

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

La máscara de la evasión
(Del horror al vacío. La cuentística de Amparo Dávila)

Tesis
que para optar por el grado de
Licenciatura
en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:
Roberto Javier Acuña Gutiérrez.

Asesor: Maestro Carlos Alberto López Márquez.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEDICATORIAS

A Esperanza Gutiérrez, mi madre: Porque eres la persona más luchona y bondadosa que conozco y eso me hace tener esperanzas en el futuro; por apoyarme en cualquiera de las tonterías que he emprendido. Estoy muy orgulloso de ti y de ser tu hijo. Te amo. Esta tesis es para ti.

A Daniela Acuña, mi hermanita: No sé si debería agradecerte, por ti empecé a leer, eres una mala influencia. Pero, cómo no agradecer a la persona más inteligente y exasperante que conozco; aunque también -muy de vez en cuando- eres muy tierna. Gracias por ponerme los pies en el suelo; de los dos eres la más madura. Y tengo que reconocer que siempre te he admirado -no lo volveré a decir. Te amo.

A Jazmín Duarte, alias, Jazz: Qué te digo, eres un amor impuntual de persona, muy inteligente, un poco loca, pero muy fiel, eso lo aprendiste de tus veinte hijos. Gracias por ser mi amiga, por escucharme y llevarme siempre a mi casa. Salúdame a Patotas.

A Ismael Santiago, el por qué no: El primer amigo que hice en la Fac... fuiste tú, me acuerdo de la fotografía, del periodismo, de tus fugas a altas horas de la madrugada, de cuando sólo nos faltaban las palomitas, sentados en la jardinera viendo a aquella bailarina que a los dos nos gustaba tanto; de nuestra mutua pasión por Bonifaz Nuño, de que eres un amigo que da todo por sus amigos y quiero seguir siendo fiel a esa amistad. Gracias Isma, por todo.

A Jose Luis Gómez, alias, Joselo: Hay amigos que nacen por las afinidades y a nosotros nos unió una grande, bueno dos -depende el cristal con que se mire. No precisamente la literatura, aunque ésa terminó por cuajar la amistad. Gracias por entender a la perfección aquello de: "la amistad es un sacrificio." A veces pienso que soy un abusivo por dejarte leer todo lo que escribo, pero es en verdad un privilegio tenerte como lector, así que no me dura mucho ese pensamiento. ¡Salud! Por lo venidero; y de verdad muchas gracias.

A Carlos López: Gracias no sólo por leer este trabajo infinidad de veces, sino por tener la paciencia de aguantarme en este largo proceso. Sin tus consejos y tu guía esta tesis no hubiera podido escribirse. Pero sobre todo,

gracias por el café en el seminario, por el spaghetti, sólo bromeo, aunque es de agradecerse. Gracias por tu amistad.

A mi sínodo: Rocío Montiel, por ser una de las personas más inteligentes que conozco, a quien le debo no sólo la pasión, sino gran parte de lo que sé sobre siglo diecinueve y de literatura en general. Gracias por leer esta tesis que tuvo su germen en sus clases. A Claudia Espinosa, porque es un privilegio que alguien que ama y conoce la literatura mexicana de mediados de siglo XX y en particular, la narrativa femenina, lea mi trabajo dedicado a una de ellas. Al Dr. Jorge Olvera y a la Mtra. Claudia Chantaca por el tiempo y la paciencia que tuvieron en leer este trabajo. Muchas gracias.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción:..... | 5 |
| Capítulo I (el sesgo inevitable):..... | 11 |
| Capítulo II (evadiendo el horror):..... | 55 |
| Capítulo III (la voz a ti debida):..... | 77 |
| Conclusiones:..... | 121 |
| Bibliografía:..... | 126 |

Las películas hay que
terminarlas aunque
sea a ciegas.

Pedro Almodóvar.

Introducción

Pensé mucho en el epígrafe que abre la tesis. Cada que leía algo creía que podía quedar muy bien con lo que estaba escribiendo o mejor dicho, pensando. Así que fui coleccionando una cantidad ingente de citas, leyendo libros completos que quizá no me servían de nada para mi trabajo, pero era un vicio, una necesidad terminarlos, aprender a lo renacentista -trataba de engañarme-, finalizar el libro para sacar una cita que iluminara lo que ni siquiera había escrito y quizá ni escribiría.

No quería aceptarlo, pero lo único que buscaba era evitar ponerme a escribir pues tenía miedo, no sabía cómo empezar, qué decir, no sabía si serviría de algo -obviando ese pequeño requisito para la titulación-. Quería seguir teniendo un pretexto para continuar estudiando, evitar los compromisos, no quería sufrir al no encontrar trabajo o estar frustrado por hallar uno donde no me sintiera a gusto.

Así que había meses que no podía escribir un sólo párrafo, en que odiaba el nombre de Amparo Dávila y el tan mentado: Pinos, Zacatecas, 1928; en las contraportadas de sus libros o ensayos que leía sobre ella; también aborrecía cada palabra que me recordara alguno de los títulos de sus libros, ya sea en poesía: *Salmos bajo la luna* (1950), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), *Perfil de soledades* (1954); o los de narrativa: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). Los

detestaba porque no sabía qué hacer con ellos, pero sobre todo, por haberlos leído *ad nauseam*.

En uno de esos incontables momentos en que bajaba las manos, en que me rendía completamente al ocio; fui al cine y entre el olor a naftalina y a polilla donde se recreaba en pantalla las cuitas de un director por llevar a término su película, un personaje, que ya no recuerdo su nombre, decía esas palabras de mi epígrafe: escueto, crudo, pero necesario. Yo mismo al escuchar al actor me sentí personaje de una ficción, aquellas palabras eran dichas para mí, me exigían un final a ese principio de mi tesis que parecía prometedor.

La razón principal para este estudio fue la menos espiritual y comprometida con la literatura, pero muy sincera y era la de mayor peso: la autora estaba poco estudiada; así que me dije que terminaría rápido, razón que a todas luces no fue cierta, pues bastante me tardé en empezar a escribir estas hojas introductorias.

Después vinieron otro tipo de cuestiones que me llevaron a comprometerme de una manera más profunda con mi escritora; ¿su temática? No. ¿Cuál sería entonces?; además, ¿cómo poder determinar algo tan resbaladizo como las obsesiones de la autora al leer sólo dos libros de ella -pues sólo conocía, en ese momento, *Tiempo destrozado* y *Música concreta*-?

Lo que me atrajo realmente fue algo más primigenio, que tenía que ver con mi niñez, con ese niño asustadizo que buscaba con sus cinco sentidos enfebrecidos el apagador de la luz. Pues la luna o el brillo del alumbrado eléctrico apenas resbalaban por los párpados semidormidos de las cortinas, dejando vislumbrar esbozos de figuras atroces, delineadas por la volubilidad de mi imaginación y la obscuridad; y aunque trataba de convencerme que allí había sólo una silla, entonces por qué

se movía; y de dónde partían esos quejidos si sólo estaba yo, silencioso, temiendo que "eso" que no era más que una silla -me lo repetía una y otra vez- se diera cuenta de mi presencia y quebrara su aparente inmovilidad.

Yo pensaba que si no avanzaban esas creaturas era debido a esos pestaños de luz que entraban por la ventana, por eso, todos los días temía que desapareciera la luna o se fundiera el foco del poste. La liviandad de la luz, como el cerrojo de la noche eran dos cosas insoportables que me dejaban desnudo, solo, con cada uno de mis cinco sentidos al rojo vivo, aparejos de mis torturas nocturnas.

Leer a Dávila fue reencontrarme con todos esos temores que creí olvidados, aunque a decir verdad, si puedo evitarlo, jamás entro en una habitación a oscuras. Por ello el interés principal fue exorcizar mi miedo através del entendimiento, aunque éste tiene mucho de sinrazón e imaginación, pues la crítica necesita de todo nuestro ser para lograr comprender algo, pues comprender conlleva la teoría y la práctica, el conocimiento que se adquiere con el esfuerzo intelectual, pero también, con la experiencia adquirida.

Al principio, lo que creí que sería una tesis sobre el horror en dos, máximo tres cuentos, terminó transformándose en un monstruo, pues fue creciendo paulatinamente hasta que me vi agobiado -en mayor o menor medida- de cada uno de los espacios, narradores, perspectivas y personajes de Dávila.

Mi desgracia sucedió a partir de urgar en la tradición o al menos, en algunas de las que Amparo abreva. Allí tuve que ir revisando cuento por cuento para ejemplificar el parentesco; después, al terminar el primer capítulo, sentí los horrores que había dejado escapar de esa caja de pandora, pues intenté hacer una clasificación del horror que me causó verdadera molestia,

insanía, cantidades ingentes de café, insomnio y alcohol; pues había cuentos que simplemente no encajaban. Pero lo que creí que sería una verdadera pesadilla se convirtió en mi pepita de oro, pues claro, no todo en Dávila es horror; además, fichando los artículos, los ensayos que hablaban sobre su cuentística era este tema el más profusamente analizado por la crítica.

En ese momento ya estaba seguro de tener la tesis -aunque seguía sin dormir-, pues, ¿cómo justificar mi primer capítulo?, pues éste trata de la tradición que se extiende de finales del siglo dieciocho y a lo largo del diecinueve.

Esta mira al pasado buscaba justificar el horror en Dávila, ver cómo lo iba adaptando a sus necesidades. Afortunadamente fue esto último, lo que me fue mostrando sus obsesiones, pues urgar en su temática me enseñó que hay muchos elementos que se repiten en su escritura; pues la autora, a pesar de que los cuentos analizados en el segundo y tercer capítulo de este trabajo no buscan causar miedo, sí tienen puntos en común con los que sí. La atmósfera que impera en ambos pertenece sobre toda a la tradición gótica; el estado de aislamiento del personaje principal, la inconformidad de su situación y con el mundo que le rodea están ejemplificados a lo largo de toda su narrativa.

Así mismo el cromatismo en la mayoría de sus cuentos es en tonos oscuros, pero creo que lo más importante era que el personaje, en todos los cuentos, busca evadirse, quiere deslindarse de una realidad que lo oprime, lo niega; y él, al ver cerradas todas sus alternativas, busca un lugar habitable, que muchas veces, no en todas, se encuentra sólo en la muerte.

Si no hubiera existido ese primer capítulo no hubiera pensado en la evasión; pues ¿del horror, quién no quisiera escaparse o de la monotonía de la realidad? Pues aunque el espasmo que causa en el lector es distinto, la angustia y la

necesidad por salir de ese estado son las mismas en toda su narrativa. Así, aunque la tradición de finales del dieciocho y del diecinueve es mucho más clara en los cuentos que pertenecen al género del horror, ésta sigue presente, aunque de un modo más "velado" -por decirlo de alguna manera- en esa narrativa donde lo que impera es la insatisfacción del individuo, ese vacío ante una realidad que no le ofrece nada, quizá únicamente la promesa de alcanzar otra, que muchas veces se optiene através del sueño o de la muerte.

Ahora bien, la teoría literaria en la que me apoyé fuertemente fue la narratología, me basé sobre todo en Luz Aurora Pimentel, en sus libros: *El espacio en la ficción* y *El relato en perspectiva*; y la semiótica, para las cuestiones corporales, allí utilicé en mayor medida a Raúl Dorra. En lo conceptual obté, principalmente, por lo escrito en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* por Mario Praz; Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*; y a Joseph Campbell con *El héroe de las mil caras*, que me sirvió para rastrear esos sentidos arbitrarios que las diversas culturas a través del tiempo le han conferido a ciertas cosas, ya sea objetos, espacios, horas del día, etc...; los tan escabrosos símbolos, que me han ayudado en la interpretación de ciertos aspectos de los cuentos. Entre otros libros más.

Esta tesis es también una confesión, quizá la más terrible porque es con uno mismo, pues muestra las ineptitudes, las carencias, las pocas herramientas con las que cuento para serle fiel a textos que merecen un mejor crítico. Además, este acto es aun más pesado, pues no hay un dios que interceda por mí, ni que ilumine mis palabras, aunado a que será a puertas abiertas, mostrando impúdicamente las deformaciones de mi intelecto y mi imaginación, es cosa que realmente me aterra.

Además se hará frente a unos jueces o verdugos que todavía no tienen rostro para mí; y quizá por ello, en este momento en que escribo, me parecen ya unos seres sacados de mi infancia o de los mismos cuentos de Amparo Dávila. No quiero ni imaginarme en las pupilas de qué huesped avanzarán estas palabras, desde qué celosías me escutarán, si será en pleno sueño o en uno de esos insomnios vengativos; si en el día o en la noche -que es el momento más propicio para los sacrificios.

