de extraños seres que persiguen al protagonista: *-Cuando el agua se iba calentando, empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...*" (Dávila, 1959, pág. 68).

en “Casa abandonada”, la protagonista, situada en un patio cuadrado, observa que un hombre está a punto de lanzarse desde la cornisa de la barda del patio. Ella le suplica a un personaje llamado Horacio que detenga al presunto suicida; sin embargo, no es éste último quien se priva de la vida, sino Horacio quien se arroja al vacío.

A partir de ese momento, el sentido del movimiento de la protagonista realza su tentativa de no descender –como Horacio – al inframundo, de no morir. En esa frustrada escapatoria, ella penetra en las habitaciones que están alrededor del patio cuadrado; en todos los espacios se subraya el repliegue con frases análogas que en la repite el verbo “retroceder”.

La reiteración del movimiento defensivo, crea una atmósfera de peligro que va *in crescendo*; en la la tercera habitación, la parca cierra la huída de la protagonista. En este sitio hay una librería donde un joven pálido y flaco –emisario de la muerte – se niega a proporcionar el *Rabinal-Achi*<sup>25</sup> a la protagonista, a menos que ella cumpla varias condiciones: primero que aprenda Hatha Yoga, que según Palés (2001, pág. 731) es la “*Parte del yoga que comporta la vertiente práctica. Tiene como finalidad dominar el cuerpo y la vitalidad para poder alcanzar el control de las funciones de diversos órganos y en especial de la respiración*”.

Pero la mujer con su anarquía interior está imposibilitada para ello. Entonces pregunta por el precio del libro. El hombre le indica que para obtener el ejemplar debe merecerlo y la lleva a otro cuarto con una piscina situada en el centro; esta disposición espacial se puede referir al lugar de los difuntos. En la alberca se encuentran muchos libros cuyos títulos “(...) *bailaban en el agua; r...a...b...i...n...a...l...a...ch...i...sí, Rabinal Achí, ahí estaba.*” (Dávila, 1977, pág.

---

<sup>25</sup> Libro sagrado de los antiguos mayas guatemaltecos, que bien podría considerarse como una herejía por parte de los cristianos a ultranza, tal como sucedió en la época de la colonia (Cardosa y Aragón, 1975, pág. XV).

18). La negativa del joven y la insistencia de la mujer en obtener el libro otorgan a éste un carácter mágico; el ejemplar simboliza *–el secreto divino que sólo se revela al iniciado.*” (Chevalier, 2003, pág. 644). El valor del *Rabinal Achí* genera que la protagonista se lance al agua en busca del preciado objeto.

El agua puede sugerir la vía por la que Caronte lleva a las almas al inframundo, puesto que *–El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte (...)*” (Bachelard, 2003, pág. 114). Efectivamente, cuando la protagonista de *–Patio cuadrado*” se está ahogando, intenta salir de la trampa en que ha caído.

Su desesperación se recalca con el empleo reiterado del infinitivo respirar que indica el deseo de vivir: *–Comencé entonces a nadar hacia arriba con toda la rapidez de que era capaz, no deseando ya ni libros ni ninguna otra cosa sino respirar, respirar hondo, llenar los pulmones, respirar una vez más, una vez más, y subía y subía ya sin aire, desesperada por respirar un poco aire, de aire, de aire...*” (Dávila, 1977: 19). La imposibilidad de subir sugiere el descenso. En consecuencia, la narradora cierra el círculo: en la primera secuencia Horacio se lanza de la cornisa del patio y en la última el personaje narrador se arroja a la alberca. En ambos casos, el sentido del desplazamiento es igual, hacia abajo, y esto connota la inmovilidad, la muerte.

En suma, la mujer regresó al lugar de partida, por ello la narradora reitera el desplazamiento hacia atrás al final de cada secuencia *–excepto la última; esto connota una regresión temporal, la protagonista retorna al origen, a la muerte; pero –también la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritualidad, sino de la resurrección de la materia*” (Cirlot, 2006, pág. 319).

Por esta causa, en la última secuencia la voz narrativa elimina la expresión que funcionaba como gozne de los diferentes espacios de *–El patio cuadrado*”: *–Yo comencé a retroceder, a retroceder...*” (Dávila, 1977, pág. 10) y concluye con un punto final: *–hasta que mis manos chocaron con algo duro, metálico, algo como una tapa, como la tapa de un enorme sarcófago.*” (pág. 15). De este modo,

también termina el juego de apariencias que se desarrolla en toda la narración: los objetos y los lugares nunca son lo que a primera vista parecen ser; finalmente la única realidad textual es la de la muerte.

Otro cuento donde el agua esconde la muerte y la destrucción es “Tiempo destrozado”. La narración está estructurada en seis secuencias que relatan diversos episodios de la existencia de Lucinda: la primera se puede situar en el inframundo; la segunda, en una huerta; la tercera, en una tienda de telas; la cuarta, en la habitación de la protagonista; la quinta, en una librería y la sexta, en una estación de ferrocarriles.

Todas las secuencias tienen en común la sangre o la muerte. Así, en la segunda la protagonista, una niña, llega con sus padres a un espacio arbolado:

*Había muchas flores y olor a fruta madura. Llegamos hasta el centro de la huerta. Allí donde estaba el estanque con pececitos de colores. Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces pasaban nadando sobre ellas, sin tocarlas... (Dávila, 1959, pág. 93).*

Lo primero que advierte el lector es la similitud entre la huerta con su estanque y el paraíso según *La Biblia*: “*Y salía del Edén un río para regar el huerto y de allí se repartía en cuatro brazos*”. (La Santa Biblia , 1960, pág. 6). La similitud entre la huerta y el vergel bíblico no termina allí, también están las manzanas como fruto prohibido: “*del fruto de los árboles del huerto podemos comer; /pero del fruto del árbol que está en medio del huerto dijo Dios: No comeréis de él ni lo tocaréis para que no muráis.*” (La Santa Biblia , 1960, pág. 7). Sin embargo, la niña insiste en acercarse al estanque para comer uno de estos frutos, aun cuando su padre le dice: “*Las manzanas son un enigma, niña*” (Dávila, 1959, pág. 93). Y son un misterio porque representan “*los deseos terrestres (...) su desencadenamiento.*” (Cirlot, 2006, pág. 305). Luego entonces, la niña, al igual que la pareja bíblica, sufrirá el castigo a su desobediencia.

Cuando la protagonista se lanza al estanque, un remolino saca el agua y arrastra a sus padres de la niña; en el fondo, sólo quedan manzanas y peces tirados que simbolizan el sacrificio: la desaparición de los progenitores de la menor.

La edénica huerta se ha transformado en un lugar oscuro, frío, y el estanque en *–un gran charco de sangre...*” (Dávila, 1959, pág. 94). Esto es, el paraíso se ha subvertido, en el séptimo círculo del infierno: *“¡Oh ciegos deseos! ¡Oh ira desatentada que nos agujonea de tal modo en nuestra corta vida y así nos sumerge en sangre hirviente por toda una eternidad.”* (Alighieri, 1322/1962, pág. 28). La niña ha dañado a sus padres, por lo tanto sufrirá el castigo de los iracundos: estar inmersa en un río de sangre.

La condena seguirá a la protagonista en varias secuencias del relato: en la quinta, situada en la recámara de Lucinda, cuando ésta cae enferma por haber visto cómo sacrificaban a un borrego; en la tienda de telas, éstas manan el rojo líquido; en la librería se connota el derramamiento del rojo fluido provocado por su muerte.

El agua del inframundo en que desaparecen los padres de la narradora de *–Tiempo destrozado*” también está presente en *–La quinta de las celosías*”. En este cuento, la voz narrativa relata el tránsito de Gabriel Valle por la ciudad rumbo a la muerte, encarnada en Jana, la embalsamadora. Gracias a la analepsis, en las calles de la urbe confluye un bar cualquiera en el que el personaje masculino bebía y recordaba versos de T. S. Eliot.

El poema que ejemplifica la afición del protagonista por la poesía es *–La canción de amor de J. Alfred Prufrock*”. Merced a este poema, aparece otro espacio, el mar: *–nos hemos quedado en las cámaras del mar al lado de las muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y cafés hasta que nos despiertan voces humanas y nos ahogamos...*” (Dávila, 1959, pág. 34). Este ambiente se traslada al presente narrativo mediante el uso de una imagen poética por parte del narrador: *–entonces se iba con la luz del día, muy blanca y muy hiriente a ahogarse en el sueño*”. (Dávila, 1959, pág. 34). Ambas citas connotan la muerte, cubierta por el

manto de la poesía: así el hablante lírico muere al escuchar voces humanas, en tanto que Gabriel perecerá dentro de muy poco en la quinta. Además, el mar –que de manera tácita o explícita se presenta en ambos fragmentos– es el intermediario entre la vida y la muerte (Cirlot, 2006, pág. 305); quizá en este caso lo es también entre la narrativa y la poesía.

Posteriormente, regresa el relato al presente de la narración, pero conserva el nexo con el ambiente expresado en el poema de Eliot, por la inclusión de *“Unas chicas que andaban en bicicleta (y que) por poco lo atropellaron (...)”* (Dávila, 1959, pág. 34). Estas jóvenes bien podrían vincularse con las muchachas marinas de los versos, ya que constituyen parte del rito premonitorio que antecede a la muerte, tanto para el hablante lírico como para Gabriel.

Así como el agua marina prepara a Gabriel Valle para la destrucción, el agua de una alberca será el espacio donde Rogelio, el protagonista de *“Garden party”* encontrará la muerte. El personaje llega borracho a una fiesta en busca de Celina, la mujer que lo ha abandonado. Su amigo Óscar, lo conduce al jardín con la finalidad de protegerlo del ridículo. Sin embargo, los demás invitados también se van a ese lugar.

Como se manifestó en *“La otra cara del Edén”*, en el cuento *“Garden party”* el narrador enfrenta dos espacios y dos tiempos: uno corresponde al pasado, a los sitios que compartieron Rogelio y Celina; el otro, al presente narrativo, a la fiesta en que el protagonista busca desesperadamente a su mujer. La primera área se señala con el empleo del monólogo interior del personaje masculino; la segunda, con el manejo de un narrador en tercera persona. Así, Rogelio pregunta a otro invitado por Celina y éste, por respuesta, le da un vaso de whisky. El protagonista apura la bebida alcohólica. Entonces se introduce un monólogo interior seguido de la intervención del otro convidado:

*...Pero yo no bebo Celina sólo una copa o dos y no me pasa nada de esto de la lengua que siempre me crece no tiene importancia... Celina aquella noche yo pensé que volverías temprano...*



*–¡Lo felicito, mi amigo, por su juego de garganta! Otro whisky más y Celina se va al fondo del olvido... (Dávila, 1977, pág. 40).*

Cabe destacar el uso de los puntos suspensivos para conectar los espacios del pasado con los del presente narrativo. Al mismo tiempo, se establece una analogía entre el vaso de whisky y la piscina del jardín: tanto en el vaso, como en la alberca, se encuentra Celina, metafóricamente.

Los conflictos que se desarrollan tanto en el espacio del pasado como en el del presente están íntimamente relacionados: en el jardín donde se desarrolla la fiesta, el protagonista estropea la vestimenta de una de las invitadas: “– ¡Me ha quemado el vestido! – gritó fuera de sí la mujer, al darse cuenta de que Rogelio le había apagado el cigarrillo en la falda de terciopelo.” (Dávila, 1977, pág. 43), y en el pasado, el personaje masculino describe el vestido que usaba Celina cuando lo abandonó: “<me vas a arrugar el vestido déjame no me despintes chao> sólo hiciste una señal de despedida con la mano yo te he estado esperando esperando Celina dónde...” (pág. 43).

Los espacios se vinculan y, al mismo tiempo, se enfrentan: la mención de alberca permite contrastar la pobreza de la morada donde habitaban Celina y Rogelio con el lujo de la mansión donde se lleva a cabo la fiesta en el presente narrativo: “te compraré una casa como ésta como muchos árboles y flores y piscina” (Dávila, 1977, pág. 46). Pero también, la nominación de la zona acuática recalca la importancia de ésta en el relato. Por otra parte, la oposición de espacios se hace cada vez mayor: “El agua tiene un color muy oscuro no se parece a tus ojos me paso las horas contemplando el cielo allí hay muchos ojos tuyos nuestra casa me da miedo me da mucho miedo estar solo pero cuánto ruido por qué tanto ruido y tanta gente dónde estoy Celina dónde estás tú...” (pág. 47). Así pues, se hace indispensable un espacio donde se encuentren ambos personajes.

Quizá en busca de ese punto de unión, el protagonista deja a su amigo en la mesa del jardín y se va a buscar algo que beber: “Rogelio se fue tropezando a cada

*paso, hasta el extremo opuesto del jardín. Se quedó un buen rato, apoyándose en el grueso tronco de un árbol, mirando fijamente la piscina en cuyas aguas oscilaban las luces de los faroles colgados en los árboles, produciendo dentro del agua formas indefinibles.*” (Dávila, 1977, pág. 47). Mediante el reflejo, la alberca conjuga la luz y las sombras, asimismo sintetiza el espacio correspondiente a la superficie del jardín y al agua, es decir, une los contrarios dentro y fuera. Entonces, se constituye en el lugar donde el protagonista logrará también articular a dos seres localizados en dos sitios disímbolos: él y su esposa, y lo hará gracias a la muerte, se arrojará a la piscina.

Además, los árboles están ligados al culto a los muertos; según Bachelard, los antiguos celtas colocaban los restos de sus difuntos en troncos y los arrojaban al agua. (2003, pág. 112). Si se considera que el hombre iniciará su viaje a la última morada en el agua, metafóricamente hablando, se podría aseverar que el tronco representa la barca de Caronte que lo ha de conducir al inframundo. Por ello, Rogelio cree encontrar a Celina en el fondo de la piscina:

*allí has de estar escondiéndote de mí sí allá abajo viéndome sufrir y sufrir hasta ya no poder más ocultando tus ojos azules en la oscuridad del agua, riéndote de que no he sido ni soy capaz de encontrarte pero ya sé sí ahora lo sé que estás allí en el fondo esperando y riéndote desparramados tus negros cabellos en el agua y los peces entrando y saliendo (...)*” (Dávila, 1977, pág. 48).

El movimiento vacilante y torpe de Rogelio cuando dejó a Óscar, ha quedado atrás, ahora es tan rápido que: *unas burbujas y una ondulación en el agua no fueron vistas por nadie.*” (Dávila, 1977, pág. 48). El desplazamiento hacia abajo alude a la incorporación al inframundo. Allí, la contradicción de sitios ha cesado, los amantes se unen en el lugar de los muertos. Por esta causa, se hace innecesaria la articulación que proveían los puntos suspensivos y en su lugar se emplea un contundente punto final que recalca la síntesis de espacios.

Tanto la figura de Celina como la de la protagonista de *La carta* remiten al lector a la de Ofelia flotando en el agua: *Donde hallaréis un sauce que crece a las orillas*

*de ese arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas.*" (Shakespeare, 1601/1975, pág. 67). En este cuento una mujer se suicida, por el desamor de su pareja, arrojándose a un estanque, e intenta comunicarse con él desde el más allá.

Así como en "Garden party" el narrador expone un antagonismo de espacios, también en "La carta" aparecen lugares disímbolos: los correspondientes a los personajes masculino y femenino.

Los espacios asignados al hombre están ligados con el desamor, con la vida cotidiana: *-Ni siquiera aquella noche que te marchaste encolerizado sin decir ni adiós reparaste (...) en las lágrimas que me caían por dentro. Todo estaba igual en la calle y dentro de ti: el alumbrado mortecino, los automóviles con prisa, los transeúntes con el diario bajo el brazo y el cigarrillo consumiéndose entre sus labios.*" (Dávila, 1977, pág. 84)

Los sitios referentes a la mujer están asociados con la desmesura de la pasión amorosa, la soledad, la muerte: *-La claridad de una dicha se filtraba en mi vida en instantes sólo creados por la ilusión, para caer después en la tiniebla más densa, en el vacío sin fin, en el pozo sin fondo.*" (Dávila, 1977, pág. 84).

La contradicción de los espacios se advierte también en los desplazamientos de los personajes: el hombre se mueve en el plano horizontal, en el de la vida; la mujer, en el vertical, en el de la muerte. Este descenso se subraya en la cita anterior con el empleo de la gradación de lugares en los que "cae" la protagonista, todos ligados con el inframundo. Además, el desplome carente de final sólo ocurriría en el más allá, donde el tiempo perdería sentido.

Cuando la mujer está viva intenta establecer nexos entre el espacio de su amado y el de ella: *-Cada vez que yo empezaba a hablar de lugares, personajes, alegrías o tristezas, de tantas cosas compartidas o de nuestro primer rompimiento, era como un puente que yo tendía en el espacio y que tú no querías, te negabas a cruzar (...)*" (Dávila, 1977, pág. 84). Aunque la función del puente es unir dos

lugares separados, se debe considerar que “<la otra orilla>, por definición, es la muerte.” (Cirlot, 2006, pág. 379). Por lo tanto, aún en vida, el personaje femenino posee una fuerte filiación con el inframundo.

La inutilidad de los puentes que tiende la protagonista, la lleva a buscar un sitio que conjugue los espacios enfrentados de él y de ella: el estanque donde se suicida: *–en medio del silencio que me rodea cortado por sonidos de viento, de sombras y de agua, a través de la larga noche, siento recuperar tu rostro, tu voz, tus palabras... sí, sé que algún día darás con estas rocas cubiertas de líquenes y musgos. Bajo ellas estoy.*” (Dávila, 1977, pág. 88). Así, en el líquido se dará finalmente la unión entre los personajes, tal como ocurre en el cuento “Garden party”, puesto que *–El agua comunica con todas las potencias de la muerte, del suicidio (...)*” (Bachelard, 2003, pág. 141).

Además, resulta factible aseverar que el estanque se relaciona también con el Infierno de Dante: *“¡ah! Si tú pudieras saber cuántas veces en la soledad sin reposo, bajo la lluvia que se filtra en el lento fluir de la ausencia, o en el río de azogue que corre por mi sueño, bajo el leve paso de los pájaros (...)*” (Dávila, 1977, pág. 88). El azogue es el mercurio –metal más pesado que el agua, de color blanco o plata –; en cuanto al color, éste se asocia con la muerte. Por tanto el río de azogue simbolizaría el Aqueronte, la vía por la que el barquero del más allá transporta a las almas de los difuntos al averno. De tal manera que la mujer espera a su amado en el estanque y juntos emprenderán el viaje final.

El Tártaro también está presente en “Griselda”, cuento situado en el jardín de una casa abandonada y focalizado en un estanque. El narrador en tercera persona relata la historia desde la perspectiva de Martha, una joven solitaria quien ingresa en la propiedad abandonada: *–Se sentía nerviosa por haber penetrado en esa finca de una manera tan incorrecta, pero no había resistido la tentación de conocer la vieja residencia (...)* (era) *Algo que rompía aunque fuera por breves instantes la monotonía de su existencia, reducida a oír las eternas lamentaciones de su*

madre.” (Dávila, 1977, pág. 49). La transgresión de este personaje tendrá un castigo: no podrá salir de allí.

La vinculación de ese lugar con el inframundo se sugiere con diversos indicios. Martha *–Hegó hasta la orilla de una alberca (...) (y encontró a) Una mujer vestida también de negro sentada en una banca bajo la sombra de un álamo.*” (Dávila, 1977, pág. 50). El álamo está *–ligado a los infiernos, al dolor y al sacrificio, así como a las lágrimas.*” (Chevalier, 2003, pág. 69). Además, el color que visten ambas mujeres recalca el tema de la expiración.

Ambas mujeres tienen motivaciones comunes que las reúnen en ese lugar: Martha llega al jardín tratando de huir de su cotidianidad –su madre quedó viuda hace poco e insiste en que su hija la acompañe en el lugar que le recuerda a su esposo difunto –. En tanto que Griselda va allí porque fue el último sitio donde vio a su marido muerto. Ambos personajes comparten el mismo lugar, al que describen, desde perspectivas divergentes:

*–Cuando se es viejo, uno vive ya sólo de sus recuerdos, los persigue queriendo recuperarlos, como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir. (...) Por eso mismo no me he hecho el ánimo de vender esta finca. Aquí lo vi por última vez, aquí quedaron tantas cosas.  
–Mi padre murió en México, pero mi mamá dice que en este lugar tiene muy bellos recuerdos y, además, como no quiere ver a nadie... (Dávila, 1977, págs. 53-54).*

A partir del encuentro entre las mujeres, a la orilla del estanque confluyen espacios paralelos siempre ligados con la muerte: unos corresponden a Martha y los otros a Griselda.

*–El caballo se había asustado con un rayo –dijo Griselda recomponiéndose un poco –, y lo estrelló contra un árbol. (...) Aquella noche decidí arrancarme los ojos...  
También Martha había pensado hacer muchas cosas aquella noche, cuando se enteró que Ricardo había muerto en Nueva York: tirarse por la ventana, tomar pastillas, aventarse al paso de un tren... (Dávila, 1977, pág. 56).*

Sin embargo, el averno –desde la perspectiva de Martha– poco a poco se apodera de los lugares que la analepsis hizo confluír allí: *–El olor de los jazmines y de las*

*madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque.*” (Dávila, 1977, pág. 57). La sinestesia que adjudica al perfume cualidades que no le son propias, permite al narrador tensar la narración y dar la vuelta de tuerca que ubique a ese sitio en la geografía dantesca:

*—...me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera (...) Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín. (pág. 57).*

El agua, *–el cosmos de la muerte*” (Bachelard, 2003, pág. 140), se constituye en el recinto del Hades del que Martha no podrá escapar: ella penetra allí por su propia voluntad y no hay retorno posible. Para acentuar el carácter infernal del sitio, el narrador utiliza diversos recursos: primero, la multiplicidad de ojos para aludir a lo demoniaco (Cirlot, 2006, pág. 346); luego, la utilización de los sentidos de la vista y del tacto (los lirios del estanque se transforman en los ojos de Griselda, se multiplican, adquieren vida propia y persiguen a la joven) para incrementar la ilusión textual del acorralamiento que el personaje sufre; después, el empleo de la gradación; y finalmente, el uso del adjetivo *–vivas*” que podría sugerir las almas de los muertos.

A manera de conclusión se puede afirmar que los espacios dominados por el agua, forman parte del universo de la muerte; se asocian con el inframundo, con lo infernal. Para lograr esta atmósfera de ultratumba, el narrador emplea recursos como los siguientes: descripciones en las que intervienen casi todos los sentidos – la vista, el tacto, el olfato, el oído, como en *–Música concreta*”–; inclusión de seres u objetos vinculados con el Tártaro –*mujeres sapos, álamos, sombras vivas*–; utilización de figuras literarias como la aliteración –*el croar de la mujer sapo en –Música concreta*”.

Además, al igual que otras áreas, los espacios acuáticos guardan una relación perfecta con los demás elementos de los cuentos y sufren las modificaciones que experimentan los personajes. Tal como acontece en “Griselda”, narración en que el espacio sufre una metamorfosis acorde con la angustia que poco a poco se apodera de Martha, la protagonista.

En tanto que los signos de puntuación funcionan como el soporte exacto que confiere a los lugares un toque casi mágico. Una evidencia de esta afirmación la constituye el manejo de los puntos suspensivos en el cuento “Garden party”, éstos articulan dos espacios disímbolos: los del amante y los de la amada. Cuando los enamorados se encuentran en el mismo lugar, la piscina, ya no se requieren estos signos y en su lugar se emplea un punto final, síntesis de los espacios.

### **3. Hacia el Tártaro**

¿Cómo se relacionan las escaleras con las demás áreas de la narración? ¿Podrían equipararse los transportes descritos en los diversos relatos con la barca de Caronte? ¿Por qué? Estas interrogantes se resuelven en dos apartados: “Caminos al más allá” y “La barca de Caronte”; en el primero se abordan las escaleras como espacios de transición que llevan al Tártaro; en el segundo, los transportes como espacios que conducen al inframundo.

#### ***3.1 Caminos al más allá***

En este apartado se reflexiona acerca de las escaleras como medio para ingresar en una zona misteriosa que coexiste con lo cotidiano; se analiza la organización de algunos cuentos en los ejes vertical y horizontal; se establecen contrastes entre los conceptos arriba-abajo, dentro-fuera, cerrado-abierto; se estudia la semantización de los espacios en función de los conceptos anteriores; también se discurre acerca de los desplazamientos de los personajes y su simbolismo. Los cuentos que se utilizan para este apartado son los siguientes: “Fragmento de un diario”, “La celda”, “Óscar”, “El desayuno”.

Inicia este apartado con “Fragmento de un diario”. En este cuento, un narrador en primera persona, relata en su diario sus avances y retrocesos en un su proceso por convertirse en un artista del dolor. El punto focal de la narración se centra en la escalera. Así, los espacios del cuento se organizan en dos ejes –horizontal y vertical–. En el primero se localiza el departamento del protagonista. En cuanto al segundo, el predominante, se ubica en dos escaleras paralelas: la correspondiente al lugar que elige el narrador personaje para sufrir; y la que atañe al interior del protagonista: escala del dolor que él mismo ha creado y que le permite ascender a una extraña espiritualidad.<sup>26</sup>.

El paralelismo de las escaleras se sugiere en el plano del discurso; el narrador relata la historia utilizando fragmentos del diario del protagonista; éstos corresponden a las siguientes fechas: en julio, lunes 7, jueves 10, sábado 12, jueves 17, domingo 20, lunes 21, sábado 26, miércoles 30; en agosto, domingo 3, jueves 7, martes 12, viernes 15, lunes 18, sábado 23, martes 26, viernes 29, domingo 31. Estas fechas fueron seleccionadas con una intención muy marcada: entre una y otra median de uno a seis días, existe una regularidad; parecen simular el subir y bajar de las escaleras.

La acción inicia el 7 de julio, cuando el artista de dolor principia su ascenso hacia la espiritualidad por la vía del sufrimiento, y para hacerlo elige la escalera que da acceso a los distintos departamentos del edificio que habita: “*Siempre me han gustado las escaleras, con su gente que sube arrastrando el aliento, y la que baja como masa informe que cae sordamente. Tal vez por eso, escogí la escalera para ir a sufrir.*” (Dávila, 1959, pág. 9). Mientras en la escalera la gente asciende con esfuerzo o “*cae sordamente*”, siempre en consonancia con una vida vulgar; en su escala interna el protagonista se eleva hacia su inusual expresión del arte.

---

<sup>26</sup> Cabe aclarar que aunque el desplazamiento de las escaleras no es propiamente vertical, por su simbolismo, se considera de ese modo en esta investigación.



Los acontecimientos de ambos espacios de transición transcurren de forma paralela, así lo ocurrido en la escalera incide en los desplazamientos acaecidos en la escala: *“Estaba justamente en el séptimo grado de la escala del dolor, cuando fui interrumpido cruelmente por mi constante vecino que subía acompañado por una mujer. (...) Y mi dolor tan puro, tan intelectual, quedó interrumpido y contaminado en su limpia esencia por una sorda contaminación.”* (Dávila, 1959, págs. 10-11).

El vecino y su acompañante sólo representan la interrupción momentánea del movimiento ascendente del protagonista, quien reinicia su esfuerzo por lograr el grado sumo de su peculiar maestría en el sufrimiento. Así el 26 de julio, el personaje escribe en su diario: *“Con toda humildad confesaré que soy un virtuoso del dolor. Esta noche, mientras sufría hecho un nudo en la escalera, salieron a mirarme los gatos y los vecinos. (...) Debo haber llegado con toda seguridad al 10º grado. Perdí la cuenta, porque el paroxismo del dolor, así como el del placer obnubila los sentidos.”* (Dávila, 1959, pág. 12)

Sin embargo esta excelsitud se ve frenada: aparece en la escalera un personaje femenino que se convierte en un obstáculo para la ascensión del perito del dolor: *“No sé cómo pasó, ni con qué palabras describir lo que hoy pasó. Aún tiemblo al recordarlo. Fue hace unas horas y no salgo de la sorpresa.”* (Dávila, 1959, pág. 13). El narrador destaca la importancia de esta mujer mediante una elipsis, es decir, no informa qué sucedió, pero enfatiza la impresión que el hecho provocó en el protagonista. Será en las secuencias subsecuentes donde dosificarán los datos que permitan al lector deducir a qué acontecimiento se alude el 3 de agosto.