Ruego porque mi sínodo sea indulgente y no tome tan literal estas palabras, con un sustillo bastará que ya suficiente lo ha hecho por ustedes la misma escritora que me ha desnudado al tratar de desnudar yo mismo sus propias pesadillas.

Donde su fuego nunca se apaga.

May Sinclair.

Capítulo I El sesgo inevitable

Un buen escritor es un gran lector, y no hablo solamente por la cantidad de sus lecturas, sino por la capacidad que tiene de hacerlas suyas, de asimilarlas a su obra; pues éstas no dejan de dialogar con la tradición de la cual han sido enriquecidas.

Digo diálogo, pues no es la obra literaria un calco de otra sino una asimilación de la tradición que se ajusta a la necesidad interna del escritor; de expresar libremente ese mundo que necesita revelar. Aunque, paradójicamente, esa libertad está ceñida a una forma determinada, a ciertas tecnologías narrativas y condicionada –claro está– por el tiempo que le tocó vivir al escritor; pues cada época tiene su propia sensibilidad. Es por ello que Octavio Paz en el *Arco y la lira* habla de la tradición de la ruptura. El artista la conoce y la valora –tanto positiva, como negativamente–, pero es necesario torcerla para crear algo nuevo; y por ende, la única manera de conocer que se está forjando algo distinto a lo anterior, es conociendo esas grandes obras del pasado.

En el caso de Amparo Dávila hay un hilo de la cual su escritura se ha tejido: la tradición gótica y decimonónica. La primera comienza a finales del XVIII en Inglaterra con la publicación de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole; cuyos elementos de alguna u otra manera están presentes a lo largo del Romanticismo en autores como Hoffmann o Poe; estilizándose a finales del XIX en el decadentismo, y fluyendo e influyendo en el XX en escritores como Arthur Machen y Lovecraft, grandes exponentes de este legado que continúa subrepticamente hasta nuestros días.

Al leer la obra de la escritora que me ocupa, noto que en sus cuentos hay una línea muy definida, muy consistente en el tipo de temas e inquietudes. Es por ello que de una u otra forma la angustia, que es parte integral de este tipo de narrativa, está presente tanto en sus personaje como en el propio lector que se acerca a sus cuentos.

La angustia está establecida principalmente a través de la duda, de no saber qué pasa alrededor del personaje, de no poder distinguir la vigilia y el sueño, de ignorar parte del rostro del acosador o desconocerlo por completo, como si su presencia negara la realidad establecida.

De la angustia al horror hay un paso; pues éste aparece como un sobresalto en la cotidianidad de los personajes, una punzada que los despierta en territorios desconocidos aunque quizá deseados. Los mismos espacios que brindaban protección se vuelven oscuros, por lo mismo hostiles y misteriosos. No hay lugar en que el acosado pueda resguardarse, todo se conjura contra él, hasta él mismo; sus pasiones latentes explotan, la razón, al no poder explicar su mundo, queda maniatada en el manicomio del instinto.

En este capítulo, por tanto, daré un somero repaso a los instrumentos que Dávila toma de esa tradición para configurar no sólo el horror en sus textos –pues no todos los cuentos de la escritora pertenecen a este género– sino su narrativa en general.

Empezaré hablando de las atmósferas y personajes que surgieron a finales del siglo XVIII con la aparición de la literatura gótica. Severino Salazar, quien fue uno de los que más se interesaron por la narrativa de Amparo, señaló ciertos aspectos de la literatura gótica que me interesan resaltar;

(siguiendo a Haining) da cuenta de la evolución o los pasos que ha dado este género:

El primero sería el más primitivo y básico, el cual consistiría en un cuento romántico con su castillo encantado, un tirano, una dama oprimida, un caballero heroico y un espectro, o sea un fantasma que desde el más allá pide venganza. En la segunda etapa, se le agregó el elemento de terror en la forma de criaturas demoniacas y entes sobrenaturales, enigmáticos, misteriosos, quienes actuaban usualmente con malevolencia, astucia y sagacidad.¹

Algunos de estos elementos los podemos encontrar en el cuento de "El huésped" con ciertas modificaciones. Por ejemplo, el castillo encantado es sustituido por la casa donde se desarrolla la acción y que está dotada de ciertas características que me permiten asimilarla a los espacios góticos: "Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer."² "La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor." (CURE, "El huésped", p. 20.).

La dama oprimida es la esposa: "Representaba para mi marido algo así como un mueble [...] Mi vida desdichada se convirtió en un infierno [...] supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía [...] no hubo manera de convencerlo [...] Se quedó en nuestra casa." (CURE, "El huésped", p. 19.).³

¹ Severino Salazar, "El nacimiento del personaje Byroniano en la novela gótica", en *Tema y variación de literatura*. México. 1995. Vol.5. p. 274.

² Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*, "El huésped" en Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México. Fondo de Cultura Económica. 2009. p.19. A partir de la siguiente nota, se citará este libro en el corpus de la siguiente manera: (CURE, "nombre del cuento" y el número de págs.)

³ Para un análisis más detallado del cuento ver la tesina de: Luis Arnulfo Medina Lira, *El huésped como alter ego del marido en el cuento "El huésped" de Amparo Dávila*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios superiores Acatlán. 2010. Y para la parte del ente como figura opresora, ver en especial las pp. 28-29.

Las criaturas demoniacas, los entes sobrenaturales, etc., están aquí representados por la presencia de esa criatura: "No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas" (CURE, "El huésped", p. 19.).

Es cierto que no hay caballero ni fantasma en "El huésped" puesto que al ser éste un modelo de virtudes y características positivas, no hay un personaje en el cuento que se le asemeje. Pero sí hay una cierta asimilación de las funciones que desempeña esta figura: la heroicidad, por ejemplo, surge en la mujer subyugada por el marido, que con ayuda de la criada logra eliminar a ese ser abominable. La venganza o la liberación se da, desde y para ellas mismas. No hay caballero pero sus funciones son asumidas por otro personaje, en este caso el subyugado. Además que un caballero en la época que nos sugiere el cuento, el siglo XX, sería inverosímil.

Lo mismo sucede con la figura del fantasma que clama venganza. Aquí no hay tal, pues los afectados directamente por el ente son las personas que habitan la casa. El fantasma, en este cuento por lo menos, sale sobrando, pues aquí —siguiendo la lectura anterior— las mujeres subyugadas toman conciencia de su situación y actúan conforme ésta, reaccionando al peligro matando al huésped. Es interesante la manera en que lo hacen: al estar dormido en su habitación, lo encierran, dejándolo en completa obscuridad y sin alimento.

El confinamiento de la criatura hace que los roles del cuento se inviertan: el preso, el asfixiado es ahora el huésped, la presencia masculina. En el momento en que las mujeres se deciden a actuar, dejando a un lado su rol pasivo, quedan libres en la casa, ostentando el poder; además la libertad se consigue

no con la fuerza –como lo hacía el huésped– sino por medio de la inteligencia. La esposa al tomar las riendas de su vida deja de ser un mueble, adquiere realidad, consistencia con el sólo hecho de actuar contra la presencia que la oprime.

Sería oportuno señalar en el cuento otro de los hilos del entramado narrativo de Dávila: la tradición romántica, continuación y expansión –en determinados elementos– de la gótica. En el caso de este texto es indudable, por ejemplo, la presencia de *Frankenstein* de Shelley. El doctor Victor Frankenstein al hacer la descripción de su criatura apunta: “[...] a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados.”⁴

Esta criatura tiene el mismo color de ojos que el imaginado por la escritora mexicana; pero además, hay una escena muy similar en los dos textos, en el clásico de Shelley leemos:

Me desperté horrorizado; un sudor frío me bañaba la frente, me castañeteaban los dientes y movimientos convulsivos me sacudían los miembros. A la pálida y amarillenta luz de la luna que se filtraban por las contraventanas, vi al engendro, al monstruo miserable que había creado. Tenía levantada la cortina de la cama, y sus ojos, si así podían llamarse, me miraban fijamente.⁵

En Dávila: “Cuando desperté, lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante...” (CURE, “El huésped”, p. 21.).

Hay una tercera similitud entre estos dos monstruos: ambos son seres nocturnos; aunque sea por diferentes motivos: en *Frankenstein* porque es la única manera de pasar desapercibido, y en “El huésped” la noche es un elemento importante, ya que al ser un ser noctívago permite que su acoso sea más asfixiante,

³Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid. Cátedra. 2003. p. 169.

⁴*Ibidem*. p. 170.

sorpresivo, y además la obscuridad predispone lo abominable, lo oculto, lo demoniaco.

La noche me da pie para comentar sobre algo que es de vital importancia en la tradición del horror y en la narrativa de Dávila: el tema de las atmósferas y del espacio. Volviendo a Salazar, éste dice cómo debe de ser el espacio gótico: "[...] lugar cerrado, compacto, limitado, autosuficiente, el espacio ideal para la creación de atmósferas asfixiantes, enrarecidas, un lugar misterioso, donde las acciones se vuelven enigmáticas, simbólicas."⁶

Ya vimos en "El huésped" este tipo de espacios asfixiantes: el lugar está incomunicado; toda la acción se desarrolla dentro de la casa. Pero quisiera no quedarme únicamente con la mención de "El huésped" y analizar, someramente, este tipo de espacios en otros cuentos de la escritora.

En "La quinta de las celosías", por ejemplo, el espacio es esencial, no hay más que prestarle atención al título del cuento que pone de relieve el lugar donde se desarrollará la historia, pues éste será el verdadero protagonista del relato; señalando, al mismo tiempo, la manera en que el horror se expresará, gracias a la presencia de "las celosías", que son, arquitectónicamente hablando, un enrejado que permite ver sin ser visto; por tanto, el de adentro asume la posición de vigía, del que conoce, mientras el que permanece fuera de ellas está ciego, sumido en la ignorancia: "Cuando llegó la quinta se hallaba como de costumbre a oscuras; las celosías no permitían que la luz del interior se filtrara." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 33.).

⁵ Severino Salazar, "El nacimiento del personaje Byroniano en la novela gótica", en *Tema y variación de literatura*. México. 1995. Vol.5. p.271.

En la cita interior se nota la acentuada presencia de luz y obscuridad: adentro de la quinta hay luz, lo cual permite observar lo de afuera; en el exterior hay obscuridad, siendo las celosías -el espacio-, la principal causa de que el personaje principal no pueda observar lo que sucede dentro de la casa.

También sería importante señalar la posición geográfica de la quinta:

Se debía de vivir muy tranquilo por allí; sin ningún ruido, con tanto aire puro, pero estaba muy retirado y muy solo. No le gustaba que Jana hiciera ese recorrido en las noches. Resultaba peligroso para cualquiera; había pocas casas y poca gente; si uno gritaba, ni quien lo oyera. (CURE, "La quinta de las celosías", p. 33.).

Al igual que en "El huésped", está la reiteración de un espacio aislado, incomunicado, peligroso, sobre todo en las noches, acentuando la soledad, la orfandad del personaje frente a los sucesos de los cuales será protagonista o mejor dicho, víctima.

Pero siguiendo con lo dicho por Salazar, el espacio tiene que ser opresivo, así, Gabriel al estar ya instalado en la quinta:

[...] aquella atmósfera le resultaba asfixiante [...] todo parecía rígido allí y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo cercaban poco a poco [...] Gabriel quería salir de allí, respirar aire puro, no ver más los retratos, ni el piano, salir de aquella sala agobiante, de aquel mundo de objetos [...] (CURE, "La quinta de las celosías", p. 35.).

Este tipo de atmósferas están presentes en casi toda la narrativa de Dávila; así, en el cuento homónimo al libro *Música concreta* sucede lo mismo cuando la protagonista primeramente escucha los ruidos producidos por el sapo en el jardín de su casa y después éstos se van aproximando hasta cercarla y confinarla en su cuarto. En el mismo libro, en el cuento "El

desayuno", al recordar Carmen su supuesto sueño, ésta señala que:

A penas si tenía sitio donde moverme, los animalitos lo invadían todo. [...] todos se reían al ver que yo ya no tenía espacio donde bailar, y cada vez salían más animalitos, más, más... llegó un momento en que casi no me movía. A penas me balanceaba. Después ya ni eso pude hacer. Me habían cercado por completo. (CURE, "El desayuno", p. 135.).