El siguiente indicio de la magnitud del suceso registrado en la secuencia anterior se manifiesta el jueves 7 de agosto, cuando el personaje indica: *“No sé si podré salir de esta funesta prueba”.* (Dávila, 1959, pág. 13). Con esta expresión se recalca el papel de escollo que adquiere la mujer.

En su afán por superar la barrera que estorba su ascensión, el hombre llega al sexto grado de dolor, según su escala: *“Sufrí como nunca, tanto que los vecinos me recogieron desmayado al pie de la escalera. Aquí bajo los ropajes, está la sangre coagulada.”* (Dávila, 1959, pág. 13). La caída de la escalera precede a la que tendrá lugar en la escala interna; este suceso se consigna el martes 12: *“No he podido olvidar. Quizá sea castigo a mi soberbia, pues empezaba a sentirme seguro, a soñar que manejaba el oficio con maestría. (...) Después tuve que huir precipitadamente a mi departamento por temor de que aquello volviera a suceder.”* (pág. 14). Así el espacio textual se traslada a la horizontalidad del departamento, donde no hay posibilidad de ascender a la “espiritualidad” de la escala del dolor.

La disposición espacial del cuento, centrada en el eje vertical (tanto para la escala interna como para la externa) *“organiza a la vez el espacio ético”* (Lotman, 1970, pág. 274). En consecuencia, la simbólica caída del protagonista sugiere un descenso al inframundo de la vulgaridad cotidiana. Puesto que en este modelo orientado en vertical, “alto” se identifica con espiritualidad y “bajo” con materialidad (Lotman, 1970, pág. 272); pero, la caída también se relaciona con el desplome de Lucifer, quien descendió al inframundo porque su soberbia lo hizo enfrentarse con el Creador. Ambos tienen en común tanto el pecado del orgullo como el castigo. Por tanto, “el mal” proviene de la parte baja de las escaleras externas, mientras que la salvación, la espiritualidad, se encuentra en la escala interna.

El obstáculo representado por la vecina se acrecienta conforme avanza el relato, así en la secuencia correspondiente al viernes 15, se narra lo siguiente: *“¡Otra vez sucedió! Cuando el último sol de la tarde bañaba los peldaños de la escalera. Siento su mano aún entre mis manos que le huían. Su mano tibia y suave. (...) ¡Ni siquiera una vez moví la cabeza para mirarla!”* (Dávila, 1959, pág. 14). El nexo entre la mujer y el inframundo se connota por la analogía que se podría establecer entre los rayos del sol y las llamas del averno, tanto por la coloración del astro rey durante el crepúsculo –entre rojizo y anaranjado – como por el calor. Así pues, se

refuerza la hipótesis de que el artista del dolor, al rechazar a la joven, sólo está tratando de ascender en la escala que lo salvara del abismo material.

Ese encuentro de la vecina en la escalera externa conduce la narración hasta el departamento de nuevo, donde la alfombra se mancha con la sangre producto de las heridas del protagonista; pero este líquido también se derrama en otro espacio situado en el interior del personaje: *“Me arranqué las vendas y la sangre dejó su huella en la alfombra. También sangro interiormente. (...) Por primera vez en mucho tiempo no salí a sentarme en la escalera, temía que llegara en cualquier momento.”* (Dávila, 1959, págs. 14-15). La sangre derramada en estos espacios está ligada con el sacrificio (Cirlot, 2006, pág. 399) que tendrá lugar en la última secuencia: el descenso de la vecina y el dolor-placer de su asesino.

Por otra parte, el hecho de cambiar de espacio, implica que el simbólico reino de las escaleras (externas e internas) ha sido invadido. Por ello, desde el domingo 18 hasta el lunes 31, en el diario sólo se hace referencia al departamento, en el que han irrumpido otros personajes: primero entra el vecino que subía a su casa mujeres de dudosa reputación; luego, la mujer de quien se ha enamorado el protagonista. El 26 de agosto, la hermosa dama ingresa a la habitación del artista del dolor; el virtuoso estaba situado: *“junto a la puerta cerrada, para sentirme más cerca de la escalera, practiqué el 4º y 7º grados. Oí sus pasos que se detenían varias veces, del otro lado. Sentí el calor de su cuerpo a través de la puerta. Su perfume penetró hasta mi triste habitación.”* (Dávila, 1959, pág. 15).

El protagonista imagina cómo sería su vida si la joven que ama habitara en el domicilio de él: *“Sería tan feliz viéndola ir y venir por el departamento mientras el sol resbalaba por sus cabellos... ¡Eso sería mi ruina, mi fracaso absoluto! Con ella terminarían mis ilusiones y mi ambición.”* (Dávila, 1959, pág. 16). Con esta antítesis el narrador contrapone dos visiones del mundo y los ejes horizontal y vertical. De esta manera, el desplazamiento horizontal implica movimiento sólo en

un plano –el departamento–; por lo tanto, se pierde la posibilidad de ascensión dada en el eje vertical.

Ante este dilema, el protagonista decide realizar dos sacrificios: el de la mujer a la que liquidará y el de sí mismo por el dolor que se causará con esta acción: “*Si desapareciera... Su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida... ¡Oh, inefable tortura, perfección de mi arte...! Si mañana leyera en los periódicos: <bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...>*” (Dávila, 1959, pág. 16). Así, el artista del dolor sale del infierno de la materialidad y accede a la espiritualidad por medio de un homicidio, mientras que la mujer se pierde definitivamente en el inframundo.

De la misma manera como los ejes vertical y horizontal en que se ordenan los espacios de “Fragmento de un diario” se confrontan, los campos semánticos ligados a la vecina y al artista también lo hacen: mientras a la joven corresponden los términos belleza, ternura, tibieza, suavidad, amor y, sobre todo, trivialidad de la vida cotidiana; el personaje masculino se asocia con tristeza, sufrimiento, dolor, renuncia, arte, pureza. De este modo, el amor de ella significa descenso, muerte; en tanto que la renuncia amorosa del protagonista se enlaza con el arte, la pureza, la espiritualidad, por tanto implica el ascenso en la escalera interna.

Después de analizar el cuento “Fragmentos de un diario”, el lector confirma la imbricación entre el conflicto del protagonista, sus desplazamientos y los espacios: la voz narrativa utiliza dos fechas idénticas tanto en julio como en agosto: 7 y 26. El día 7 de julio, el artista del dolor se sitúa en la escalera externa del edificio donde mora e inicia su ascenso al mundo del arte; el 26 de ese mismo mes, llega a la cima, el grado 10 del dolor, que lo lleva al frenesí del placer; el 7 de agosto sufre una simbólica caída de la escalera externa; y el 26 se encierra en su departamento y practica su “disciplina artística” lo más cerca posible de su amada escalera. Pero hasta allí llega, gracias al perfume, al calor y al sonido de sus pasos, la vecina de quien se enamoró, y quien le impide el acceso al plano superior del sufrimiento. Por lo tanto, el personaje masculino debe decidir entre

descender a la vida común y corriente o elevarse por encima de los demás. Elige la segunda opción y, el día 31, determina asesinar a la amada.

Julio es el séptimo mes del año; agosto, el octavo; y la narración tiene sus puntos nodales los días 7 y 26; si se suman el dos y el seis, resulta el ocho. El siete simboliza el dolor y el ocho, la regeneración (Cirlot, 2006, pág. 336). Luego entonces, los números corresponden al primero y último peldaños, respectivamente, de la gradación del sufrimiento. En suma, el plano de la historia y del discurso embonan a la perfección.

“La celda” es otro de los cuentos en que la escalera se convierte en el puente entre una vida distinta –arriba – y una existencia cotidiana, común y corriente – abajo: en el día María Camino<sup>27</sup> baja al mundo habitual y en la noche asciende a otra manera de percibir su realidad. La protagonista ha sido elegida para penetrar en misterios sólo develados a ella; sin embargo, en principio, la joven rechaza la llamada, por eso subir las escaleras constituye un verdadero suplicio que la lleva cada noche a él: *“María Camino subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...”* (Dávila, 1959, pág. 52).

Pero, conforme transcurren las secuencias, la escalera se transforma en el camino para llegar a su amado; entonces descender significa alejarse de lo querido –la noche, lo oscuro, lo secreto –: *“Sin importarle lo que pensarán su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... Hasta que él llegó y se olvidó de todo...”* (Dávila, 1959, pág. 56). Al final del cuento se romperá definitivamente la tensión entre el mundo de arriba y el de abajo, no más bajar y subir, sólo inmovilizarse.

---

<sup>27</sup> Adviértase el simbolismo del nombre de María Camino: es una joven virgen que al igual que María fue elegida por Dios, según la tradición cristiana, para engendrar al Mesías. Esta connotación se acentúa porque el nombre del prometido es José Juan Olaguíbel y José fue el esposo de la madre del redentor. Además, el apellido Camino connota la senda que ha escogido él para llegar al mundo. Luego pues, la escalera es el vínculo entre lo terreno y lo espiritual, entre la vida y la muerte.

Otro relato en el que se maneja el antagonismo arriba-abajo es “Óscar”; la narración en tercera persona se centra en una casa de pueblo, a la cual regresa Mónica, una de las hijas del matrimonio Román, después de una larga ausencia:

*y se quedó un momento, antes de decidirse a tocar, contemplando la casa del notario, su propia casa. (...) parecía pequeña y modesta, pero allí era una buena casa pues tenía dos pisos y un sótano, cualidades raras en el pueblo. La pintura se veía maltratada, las ventanas y la puerta descoloridas, sin duda hacía tiempo que no se preocupaban por la casa. (Dávila, 1977, pág. 68).*

La distribución de la morada indica que en ese sitio existen dos universos –arriba y abajo– y le confieren un rasgo que la hace rara. Además, el descuido en que se encuentra apunta hacia los posibles problemas que enfrentan los habitantes de ese lugar.

El siguiente sitio que se describe es la recámara de Cristina y Mónica, donde la recién llegada abre el viejo ropero y cuelga su ropa junto a la de su hermana: *“Aquellas prendas allí colgadas, unas al lado de las otras, hablaban claramente de las dos mujeres que las usaban y del medio en que se movían.”* (Dávila, 1977, pág. 70). En esta cita sobresale la diferencia entre las hermanas por la ropa que usan, pero además se establece el destino común de las mujeres por el espacio que comparten.

Después, el narrador sitúa la acción en dos áreas antagónicas: el comedor y el sótano; en la primera reina el silencio porque al padre no le gusta que se hable durante las comidas. Pero también prevalece la luz, la ternura, el orden, la cordura: *“Mónica sintió una gran ternura y mucho dolor por todos ellos y gusto también por haber regresado.”* (Dávila, 1977, pág. 71). En tanto que en la segunda –el sótano–, predomina la oscuridad, el ruido, la anarquía y la locura representados por Óscar, quien padece una extraña enfermedad por la que está recluido en ese sitio, símbolo del *“inconsciente y los instintos”*. (Cirlot, 2006, pág. 127); amén de esto, el carácter maligno del personaje se confirma con las acciones que realiza: *“Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo de plenilunio.”* (Dávila, 1977, pág. 71).

La contradicción comedor-sótano, se recalca con el ruido de trastes rotos provocado por Óscar. Este sonido hace que la madre acuda a ver a su hijo: “*Salió apresuradamente y desapareció por la puerta que conducía al sótano. A los cuantos minutos regresó trayendo una charola con pedazos de platos y vasos. Jadeaba un poco y su rostro tenía un leve color.*” (Dávila, 1977, pág. 71). En esta cita se insinúa la angustia que provoca en la madre el desplazamiento hacia la parte oscura de su casa.

La oposición arriba-abajo se intensifica conforme avanza el relato: la voz narrativa contrapone la vida cotidiana de los personajes que habitan la parte superior de la casa con la existencia del que mora en el sótano. De este modo, a pesar de que los Román cuerdos se dedican a sus labores diarias, es Óscar quien determina la existencia de los otros: “*Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo.*” (Dávila, 1977, pág. 73). El predominio de la parte baja se recalca con la significación del nombre Óscar, “*punta de lanza*” (Bas, 1998, pág. 305), que alude al allanamiento del protagonista en la vida de los otros; esta intrusión produce dolor, tal como el que produce la punta de una lanza.

Una forma en la que se hermanan el arriba-abajo de los Román la constituye el ruido; tanto el que genera la familia en su cotidianidad, como el que produce Óscar para señalar sus deseos: “*Movía la puerta de fierro del sótano con furia y gritaba cuando algo no le parecía. Por las noches les indicaba con ruidos y señales de protesta cuando ya quería que se acostarán y muchas veces también la hora de levantarse.*” (Dávila, 1977, pág. 73). El paso que comunica el mundo inferior con la parte superior de la casa es la puerta de fierro; aunque este material sugiere la idea de defensa por parte de los habitantes de las plantas baja y alta de la casa de los Roman, también connota la peligrosidad de quien habita el sótano.

Durante la noche, simbólicamente triunfa la parte inferior de la morada sobre el resto de la vivienda, por ello el personaje del subterráneo puede ascender a la

parte de la casa que le está vedada en el día: *“Hacia la media noche se escuchaba el crujir de la vieja de la vieja madera de la escalera, bajo el tremendo peso de Óscar. A veces abría la puerta de una de las recámaras y tan sólo se asomaba, volvía a cerrar la puerta y se regresaba al sótano.”* (Dávila, 1977, pág. 74). Tanto la puerta como la escalera permiten el acceso a los pisos superiores del domicilio de los Román; de esta forma, el inframundo de Óscar domina a los habitantes de la morada, lo mismo en el día que en la noche. Aunque el hecho de que el peso de Óscar haga crujir las escaleras, connota la inminencia de la ruptura de esta vía.

Pero no sólo existe confrontación entre los espacios de arriba y los de abajo, también se da la oposición entre dentro–fuera. El narrador da cuenta de la escasa vida social de los Román ya que el personaje que vive en el sótano sólo permite el ingreso esporádico de algunos familiares y amigos. Además: *“Cuando ellas salían, el padre o el hermano se quedaban en la casa porque Óscar temía a la soledad hasta un punto increíble y conmovedor y, además, existía el peligro de que pudiera escaparse.”* (Dávila, 1977, pág. 75). De esta forma, la morada adquiere un papel protagónico, a tal grado que se podría equiparar con Óscar, por ello no se puede quedar sola. La contraposición dentro-fuera, cerrado-abierto es *“otro rasgo fundamental que organiza la estructura espacial del texto (y conlleva la idea de límite, que) divide el espacio en dos subespacios que no se intersecan (sic) recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad.”* (Lotman, 1970, pág. 281). Por esta causa las acciones que ocurren en cada subespacio sólo pueden acontecer allí: ni Óscar puede salir ni los de afuera pueden ingresar. La antítesis dentro–fuera tensa la atmósfera hasta el punto que el narrador relata:

*Ese día, seis de agosto, Óscar había estado insoportable desde el amanecer. Una de las medicinas que tomaba, y que lo tranquilizaba bastante, se encontraba agotada y el médico la había suplido con otra que no surtía gran efecto. Durante horas había estado gritando, aullando, vociferando, rompiendo todo lo que tenía a su alcance en el sótano.* (Dávila, 1977, pág. 76).



La anarquía del sótano se apoderará definitivamente de todas las áreas de la vivienda<sup>28</sup>. Así, el padre y Carlos, el hermano de Óscar, bajan al sótano para inyectarlo, pero cuando suben están “*agotados, maltrechos como si hubieran luchado contra una fiera.*” (Dávila, 1977, pág. 78). El descenso de los dos personajes masculinos al inframundo y la contienda con quien allí reina, sólo puede traer la muerte de uno de los pilares de esa morada, don Carlos. Pero ni este acontecimiento rompe los límites de los espacios correspondientes al afuera y al adentro. Así, sólo la familia y algunas amistades velan el cuerpo del fallecido en la sala del domicilio de los Román: “*A pesar de ser un hombre tan querido y respetado en el pueblo, sólo pudieron asistir al velorio los pocos familiares y amigos que frecuentaban a los Román y cuyas voces Óscar conocía.*” (Dávila, 1977, pág. 79). Después del descenso de don Carlos la acción se focaliza otra vez en la morada de los Román:

*la casa con sus crepones negros en la puerta y las ventanas, las ventanas entrecerradas, las mujeres enlutadas, silenciosas, ensimismadas o ausentes, especialmente la madre que más que un ser vivo parecía un espíritu, una figura fantasmal o la sombra de otro cuerpo y Carlos (...) sabiéndose caminar en un callejón sin salida, acorralado (...)* (Dávila, 1977, pág. 79).

Resulta evidente la estrecha relación entre la casa y el conflicto de los personajes: las ventanas entrecerradas apuntan hacia la casi nula recepción del mundo exterior; sin embargo, la pequeña abertura insinúa una posible escapatoria.

Este espacio asfixiante en que se convierte el domicilio conduce a la enfermedad y muerte de la señora Román : “*Y ni siquiera el médico podía entrar a la casa a recetarla, Óscar no lo hubiera permitido.*” (Dávila, 1977, pág. 79). La mujer muere y “*Esa noche, la del entierro, Óscar la pasó en la recámara vacía aullando y rechinando los dientes.*” (Dávila, 1977, pág. 80). En ambas citas se advierte la semantización del lugar: en primer término en el señorío absoluto de Óscar al no

---

<sup>28</sup> El fructífero diálogo entre Julio Cortázar y Amparo Dávila, se advierte de nueva cuenta en este relato: la casa es “tomada” por Óscar, quien acorralla a los otros personajes.

admitir la entrada del doctor ni ante la enfermedad de su madre; en segundo, en el hecho de ocupar la habitación de la progenitora en la planta alta de la morada, significa la trastocación de las relaciones abajo-arriba; por tanto el espacio “(...) *(semiotizado) se convierte en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica.* (Domínguez, 1996, pág. 216).

La trastocación del eje arriba-abajo, se refleja en los personajes cuerdos, para quienes las áreas de movimiento se van estrechando, de tal forma que el cuerpo de ellos se convierte en su espacio real: “*encerrados dentro de sí mismos, sin atreverse a hablar, a comunicarse, tan ensimismados y huecos como si los pensamientos y las palabras se les hubieran extraviado o se los hubieran llevado los que se fueron.*” (Dávila, 1977, pág. 80).

Por otra parte, la antítesis de cerrado-abierto se exagera: “*Por la tarde se sentaban las dos hermanas a tejer junto a la ventana de la sala, y desde allí miraban pasar la vida, como los prisiones a través de los barrotes de su celda.*” (Dávila, 1977, pág. 80). La dualidad dentro/fuera se análoga con los contrastes prisión/libertad, muerte/vida.

Los antagonismos planteados en la secuencia anterior se tensan al máximo y la atmósfera se torna aún más opresiva, esto se advierte en varios indicios: la noche de plenilunio, el calor del verano, las acciones animalescas de Óscar –aullar, romper macetas, moverse de arriba abajo –. A pesar de todo, el cansancio vence a los moradores de la casa del notario, quienes:

*fueron dejándose caer poco a poco en el sueño, en un sueño rojo, ardiente como una llamarada abrazadora, hasta que llegó una tos seca y obstinada que los despertó. Con ojos desorbitados contemplaron las lenguas de fuego que llegaban ya hasta las habitaciones subiendo desde la planta baja, y el humo denso y asfixiante que los hacía toser, llorar, toser, y los aullidos de Óscar, que estaba sin duda abajo en el sótano, aullidos y carcajadas, carcajadas de júbilo como nunca las había oído, y las llamas entrando, casi alcanzándolos.” (Dávila, 1977, pág. 81).*

El descenso implica el acercamiento al inframundo del sótano. Proximidad remarcada con la comparación entre el fuego y el sueño, y la transición de éste a

la vigilia en que un incendio consume la casa de los Román; puesto que el fuego se asocia con lo infernal, como el sótano con los instintos.

Además, se reafirma la antítesis Mónica, Cristina, Carlos–vida, arriba / Óscar–muerte, oscuridad, abajo, averno, mediante el contraste entre la tos, las lágrimas y el terror que provoca el fuego en la parte superior de la casa y la felicidad y los aullidos que genera en la inferior. Finalmente, los hermanos que cuidaban al enfermo logran escapar por las ventanas, de esta manera:

*Cuando Carlos tocó el piso la casa estaba completamente invadida por las llamas que salían por las ventanas, por la puerta, por todos lados. Aún se escuchaban las carcajadas de Óscar cuando los tres<sup>29</sup> tomados de la mano comenzaron a caminar hacia la salida del pueblo. Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada. (Dávila, 1977, págs. 81– 82).*

Salir de la casa significa huir de la condena eterna encarnada en Óscar, cuyas carcajadas se analogan de alguna manera con las llamas, puesto que éstas, al igual que el fuego, se originan en el sótano. Además, el uso del adverbio “Aún” que “*expresa persistencia en el momento de que habla o de que se hablado de cierta acción*” (Moliner, 1994, pág. 303) junto al copretérito del verbo “escuchar” dan al relato la sensación de la durabilidad de la persecución, puesto que una de las formas en que Óscar dominaba a los demás era el ruido, así sus carcajadas constituyen una manera de dejar huella de su poderío.

Esta descripción proporciona un equilibrio rítmico logrado por la sensación de durabilidad del tiempo en que parece incendiarse la casa y la rapidez con que deben huir Mónica, Cristina y Carlos; puesto que los efectos de suspenso y agilidad o lentitud en las acciones se relacionan de manera directa con la descripción (Pimentel, 2001, pág. 8).

---

<sup>29</sup> De nueva cuenta, el narrador emplea el tres como número dotado de magia: corresponde a la cantidad de hombres de la casa –Don Carlos, Carlos, Óscar –, de mujeres –la madre, Mónica, Cristina–, de hermanos que sufren el martirio llamado Óscar –Carlos, Mónica, Cristina–.

Finalmente, el desenlace de “Óscar” se relaciona con el mito de Orfeo y trae a la mente del lector la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuando Jehová destruye las ciudades pecadoras con una lluvia de azufre y fuego, pero ordena a Lot y a los suyos en *La Biblia*: “*Escapa por tu vida; no mires tras de ti, ni pares en toda esta llanura; escapa al monte, no sea que perezcas.*” (Génesis, 19:17). Por ello ninguno de los sobrevivientes de “Óscar” debe mirar atrás porque podría perderse para la eternidad, igual que Eurídice, o convertirse en estatua de sal como la mujer de Lot.

La importancia de la escalera como nexo entre dos planos se destaca también en “El desayuno”: Carmen, una joven a punto de casarse, baja a desayunar con su padre, madre y hermano. La muchacha interrumpe la charla en el comedor con la narración de un sueño: el asesinato de Luciano, su novio.

Mediante la analepsis y la prolepsis, en la casa familiar confluyen distintos tiempos y espacios: la peluquería, las calles con manifestaciones estudiantiles... Pero gradualmente se impone el lugar del crimen, el departamento de Luciano:

*...Había claveles rojos en un florero, tomé uno, el más lindo y fui al espejo (...) Me puse a jugar con el clavel. Tenía un olor demasiado fuerte (...) Había música y tuve deseos de bailar con el clavel en la mano (...) Me quité los zapatos y los tiré por la ventana. (...) quise detenerme a descansar. (...) el clavel me obligaba a seguir bailando...* (Dávila, 1964, págs. 82-83).

En esta descripción destaca el rojo del clavel, relacionado con la sangre y la agonía (Cirlot, 2006, pág. 140). Esta flor adquiere, gracias a la prosopopeya, una característica humana, la voluntad; de tal forma que acaba obligando a la joven a realizar un baile interminable; por esta razón ella se despoja de sus zapatos: el calzado representaba para los antiguos la libertad –los esclavos iban descalzos–. (Chevalier, 2003, pág. 238), Carmen se convierte en sierva del clavel. Además, “*Toda danza es una pantomima de metamorfosis (...) que tiende a convertir al*

*bailarán en dios, demonio...*” (Cirlot, 2006, pág. 168). En este caso, la mujer se transformará en el ser maligno que asesinará a su prometido<sup>30</sup>.

Luego del vano intento de la familia por retornar a la cotidianidad, la siguiente secuencia refuerza el extraño poder de la flor: “*De las paredes, del techo, del piso salían flautas, trompetas, clarinetes, saxofones. Era un ritmo vertiginoso. Un largo grito desgarrado o una risa jubilosa. (...) por más que lo intentaba no podía dejar de bailar, el clavel me había poseído.*” (Dávila, 1964, pág. 84). El narrador humaniza la música gracias a la prosopopeya que la enlaza con un grito o una risa; de esa forma se tocan los extremos de la existencia: el dolor y la alegría, la muerte y la vida. Además, el significado latino del nombre de Carmen, canto (Bas, 1998, pág. 74), se asocia con la música y por lo tanto con la muerte de Luciano.

Los familiares de Carmen tratan de que ésta se incorpore a la rutina del día a día. Su madre le ofrece un vaso con jugo de tomate que la joven asocia con el líquido vital de su prometido: “*¡No, por Dios, no, no, así era su sangre, roja, roja, pesada, pegajosa, no, no, qué crueldad, qué crueldad!*” (Dávila, 1964, pág. 85). Las repeticiones, así como el empleo de adjetivos que permiten describir no sólo la forma o el color de la sangre, sino su percepción por medio del tacto, incrementan los indicios sobre el crimen de Luciano y confirman la identidad de su homicida.

La atmósfera se tensa aún más con un diálogo en que el padre sugiere la locura de la hija, mientras Carmen narra que: “*–Luciano estaba recostado en el diván verde. Fumaba y reía. El humo le velaba la cara (...) Hacía pequeños anillos con cada bocanada de humo. Subían, subían, luego estallaban, se rompían en mil pedazos. Eran minúsculos seres de cristal (...). El cuarto se iba llenando de animales de cristal.* (Dávila, 1964, pág. 86). El color verde durante la Edad Media

---

<sup>30</sup> Este texto trae a la mente del lector “Las zapatillas rojas” de Hans Christian Andersen: mientras la protagonista tiene puestas las zapatillas rojas no puede dejar de bailar. En ambos relatos, un objeto domina a los personajes y los obliga a danzar.

fue el blasón de los orates (Chevalier, 2003, pág. 1060). Entonces el diván representa la locura de Carmen que ha de llevarla al crimen. Por otra parte “...*el cristal simboliza la substancia fluida o radiante del Otro Mundo, de los otros planos desconocidos por el hombre.*” (Chevalier, 2003, pág. 359).

Esta sustancia representada en los animalitos de cristal invade todo el departamento: “*mis cabellos eran las ramas de un enorme árbol en el que anidaban.*” (Dávila, 1964, pág. 86). Esta metamorfosis del personaje femenino equivale a considerarla como una vía de comunicación con el inframundo, ya que el árbol enlaza el cielo y el infierno (Chevalier, 2003, pág. 119).

El descenso al abismo de la locura y el asesinato constituyen la única salida de Carmen, porque se encuentra totalmente sitiada, inmovilizada: “... *Llegó un momento en que casi no me movía. Apenas me balanceaba. Después ya ni eso pude hacer. Me habían cercado por completo. Desolada miré el clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel, ya no había clavel, era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos!*” (Dávila, 1964, pág. 86). Llama la atención el uso de tres oraciones breves que con su contundencia preparan al lector para la metamorfosis del clavel en corazón y para la transgresión que ello conlleva. Enseguida, el uso de dos oraciones idénticas, así como la imagen del corazón en movimiento –que contrasta con la ausencia de desplazamiento por parte de Carmen y de su novio muerto –; esto confiere a la secuencia un ritmo alucinante.

La reducción del espacio en que bailaba la joven sugiere una de las características del Averno imaginado por Dante Alighieri: nueve círculos que estrechan más y más, conforme se desciende. Este dantesco espacio irrumpe en el comedor de la familia de Carmen: “*Sobre ellos había caído como un intruso que rompiera el ritmo de su vida y lo desorganizara todo el trastorno de Carmen.*” (Dávila, 1964, pág. 86).