En su tercer libro, *Árboles petrificados*, están presentes estos espacios desolados que aíslan y ahogan a los personajes; sólo haré mención de "Griselda" donde a la protagonista:

No dejó de extrañarle el total abandono del jardín, donde apenas se podía caminar por la maleza que todo lo invadía, hasta el sendero que llevaba hacia la casa, que se veía al fondo entre los altos árboles. Las plantas crecían desordenadamente: sin duda hacía tiempo que no habían sido podadas [...] no había resistido la tentación de conocer la vieja residencia que ella siempre veía cerrada y probablemente sola. (CURE, "Griselda", p. 199.).

Ya señaladas, aunque brevemente, las características espaciales de la literatura gótica en los ejemplos anteriores, retomaré de nueva cuenta a los personajes de dicha literatura, pero en este caso, ahondando un poco en los aspectos de su caracterización. Salazar señala que en: "[...] esta nueva narrativa [...] habitan seres cargados de pasiones extrañas, en lugares desconocidos [...]"⁷ ¿Acaso podemos negar que el joven de "Fragmento de un diario", perteneciente al libro *Tiempo destrozado*, no tiene una pasión extraña al ejercitarse en el aprendizaje del dolor?

Aunque es indudable que este regocijo en el dolor llega a ser parte, más que del gótico, del sentimiento romántico del XIX, formando parte consustancial de su estética sobre todo en

⁷ *Ibidem.* p. 273.

el periodo del decadentismo; hay que apuntalar que no tuvo allí su inicio, sino hacia finales del XVIII donde se empezó a practicar la algofilia⁸ en la literatura. Mario Praz al respecto señala que el dolor es:

[...] concebido como parte integrante de la voluptuosidad [...] y a través de toda la literatura, desde el romanticismo hasta nuestros días, se insiste, en la teoría, sobre el tema del placer inseparable del dolor, y, en la práctica, se buscan los temas de belleza atormentada y contaminada.⁹

Así que, antes de entrar de lleno en el romanticismo, es preciso ahondar un poco más en los tipos de personajes que el gótico crea o desarrolla. Dice a propósito Jaime Lorenzo y Severino Salazar de *Árboles petrificados*:

Todos los elementos de la narrativa gótica aparecen en sus cuentos, un género decadente de aparecidos, hasta la locura, la deformidad corporal y mental que funciona como un símbolo de la deformidad del alma del personaje en cuestión [...] Otros elementos góticos que están presentes en este conjunto narrativo son [...] los personajes deformes, los monstruos y aparecidos, y los héroes y las heroínas que triunfarán o, como más frecuente sucede, sucumbirán ante el monstruo.¹⁰

Esta aseveración de los críticos puede ser extensiva a casi toda la obra de la escritora, por ejemplo, en el cuento "El jardín de las tumbas" del libro *Música concreta*, dice el personaje principal:

No pasan las horas y las noches se hacen eternas. Sombras que van y vienen, murmullos, pasos, roces de hábitos, aleteos, cadenas que se arrastran, rumores de plegarias,

⁸ La algofilia está referida al placer por el dolor en todas sus formas. Término usado con regularidad por Praz en el libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*.

⁹ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona. El acantilado. 1999. pp. 70-71. A partir de la siguiente nota, este libro se citará en el *corpus* como: (CAMUDI, y el número de págs.)

¹⁰ Jaime Lorenzo y Severino Salazar, "La narrativa de Amparo Dávila", en *Tema y variación de literatura*. México. 1996. Vol. 6. pp. 60-61.

quejidos apagados, un viento helado que me llega hasta los huesos, el obispo sin rostro frente a mí, sin rostro, sin ojos, hueco. (CURE, "El jardín de las tumbas", p. 114.).

Este cuento es interesante, pues al conjuntar tantos elementos góticos como el aparecido, el convento, el crepitar de cadenas y la noche como el crisol donde estos componentes se funden para conjurar al horror, deja de ser solamente un inventario para convertirse en homenaje a esta tradición tan arraigada en la autora, y que está presente a lo largo del libro ya mentado por Lorenzo y Salazar: *Árboles petrificados*; de éste sólo daré dos ejemplos: "Estocolmo 3" y "Óscar", por lo disímiles de sus personajes. En el primer cuento mencionado la invitada dice:

[...] señalé la silla que acababa de desocupar la muchacha [...] sentada horas y horas sin hablar, como si fuera una pobre muda. [...] ¿Sentada aquí? -comentó Betty, como sin entender, y miró a Homero fijamente. [...] - ¿Para dónde se fue? - preguntó de pronto Betty [...] - A la recámara - contesté. Sin decir más los dos se levantaron y se dirigieron hacia el dormitorio, y yo detrás de ellos. Entramos a la recámara y no había nadie allí, sólo un fuerte olor a gardenias y a nardos, un olor demasiado dulce y pegajoso, denso y oscuro, atrayente y repulsivo, que no se podía dejar de aspirar y que contraía el estómago en una náusea incontenible. (CURE, "Estocolmo 3", p. 227.).

El personaje es un aparecido, un fantasma cuya presencia es sentida primeramente por la invitada y después por la pareja -Homero y Betty- al sentir en la nariz ese olor tan peculiar que sofoca la habitación, y suponemos -pues jamás se afirma o se niega su procedencia- pertenecía al fantasma.

La otra creatura es precisamente Óscar, quien le da nombre al título del cuento, éste -al contrario que el espectro de "Estocolmo 3" -tiene una existencia muy concreta, tanto, que es él el grillete de toda la familia:

Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuará siendo. Comía primero que nadie y no permitía que nadie probara la comida antes que él. Lo sabía todo, lo veía todo. Movía la puerta de fierro del sótano con furia, y gritaba cuando algo no le parecía [...] Raras veces permanecía silencioso, siempre estaba monologando entre dientes palabras incomprensibles. Cuando todos se habían retirado a sus habitaciones Óscar salía del sótano. (CURE, "Óscar", pp. 213-214.).

Es curioso cómo a pesar de estar casi todo el día en el sótano, Óscar sabía y lo veía todo. También en la cita anterior, se aprecia que es un ser violento, ruidoso y lo que dice es inteligible; además, es importante resaltar que aunque vivía en el sótano él no estaba encerrado, aunque sólo salía de su habitación cuando los demás se iban a dormir.

Sacaba entonces el agua del pozo y regaba las macetas [...] Cuando terminaba [...] subía [...] a las habitaciones. Hacia la medianoche se escuchaba el crujir de la vieja madera de la escalera bajo el 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. Pero otras veces entraba a todos los cuartos y se acercaba hasta las camas y allí se quedaba un rato, inmóvil, observando, y sólo su brusca y fuerte respiración rompía el silencio de la noche. Nadie se movía entonces, todos permanecían rígidos y paralizados ante su presencia, pues con Óscar nunca se sabía qué podía suceder. (CURE, "Oscar", p. 214.)

Por la descripción que se hace de Oscar puedo suponer que, o es un ser gigantesco o muy, muy pesado; también, que es hacia la medianoche en que deja su confinamiento para moverse libremente por la casa.

Su presencia es asfixiante para los demás seres que viven con él y ésta se da de dos formas: por sus sonidos desarticulados y por la manera en que se desplaza cuando todos

están indefensos; es decir, acostados en la cama, la mayoría de las veces dormidos.

La manera en que se narra el modo en que la criatura se acerca a las camas para observarlos dormir es simplemente terrorífica, y más con la aclaración que hace el narrador respecto a la manera de comportarse, tanto de las personas acostadas como del propio Óscar, pues dice: "Nadie se movía entonces, todos permanecían rígidos y paralizados ante su presencia, pues con Óscar nunca se sabía qué podía suceder." Estas palabras hacen de la escena un momento aún más angustiante y de mucha tensión, pues nadie sabe qué puede hacer Óscar. La calma, por lógica, vuelve cuando el ente abandona las habitaciones.

Es importante señalar que este ser a pesar de su violencia es muy metódico en su conducta; pues todas las noches, sin falta, riega las plantas. Esto aunado con la rutina nocturna que realiza en las habitaciones me deja entrever, quizá de manera muy soslayada, el patrón de comportamiento de un asesino serial; con ello no quiero aseverar que Óscar es uno, ni siquiera en potencia, pero su conducta sigue también ciertos patrones. Peter Vronsky un especialista sobre asesinos seriales, dice acerca de sus métodos: "He scrupulously targets his victims and stalks them for as long as necessary. He gains control over them at the crime scene [...] The killer is methodical and orderly in his crime."¹¹ El especialista señala dos aspectos fundamentales: el acoso y lo metódico en el asesino serial; rasgos que la criatura de Dávila comparte; Aunado a su personalidad violenta e inconstante hace que el lector tenga la sensación que en cualquier momento podría ocurrir una catástrofe; acrecentando

¹¹ Peter Vronsky, *Serial killers: The method and madness of monsters*, New York. Penguin. 2005. p. 100.

esa posibilidad por la asfixia en la atmósfera, provocada la mayor de las veces por el acoso de Óscar.

El otro punto que quiero rescatar, es que esa faceta metódica está también plasmada en el cuidado de las plantas, en la naturaleza; ello me hace suponer que en cierta medida Óscar está en consonancia con ésta o al menos es sensible a ella, ya que la cuida. Esta aproximación al reino natural quedará aún más evidenciada en la siguiente nota:

En aquella casa nadie había dormido jamás tranquila ni normalmente, su sueño era ligero, atento siempre al menor ruido. Pero nadie se quejaba nunca, resignados ante lo irremediable, aceptaban su cruel destino y lo padecían en silencio. En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo de plenilunio y se negaba a comer. (CURE, "Oscar", p. 214.).

Es importante añadir en esta consonancia los aullidos de la creatura cuando hay luna llena, pues es muy significativo en su descripción, ya que lo asemeja a un monstruo en específico: al licántropo; un ser que está en contacto estrecho con la naturaleza, con lo instintivo; cuyo lazo podemos notar claramente cuando dirige sus aullidos hacia el astro nocturno. Entonces, al pertenecer a esta esfera, podría equiparar a Óscar con un ser suprahumano o infrahumano, según se quiera ver; aunque yo, por lo menos estoy más convencido de su calidad infrahumana, por el recinto que habita, por la manera en que se comporta, por las características que lo animalizan, pero al mismo tiempo lo asimilan con una creatura mitológica; además, no es un ser con cualidades positivas y en ningún momento actúa bondadosamente con los seres de la casa, sólo con la naturaleza, por ello la categoría a la cual lo inscribo.

Ahora bien, creo que no es baladí señalar uno de los tantos significados que el imaginario cultural ha dotado a la luna, ésta representa:

[...] la parte del alma animal [...], arcaica, vegetativa [...] La zona lunar de la personalidad es esta zona nocturna, inconsciente, crepuscular de nuestros tropismos, de nuestras pulsiones instintivas. Es la parte de lo primitivo que dormita en nosotros, viva aún en el sueño, las ensoñaciones, los fantasmas, lo imaginario, y que modela nuestra sensibilidad profunda. Es la sensibilidad del ser íntimo librado [...] a la embriaguez del instinto [...] ¹²

La luna por otra parte está asociada –perdonen la obviedad– con un espacio que en sí ya crea una atmósfera muy particular: la noche, que también refleja el instinto, lo desconocido, la otredad, lo malévolos. No es casual que sea hija del Caos y madre del sueño y de la pesadilla, de lo indeterminado y monstruoso, de la muerte. Engendradora de angustias y de engaños, no por nada sus hijas son las Furias y las Parcas. ¹³

Ahora bien –y pecando un poco–, retomo un conocidísimo soneto de Lope de Vega que versa sobre la noche: “la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,/ solícita, poeta, enferma y fría,/manos del bravo y pies del fugitivo.// que vele o duerma, media vida es tuya;/si velo, te lo pago con el día,/ y si duermo, no siento lo que vivo.” ¹⁴ “El Fenix de los ingenios” también la asume como una presencia maléfica, negativa, subrayando la influencia y el poder que ejerce sobre el hombre, características que irán fluyendo en la tradición literaria –como sucedió en el tiempo de Lope–, matizadas –desde luego– por la sensibilidad de cada época, y que en el gótico o el

¹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona. Herder. 2007. p. 662.

¹³ *Ibidem*. pp. 753-754.

¹⁴ Lope de Vega, *Poesía Selecta*, México. Rei. 1988. p.267.

romanticismo, aunque con ciertas particularidades propias de esos siglos, seguirá manteniendo la noche, tanto, que aún perviven en nuestros días.