A partir de ese momento la frontera entre los lugares se difumina. Por ello, la joven continúa con su narración: *“Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como cristal opaco. La luna entraba por la ventana. La luz fría iluminaba su rostro. Tenía los ojos verdes muy abiertos, muy abiertos.”* (Dávila, 1964, pág. 87). En el departamento del novio asesinado cada palabra encierra el sema de la muerte: la luna y los adjetivos “estáticos” y “opaco” que sugieren la quietud de la defunción y la pérdida de brillo de los ojos que experimentan los difuntos.

Asimismo, el narrador reitera el contraste vida-muerte mediante los paralelismos entre campos semánticos: sonido (música, risas)-silencio, desplazamiento (baile)-estatismo, saturación (animalitos de cristal)-vacío. Además se rompe la tensión narrativa gracias a otra oposición, la que se da entre silencio, vacío, quietud, y el movimiento generado por el corazón de Lucio: *“Y yo allí a mitad del cuarto con su corazón latiendo entre mis manos, latiendo todavía, latiendo...”* (Dávila, 1964, pág. 87).

La anulación de fronteras entre el departamento de Luciano y la casa de Carmen se marca definitivamente con el hecho de que ya nadie hace sus labores cotidianas, incluso la madre parece desconocer el hasta entonces familiar entorno, por ello: *“La mujer hacía ruido en la cocina, como si al moverse tropezará con todo.”* (Dávila, 1964, pág. 88). Además, la inmovilidad y el silencio se apoderan del lugar<sup>31</sup>: *“El sol entraba por la ventana del jardín, pero no lograba alegrar ni calentar aquella habitación donde todo se había detenido. (...) La ansiedad y la angustia se escudaban en la desolada mudez.”* (Dávila, 1964, pág. 88). Ello podría sugerir la eternidad de las condenas del averno; esta idea se ratifica con el hecho de que el

---

<sup>31</sup> Otro cuento en que se maneja la suspensión del transcurrir del tiempo como signo de ingreso al inframundo es “La celda”: *“Las manecillas del reloj no se movían. El tiempo se había detenido...”* (Dávila, 1959, pág. 57).

reloj musical toca “The last time I saw Paris”<sup>32</sup> y marca las nueve de la mañana (cantidad de círculos que estructuran “El Infierno” de *La Divina Comedia*); y es en este momento de la narración cuando las autoridades ingresan a la casa en busca de Carmen, la asesina de Lucio. Además, el título de la canción connota la desesperanza.

Por lo tanto, la escalera simboliza el camino hacia las profundidades del Tártaro<sup>33</sup> en que se ha convertido la casa familiar, sin embargo, una vez que se ha descendido, ya no es posible volver a subir: “*No alcanzaron a llegar al final de la escalera. Unos fuertes golpes en puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo, pensando que sería el médico. Al abrir la puerta, entró bruscamente la policía.*” (Dávila, 1964, pág. 89).

A modo de corolario, se podría aseverar que las escaleras enlazan dos caras de una misma realidad textual: la de todos los días y la otra, la secreta, la oscura, la espiritual. La oposición arriba-abajo expresa valores relacionados con los conceptos del bien y del mal que manejan los personajes. De esta manera, para

---

<sup>32</sup> “La última vez que vi París”. La música del reloj es la de la película homónima, basada en un cuento corto de F. Scott Fitzgerald titulado “Babylon Revisited”: en París, hacia 1950 Charles, un escritor, contrae matrimonio con Helen y tienen una hija, pero los ingresos económicos de él no son suficientes para comer. Un golpe de suerte lleva sus vidas al juego y al alcohol. Esta situación se puede parangonar con lo que acontece con Carmen y sus familiares, quienes ven destruida su vida, durante un inocuo –en apariencia –desayuno. En ambos casos un hecho fuera de lo común conduce a los personajes hacia la sima del dolor.

<sup>33</sup> En “Moisés y Gaspar”, las escaleras permiten la unión de los seres humanos con los misterios del cosmos, aunque éste no sea luminoso. En la secuencia inicial de este cuento, cuando José llega a recoger el cadáver de su hermano Leónidas, la voz narrativa expresa: “*Todo: escalera, pasillos, habitaciones estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y de silencio.*” (Dávila, 1959, pág. 113). Por una parte, la niebla connota “*lo indeterminado*” (Cirlot, 2006, pág. 331). Por otra, la reiteración de la palabra “eternidad” y “niebla” sugieren paralelismos con la entrada del infierno: “*(...) aquel espacio eternamente oscuro (...)*” (Alighieri, 1322/1962, pág. 8). En suma, en las escaleras descritas en “Moisés y Gaspar” se enlazan la vida y la muerte, lo natural y lo sobrenatural; se confunden, al igual que los componentes que forman la niebla. Además, los sustantivos de la descripción connotan muerte... Así pues, todo prepara al lector para que, junto con el personaje, penetre en el inframundo.



los protagonistas de “Fragmentos de un diario” y “La celda”, el “bien” implica sufrimiento y locura. Además, el desplazamiento de los personajes hacia abajo connota el descenso al infierno que se puede parangonar con el descrito por Dante Alighieri, pero que de igual forma puede ser el espacio donde se mueve el lector día con día.

### ***3.2 La barca de Caronte***

Así como en los cuentos analizados en los apartados precedentes, los espacios se relacionan con el inframundo, los transportes mencionados o descritos en los relatos podrían considerarse como metafóricas barcas de Caronte<sup>34</sup> que conducen a los personajes al abismo. Para reflexionar acerca de ello, se analizan los siguientes textos: “La quinta de la celosías”, “Moisés y Gaspar”, “Tiempo destrozado”, “Tina Reyes”, “Música concreta”, “Un boleto para cualquier parte”.

Comienza la travesía figurada en “La barca de Caronte” con el análisis del cuento “La quinta de las celosías”: Gabriel, el protagonista del relato, se dirige a la quinta-anfiteatro donde vive su amada Jana. La secuencia del trayecto<sup>35</sup> que sigue el personaje de un espacio a otro empieza así *“El tranvía llegó y Gabriel Valle lo abordó de varias zancadas para no mojarse.”* (Dávila, 1959, pág. 35) y culmina de este modo: *“Gabriel se dio cuenta de que ya era su parada y apresuradamente se levantó.”* (pág. 39). A su vez, ésta se divide en cuatro microsecuencias.

La primera microsecuencia inicia cuando el personaje sube al transporte y se sienta junto a *“una muchacha muy pálida y muy flaca que apretaba entre sus manos unos guantes sucios (“esta mujer está muy angustiada”)*” (Dávila, 1959, págs. 35-36). Pareciera que el joven no ha abordado un tranvía, sino una versión

---

<sup>34</sup> Barquero del inframundo, era hijo del Erebo (dios griego de la oscuridad y de la sombra) y de la Noche.

<sup>35</sup> La importancia de este recorrido se señala por la extensión que ocupa la secuencia en el relato: casi cuatro páginas.

actualizada de la barca de Caronte, así lo indican los datos que proporciona el narrador respecto a la mujer, la palidez y la delgadez de ella la vinculan con los muertos; tal vez por ello, la mujer manifiesta su desazón cuando Gabriel le indica que ha dejado de llover: *“–Pero lloverá más tarde –repuso ella en tono amargo –; no es ya suficiente que sea domingo, sino que llueva... Lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada, él sintió que se había asomado al vacío.”* (Dávila, 1959, pág. 36). Los adjetivos pálida, flaca, angustiada, fría, deshabitada, forman parte del campo semántico de la muerte. Además, el narrador analogía la mirada del personaje femenino con un espacio vacío, lo que confirma la relación entre éste y el desesperanzador mundo de los muertos.

De esta guisa, podría establecerse una analogía entre esta pasajera del tranvía y Caronte porque el barquero dice a Dante y a Virgilio en cuanto los ve: *“¡Ay de vosotras, almas perversas! No esperéis ver nunca el Cielo. Vengo para conducirlos a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío.”* (Alighieri, 1322/1962, pág. 9). Se percibe una similitud entre las palabras de la mujer y las de Caronte: la persistente lluvia sugiere que Gabriel no volverá a ver el cielo; además, connota la renuncia a la esperanza, al igual que el discurso del barquero infernal.

En la segunda microsecuencia, la mujer desciende del transporte: *“–<Me quedo en la próxima parada. Que le vaya bien> – y ella se fue toda flaca y toda amarga hasta la puerta de salida.”* (Dávila, 1959, pág. 37). En esta cita se enfatiza la reiteración del adjetivo “toda” que confiere contundencia a las dos características más importantes del personaje –su delgadez y su amargura – vinculadas con el barquero del averno. Por otra parte, este personaje femenino ha cumplido la misión de conducir a Gabriel al Tártaro, por ello ya no aparece en el espacio de la barca-tranvía.

Una vez que la mujer baja del vehículo, el narrador expresa, mediante la prolepsis, los planes del protagonista que incluyen viajes en tren y visitas a otras ciudades;

los espacios soñados desaparecen de la narración en el momento en que una pareja sube al vehículo. Cuando Gabriel observa a los novios que abordaron el tranvía, confronta la relación amorosa de ellos con la de él y su pretendida: *“Le hubiera gustado tener esa confianza con Jana, esa sencilla intimidad, pero era tan tímida, tan delicada, no se atrevía ni siquiera tomarle la mano.”* (Dávila, 1959, pág. 37).

La confrontación de zonas continúa en la tercera microsecuencia, ahora se da mediante la analepsis y el diálogo:

*–Siempre me ha parecido una muchacha hosca, huraña y hasta agresiva; tal vez se siente muy superior a todos nosotros –le dijo un día Miguel.*

*–Estás muy equivocado, lo que sucede es que Jana es muy tímida, pero yo la entiendo bien, además ha sufrido mucho, la forma como murieron sus padres fue terrible... (...)*

*–Y siempre huele a formol y a balsoformo... (Dávila, 1959, págs. 37-38)*

De este modo, al espacio deseado del futuro se oponen dos lugares estrechamente ligados entre sí que se sugieren en el diálogo anterior: el misterioso sitio donde murieron los padres de Jana y el anfiteatro<sup>36</sup>. Este último espacio prevalece sobre el presente narrativo y sobre el futuro. De esta manera, el diálogo se convierte en una herramienta perfecta para expresar el antagonismo entre espacios y perspectivas de una misma realidad narrativa, puesto que el *“estilo directo está ligado, en general al aspecto subjetivo del lenguaje.”* (Tzevetzan, 1982, pág. 195).

La última microsecuencia se inicia con las palabras finales de Gabriel que hablan del olor a muerte que impregna a Jana. Luego, el narrador emplea la prolepsis para contraponer, de nueva cuenta, dos espacios: uno, indefinido correspondiente al futuro perfecto que sueña el protagonista; y el otro, el anfiteatro como área dominante: *“Cuando se casaran no le permitiría que siguiera en el anfiteatro ¡y*

---

<sup>36</sup> Tanto el formol como el balsoformo eran las sustancias empleadas por Jana y por el doctor Hoffman para trabajar con los cadáveres en el anfiteatro.

vaya que le iba a costar mucho disuadirla!” (Dávila, 1959, pág. 39). Así se logra un choque entre la vida edénica que sueña Gabriel y el infierno que le espera cuando concluya su viaje en la barca de Caronte. El protagonista piensa en una de las trepaciones que vio realizar al doctor Hofman y a Jana, cuando advierte que ha llegado a la quinta de la celosías. Este recuerdo subraya la hegemonía del anfiteatro como la zona en que se focaliza la narración, y prepara el paso al mundo subterráneo, porque después de bajar del transporte, Gabriel camina por “(...) *aquella larga avenida de cipreses que conducía a la quinta...*” (Dávila, 1959, pág. 59).

El ciprés es el “*Árbol consagrado por los griegos a su deidad infernal.*” (Cirlot, 2006, pág. 115), así pues el parangón entre el tranvía y la barca de Caronte resulta válido; porque se establece una relación directa entre el tema, los personajes y el espacio; y se semantizan las áreas ficcionales, ya que sugieren acercamiento a la muerte, al inframundo.

Una función equivalente a la del tranvía en “La quinta de las celosías” la cumplen los trenes en “Moisés y Gaspar”: el relato inicia con el arribo de José, el narrador, al departamento de su hermano Leónidas: “*El tren llegó cerca de las seis y media de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío.*” (Dávila, 1959, pág. 113). Noviembre es el penúltimo mes del año, muy cercano al fin de un ciclo, al de José. Una vez que el personaje entierra a su hermano, retorna a su ciudad, sólo que ahora lleva dos extraños seres que le han sido legados por su difunto consanguíneo: “*Cerca de las cuatro de la mañana partimos para la estación del ferrocarril: nuestro tren salía a las cinco y cuarto. Moisés y Gaspar tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en el de los pasajeros. ¡Qué penoso viaje!*” (Dávila, 1959, pág. 117).

Si en la primera cita se emplea un tono impersonal, en la segunda se usa el adjetivo posesivo *nuestro*, que sugiere la importancia de Moisés y Gaspar en la

narración, puesto que adquieren el mismo rango del personaje narrador. Además, las condiciones del viaje se destacan por el manejo de los signos de exclamación y la colocación del adjetivo “penoso” antes del sustantivo “viaje”, cargando, de esa manera, la significación hacia lo terrible del traslado.

Asimismo, sobresale la ambigüedad de la información que se proporciona acerca de los seres que ha heredado José: no son humanos porque no son admitidos con el resto de los pasajeros, pero la molestia de los entes connota que poseen razonamiento y sentimientos.

Durante la travesía en el tren, los espacios narrativos se presentan siempre en función de los entes que heredó el personaje narrador. Así la narración se focaliza primero en el carro de equipajes, porque es allí donde confinan a estos seres; después, en la casa del hermano de José, porque allí los vio por primera vez: *“¡Qué desagradable fue encontrarlos en casa de Leónidas el verano anterior! Leónidas eludía mis preguntas acerca de ellos y me suplicaba en los mejores términos que los quisiera y soportara.”* (Dávila, 1959, pág. 118); por último, los entes se apoderan tanto del tren como del espacio interior de José: *“Nunca supe cómo llegaron a vivir con Leónidas... Ahora estaban conmigo, por legado, por herencia de mi inolvidable Leónidas.”* (pág. 118).