Esta atmósfera es la que envuelve a Óscar, que de alguna u otra forma va acotándolo aún más, pues la noche y la luna van siendo inherentes a él, están en comunión. El espacio, por lo tanto, no es algo aislado, es consustancial a su caracterización, dotándolo de todo el imaginario cultural que conlleva éste, ya que él no sólo interactúa con el lugar, sino es parte del mismo, de la naturaleza nocturna, de lo oculto y terrible que hay en éste. Es por ello que la creatura parece tan terrible pues es la noche misma, es la pesadilla, el horror y la muerte encarnada, es la pasión y el instinto personificados. Y es debido a este ser que todos los miembros de la familia están siempre en estado de alerta, angustiados, temerosos, pues nadie se le puede oponer.

De hecho, en la manera como es asumido por la familia ese destino de permanecer bajo el yugo de Óscar, sin revelarse a él, de aceptarlo como un castigo merecido, me hace suponer que hay algo de fondo, algo que permanece oculto; si no, ¿por qué no revelarse ante la creatura, a este ser que hace imposible vivir en paz y armonía?

La aceptación de ese castigo es porque son culpables de algo que, como lectores, desconocemos, que permanece oculto –como Óscar– pero latente. La creatura es la herida abierta de ese hecho velado, pero terrible; es la personificación de aquella herida, del pecado o de algún hecho funesto que llevan sobre sus espaldas los seres de la casa.

Óscar es el recordatorio del crimen que los acosa en la noche mientras duermen, es la conciencia de ése o esos hechos que están más allá de las palabras, por ello la creatura no

puede articular sus rugidos, pues serían más terribles las palabras de su voz y terminaría aniquilando a todos.

El ente es el crisol de todo aquello que la familia vanamente intenta olvidar, es el estigma, el escudo de armas de la casa. El hecho ominoso en sí, pues lo ominoso es una presencia aunque específica siempre indeterminada, es la sombra que se confunde con la noche y fijamente nos mira desde el filo de la cama con su mirada sin rostro, pues éste es el de la propia conciencia; y la de esa familia, que duerme con un peso enorme al lado de la cama, se llama Óscar, la máscara que resume la atrocidad cometida en un pasado que nos está prohibido conocer.

El crimen tiene que ver con lo instintivo, con las pasiones desaforadas en una sociedad que no permite extremos; para suponer esto me baso sobre todo en el comportamiento tanto de Óscar como de la familia, pues la creatura, para mí, es la consecuencia de aquel pasado que no se menciona, pues no puede ser descrito ni contado, pues es algo tan terrible como la misma creatura, tan atroz que es sepultado en el sótano de la casa, espejo del inconsciente y del instinto¹⁵.

La familia pretende ocultar a este ser, por ende, esconder sus pasiones e instintos, pero estos permanecen allí, enervándose sobre todo en la noche. Traigo de nueva cuenta a la memoria el pasaje donde se describe el lugar donde está confinado Óscar: "Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes [...] Lo sabía todo, lo veía todo. Movía la puerta de fierro del sótano con furia [...] Cuando todos se habían retirado a sus habitaciones Óscar salía del sótano" (CURE, "Óscar", pp. 213-214.).

¹⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.* pp. 257-259.

A pesar de que no hay muchos elementos que nos indiquen cómo era el sótano, sí hay uno muy importante: la puerta. Ésta es de fierro, y enseguida resalta de la descripción normal de las puertas de un sótano, pues ¿qué sótano tiene las puertas de este material?, por lo regular son de madera. Por ello la primera construcción que se me viene a la mente es la de una mazmorra, pues ésta se caracteriza por ser subterránea, a diferencia de una cárcel normal; esto nos sugiere otra característica, la obscuridad y por ende el silencio, únicamente roto por este ser que le da dinamismo, realidad –por decirlo de alguna manera– al lugar, lo dota de vida, y más cuando Óscar azota con furia la puerta, pues ésta ha de producir un sonido terrible en la mudez nocturna.

Podría ir aun más lejos, si tomo en consideración la carga de connotaciones que tienen las mazmorras, y ver a este lugar como el símil de una caverna, una gruta o un antro, ya que éstas se describen por ser una:

[...] cavidad sombría, región subterránea de límites invisibles, que habitan y donde surgen los [...] monstruos, es un simbolismo de lo inconsciente y de sus peligros, a menudo inesperados [...] es el de las personas que reniegan las realidades de su pasado, para ahogar en ellas un sentimiento de culpabilidad; pero el pasado inscrito en el fondo de su ser no desaparece sino que continúa atormentándolas, con toda suerte de metamorfosis [...] la caverna simboliza la exploración del yo interior, y más particularmente del yo primitivo, rechazado a las profundidades de lo inconsciente [...] el rastro inmemorial del crimen atormenta lo inconsciente y se ilustra a través de la imagen de una caverna.¹⁶

Creo que la cita es muy esclarecedora acerca de lo que significa Óscar, pues este ser es el reflejo reverso de la familia que les muestra su rostro detrás de la máscara; incómodo, pues no puede conciliarse con una sociedad que oculta, niega lo instintivo y

¹⁶ *Ibidem.* pp. 263-264.

que finalmente amenaza con dejarlos fuera de la sociedad, del mundo comúnmente aceptado.

Bastarán estos breves ejemplos de creaturas horrendas para comprobar las deudas de nuestra escritora con la tradición gótica en cuanto a personajes; pero éstos no fueron los únicos de los que se nutre la obra de Dávila, pues, aunque es cierto que en el XVIII se empieza a desarrollar la estética de lo horrendo y lo terrible, es ya en el XIX que estos elementos se vuelven consustanciales de la belleza, de la cual, el misterio, la pena y la tristeza van dotándola de virulencia, hasta llegar a la belleza que es muerte.¹⁷

Pero antes de hablar de ésta, sería importante mencionar el tipo de hermosura física que plasmará el arte del XIX y que en ciertos puntos retoma Dávila, por ejemplo, en lo referente a la mujer, que a inicios del XIX era llamada frágil; y que ya para finales de siglo, en el periodo decadentista, ésta deja de lado su papel pasivo para retomar un dominio absoluto sobre el hombre, convirtiéndose en la llamada *femme fatal*; y que en su momento mencionaré.

Comenzaré en los albores del siglo XIX, con la caracterización de estas mujeres frágiles. José Ricardo Chaves dice al respecto de ellas: "Quedan fuera de tal modelo la salud, la fuerza, que son mal vistas en una mujer, cuya virtud se comprueba en una constitución enfermiza."¹⁸

Ahora bien, en el cuento de "La celda" María, la protagonista, cuando baja a desayunar y le da un beso a su madre: "[...] vio su propio rostro reflejado en el gran espejo italiano: estaba muy pálida y ojerosa [...] María sonrió

¹⁷ v. Mario Praz, *op. cit.* en especial pp. 65-81.

¹⁸ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007. p. 50.

débilmente a su madre y siguió tomando el chocolate [...]” (CURE, “La celda”, p. 39.).

Para reforzar esta imagen de virtud en María tenemos una descripción de las ocupaciones de la joven:

Ella podía preparar mermeladas y pasteles, sentarse a tejer junto a su madre, leer varias horas, escuchar música [...] A María no le gustaban los juegos de cartas, le parecían aburridos e inútiles. Mientras jugaban, María se sentaba cerca de la chimenea y tejía en silencio. Y sólo interrumpía su labor para servir alguna crema o licor que su madre ordenaba. Esa noche María pidió que le permitieran jugar con ellos. Todos quedaron muy sorprendidos y la señora Camino se sintió muy complacida “de que la pequeña María comenzara a mostrarse sociable”. (Cure, “La celda”, p. 40.).

María está educada para ser una ama de casa: sabe cocinar, tejer, atender a las personas y su pasatiempo es escuchar música; todo dentro del ámbito familiar: la casa; también es muy joven, lo notamos por la manera en que su madre la adjetiva: pequeña. Y también, cuando se señala lo complacida que se queda la madre al mostrarse María sociable, pues, como después se mencionará en el cuento, lo más apremiante para la señora Camino es encontrarles a sus hijas unos buenos partidos, y esto también es un indicio hacia la juventud de la muchacha.

Esta vida de María no es la única, ya que por las noches un ser desconocido entra a su cuarto y cuya presencia María:

[...] no lograba apartar de su mente [...] Sabía que estaba condenada, mientras viviera, a sufrir aquella tremenda tortura y a callarla. Los días le parecían cortos [...] y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. Él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada... (CURE, “La celda”, p. 41.).

Podemos notar muchas similitudes con otros cuentos de Dávila, entre ellos los ya vistos: “El huésped” y “Óscar”: el

confinamiento del personaje en su cuarto, el ente y su acoso; la forma en que María se imagina como éste se acercará a su cama y ella no podrá hacer nada; además, la reiteración de la palabra "nada" es muy significativa pues connota un total estado de invalidez, de entrega y hasta de aceptación a lo que esa creatura se proponga hacer con ella.

Creo que es importante hacer un breve paréntesis para analizar la configuración de esa escena de la nota anterior, donde María se encuentra acostada y la creatura observándola, pues es una imagen muy recurrente en la literatura de Dávila, y por supuesto, es un legado de la literatura gótica y romántica. Chaves a propósito de este tipo de escenas señala: "Hay un vínculo estrecho entre la idea de autosacrificio femenino y la necrofilia. Un gusto sádico anida en el ojo masculino que se complace en mirar el sufrimiento de la mujer."¹⁹

Esta escena es una muestra de virilidad ante la fragilidad de la mujer, es finalmente la escena típica del acoso vampírico. En el cine tenemos ejemplos notables como el *Nosferatu* de Murnau cuando está a lado de la cama de la doncella dormida, que se repite en todos los *Dráculas* cinematográficos posteriores; pero, finalmente, sus bases fueron el arte del XVIII y XIX donde surgió este tipo de personaje.²⁰ También la iconografía de ese tiempo es muy reveladora, por lo regular representaban a la bella durmiente acosada por un íncubo o demonio, un ejemplo de ello es el famosísimo cuadro de "La pesadilla" (1781) del suizo Füssli. Simbólicamente esta escena representa la sexualidad, lo instintivo masculino al acecho de la virtud, de la fragilidad femenina.

¹⁹ *Ibidem.* p. 52.

²⁰ v. Mario Praz, *op. cit.* en especial el capítulo dos, "Las metamorfosis de Satanás"



En el cuadro podemos ver claramente una escena de posesión, representada por ese cuerpo desmayado, abierto –los brazos dejándolo al descubierto–; y más que dormir parece estar fatigada, además lo vaporoso y blanco²¹ –que connota pureza– de

²¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.* pp. 189-193.

su vestido es más una sugerencia para mirar la voluptuosidad de su cuerpo, sobre todo la de sus senos y lo opulento de su muslo derecho. Vencida y oprimida por ese diablillo o íncubo que sonrío maliciosamente. Además, pintada en el centro, aparece la cabeza de un caballo²² que mira hacia la mujer vencida; y que a lo largo del tiempo, ha representado el instinto, la sexualidad no maniatados. Y además, esta cabeza fluye, como bruma o humo del espejo²³ que está pintado en el lado derecho de la composición. Este elemento será muy socorrido en el arte de los siglos XVIII Y XIX, que nos habla sobre todo de otras realidades, que se contraponen a la vigilia, a lo consciente, a lo racional, a lo que se puede nombrar, también este objeto nos remite a la evasión y a la contemplación; y en determinados casos al tema del doble.

La figura de la mujer en esta escena: pelo rubio y piel blanca, vestido blanco y vaporoso; será el arquetipo de la belleza virginal a finales del XVIII y que a lo largo del XIX sufrirá serias modificaciones, pues empezará a transformarse en otro tipo de mujer: la *Femme fatal*.

Continuando con "La celda", la manera en que María piensa librarse de este ser es por medio del matrimonio, pues así ella podrá abandonar su casa y con ello a esa creatura nocturna, pero: "Se dio cuenta con gran tristeza y desencanto que aquel hermoso juego de liberación la había cansado y que no quería saber ya ni de la boda, ni de José Juan [su prometido], ni de nada." (CURE, "La celda", p. 42.).

Es entonces que decide abandonar esa vida hogareña, aceptada por la sociedad:

²² *Ibidem.* pp. 208-217.

²³ Más adelante, en este mismo capítulo, se analizará con más profundidad este objeto.