Las palabras finales de esta secuencia constituyen el *leit motiv* de toda la narración: primero la destrucción del hermano mayor a manos de Moisés y Gaspar y, luego, la ruina de José, el hermano menor, quien toma las palabras de su consanguíneo como una sentencia inapelable, no en vano reitera la palabra “herencia” mediante un sinónimo que, de otra forma, habría sido innecesario. Así como la voz narrativa emplea dos términos equivalentes para referirse al legado que ha recibido el personaje narrador, así el cuento está integrado por dos historias análogas: las de José y la de Leónidas, ambas tienen en común haber sido destrozadas por Moisés y Gaspar.

La aseveración anterior se ratifica en la secuencia final del cuento, después de que los entes han destruido la vida de José, éste se prepara para el último viaje: *“Todo está listo para la partida, todo, o más bien lo poco que hay que llevar. Moisés y Gaspar esperan también el momento de la marcha.”* (Dávila, 1959, pág. 126). En esta cita, se percibe claramente el periplo realizado por el personaje narrador: llegó por su herencia en tren; en el mismo vehículo partió en compañía de sus verdugos; usará el mismo transporte para llegar a la destrucción final. De esa forma se cierra el dantesco círculo y se advierte que el argumento, los personajes y la imagen del mundo en el texto se hallan recíprocamente condicionados.

Lo mismo que en “Moisés y Gaspar”, en “Tiempo destrozado” los trenes poseen un papel fundamental: la última secuencia se sitúa en la estación del ferrocarril y dentro de los vagones de un tren. Lucinda –la protagonista – sube al vehículo con un pececito azul como único bagaje:

*El tren llegó y yo lo abordé rápidamente, temía que se fuera sin mí. Recorrí varios carros tratando de encontrar un asiento. Tenía miedo de romper la pecera. Encontré lugar al lado de un hombre gordo que fumaba un puro y echaba grandes bocanadas de humo por boca, nariz y ojos. Comencé a marearme y a no ver y oler más que humo, humo espeso que se me filtraba por todos lados con un olor insoportable. (Dávila, 1959, pág. 99).*

En esta cita se advierten dos tipos de movimiento: el del tren –que no cesa – y el del personaje en sentido inverso a la dirección del vehículo; esto provoca la ilusión textual de huida.

El lugar al que llega el personaje resulta en el extremo desagradable; así el humo y el olor<sup>37</sup> provocan un nuevo desplazamiento de la protagonista, pero ahora con mayor desesperación y siempre en sentido inverso a la dirección del tren: *“Empezó a contraérseme el estómago y corrí hasta el tocador. Estaba cerrado con*

---

<sup>37</sup> Al igual que en otros cuentos de Amparo Dávila –“La quinta de las celosías”, “Griselda”...– el olor enmarca acciones cruciales en un espacio simbólico.

*candado. No pude soportar más tiempo, vomité dentro de la pecera una basca negra y espesa, ya no podía verse al pececito azul, presentí que había muerto.*” (Dávila, 1959, pág. 99). La desesperanza de la mujer se incrementa al enfrentarse a dos sitios cerrados, lo que sugiere la imposibilidad de escape; esto se recalca por el candado y por el remache de las ventanas. Ello provoca el deceso del pececito azul porque Lucinda vomita dentro de la pecera. De tal forma que el agua se adensa y oscurece por el vómito, transformación paralela a la que experimenta el aire por el humo del cigarro.

La muerte se apodera no sólo del tren, sino del espacio interior de la protagonista, quien emprende una nueva traslación: *“Y comencé a buscar otro sitio. En el último carro, encontré uno, frente a una mujer que vestía elegantemente. La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma elegante y vieja.”* (Dávila, 1959, págs. 99-100). No sólo la zona del tren se ha reducido – el personaje se encuentra en el último vagón –, también lo ha hecho el espacio interior de Lucinda, puesto que se ha encontrado consigo misma; únicamente que esta imagen corresponde a otra etapa de su vida.

El enfrentamiento del personaje consigo mismo connota la inminencia de la muerte, idea que se enfatiza con el hecho de que la mujer trate de encontrarse a sí: *“Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro. No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen.”* (Dávila, 1959, pág. 100). Si el espejo refleja la nada, entonces se podría aventurar que la mujer se ha transformado en un erial carente de vida, esto es, ella misma es el inframundo; por esta causa no puede ya escapar. Por otra parte, esta cita guarda un notable paralelismo con otra correspondiente a la secuencia inicial del texto en que los espejos tampoco reflejaban nada. Entonces, las áreas en que se desarrollan las acciones del cuento se centran en un solo espacio: la protagonista.

El espacio interno se va estrechando cada vez más: el personaje se enfrenta consigo como anciana, como una mujer gorda, como bebé:

*Ya no podría salir ni escapar, me habían cercado. El niño comenzó a llorar con gran desconsuelo, como si algo le doliera. La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba, sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...* (Dávila, 1959, pág. 100).

La reducción del espacio, así como la contraposición entre los dos sentidos del movimiento horizontal – el del tren con rumbo al más allá y el de la protagonista en su infructuoso intento de escape – provocan la ruptura final y conducen a la muerte. Por consiguiente, el inicio del cuento corresponde al desenlace de éste; así en la primera secuencia del relato se narra la caída definitiva del personaje a los infiernos; esto se subraya por la trayectoria del desplazamiento: *“Primero fue un inmenso dolor, un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo.”* (Dávila, 1959, pág. 92). El campo semántico del dolor enlaza las dos citas.

Pero el dolor, la muerte –y con ello la ausencia de movimiento – también vinculan las otras secuencias: en la segunda, situada en una huerta, cuando la protagonista es niña, sus padres son arrebatados por un remolino y ella se encuentra sola y quieta frente a un charco de sangre; en la tercera, ubicada en una tienda de telas, éstas la cercan hasta ahogarla; en la cuarta, localizada en la habitación del personaje en otro momento de su infancia, la pequeña vomita horrorizada porque siente que ha bebido la sangre de un borrego al que vio cómo sacrificaban (además no se puede desplazar porque cree tener encima de su brazo a un hombre negro quien no le permite menearse); en la quinta, los estantes de una librería se transforman en ataúdes y un ente extraño impide cualquier movimiento a Lucinda adulta.

En suma, si el campo simbólico *“es el lugar propio de la multivalencia y la reversibilidad”* (Barthes, S/Z, 1980, pág. 14), entonces se podría aseverar que las



secuencias, a partir de la segunda, correspondiente a la tienda de telas, la librería y el tren representan una tentativa de evasión del tren-barca de Caronte, cuyo desplazamiento terminará por imponerse al de la protagonista.

También en el cuento “Un boleto para cualquier parte”, aparece un tren que conducirá al protagonista hacia el averno. El narrador, en tercera persona, relata que el personaje, sale de un club, molesto por la insistencia de sus amigos de que se quede: *“Los amigos esclavizan, hijo.’ Tenía razón su madre, ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera.”* (Dávila, 1959, pág. 25).

Marcos camina por las calles de una ciudad sin nombre. Durante el trayecto ve la casa de una ex novia: *“Al doblar la esquina divisó la ventana de Carmela. Estaba abierta, pero ella estaría aún en la tienda bordando pañuelos. Solo había aceptado cuatro invitaciones a cenar, después se alejó de ellas.”* (Dávila, 1959, pág. 25). Aunque la morada de la joven sugiere tibieza y amor, no es suficientemente atractiva para el protagonista, quién se separa de la muchacha.

Mediante los puntos suspensivos, el narrador enlaza otro sitio hostil, la oficina donde trabaja Marcos. En ese lugar, gracias a la prolepsis, el personaje imagina lo que le contestaría su jefe cuando le solicitara dinero para casarse con Irene, su actual novia: *“ ¿Cómo es eso de que tiene que casarse?’ Y él no podría soportar ese tono burlón y malintencionado.”* (Dávila, 1959, pág. 26).

Cuando el personaje llega a su domicilio, la sirvienta le indica que varias veces había venido un hombre a buscarlo. Marcos investiga si se trata de alguno de sus amigos, pero la empleada doméstica le responde: *“–No, yo los conozco bien. Éste es un señor muy serio, alto y flaco, vestido de oscuro...”* (Dávila, 1959, pág. 26). El protagonista sube las escaleras en un frustrado intento de salvarse del inframundo que presiente.

Una vez en la recámara de Marcos, el narrador utiliza la prolepsis para intercalar los lugares a los que el protagonista supone le conducirá la noticia traída por el extraño personaje que lo vino a buscar. Cada sitio imaginado por Marcos implica

escenarios terribles: una morgue donde encontrará el cadáver de su progenitora, el área donde la velarán; una carretera donde fenecerá atropellada; la casa de Irene de donde lo echarán definitivamente y además se burlarán de él; la cárcel donde supone que lo llevarán acusado de fraude y dónde él cree que morirá.

Descuella en esta secuencia la elisión del nombre del personaje: *“El hombre de oscuro se quitaría el sombrero. „¿Es usted el señor X?’ le preguntaría ceremonioso. ‘Vengo a notificarle que ayer se escaparon del sanatorio varias pacientes, entre ellas la señora madre de usted, y no hemos podido localizarlas...”* (Dávila, 1959, pág. 28). Si los movimientos del hombre siempre han significado apartarse de las personas y de los lugares, no comprometerse; entoces, a partir de este momento de la narración se ha perdido a sí mismo.

En la siguiente secuencia la sensación de riesgo percibida por el protagonista se incrementa cuando el extraño emisario regresa a la morada. Por ello, Marcos trata de escapar: *“Abrió una ventana; resultaba fácil, no estaba muy alto. Se descolgó suavemente para no hacer ruido. En la esquina tomó un taxi y ordenó al chofer que lo llevara a la estación de ferrocarril sin perder tiempo.”* (Dávila, 1959, pág. 31). El descenso sugiere acercamiento al inframundo. Así, el primer vehículo transporta al protagonista hacia el averno, que toma la figura de una estación de ferrocarriles; el tren que abordará el protagonista es parte del infierno en el que empieza su eterno peregrinar de una ciudad a otra.

Resulta altamente significativo el paralelismo entre el protagonista de “Un boleto para cualquier parte” y las almas condenadas de los pusilánimes e indecisos que deambulan por la eternidad en el vestíbulo del “Infierno” de la *Divina Comedia*: *“Allí vagan incesantes, sin poderse detener jamás, las sombras de personas carentes de carácter (...) los cobardes e indiferentes, obligados a correr tras una enseña, aguijoneados por avispas y moscardones.”* (Montes de Oca, 1977, pág. LXI). El personaje del cuento es un cobarde que huye de sus amigos, sus novias, su trabajo; por ello es condenado a deambular de ciudad en ciudad, acosado por

el extraño mensajero que irrumpió en su domicilio; este último personaje cumple la misión de los insectos, mencionados por Dante, que obligan a los condenados a moverse perpetuamente.

Si en el cuento “Un boleto para cualquier parte”, la barca de Caronte está representada por los trenes, en el caso de “Tina Reyes”, el infernal transporte toma la figura de un camión o de un taxi. La protagonista, una obrera que labora en una fábrica de suéteres, aborda un camión para visitar a su amiga Rosa. Durante este trayecto, el transporte se detiene un momento en el infierno simbolizado en un cabaret de mala muerte de nombre “Barba azul” y mediante la analepsis, el narrador hace que en el camión confluyan el antro y la morada de Tina, desde donde *“veía salir infinidad de parejas cantando o riéndose a carcajadas, a veces se daban de golpes ahí en plena calle, gritándose los insultos más bajos, luego se reconciliaban y se perdían, abrazados, por las calles oscuras, otras veces llegaba la patrulla y cargaba con ellos.”* (Dávila, 1964, pág. 114).

Al descender del camión, el acercamiento de Tina al Tártaro se agudiza porque un joven intenta acompañarla. El personaje masculino será para ella el mensajero del más allá. La obrera se refugia en casa de su amiga Rosa, pero cuando sale, el hombre continúa allí. La operaria intenta abordar un transporte que la lleve de regreso a su hogar, sin embargo, *“En su prisa por subirse no se había cerciorado que no era el suyo. La sangre le golpeó las sienes y las piernas se le aflojaron. Muy trastornada por lo que le estaba ocurriendo bajó el camión.”* (Dávila, 1964, pág. 120). La mujer acepta la invitación para ir a una nevería, donde se menciona el Barba Azul con sus connotaciones de lujuria y perdición.

Después, de nuevo en la calle, el muchacho y ella abordan un taxi. La protagonista se arrincona en el transporte y desde allí observa al hombre que –de acuerdo con su perspectiva – pretende prostituirla: *“En varias ocasiones casi tuvo deseos de reírse, pero cuando se daba cuenta de que el final se iba acercando, sentía como si se soltara el sostén de la cuerda por donde caminaba, cayendo en el vacío, precipitándose de golpe en lo oscuro.”* (Dávila, 1964, pág. 126). Por una

parte, el movimiento simbólico de Tina connota la caída en el averno. Por otra parte cabe resaltar el manejo de la aliteración para subrayar la caída: la repetición de la “s” –consonante sibilante normalmente sorda – sugiere imagen fónica del viento y acentúa la ilusión textual de la caída.

Merced a la prolepsis, el inframundo de la prostitución aparece en el espacio del taxi hasta dominarlo por completo. Primero la voz narrativa –desde la perspectiva de la protagonista – expresa una incursión no deseada en la trata de blancas, por la que Tina perdería a sus seres queridos: *“Moriría de vergüenza sin poder alzar jamás la cara, de seguro que saldría en los periódicos, como tantas otras muchachas que corrieron la misma suerte, cómo ver entonces a Rosa y a Santiago, cómo besar a los niños...”* (Dávila, 1964, pág. 126).

Luego, irrumpe el espacio donde Tina imagina que la violarán: *“Se vio despojada de sus ropas, en un cuarto sórdido, a su merced y él avanzando, avanzando hacia ella... La ola cálida de vergüenza la iba envolviendo y al mismo tiempo el frío de la desnudez la hizo estremecer y arrinconarse más en el asiento del automóvil como si fuera un animal agazapado.”* (Dávila, 1964, pág. 127). En este momento de la narración, el infierno de la meretrice no sólo se ha apoderado del vehículo, también domina el cuerpo de la mujer. El arrinconamiento de la protagonista en el cuarto de hotel y en el taxi, así como la comparación de ella con un animal, recalcan el desamparo del personaje ante lo que ella considera su destino y cierran toda posibilidad de que ella pida ayuda, porque *“a lo mejor creían que ,era una de tantas”* (Dávila, 1964, pág. 128).

Tina se ve a sí misma en una delegación de policía: *“la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría, sujeta de las muñecas y de los tobillos y todos como buitres sobre ella, manos, ojos en ella, adentro, afuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban (...)”* (Dávila, 1964, pág. 128). La posición horizontal y la inmovilidad de la mujer connota no sólo la muerte, sino la indefensión total que ha penetrado definitivamente en el cuerpo de Tina,

quien no podrá escapar de sí misma. Se ha roto el límite entre los conceptos dentro (casa, Tina) – fuera (el Barba azul, las meretrices). Por eso la obrera ya no ve el cabaret desde su domicilio, ahora está en él; ya no mira de lejos a las mujerzuelas, es una de ellas.

Por esta razón, en la siguiente secuencia, cuando ella y su acompañante llegan al domicilio de la muchacha, ella ya no ve su morada, en su lugar se imagina el cuerto de hotelucho donde empezará el castigo reservado a quienes, como ella, se han dejado llevar por el deseo carnal, según plantea Dante Alighieri en el segundo círculo de *La Divina Comedia*. De esta manera el taxi cumplió su misión: conducir a Tina al averno. Así, se podría afirmar que la trayectoria que ha seguido la protagonista en el cuento tiene forma de espiral y el centro de atracción del movimiento es el Barba Azul. De manera que cada uno de los espacios del relato están ligados por “*la permanencia léxico semántica*” (Pimentel, 2001, pág. 24), proporcionada por ese antro-averno.

Si un taxi traslada a la protagonista de “Tina Reyes” al infierno, en el cuento “Música concreta” la barca de Caronte aparece representada en dos vehículos: el automóvil de Sergio y el de Velia, su novia. Ambos transportes completan el viaje hacia el inframundo.

Para continuar el análisis de “Música concreta”, resulta pertinente recordar que en este relato, Sergio sufre la progresiva alteración de su existencia por el encuentro que tiene con Marcela. En las primeras secuencias se narra, desde la perspectiva de Sergio, el deterioro físico del personaje femenino; además, el lector se percata del lazo afectivo que existe entre los personajes, porque el narrador trae al presente narrativo espacios del pasado que él y su camarada compartieron: la ciudad por la que ellos dos caminaban, la iglesia donde ella se casó con Luis, el hospital en que el protagonista estuvo internado y adonde Marcela lo visitaba.

En la cuarta secuencia Sergio y su camarada se reúnen en el café del Ángel. Allí el personaje masculino advierte el nerviosismo de ella y su imposibilidad de

comunicarse: “Sergio intuye que debe ser algo de Luis, algo que le duele y le cuesta trabajo decir. Él también está incómodo, hay mucha gente en el café, mucho ruido. No están bien allí.” (Dávila, 1964, pág. 20). Entonces, le propone ir a la casa de él.

Es en esta secuencia donde se realiza lo que se podría nombrar como una escala al más allá. Los personajes abordan el automóvil del protagonista rumbo al departamento de éste y “En el camino los dos hablan de cosas que no les interesan mayormente (...)” (Dávila, 1964, pág. 22). La atmósfera de incomunicación aumenta porque “Sergio conecta el radio del auto; la voz grave, cálida de Armstrong<sup>38</sup> los envuelve, Marcela mira pasar los árboles de la avenida Tacubaya, „I’ll walk along, because to tell you the truth I’ll be lonely, I don’t mind being lonely too” (Dávila, 1964, pág. 22)<sup>39</sup>. La letra de la canción connota los dos caminos paralelos y solitarios que siguen los personajes.

La música detona la analepsis por la que se introduce otro espacio: el cuarto de estudiante de Sergio, donde los tres amigos pasaban los domingos: “bebiendo ron y escuchando a Armstrong.” (Dávila, 1964, pág. 22). De este modo se contraponen el pasado feliz con un presente desolador. Este primer trayecto en automóvil constituye una pieza clave en la narración, porque presenta a ambos personajes aislados, solos.

Cuando llegan a la morada de Sergio, la mujer le confiesa que Luis la engaña con una costurera. Un espacio en blanco marca la entrada de la siguiente secuencia, en la que el protagonista llega a su departamento y encuentra a Marcela que lo espera allí. Ella le cuenta la persecución de que es objeto por parte de la amante

---

<sup>38</sup> Louis Armstrong (Nueva Orleans, 4 de agosto de 1901 – 6 de julio de 1971), trompetista y cantante estadounidense de jazz.

<sup>39</sup> “Yo camino de largo, porque si te digo la verdad estaré sólo. No me importa estar solo cuando mi corazón me dice que tú también estás sola”

de su esposo. La conversación de ellos es interrumpida por Velia, la novia de Sergio, quien regresa después de vacacionar en Acapulco.

La siguiente secuencia se sitúa en un bar de Reforma, donde se encuentran Sergio y Velia. El nombre de la avenida es una referencia a la realidad extratextual y Velia actúa como parte de esa “realidad” al intentar convencer a su novio de que el espacio extraño y oscuro de Marcela carece de fundamento. El personaje masculino parece aceptar esto.

Sin embargo, en la secuencia posterior, ubicada en el departamento Sergio, Marcela lo despierta con una llamada telefónica, después acude a verlo y le cuenta que la amante de su marido estuvo a punto de asesinarla la noche anterior. El espacio oscuro y misterioso del que es portadora Marcela se apodera del protagonista. De este modo, si en el automóvil de Sergio los dos estaban aislados, ahora él es parte de ella: el conflicto que enfrenta su amiga es el mismo de él.

Más tarde, el protagonista se encuentra con su novia en un bar, después de comer, “*Velia le pregunta qué quiere hacer, adónde quiere ir.*” Y el hombre responde “*–Adónde tú quieras, me da lo mismo.*” (Dávila, 1964, pág. 38). La carencia de rumbo en el movimiento recalca la pérdida de sentido en la existencia de Sergio.

Los personajes “*Pasean por la ciudad desierta como todas las tardes de domingo, bajo un cielo pesado, agobiante, incendiado por un crepúsculo prematuro.*” (Dávila, 1964, pág. 64). Este espacio evoca el infierno: el adjetivo “pesado” connota movimiento hacia abajo, hacia el inframundo; esto se recalca con las palabras incendiado y crepúsculo. La primera asociada con el fuego y la segunda relacionada con el color rojizo o anaranjado de los crepúsculos. Por tanto, ambas se pueden ligar con el averno al que pronto llegará el protagonista.

En consecuencia, se podría analogar el viento que azota el rostro de los personajes con los golpes que da Caronte a las almas que se demoran. Las ánimas que se retardan son las de el protagonista y su novia. Por eso, el desplazamiento adquiere sentido en cuanto Sergio *“Le pide a Velia que lo lleve a la calle de Palenque donde vive la amante de Luis.”* (Dávila, 1964, pág. 39). Es decir, sólo hay un lugar posible hacia donde dirigirse: el inframundo donde habita la costurera que ha destruido la vida de Marcela, Luis y Sergio (Véase “Casa abandonada”). En ese espacio el personaje masculino asesina a la mujer-sapo y con ello se sumerge totalmente en el averno de la locura y el crimen.

De este modo, el automóvil simboliza la barca de Caronte que arriba al inframundo; por esta causa, el narrador sitúa las acciones posteriores al crimen en la noche: *“Cuando sale a la calle ya ha oscurecido; dobla la esquina y ve el automóvil de Velia y a Valia (sic) que lo espera dentro.”* (Dávila, 1964, pág. 42); las tinieblas eternas se han adueñado de los espacios literarios, así como Palenque 270 se apodera de todos los lugares de la narración, aunque Sergio haya matado a la mujer sapo.

Por último, se puede afirmar que tanto el automóvil de Velia como el de Sergio siguen una trayectoria complementaria: mientras el vehículo del protagonista representa un primer acercamiento al inframundo; el de la mujer conduce definitivamente a los personajes al Tártaro. De esta suerte, los dos vehículos se podrían calificar como una sola barca infernal.

A manera de conclusión, se ratifica que los transportes descritos en los cuentos de Amparo Dávila representan metáforicas barcas de Caronte que conducen a cada personaje a su propio averno: el embalsamamiento que sufre Gabriel en “La quinta de las celosías”; vagar sin rumbo en la entrada al infierno en “Un boleto para cualquier parte”, aceptar el destino con la desesperanza de quienes saben que han cruzado el umbral del Hades en “Moisés y Gaspar”; descender en el país de los muertos en “Tiempo destrozado”; quedar atrapados en el remolino de las



pasiones en “Tina Reyes”; asesinar a una diabólica mujer sapo en “Música concreta”.

También se destaca el desplazamiento circular de los personajes en dos de los cuentos: “Moisés y Gaspar” y “Tina Reyes”. En el primero José, el protagonista, completa el terrible círculo que transitó su hermano Leónidas. Se forman así dos circunferencias concéntricas que corresponden a la existencia de cada uno de los hermanos. En tanto que en el segundo, Tina Reyes parece girar en torno a un lugar vinculado con el inframundo, el cabaret Barba Azul, hasta que finalmente llega a él. Este sentido del movimiento remite al lector a la trayectoria que siguen Dante y Virgilio en su tránsito por “El Infierno”.

## Conclusiones

Casonas, fincas, quintas, departamentos, cuartos y otros lugares descritos en la narrativa de Amparo Dávila evocan la impronta de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Los referentes a esta obra se advierten en la forma como el narrador describe los espacios; otro indicio es la simbología numérica; uno más lo constituyen las características de algunos personajes y la relación que éstos establecen con el lugar donde habitan.

Las voz narrativa va acotando las áreas de acción de los personajes, con ello se crea la ilusión textual de la reducción y profundización de los espacios; esto conduce a los protagonistas a su límite. De este modo, los espacios se enlazan con el “Infierno” de Dante Alighieri: formado por círculos concéntricos, cada vez más angostos y más hondos.

El análisis de las cifras que aparecen en los cuentos de Amparo Dávila, permite observar cómo los números están particularmente ligados con la ubicación de las moradas de los personajes. Éstas poseen un simbolismo que entronca con el Hades: la casa donde habita la mujer-sapo que destruye la vida de Marcela y Sergio en “Música concreta”, se ubica en Palenque 279, en el tercer piso; también la protagonista de “Tina Reyes” reside en el tercer piso de un humilde edificio. Tanto el nueve (suma de las cifras que conforman el 279), como el tres (número de piso) se vinculan con el Abismo imaginado por Dante Alighieri, una de cuyos cimientos es el número tres.

Además, las moradas de los personajes constituyen metáforas de los conflictos que éstos enfrentan. Como es el caso de “Música concreta”, narración en que la soledad que sufre Marcela –causada por la traición de su marido– se describe con el símil en que se compara una casa abandonada con la mujer.

También los espacios sociales cerrados –librerías, tiendas, cuartos de hospital– corresponden a una expresión metafórica de los conflictos de los personajes y se hermanan con el inframundo: el lugar designado para acoger a los muertos de un

sanatorio, mientras se dispone su destino final, se convierte en el objeto de deseo de la protagonista, una mujer solitaria y triste, quien se identifica con este sitio, de tal forma que le confiere características humanas y ella adopta los rasgos de ese lugar. La analogía espacio-personaje se recalca con varios indicios gráficos: ausencia de signos de puntuación en la última secuencia (cuando la mujer y el sitio son uno sólo gracias a la muerte), empleo de mayúsculas para designar un nombre común, utilización del nombre del lugar como título del cuento.

Si los espacios cerrados se emparentan con la muerte y el inframundo, los abiertos también forman parte de esta geografía infernal. Algunas ciudades podrían equipararse a la *Selva Oscura* que precede al Hades, tal como ocurre en “Muerte en el bosque”, donde la ciudad adquiere rasgos sombríos conforme cambia la situación del protagonista: cuando es un joven enamorado, la urbe parece un lugar por descubrir, pero cuando se enfrenta al terror de convivir con una mujer gorda, descuidada y mandona, la metrópoli se transforma en un sitio tan desagradable como la cónyuge.

Aunque también aparecen ciudades que son en sí mismas el averno, tal es el caso de “Un boleto para cualquier parte”, donde Marcos, un pusilánime, está condenado a vagar eternamente agujoneado por un oscuro emisario; castigo que se asemeja con el que sufren, en el “Infierno” de Dante quienes en vida fueron mediocres: vagan perpetuamente detrás de un pendón, mientras son agujados por tábanos.

Al igual que las ciudades o los espacios cerrados, los jardines y los cementerios poseen dos planos: el bien y el mal, la luz y la sombra. En los sitios arbolados la muerte se agazapa y, lentamente, los invade. Una expresión clara de este proceso se encuentra en “El jardín de las tumbas”: el viejo cementerio de un convento, durante el día es el jardín de juego de unos niños, por la noche, se convierte en la pesadilla que envuelve y oprime el inconsciente del protagonista.

Así como la muerte se encubre en los espacios arbolados, también acecha en los acuáticos: mares, albercas, estanques, ciénagas. El “Agua del inframundo”,

conduce a los personajes hacia su destino final, el averno, simbolizado en el asesinato o el suicidio. El narrador logra crear el ambiente opresivo de estos lugares gracias a descripciones en las que alude a casi todos los sentidos: vista, olfato, tacto, oído, tal como ocurre en el cuento “Música concreta”, en que se hace referencia al olor naúseabundo del pantano en que se ha transformado el departamento de una mujer-sapo, al croar de la fémina- batracio, a la densidad y oscuridad del agua en que se sumerge la mujer después de su muerte.