La última noche del año, la señora Camino dispuso una espléndida cena. Sólo asistieron los familiares más cercanos y los Olaguíbel [apellido del prometido] [...] María estaba pálida y sombría. Llevaba un traje blanco de brocado italiano, ceñido y largo como una túnica. Casi no habló en toda la noche. Todos, excepto ella, gozaron de la cena, pero María sabía muy bien dónde estaba su única felicidad [...] (CURE, "La celda", p. 43.).

Como podemos ver la manera en que va vestida María es muy parecida con la plasmada en el cuadro de Füssli.

Este tipo de indumentarias también realizan un doble juego, pues puede ser tanto un vestido de novia como una mortaja; además, la palidez de la piel resalta ese aspecto fúnebre y frágil, llevado a tal extremo, que la lividez de las muchachas y la blancura del vestido tienen como finalidad representar, como ya antes se insinuó, a una muerta, pero también a una novia que es la antípoda de la desposada tradicional que exhala vida; ésta, al contrario, sus bodas serán con lo ominoso, con lo malévolas y en última instancia con la muerte que tendrá su máxima representación en las vampiresas que vendrán poco tiempo después: belleza que es muerte, como la inolvidable Clarimonda de *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier; y que en la descripción de María podemos encontrar ciertos elementos, sin llegar a ser una vampirización, sobre todo en la descripción de su vestimenta y por las palabras: "pálida y sombría".

También es interesante resaltar de qué modo María, en el transcurso del cuento, se va alejando gradualmente de esa vida socialmente aceptada y por consiguiente de su rol de mujer frágil; ella, por ejemplo, en el episodio de la cena —casi al final del cuento—, físicamente está allí, en la mesa, pero más como un espectro, porque su mente se encuentra en otra parte, entregada ya a otro ser y a otras pasiones ajenas a ese mundo en el cual únicamente su cuerpo permanece.

La manera en que María va apartándose de esa vida social para entregarse a un ser que es la otra cara de esa realidad, me hace pensar en la tesis filosófica del Marqués de Sade:

En la inversión de valores que está en la base del sadismo, el vicio representa el elemento positivo, activo; la virtud, el elemento negativo, pasivo. La virtud existe como el freno que hay que romper [...] de modo que, naturalmente, es condición de placer sádico la existencia de la virtud [...]" (CAMUDI, p. 203).

El personaje decide entregarse a un ser que está fuera de la sociedad, de la norma, un ser que es todo lo contrario a los valores que representa su prometido y la familia, cadena para su libertad:

Cuando María oyó aquella noticia experimentó una gran felicidad, de sólo pensar que se libraba de su presencia por unos días [de su prometido]. Sintió que aquel cerco, que empezaba a estrecharse sobre ella, de pronto se rompía [...] María comprendió todo en aquel momento. Y supo por qué era tan feliz. Estaba ganada para siempre. Ya nada más importaría. Era como una hiedra pegada a un árbol gigantesco, sumisa y confiada. Desde ese momento el día se tornó una enorme espera, un deseo interminable...(CURE, "La celda", p. 42.).

En las notas que he seleccionado, se ve, en primer lugar, la descripción de una mujer virtuosa: la pasividad de su vida y la costumbre que representa la familia. El matrimonio es el elemento negativo del cual María se siente presa, y es a través del vicio, representado por ese ser indefinible, que dota de actividad, de libertad a la joven; aun estando, por paradójico que parezca, presa, siendo torturada sumisamente por aquel. El sadismo, entonces, es un elemento positivo en la salvación y en la liberación de la señorita Camino, ya que al entregarse a ese ser, ella está libre de las trabas sociales, y abierta a ese mundo oculto, nocturno e instintivo representado por esa

creatura, en otras palabras el personaje se evade de una realidad para poder realizarse plenamente en otra.

Este amante nocturno, torturador, a quien María teme, está delineado como una criatura vil a nuestros ojos: "[...] él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen los huesos; ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho..." (CURE, "La celda", p. 44.). Estas características son necesarias, pues como dice Praz: "Esta necesidad de considerar al amante como una criatura infame es característica sádica." (CAMUDI, p. 304). Pues sólo alguien así podría zanjar el vicio de virtud donde estaba sumergida María.

Ahora bien, el tema de la perseguida, que surge a partir de Sade, también está presente en la narrativa de Dávila, tenemos en el cuento de "Tiempo destrozado" varios ejemplos:

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 cercando, cada vez más, más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar [...] (CURE, "Tiempo destrozado", pp. 67-68.).

En el mismo cuento:

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 gritar y a golpear con los puños a fin de que me oyeran y me sacarán de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba; yo gritaba, gritaba desesperada... sentí entonces una presencia, oscura, informe; yo no la veía pero la sentía totalmente, estaba atrapada, sin salida, empecé a retroceder paso a paso, lentamente para no caerme, también avanzaba, lo sabía, lo sentía con todo mi ser, ya no pude dar un paso más, había topado con un librero, sudaba copiosamente, los gritos subían a mi garganta y allí se ahogaban en un ronquido inarticulado; ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí, sin poder hacer

nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...(CURE, "Tiempo destrozado", p. 69.).

En estos dos ejemplos vemos claramente el motivo de la perseguida; en el primer ejemplo, los seres que persiguen son completamente irreales; en el segundo, es una criatura indefinida.

El valor de lo aparentemente irreal se debe en parte a la estructura del texto, ya que está construido a partir de fragmentos de historias en apariencia inconexas, aunque unidas internamente por un solo andamiaje: el del sueño; como señala Lorenzo y Salazar:

[...] lo que distingue a este texto [...] es que sus sueños resultan más bien terribles pesadillas, donde se refleja el temor a la muerte, la paranoia, el asco llevado a nivel de horror, y la pérdida o la multiplicación esquizofrénica de la identidad [...]”²⁴ Es a través del sueño que “[...] los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen forma concreta.” (CAMUDI, p. 362.).

Los románticos dieron gran importancia al sueño, pues era la contraparte de la vigila. Señala Albert Béguin, que éste: “[...] surge en la vida presente, pero muy concreta, y abre en ella inmensos agujeros que van a dar al mundo invisible del arte o a los oscuros dominios de la pesadilla.”²⁵ En el cuento de "Tiempo destrozado" las historias que se van sucediendo empiezan en la realidad: una tienda de telas, una librería, etc., pero estos espacios paulatinamente se alejan de ese mundo común y corriente para transportarnos a otra que se encuentra en los terrenos de las pesadillas.

²⁴ Jaime Lorenzo y Severino Salazar, *op. cit.* p. 55.

²⁵ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México. Fondo de Cultura Económica. 1992. p. 365.

El principio del cuento es importante pues es precisamente allí donde se señalan ciertas propiedades del sueño:

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. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, un rostro, el rostro del silencio, del agua... Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible. Y todo acompañado de una música oscura y pegajosa. [...] Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad. Todo era instante. El sólo querer unía distancias. Se podía tocar el techo con las manos, o traspasarlo, o quedarse flotando a medio cuarto. [...] Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. (CURE, "Tiempo destrozado", p. 65.).

Lo primero que noto es el lenguaje, la realidad a la que entra el personaje, es una realidad poética. El lirismo en el inicio del cuento es evidente como ya apuntaba Julio Cortázar en una carta enviada a Dávila en 1959: "'Tiempo destrozado" me parece extraordinario, pero toca ya otro plano, no lo creo un cuento sino más bien un poema [...]"²⁶ Este lirismo a mi parecer es esencial, porque: "[...] el sueño y la poesía están en relación estrechísima, pues la poesía es [...] la forma superior de esa misma revelación de las potencias ocultas, manifestadas por el sueño [...]"²⁷

El sueño es esta región donde es posible evadirse, experimentar la otredad, ser sin ser, despojado de toda materia, ser esencia y poder ver lo que fuera de este mundo onírico sería imposible de distinguir: el rostro del agua o del silencio. Un

²⁶ Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, ed. Aurora Bernárdez, Argentina. Alfaguara. 2000. p. 393.

²⁷ Albert Béguin, *Op. cit.* p. 373.

mundo que está hecho para extrapolar los sentidos más allá de sus fronteras, ver lo no visto, tocar lo impensado: el lenguaje; escuchar con los ojos, con el tacto y el gusto; todo esto en una atmósfera casi evanescente como el humo. Es a través de este mundo desconocido y en constante fluctuación que se puede percibir el infinito, esa extensa llanura que está dentro de nosotros y que sólo nos es dado habitar cuando dormimos, esto muy bien lo sabían los románticos:

[...] el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso." [...] todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual [...] El romanticismo [...] buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma, no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito.²⁸

La voluntad en el sueño es el principio que rige la acción: el sólo querer es ya acto, es cumplimiento; el límite es la imaginación y el recuerdo, el instante es el crisol de todos los tiempos. Es por ello que las sensaciones se magnifican, se contrastan, son llevadas al límite, pero hay un pago, que es estar solo ante estos monstruos paridos desde el fondo del alma: "Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban la luz, sombra ni fuego." (CURE, "Tiempo destrozado",

²⁸ *Ibidem.* pp. 20-21.

p. 65.). Es por ello que hay que tener mucho cuidado al querer experimentar lo oculto, pues: "[...] los sueños [...] revelan [...] la presencia momentánea y perturbadora de una realidad innominada, inefable, que invade nuestro ser."²⁹

Hay también en esa última cita de "Tiempo destrozado" unos objetos que están íntimamente relacionados con la otredad: los espejos; en parte son una extensión del sueño, otro modo de evadirse de la cotidianidad; y que en la narrativa de Dávila cobran verdadera importancia y ni qué decir de la tradición que estoy comentando. Por citar un ejemplo, en el cuento de "La casa vacía" de E. T. A Hoffmann³⁰, el personaje principal señala: "Aquello me parecía horroroso, pero aún sobrecogido por el espanto, no podía dejar de mirar a través del espejo [...] Una vez parecióme ver un par de ojos brillantes, horribles, que despedían chispas desde el espejo; me puse a gritar y caí desvanecido."³¹

Ahora bien, en el cuento de "El espejo" de Amparo, título por demás significativo, tenemos: "En ese momento mamá gritó. Miré el espejo [...] estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto [...] experimenté un gran vacío dentro de mí, igual que en el espejo [...] Yo no podía apartar la vista del espejo. Ahora tenía la casi seguridad de que de aquel vacío, de aquella nada, iba a surgir algo, no sé qué, pero algo que debía ser inaudito y terrible, algo cuya vista ni yo ni nadie podría soportar..." (CURE, "El espejo", p. 76.).

²⁹ *Ibidem.* p. 375.

³⁰ Cito a Hoffmann por dos razones, la primera porque en el cuento de "La quinta de las celosías" de Dávila, utiliza su apellido para darle vida a un personaje, lo que indica que lo leyó; además, muchos de los temas que manejó el alemán, como el sueño, el doble, las atmósferas asfixiantes están presentes en la narrativa de la mexicana; y en segunda, porque se le considera el fundador de la moderna literatura de terror. v. José Manuel Cabrales Arteaga, *Cuentos de terror y misterio*, Madrid. Siruela. 2005. En especial p. 13.

³¹ E. T. A. Hoffmann, *Cuentos*, 1, Madrid. Alianza. 2002. p. 137.

La otredad aparece al otro lado del espejo, éste es la frontera entre nuestro mundo y el otro; de nuestras obsesiones o deseos como en el cuento de "Garden Party" en *Árboles petrificados*:

*Se quedó [...] mirando fijamente la piscina en cuyas aguas oscilaban las luces de los faroles [...] produciendo dentro del agua formas indefinibles. 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 [...] pero ya sé sí ahora lo sé que estás allí en el fondo acostada y desnuda esperando riéndote desparramando tus negros cabellos en el agua y los peces entrando y saliendo recorriendo todo tu cuerpo descansando sobre tus senos sobre tu vientre jugando en ese cuerpo que es sólo mío sólo mío [...] (CURE, "Garden party", p. 198.).*³²

El espejo en este segundo ejemplo es una proyección de los deseos y carencias del personaje principal, busca llenar su vacío, encontrar en otro mundo lo que no tiene en el suyo, y al tratar de entrar en ese universo y satisfacer sus apetitos, está irremediablemente perdido, pues ha atravesado el umbral de su mundo y la otredad termina por tragárselo: "Y entre aquel frenesí, entre gritos y aplausos, unas burbujas y una ondulación en el agua no fueron vistas por nadie." (CURE, "Garden party", p. 198.).