En suma, tanto los espacios cerrados como los abiertos son presentados como lugares que lentamente cercan a los personajes hasta arrojarlos al averno de la locura o de la muerte. Asimismo, mediante la analepsis o prolepsis, se interrelacionan los espacios abiertos y los cerrados; esta contraposición de ambientes en un solo tiempo genera una contienda constante que lleva a un desenlace funesto y atrapa la atención del lector. Esto repercute en el ritmo de la narración y logra envolver al lector en una atmósfera asfixiante.

En cuanto a las escaleras, éstas constituyen vías para acceder al infierno. La parte superior de estos espacios se liga con la espiritualidad, con la salvación, aunque allí se pueda encontrar la muerte o la locura. Como se aprecia en “Fragmentos de un diario”, donde el protagonista, un joven artista del dolor, ubica la salvación en la parte alta de una escala imaginaria, situada en su fuero interno, y para llegar a ese espacio debe matar a la mujer que ama. En el texto “La celda”, María Camino enfrenta una lucha interna entre la trascendencia espiritual-arriba y la cotidianidad-abajo. Esa trascendencia se ubica en la parte superior de su casa y en la celda de un “castillo” –el mundo interior de la joven –, y está representada por un extraño personaje al que se designa con el pronombre “él”; este ser se asocia con la oscuridad, la crueldad, el frío, la locura, pero también, con la felicidad.

En cambio, el descenso, las partes bajas de los espacios, se vinculan con la materialidad, la condenación, los instintos. Esto se puede apreciar en “Óscar”, relato en que un personaje demente habita en el sótano de la casa de la familia Román y desde allí domina a los demás habitantes de ese domicilio. La analogía

entre este sitio y el averno se destaca en el desenlace de la obra: Óscar incendia el sótano y las llamas destruyen el domicilio de los Román; los demás personajes huyen sin volver la vista atrás, tal como lo debió hacer el mítico Orfeo en su intento por salir del mundo de los muertos en compañía de su amada Eurídice.

En resumen, si los espacios cerrados se transforman en los círculos del inframundo y muestran dos facetas de una misma realidad textual, las escaleras articulan una forma de terrorífica espiritualidad y la vida diaria con su orden y sus reglas. Así pues, las escaleras bien pueden simbolizar el descenso de los personajes al Hades. Además, estos sitios mantienen un nexo directo con la problemática de los personajes y sus acciones; por lo tanto, el manejo de estas áreas da coherencia y unidad a los cuentos en que aparecen.

En cuanto a los transportes, éstos se transfiguran en metafóricas barcas de Caronte que trasladan a los personajes de los cuentos de Amparo Dávila a alguno de los círculos del Tártaro, donde sufrirán diversas condenas: vagar eternamente de una ciudad a otra en “Un boleto para cualquier parte”, perderse en la pasión carnal en “Tina Reyes”, convertirse en un asesino desquiciado en “Música concreta”, ser embalsamado en “La quinta de las celosías”...

Independientemente de los lugares que se describan –cerrados, abiertos, de transición –, cabe destacar el manejo de los contrastes para crear espacios antagónicos: luz– sombra, ruido – silencio, día – noche, espiritualidad–materialidad, arriba-abajo, salvación-perdición, dentro-fuera. Esta contraposición de espacios, a su vez, está íntimamente ligada con los conflictos de los personajes: “Óscar”, “La celda”, “El jardín de las tumbas”, “Tina Reyes”.

Una manera de enfrentar espacios es la utilización de distintas perspectivas para narrar o describir los lugares. Una evidencia de ello se encuentra en el texto “Tina Reyes”, donde un mismo espacio es descrito desde la perspectiva de la protagonista y la de personaje común y corriente, Juan Arroyo. De este modo,

Tina ve el cuartucho de un hotel de paso, en tanto que el narrador presenta el edificio donde vive la muchacha.

Otra forma de contraponer los espacios la constituye el uso de los puntos suspensivos, que permiten engarzar lugares del pasado o los de un futuro imaginado con los del presente narrativo. Cuando cesa la confrontación de sitios y, por tanto, se resuelve el conflicto que enfrentan los personajes, el punto final adquiere la consistencia de la muerte, la locura, la pesadilla eterna en la que están atrapados los protagonistas. Como sucede en: “Garden party”, “Patio cuadrado”, “La quinta de las celosías”, “El jardín de las tumbas”.

Los espacios también se pueden definir por la ausencia de signos de puntuación. Cuando el narrador elide los signos puede aludir a la falta de cordura o a la muerte. Una muestra del primer caso se encuentra en el texto “Tina Reyes”, cuando la protagonista enloquece, la voz narrativa describe el espacio por el que ella desplaza sin utilizar un solo signo de puntuación. También en “El pabellón del descanso”: cuando el personaje femenino se suicida, un monólogo interior, carente de signos de puntuación, da cuenta de la simbiosis existente entre ella y el pabellón, simbólico abismo situado en un hospital.

Otro rasgo característico de los espacios descritos en los cuentos analizados lo constituye la perenne metamorfosis que sufren los lugares; es un constante juego de ser y parecer: un estanque con lirios se transforma en un cuerpo de agua del que surgen múltiples ojos que amenazan y persiguen a Martha, personaje del cuento “Griselda”; la alberca de una lujosa mansión se convierte en el sitio donde un dolorido hombre se une con la mujer que ama en “Garden party”; la piscina de situada dentro de una librería se transfigura en un ataúd en “El patio cuadrado”.

El hilo narrativo que une todos los espacios sean abiertos, cerrados o de transición lo constituye el dolor. Ineluctablemente cada lugar que se menciona o describe está marcado con el dolor. Los espacios felices no tienen cabida en los relatos de la narradora zacatecana.

Además, conviene hacer hincapié en el simbolismo de los desplazamientos de los personajes: el movimiento hacia abajo siempre implica descenso hacia el inframundo que puede estar representado por una cotidianidad no deseada, por la muerte o la locura: “Fragmentos de un diario”, “La celda”; en cambio el movimiento hacia arriba connota salvarse, elevarse sobre las minucias de la vida diaria, escapar del averno o de la justicia: “Oscar”, “El desayuno”.

Pero en los cuentos no sólo hay movimientos en los ejes vertical y horizontal, también los hay en forma circular: en “Moisés y Gaspar”, el narrador personaje, José, recibe en herencia a dos extraños seres, Moisés y Gaspar, quienes destruirán su vida, igual que lo hicieron con la de su hermano Leónidas. Los desplazamientos y las acciones tanto de José como de Leónidas forman dos círculos concéntricos correspondientes a su existencia y muerte. Estos círculos poseen equivalencias con la geografía dantesca.

El movimiento concéntrico hacia sitios reducidos por la angustia, el miedo, la locura... parangona a los personajes con sus moradas: lugares angostos cuyo centro se ubica en el interior mismo de los protagonistas. “El patio cuadrado”, “La celda”, “Tiempo destrozado” o “Tina Reyes” son una clara muestra de la prisión interior en la que se debaten los protagonistas.

Además, en varios cuentos descuello el manejo de lo que se podría denominar metáforas cósmicas: personajes, acciones, conflictos, todo gira en un torno a un lugar determinado. Tal como ocurre en los cuentos “El jardín de las tumbas”, “Tina Reyes”, “Música concreta”, “Fragmentos de un diario” “El Pabellón del descanso”. Se podría afirmar que *“El modelo espacial del mundo se convierte en estos textos en elemento organizador en torno al cual se construyen características no espaciales.”* (Lotman, 1970, pág. 273). Esto se corrobora en “Tina Reyes”, relato en que todos los elementos están en función de un antro llamado Barba Azul, que simboliza el segundo círculo del mundo ficcional de *La Divina Comedia*, donde se encuentran las almas de quienes se han dejado llevar por las pasiones. Por ello, su pena consiste en ser arrastrados eternamente por un remolino.

Asimismo, cabe destacar el diálogo textual que establecen los cuentos de la narradora zacatecana con las grandes obras de la literatura universal: *La Divina Comedia*, *La Biblia*, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot, *Hamlet* de William Shakespeare, “Las zapatillas rojas” de Hans Christian Andersen, “Casa tomada” y “La noche bocarriba” de Julio Cortázar. Con esta relación dialógica, se multiplican las voces que interactúan en los cuentos, y con ello se enriquecen las posibilidades de interpretación.

Uno de los recursos fundamentales para generar el inquietante universo textual de los cuentos de Amparo Dávila está conformado la metódica búsqueda de la palabra exacta que provoque el efecto estético deseado por la voz narrativa. Una muestra de ello se puede encontrar en “La celda”: cuando María Camino ha perdido la razón se usa el adverbio *amonigotada* –no consignado en el diccionario –para calificar la inmovilidad de la protagonista y su calidad de guiñapo, cuya voluntad depende de “él”. Tal vez se pudo elegir un sinónimo como quieta, atontada, inmóvil... pero no se habría conseguido la semantización que vincula el estado de la protagonista con las almas que ingresan al infierno donde pierden su inteligencia. Además, resulta significativo el manejo de campos semánticos integrados por series de sustantivos y/ o adjetivos que refuerzan la narración. Así en “La quinta de las celosías”, la voz narrativa reitera los siguientes términos que connotan muerte: quinta, anfiteatro, esquela, balsoformo, ataúdes, jardín, cipreses...

En conclusión, cada frase, cada palabra de los cuentos analizados apuntalan un universo narrativo pleno de significaciones, donde los espacios, las acciones, los personajes y los conflictos guardan una coherencia léxico semántica que hace de la obra de Amparo Dávila una de las mejores de la narrativa mexicana.



## **Bibliografía directa**

Dávila, A. (2005). *Apuntes para un Ensayo Autobiográfico*. Pinos, Zacatecas: CONACULTA.

Dávila, A. (1977). *Árboles petrificados*. Distrito Federal: Joaquín Mortiz.

Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dávila, A. (1964a). *Los narradores frente al público*. México: INBA.

Dávila, A. (1964). *Música concreta*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dávila, A. (1959). *Tiempo destrozado* (Vol. 46). México D. F.: FCE.

Domínguez, A. G. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis S. A.

## **Bibliografía de consulta**

Alighieri, D. (1322/1962). *La Divina Comedia* (décima ed.). (F. M. Oca, Trad.) México D. F.: Porrúa.

Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños* (Vol. 279). México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.

Bal, M. (1995). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Catedra.

Barthes, R. (1980). *El placer del texto* (tercera ed.). (N. Rosa, Trad.) México: siglo XXI editores.

- Barthes, R. (1980). *S/Z*. (N. Rosa, Trad.) México: siglo veintiuno editores.
- Bas, J. (1998). *Gran diccionario de nombres de personas*. Barcelona: De Vecchi.
- Beristáin, H. (1982). *Análisis estructural del relato literario*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Distrito Federal: Porrúa.
- Caballo, J. R. (1981). Introducción a este tomo primero. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. I). Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Cadena, A. (1998). *Medio siglo y los sesenta*. Recuperado el 4 de abril de 2009, de [www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html](http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html) - 15k
- Cardosa y Aragón, L. (1975). Prólogo. En Anónimo, *Rabinal- Achí* (Vol. 219). Porrúa.
- Chevalier, J. (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Domínguez, A. G. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis S. A.
- editorial), M. P. (2001). *Diccionario de Ciencias Ocultas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Eliot, T. E. (2006). La canción de amor de J. Alfred Prufrock. En T. S. Eliot, *Poesías Reunidas 1909 - 1962* (J. M. Valverde, Trad., págs. 27-31). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Escalante, B. (2006). *Curso de redacción para escritores y periodistas*. México, D. F.: Porrúa.
- Freud, S. (1981). *Obras Completas* (Vol. I). Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Gennette, G. (1982). Fronteras del relato. En R. Barthes, *Análisis estructural del relato* (B. Dorrietz, Trad., Primera ed., págs. 205-218). México: Premia editores.

Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural* (Segunda reimpression de la primera edición, abril 1971 ed.). (A. d. Fuente, Trad.) Madrid: Gredos.

Kohan, S. A. (1999). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés.

La Santa Biblia . (1960). *La Santa Biblia* . Sociedades Bíblicas Unidas.

Lotman, Y. M. (1970). *Estructura del texto artístico* (Vol. 58). (V. Imbert, Trad.) Barcelona: Itsmo.

María, S. d. (2008). [http://www.corazones.org/santos/rosa\\_lima.htm](http://www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm). Recuperado el 27 de agosto de 2008

Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, D. F.: UNAM.

Moliner, M. (1994). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid, España: Gredos.

Montes de Oca, F. (1977). Prólogo. En D. Alighieri, *La Divina Comedia*. México: Porrúa.

Palés, M. (2001). *Diccionario de ciencias ocultas*. Madrid: Espasa Calpe.

Pérez-Rioja, J. A. (1971). *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las Ciencias y las Artes en su Expresión Figurada*. España: Tecnos.

Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México D. F.: Siglo XXI/UNAM.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. México D. F.: UNAM/Siglo XXI.

Redondo Goicochea, A. (1995). *Manual de Análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo Veintiuno España Editores S. A.

Rojas Urrutia, C. (s.f.). [http://www.literaturainba.com/escritores/amparo\\_davila.htm](http://www.literaturainba.com/escritores/amparo_davila.htm). Recuperado el 14 de junio de 2008

Rosas Lopategui, P. (02 de 2008).

<http://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm>. Recuperado el 06 de 08 de 2008

Schneider, L. M. (2008). Nota introductoria. En A. Dávila, *Cuento contemporáneo* (primera reimpresión de la primera edición de 2001 ed., Vol. 81). COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL/UNAM.

Seco, M. (1996). *Gramática Esencial de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.

Shakespeare, W. (1601/1975). *Hamlet*. México: Porrúa.

Sheneider, L. M. (2008). Nota introductoria. En A. Dávila, *Cuento Contemporáneo* (pág. 52). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Siervas de los corazones traspasados de Jesús y María. (s.f.). *Santa Rosa de Lima, Virgen*. Recuperado el 16 de julio de 2009, de [http://www.corazones.org/santos/rosa\\_lima.htm](http://www.corazones.org/santos/rosa_lima.htm)

Tzevetzan, T. (1982). Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato* (B. Dorrietz, Trad., págs. 167-202). Distrito Federal, México, México: Premia Editora.

Wellek, R., y Warren, A. (1979). *Teoría Literaria*. Madrid, España: Gredos.