En ese estado de ensoñación en el que se encuentra —el personaje está borracho—, sus deseos son expresión de sus recuerdos, pues la mujer que se imagina es la de su pasado, la amada que lo ha abandonado; recuérdese un poco la cita sobre el sueño en el cuento de "Tiempo destrozado", el espejo es una extensión del sueño, es, al igual que éste, una expresión de lo

³² En el original el texto está en cursivas.

oculto, ominoso y numinoso³³ que existe o actúa sobre el ser humano.

Parafraseando a Praz, el sueño sirve para vivir intensamente y satisfacer los deseos, éstos no son juzgados ni ética ni moralmente, sino artísticamente, poéticamente, lo que se buscan son experiencias límite, es por ello que muchas veces el estado de letargo, del ensueño es inducido para crear esta atmósfera ideal, o estos paraísos artificiales³⁴ que permiten percibir la permanencia de una esencia mágica o metafísica: la otredad.

Regresemos a un cuento ya tocado –pues nos ofrece un perfecto ejemplo de estos sueños provocados–, en “El desayuno” Carmen cuenta el sueño que tuvo:

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, lo aspiré varias veces [...] de las paredes, del techo, del piso, salían flautas trompetas, clarinetes saxofones. Era un ritmo vertiginoso [...] No podía dejar de bailar, el clavel me había poseído [...] El cuarto se iba llenando de animalitos de cristal. Se acomodaban en todos lados [...] Otros permanecían suspendidos en el aire [...] Desolada miré al clavel que me exigía bailar. ¡Ya no había clavel [...] era el corazón de Luciano, rojo, caliente, vibrante todavía entre mis manos! (CURE, “El desayuno”, pp. 133, 135.).

Carmen al aspirar el clavel empieza a crear este mundo ideal donde todo es posible, se fuga del mundo en el que vive, pero lo que en apariencia era inofensivo y hasta divertido, por una

³³ El término lo tomo de Jung como: “una existencia o efecto dinámicos no causados por un acto arbitrario, sino que, por el contrario, el efecto se apodera y domina al sujeto humano que siempre, más que su creador, es su víctima [...] constituye una condición del sujeto, independiente de su voluntad [...] es, o la propiedad de un objeto visible, o el influjo de una presencia invisible que producen una especial modificación de la conciencia.” Carl Gustav Jung, *Psicología y religión*, México. Paidós. 1988. p. 22.

³⁴ v. Mario Praz. *op. cit.* En particular el capítulo IV incisos 8-10, dedicados al exotismo y misticismo.

vuelta de tuerca se convierte en algo horroroso. El clavel rojo se transforma en el corazón palpitante de su novio, lo ominoso surge en el sueño inducido que cuenta la joven a su familia creyéndolo sólo un –por decirlo de algún modo– sueño.

El final del cuento es muy esclarecedor:

Sus ojos casi fijos miraban hacia otra parte, hacia otro instante. Parecía una figura fantasmal que se desplazaba entre rocas. No alcanzaron a llegar al final de la escalera. Unos fuertes golpes en la puerta de la calle los detuvieron. El hermano bajó corriendo pensando que sería el médico. Al abrir la puerta entró bruscamente la policía. (CURE, "El desayuno", p. 137.).

Jamás se sale ileso al entrar en dominios de lo desconocido; en el caso del espejo éste funciona como límite como en el caso del cuento homónimo al objeto ya mencionado; pero cuando se atraviesa esa frontera y se invaden los dominios del sueño y más el de uno inducido, todo puede pasar. Deseadas consciente o inconscientemente se viven experiencias límites en esos nuevos territorios, pero el pago por esas vivencias es tremendo. Lo que era un sueño –ya en sí terrible– se magnifica en nuestro mundo; y el terror, que era en apariencia inofensivo, cobra dimensiones colosales al instaurarse en esta realidad cuyas consecuencias en el personaje son devastadoras, como en el caso de Carmen.

Estar frente al espejo es vernos y a la vez desconocernos, ser un Jano bifronte, un Caín y Abel a un tiempo, este doble juego nos lleva a otro tema que se desarrolló ampliamente en el XIX: al del *Doppeltgänger*, el doble; que ya ha sido tocado con profundidad por Regina Cardoso Nelky en el cuento "Final de una lucha", el más representativo de Dávila sobre este tema, mas no el único, como señala la crítica. Pero antes de dar un somero repaso a este tema en la narrativa de nuestra autora, convendría empezar por aclarar un poco lo que es el doble:

Este fenómeno empieza a configurarse con interferencias relacionadas con lo siniestro especialmente durante la época del romanticismo, que es cuando surge como la materialización de una parte misteriosa y oscura del ser humano. En Alemania, en el siglo XVIII, se acuña por primera vez el vocablo "Doppeltgänger" [...] que significa literalmente "el doble que anda" [...] Este mellizo, del que anda o camina puesto que tiene representación de ser vivo, muestra por lo general un carácter totalmente opuesto al de uno y, si se le llega a topar alguna vez, suele ser presagio de muerte.³⁵

Cardoso menciona que "Tiempo destrozado", "El espejo", "El entierro" y "El Jardín de las tumbas" son otros cuentos donde el tema del doble también está presente; yo tengo mis dudas con respecto al cuento de "El espejo", pues allí no es un doble quien se da cita, sino es la otredad que se manifiesta a través del espejo, pero, como Cardoso no analiza ese cuento, no podría saber cuáles son sus razones para establecer en él la temática del doble.³⁶

Estoy de acuerdo, por otra parte, con Luzma Becerra quien afirma que en "Griselda" aparece el tema: "Las dos mujeres, una frente a la otra, conforman la imagen del espejo, lo cual nos lleva al tema del doble. Lo que provoca Griselda es que Martha se vea en ella misma al momento de la revelación."³⁷

Como este tema ya ha sido analizado sólo mencionaré un cuento, "El entierro", allí el personaje principal:

A veces, un poco adormecido a fuerza de pensar y pensar, identificaba el sonido del oxígeno con el de su grabadora, y sentía entonces que estaba en su oficina [...]

³⁵ Regina Cardoso Nelky, "Juegos de identidad en "final de una lucha" ", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, ed. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares, México. Universidad Autónoma Metropolitana y Tecnológico de Monterrey. 2009. p. 64.

³⁶ Cfr. con el artículo antes citado.

³⁷ Luzma Becerra, "Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural ", *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, ed. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares, México. Universidad Autónoma Metropolitana y Tecnológico de Monterrey. 2009. p. 144.

dictaba largamente hasta que, de pronto y sin tocar la puerta, entraba su secretaria con una enorme jeringa de inyecciones y lo picaba cruelmente [...] abría entonces los ojos y se encontraba de nuevo allí, en su cuarto del hospital. (CURE, "El entierro", p. 161.).

El personaje como vemos se encuentra, debido a su enfermedad, en un estado febril, gracias al cual, las barreras de la vigilia y el sueño se confunden y se funden; pero todos aquellos lugares, personas y situaciones que van apareciendo, no son azarosos, por el contrario, son una proyección de lo que él desea: "[...] sólo su propio yo tenía validez, los otros funcionaban en relación con su deseo." (CURE, "El entierro", p. 163.). Anteriormente, cuando hablábamos del sueño, señalamos lo peligroso que es vivir en la otredad. En este caso, el cuento se va desarrollando conforme los deseos-recuerdos que van surgiéndole al personaje, dando un recuento de su vida prehospitolaria.

Así se llega hasta el momento en que éste quiere salir a dar una última caminata, ya que todo le hace suponer que su fin es inminente:

Dos cosas deseaba antes de morir: salir a la calle por última vez, caminar solo, sin que nadie lo vigilara [...] caminar como una de esas pobres gentes que van tranquilas sin saber que llevan ya su muerte al lado [...] quería volver a ver una vez más a Raquel [...] Cumpliría estos deseos, sin avisarle a nadie, se escaparía [...] (CURE, "El entierro", p. 169.).

Lo que observo en primer lugar es su deseo de salir a caminar y ver a Raquel —su amante—; lo segundo, la ironía trágica que funciona como anticipación en el desenlace del cuento "caminar como una de esas pobres gentes que van tranquilas sin saber que llevan ya su muerte al lado." Pero ésta se vislumbrará sólo en una segunda lectura, ya que en una primera no se sabe qué es lo que anticipa, pues desconocemos el desenlace del cuento.

Se acomodó la bufanda y se subió el cuello de la gabardina, se alejó de la casa lo más rápido que pudo. Después, confiado, aminoró el paso y se detuvo a comprar cigarrillos. Encendió uno y lo saboreó con gran deleite, ¡tanto tiempo sin fumar! (CURE, "El entierro", p. 170.).

Aquí la impresión que nos quiere dejar el narrador al contar el acto trivial de vestirse por parte del personaje, es la de tener la sensación de su corporeidad. Podemos sentir los movimientos de los brazos al acomodarse la bufanda, el propio peso de la ropa, la solidez de sus pasos sobre el asfalto; acentuada esta corporeidad por la compra del cigarrillo, deseo de satisfacer a su organismo, pero también este acto de comprar cigarrillos supone un otro: el vendedor; que –aunque implícito– está allí, dotando de realidad –por decirlo de alguna manera– al personaje de nuestro cuento.

Incluso, el acto de fumar, la sensación que produce en el personaje, acentúa más esta materialidad. Pero además, esa frase admirativa: "¡tanto tiempo sin fumar!"; también habla de una necesidad no saciada desde hace mucho, de un "deseo" por fin satisfecho; entonces es precisamente esa frase la que hace que se esté alerta de esa realidad o mundo que se está narrando, pues se está ante un personaje satisfaciendo sus "deseos", como sucede en el mundo onírico.

Al llegar a una esquina se detuvo: venía un cortejo fúnebre y ya no le daba tiempo de atravesar la calle [...] después el automóvil de los deudos, un Cadillac negro último modelo, "igual al suyo". Al pasar el coche pudo distinguir en su interior las caras desencajadas y pálidas de sus hijos y a su mujer que, sacudida por los sollozos, se tapaba la boca con un pañuelo para no gritar. (CURE, "El entierro", p. 170.).

Aquí se nota el choque abrupto de realidades, ya no es una ensoñación, no se está ante la perspectiva febril del moribundo, no se viaja de la vigilia al sueño o viceversa. El personaje poco a poco se va adentrando en otro mundo sin siquiera percibirlo, lo mismo pasa con el lector, éste no sabe en qué momento el personaje dejó de vagar de una realidad a otra para sumergirse en una sola, la muerte.

Él ya está del otro lado, cruzó esa frontera y no puede salir de ella, pero lo que es terrorífico, es que aún observa la otra, se da cuenta conscientemente de lo que pasa en un segundo: está muerto, atrapado en otra dimensión, en otro espacio y en otro tiempo que converge con el tiempo y espacio que le pertenecían, y que ahora vislumbra únicamente a través de la mirada.

Observa sin ser visto, es otro, diferente al que su esposa e hijos lloran, nada puede hacer para salir de esa realidad, para ser notado. Es el doble, el que camina solo, pues no hay nadie a su lado, la soledad se ha instaurado. Tántalo ante una realidad que ya no le pertenece, ni puede aprehender; pero allí no termina la tragedia, pues lo terrible, es que él sigue siendo sin ser, pues está fuera de su propio mundo, condenado a desear lo inalcanzable por un tiempo indefinido, eterno quizá.

El doble, en este cuento, es expresado como un desdoblamiento, la cáscara es la que queda en la realidad común y corriente; el yo pierde sustancia o si se quiere en términos más románticos alma o espíritu, se evapora ante los ojos de su familia, ante cualquier mirada que esté en esa realidad, en ese mundo; pues él, ya es puro deseo, es parte ya de la otredad, está atrapado al otro lado del espejo.

Anteriormente mencioné las características de la mujer frágil, pues bien, algunas de éstas pasarán al otro tipo de

belleza que se dio a finales del XIX, el de la *femme fatal*; esta dama tiene mucho de: [...] ídolo, [...] de fantasma, antes que criatura real [...] la mujer fatal típica es pálida." (CAMUDI, pp. 409, 414). En "La celda" por ejemplo: el personaje principal tiene ese mismo color de piel, también es medio fantasmal debido a su lividez y a la blancura de su ropa.

En "La quinta de las celosías" hay varias descripciones de este tipo: "Allí estaba Jana, con un vestido de seda gris, casi blanco, pegado al cuerpo, el pelo rubio suelto cayendo suavemente sobre los hombros." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 33.). "Gabriel se levantó y fue a sentarse junto a ella, tomó su mano, estaba fría y húmeda." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 35.), o bien: "[...] el rostro de Jana blanco, muy blanco, entre una niebla perdiéndose, regresando, acercándose [...]" (CURE, "La quinta de las celosías", p. 37.). Jana es descrita como un ser casi espectral, una belleza muerta sugerida por la frialdad y humedad de su mano.

La mujer es una fría virgen, sí, pero es también la extranjera, la flor, la espada roja de sangre derramada, una flor mortal para los hombres, adorable, detestable; responde por lo tanto al tipo habitual de mujer fatal. [...] El hombre se apaga ante los ojos de una mujer fría, devota del culto de la luna [...] (CAMUDI, p. 421.)

Jana también es extranjera "[...] también puede ser cosa propia de su temperamento alemán." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 32.), además: "La miró con rencor, casi con furia, sí, desatada, de pronto desenfundada y terrible. Ella sonreía con aquella sonrisa que bien conocía, que tanto lo había conmovido y..." (CURE, "La quinta de las celosías", pp. 36-37.). Gabriel, el enamorado de Jana, también siente esa repulsión y goce al estar con ella.

La luna, preludio de la muerte, también está presente en el clímax del cuento: "Ya habían cerrado la puerta... estaba oscuro y sólo una débil claridad de luna se filtraba a través de las celosías; distinguió a Jana en el centro del salón, desde allí lo miraba desafiante, en medio de dos féretros de hierro..." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 38.). No hay más luz que la del astro nocturno que ilumina a Jana, ella aparece en el centro como un ídolo de la muerte, custodiada por dos féretros.

También sería importante señalar cuando María, en "La celda", recuerda el momento en que asesina a su prometido:

Tal vez ya están muertas y tienen los ojos abiertos y brillantes como los tenía José Juan aquella noche; yo quería cerrarle los ojos porque me daba miedo que me estuviera viendo; tenía los ojos muy abiertos y muy brillantes... "serás una bella novia, toda blanca", la luna también era blanca, muy blanca y fría [...] José Juan se puso frío, muy frío [...] la luna lo bañaba y sus ojos estaban fijos [...] se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco...³⁸ (CURE, "La celda", pp. 43-44.).

Aquí, todo el rito de la muerte se lleva a cabo en los dominios de la noche, bajo el amparo de la luna. También, de la cita anterior, otro elemento predominante es la mirada, que ya ha sido ampliamente analizada por la crítica³⁹, sólo mencionaré la importancia de ésta en lo concerniente a la descripción de la mujer fatal: "Físicamente la mujer fatal tiene sus marcas. A la hora de las descripciones, la cabellera y los ojos son focos privilegiados [...] Para la cabellera [...] es rubio/negro, pero

³⁸ En cursivas en el original.

³⁹ A este respecto, son interesantes los ensayos de: Oscar Mata Juárez, "La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila)", en *Tema y variación de literatura*, México. 1998. Vol. 12. pp.13-24.; o lo que dice: Georgina García Gutiérrez Vélez, "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte" en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, México. Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México. 2006. pp. 133-158.

también funciona el color rojo como atributo de la mujer maligna. Para los ojos [...] azul castaño/negro, aunque a veces el verde puede fungir de color maléfico, para acentuar el carácter felino y animal de la mujer en cuestión [...]"⁴⁰

Anteriormente señalé como "En la quinta de las celosías" la primera descripción que aparece de Jana es con un vestido casi blanco, entallado, rubia y con el pelo suelto; ahora bien, respecto a sus ojos: "[...] era de cristal de roca color turquesa, el color azul siempre ha sido mi predilecto, ¿a ti te gusta?/ - Es el color de tus ojos [...]" (CURE, "La quinta de las celosías", p. 36.). Sus iris son azules, pero además, es interesante la comparación del color de sus ojos con el del cristal de roca; además, al ser la primera mención que se hace de ellos, Dávila logra que la asociación con la dureza sea más fuerte, consustancial a la mirada de su personaje. También el azul endurecido de sus ojos me hace pensar en los témpanos de hielo, por consiguiente también su mirada connota frialdad, sin dejar, por supuesto, de ser hermosa. Finalmente, en los ojos de Jana también encuentro ese juego de atracción y repulsión presente en la caracterización de la *femme fatal*.

Otra de las características de este tipo de féminas es su carácter felino, animal; en Jana se ve cómo paulatinamente se va transformando, adquiriendo esas características:

No le contestó, la seguía mirando sonreír, las pupilas dilatadas, los dientes blancos y agudos [...] El rostro sonriente de Jana [...] los dientes blancos que descubrían los labios al sonreír, las pupilas dilatadas [...] ahora riendo, riendo cada vez más fuerte, sin parar [...] el rostro de Jana acercándose [...] los dientes, la risa. (CURE, "La quinta de las celosías", p. 37.).

⁴⁰ José Ricardo Chaves, *op. cit.* pp. 86-87.

La autora hace hincapié en los dientes y los adjetivos que utiliza van delimitando muy bien hacia dónde quiere dirigirse: blancos y agudos; agudeza que no es típica de los dientes humanos, pero sí de los felinos; también a la par de esta animalización física el decoro de Jana se va perdiendo poco a poco, lo notamos en la reiteración que Dávila hace del acto de reír, señalando que ésta es cada vez más estruendosa. En la última parte del cuento queda clara esta transformación de Jana: "Y los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría... Sobre Gabriel caía una lluvia de Golpes mezclados con terribles carcajadas..." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 38.).

Además, se hace patente otra característica de la mujer fatal, la crueldad; al ver a Gabriel en el suelo, siendo golpeado, lo único que se le ocurre decir a Jana es: "-Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos [...]" (CURE, "La quinta de las celosías", p. 38.).

Hay otras dos características esenciales de la mujer fatal que muy difícilmente podría empatar en las mujeres de Dávila: "Quizás el rasgo por antonomasia de la mujer fatal sea su carácter sexual [...] la mujer fatal hace gala de una sexualidad poderosa con la que doblega al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia."⁴¹; y la segunda característica "[...] es su ansia de dinero, su sed de consumo de bienes [...]"⁴² En Dávila sus mujeres no son voluptuosas, o al menos, no hay en las descripciones corporales de éstas esa turgencia que encontramos por ejemplo en una Herodías, protagonista cuyo nombre da título a uno de los cuentos de Flaubert, o en una Salomé de la mal lograda pero conocida obra de teatro Homónima de Óscar Wilde.

⁴¹ *Ibidem.* p. 87.

⁴² *Ibidem.* p. 88.

No es a través de la voluptuosidad que las mujeres de Amparo ejercerán su dominio, su poder vendrá sobre todo desde lo que ocultan, desde el aura de misterio que varias de ellas poseen, o lo que el otro, lo masculino imagina de ellas, pero jamás será por medio de la lascivia que dominarán al otro.

En los cuentos de Amparo la mayoría de sus mujeres son recatadas, tímidas, calladas, no hay un alarde de sensualidad y tampoco una avidez por el dinero, ya que éstas nunca se muestran interesadas por lo que las riquezas económicas les puedan ofrecer, de hecho la única mención a este respecto es en el cuento "Matilde Espejo" y sería interesante ver si en verdad es la avidez por el dinero lo que busca Matilde, pero bueno, ya retomaré más adelante este cuento.

Ahora bien, ¿cómo es percibido el personaje femenino por el otro?, en "La quinta de las celosías" Gabriel ve a Jana como una persona: "[...] tan tímida, tan delicada, no se atrevía ni siquiera a tomarle una mano por temor a molestarla." (CURE, "La quinta de las celosías", p. 31.). En ese cuento en particular no hay mención a las curvas de Jana ni de alguna avidez por el dinero.

María, en "La celda", en un principio aparece con las características de la mujer frágil, llena de virtuosismo, es un ser asexuado y tampoco le interesa el dinero. Pero son precisamente esas características las que enganchan a los enamorados y no otras, éstos esperan de ellas un comportamiento ideal en sociedad, buscan encontrar una futura madre, una buena esposa, es por ello que éstas son tan atrayentes, aunque en la realidad sean completamente distintas a lo que se imaginan estos pretendientes y es allí donde está lo terrible.

Por lo regular estas mujeres de alguna u otra forma están relegadas a un segundo plano o mantienen un perfil bajo y ello

las hace ser misteriosas a los ojos masculinos, por lo regular se encuentran aisladas, tanto si son forzadas a vivir así o no, en el primer caso está la esposa en el cuento de "El huésped"; y en el segundo el caso de Jana en "La quinta de las celosías.

Con lo que respecta al dinero, aisladamente podría entrever esta característica en el cuento de "Matilde Espejo", donde una de las posibilidades que deja el texto es que Matilde envenenó a su familia y a sus maridos por esa causa. Pero al envenenar también a su gato -en otra lectura del cuento- sin motivo aparente, nada más por el amor que sentía por él, tiraría por la borda la primera interpretación o por lo menos la haría más forzada, pues ¿qué hace suponer que no mató a sus maridos por amor? -una pasión muy extraña- y no por la avidez monetaria que puede sugerirnos, quizá tramposamente, la autora. Claro que un cuento que admita una sola interpretación sería un texto pobre, y no es éste el caso.

Todos estos elementos que he mencionado a lo largo de este capítulo configuran una literatura cuyo centro es el horror, sí, pero existen otros cuentos que no están contruidos para causar una sacudida en el lector, tampoco están constituidos para provocar miedo. Esto no quiere decir que se obvие la tradición analizada en este capítulo, pues estas narraciones retoman las atmósferas o ciertos elementos que de alguna u otra forma están insinuados, y se utilizan, sobre todo, para mostrar los estados interiores de los personajes, de ello hablaré sobre todo en el segundo y tercer capítulo.

En la narrativa de Amparo Dávila están conjurados y renovados estos elementos y temas, tanto góticos como decimonónicos, para crear una cuentística poco usual en la literatura mexicana, y por ello casi desconocida, que es algo natural sobre todo en la literatura de horror, como ya señalaba

Lovecraft: "El alcance de lo espectral y de lo macabro suele ser generalmente bastante limitado, ya que exige del lector cierto grado de imaginación y fantasía, una determinada capacidad de evasión de la vida cotidiana."⁴³

Y es precisamente esta evasión la que no sólo debe estar presente en el lector, sino también en los personajes de los cuentos de Dávila; pues toda evasión de la realidad es una invasión a otra, donde tarde o temprano los seres que irrumpen en ella sucumbirán de una u otra forma, pues no cuentan con asideros conocidos, y entonces, lo ignoto los tritura:

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos huesos agitando sus cadenas según la vieja regla. Pues debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; han de estar presentes unas fuerzas desconocidas, y tiene que existir una sugerencia, manifestada con toda la seriedad y monstruosidad que le sientan al sujeto, de ese concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes de la naturaleza, que representan nuestra única salvaguardia en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable.⁴⁴

Es por ello que el horror viene como un espasmo, como una sombra que toma la forma de nuestros deseos, de todos ellos, pues éste también es un deseo de atravesar el límite, vivir al extremo, conocer lo desconocido, ver nuestro rostro del otro lado del espejo, es por ello que al igual que Lovecraft, Rafael Llopis señala que:

[...] lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable,

⁴³ H.P. Lovecraft, *El horror sobre la literatura*, México. Premia. 1989. p. 7.

⁴⁴ H.P. Lovecraft, *Ibidem.*, p. 9.

totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales.⁴⁵

En Amparo Dávila este elemento generador de terror, puede ser, como bien señalan los autores antes citados, una presencia sobrenatural, como en el caso de "El espejo"; o en muchos casos una presencia, que si no podríamos considerar sobrenatural, sí extraña, como el caso de "El huésped", pues éste jamás es descrito con características sobrenaturales, pero sí, muy extrañas, cuya conducta va en el mismo tenor, que sería muy difícil de empatar con la realidad común y corriente. Por ello muchos de sus personajes se mueven en los mundos del sueño o de la locura, pues es más fácil asimilar y explicar a estos seres desde ese lado, aunque muchas veces, éstos no necesitan explicación pues viven en una realidad, como ya se señaló anteriormente, muy distinta de ésta y por ende, inexplicable.

⁴⁵ Rafael Llopis, *Antología de cuentos de terror, 1, de Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*, Madrid. Alianza. 2008. p. 9.

il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

Jacques Prévert.

Capítulo II

Evadiendo el horror

El horror⁴⁶ es medular en la literatura de Amparo Dávila, por ello es necesario tratar, en la medida de lo posible, de clasificarlo o al menos de distinguirlo; pues no es el mismo el que se da en cuentos como "El huésped", que el que surge en "La casa nueva" o en "Detrás de la reja".

La mayoría de las veces lo ominoso crea una ruptura, una grieta por donde el personaje capta, o mejor dicho, padece otro mundo. Tanto si se está ante sucesos supuestamente sobrenaturales que se explican a través de la razón -lo extraño-, tanto si no se pueden comprender lógicamente, o lo que impera en estos es la duda de lo acontecido, ya sea en alguno de los personajes o en el lector mismo -lo fantástico-⁴⁷.

⁴⁶ Para mí los términos horror y terror serán sustituibles, pues lo importante de ellos es el efecto: el miedo o la punzada que provocan, ya sea en los personajes o en lector mismo. No distinguiré cuestiones cinéticas como lo hace Octavio Paz en su libro *Xavier Villaurrutia. En persona y obra*; o para establecer si es tolerable: terror; o intolerable: horror; como lo hace David Roas en *De la maravilla al horror*. Pues en primera tendría que hacer el deslinde cuento por cuento entre éstos términos, pues en cuentos como "El espejo" el personaje queda fascinado ante su visión y en casos como "Griselda" huye del encuentro con lo ominoso; y existen otras narraciones como "Final de una lucha" en que hay un enfrentamiento con el elemento que lo provoca. En segunda, lo que comparte toda narrativa de terror o de horror es el miedo, la punzada que provoca -como lo dije al principio de la nota- y que es lo importante en este tipo de literatura, por ello es irrelevante para mi análisis la distinción, pues no es una tesis sobre el terror o el horror en Dávila.

⁴⁷ El deslinde entre lo que es o no es fantástico, entre lo extraño y lo maravilloso exceden los objetivos de esta tesis, por tanto, sólo mencionaré dos fuentes donde el tema es tratado con amplitud. V. Tzvetan Todorov,

Por tal motivo agruparé en tres tipos los cuentos de horror en la narrativa de la escritora:

1. El que es motivado por otro personaje.
2. El que proviene del espacio.
3. El que surge del interior del personaje que lo padece.

La división parte desde lo exterior hacia lo interior. Primero como una presencia física que afecta al personaje; después, éste es afectado al estar dentro de ciertos lugares; y en tercera, el horror expresado en el interior del sujeto.

Resumiendo, hay, primeramente, una presencia que hace padecer al personaje de una forma activa, principalmente en la forma del acoso; la segunda, el sujeto padece la supuesta "pasividad" de su entorno y la tercera se da lugar en el interior del personaje a través de lo que percibe -muchas veces de una manera torcida- de la realidad exterior.

Por tal motivo cada libro de cuentos los he agrupado de la siguiente manera:

Tiempo destrozado

| Personaje | Espacio | Interior del personaje |
|----------------------|-----------------------------|----------------------------------|
| "El huésped" | "La quinta de las celosías" | "Fragmento de un diario" |
| "La celda" | "Tiempo destrozado" | "Un boleto para cualquier parte" |
| "Final de una lucha" | "El espejo" | "La señorita Julia" |

Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires. Paidós. 2006. y Flora Bottom Burlá, *Los juegos fantásticos*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2003.

| | | |
|-----------------------|--|--|
| "Alta cocina" | | |
| "Muerte en el bosque" | | |
| "Moisés y Gaspar" | | |

Música concreta

| Personaje | Espacio | Interior del personaje |
|---------------------|---------------------------|------------------------|
| "Arthur Smith" | "El jardín de las tumbas" | "El desayuno" |
| "Música concreta" | "El entierro" | "Tina Reyes" |
| "Detrás de la reja" | | |
| "Matilde Espejo" | | |

Árboles petrificados

| Personaje | Espacio | Interior del personaje |
|-----------------------------------|---------------------|--------------------------------|
| "La rueda" | "El patio cuadrado" | "Garden Party" |
| "La noche de las guitarras rotas" | "Griselda" | "La carta" (*) |
| "El último verano" | | "El pabellón del descanso" (*) |
| "Óscar" | | "Árboles petrificados" (*) |
| "Estocolmo 3" | | |

| | | |
|-------------|--|--|
| | | |
| "El abrazo" | | |

Con los ojos abiertos

| Personaje | Espacio | Interior del personaje |
|-----------------|-------------------------|----------------------------|
| "La casa nueva" | "El hotel Chelsea" | "Estela Peña" |
| | "Con los ojos abiertos" | "Radio Imer opus 94.5" (*) |

Al observar estos cuadros puedo llegar a varias conclusiones. La primera y la más obvia es el gusto de Dávila por escribir cuentos de horror sobre personajes -17-, y digo personajes y no entes porque no todos estos tienen cualidades ya no digamos sobrenaturales sino extrañas; pienso sobre todo en dos cuentos: "Matilde Espejo" y "Detrás de la reja".

Ahora bien, respecto a las otras dos clasificaciones, el espacio y el interior del personaje, la última categoría es la que tiene más cuentos, pero también es la que más se diversifica, pues no sólo hay narraciones de horror, si no también de otro tipo, aunque lo imperante es la evasión, la zozobra, el vacío, la soledad o la angustia en el personaje, todos estos cuentos los he marcado con un asterisco: (*).

En consecuencia, el libro más atípico de Dávila sería el de *Árboles petrificados* que es allí precisamente donde se encuentran reunidos los cuentos: "La carta", "El pabellón del descanso" y "Árboles petrificados", aunque el último libro de cuentos: *Con los ojos abiertos*; pese a su brevedad cuenta con un texto de este tipo: "Radio Imer opus 94.5" que también se va

desarrollando desde el interior del personaje y el tema principal es el amor.

La relación entre éste y la locura ya ha sido vista aunque no profundizada por la crítica⁴⁸, la misma Dávila ha mencionado estos temas en su narrativa y creo que sería oportuno traer a cuento sus palabras: "A mí [...] siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, [...] del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura [...] Las angustias que a todos afectan."⁴⁹

En la gran mayoría de sus cuentos, al escribir sobre amor, directa o indirectamente está presente la locura, véase relatos como: "Tina Reyes", "Detrás de la reja", "La señorita Julia", "La celda", "Fragmento de un diario" o "Matilde Espejo". En otras ocasiones no se puede aseverar tal cosa; de hecho ni siquiera se podría afirmar que se trate de un cuento ya no digamos de locura si no de horror, como es lo habitual en la escritora.

Al iniciar esta clasificación mencioné la manera en que el personaje padece el horror. Ahora observando los títulos de los cuentos que pertenecen a la tercera clasificación, lo segundo que noto es que entre más profundo esté el acoso o la angustia en el personaje; éste o estos irán perdiendo relación con lo sobrenatural o lo extraño, si es que existe alguna; y al estar inmersas estas sensaciones en el ser, la manera en que éstas afecten al personaje serán sobre todo en su *psique*, que puede derivar en la locura, pero otras veces no, poniéndose entonces en realce los deseos frustrados del personaje o el vacío en que éste vive.

⁴⁸ v. Georgina García Gutiérrez Vélez, *Op. cit.*; o Jaime Lorenzo y Severino Salazar, *Op. cit.* en especial v. p. 59. Entre otros.

⁴⁹ Jaime Lorenzo y Severino Salazar, "Entrevista con Amparo Dávila", *Tema y variación de literatura*. México. 1996. Vol.6. p. 121.

Estos estados de ánimo pueden ser causados por un insomnio persistente o alguna droga, ya sea el alcohol en el caso de "Garden party", cierto tipo de psicotrópico como en el cuento de "El desayuno"; por medio del amor idealizado o por temor a éste que desemboca en una visión distorsionada del personaje que lo padece, como en los casos de: "Fragmento de un diario", "Tina Reyes" o "Estela Peña".

Hasta llegar a textos en que el horror, basado en la locura deja su sitio al vacío; a una realidad que no place al sujeto que la vive y éste se refugia o quiere resguardarse en el recuerdo, en el ensueño, la soledad o en la muerte: "La carta", "El pabellón del descanso", "Árboles petrificados" y "Radio Imer opus 94.5" Y los serán vistos con más amplitud en este mismo capítulo, pues son cuentos donde el horror queda completamente de lado y da paso a una visión desencantada del mundo.

La evasión es lo que impera en estos relatos y esta misma característica es la que en mayor medida comparten con la narrativa de terror, pues éste hace que el personaje padezca otra realidad que algunas veces se niega, un ejemplo: "Estocolmo 3"; pero otras se desea sin saber las consecuencias que esto ocasiona, pues el personaje al ser tragado por ese otro mundo no sabe lo que le espera, el choque con "lo otro" y la toma de consciencia de lo que se ha hecho es tremendo, pues el cruce hacia otra realidad es una incógnita y casi siempre es devastador, pues el personaje queda escindido, pues algo tiene que entregar por estar allí, muchas veces es la cordura, otra la vida.

Lo cierto es que no puede estar en dos realidades sin sufrir una amputación, siempre hay un pago que tarde o temprano alguien o algo cobra; pongo por caso "El entierro" que el cumplimiento del deseo, de una última caminata es cobrada con el

desdoblamiento del individuo en dos realidades, quedando atrapado en una especie de limbo, pues ya tiene existencia en su mundo cotidiano, pero tampoco ha pasado a otro, pues puede ver a su familia llorando por su muerte, sin poder hablarles y mucho menos acercarse a ellos y tocarlos, sólo los puede ver y eso es lo terrible, pues el tiempo se ha detenido para él, pero no para los demás que ignoran su presencia, su mirada y sus deseos sobre ellos mismos.

Es una especie de fantasma que ve la vida de los demás sin que los otros se den cuenta que sigue allí y seguirá quizá hasta el fin de los tiempos. Este tipo de obsesiones: la evasión, la fuga y el choque de realidades serán una característica fundamental en la cuentística de Amparo Dávila; sean narraciones de terror, como en el caso anterior o no, como los textos que a continuación mencionaré.

Empezaré con el esbozo de "La carta", en este cuento se lee: "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." (CURE, "La carta", p. 220.)

En este caso la evasión está representada como una dicha aparente, resplandeciente. Dotando de un doble cromatismo: blanco y negro a la descripción; aunque la claridad -blancura- no es tal, pues al ser sólo un espejismo se termina cayendo en el abismo.

Ahora bien, la descripción de esta caída está configurada a partir de elementos usados por la autora en sus narraciones de horror: la tiniebla, el vacío, el pozo. todo ello nos connota obscuridad y un color, el negro; pero además, nos habla de una caída infinita, pues no tiene fondo; pero también de una ceguera, pues no se puede ver nada allí dentro. Siendo las

penumbras más consistentes que la claridad, pues ésta es sólo un espejismo.

El espacio y el tiempo en esta negrura son abolidos, la realidad queda subyugada por ésta otra que no se puede tocar ni ver, pues la caída no tiene fondo. Las tinieblas son más profundas y más perennes que la luz.

En este punto podría hacer mención de varias dicotomías, pero la que abarcaría a la mayoría sería la de: bien/mal (luz/obscuridad); que ceñiría no sólo a las cuestiones morales, religiosas si no también a las sensitivas, a las anímicas, etc. Y que en este cuento en particular, sobre todo las cuestiones anímicas son las que se ponen de realce; siendo el vacío, la tristeza y la soledad lo que domina al personaje. Otro punto a destacar es el color negro sobre que está presente en toda la pintura narrativa de Amparo Dávila y que da tono y ayuda a crear la atmósfera opresiva o indeterminada en la mayoría de sus narraciones, como en este caso que no podemos saber la profundidad de ese pozo, y el no saber siempre causa un efecto, al menos de tensión y zozobra en el personaje y en el propio lector.

En "El pabellón del descanso" la protagonista, Angelina, decide morir:

Después cerraba los ojos y comenzaba a soñar despierta cómo sería estar ahí, por fin ahí 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 resonancia sin sentido en el largo vacío sin comunicación identificados plenamente confundidos completos realizados...*⁵⁰ "sí, es perfecto", se dijo Angelina aquella noche y decidió no retardar más ese sueño tantas veces soñado. (CURE, "El pabellón del descanso", p. 236.)

⁵⁰ Las cursivas y la falta de puntuación son del texto.

Aquí hay varias cosas interesantes. La primera es la manera en que Angelina quiere evadirse, que es a través de la muerte por conducto de la ensoñación. En el capítulo anterior ya se tocó el tema del sueño, así que no abundaré a este respecto; por otro lado, el lenguaje es muy poético y refleja el estado de ensoñación que también ya fue visto en el mismo capítulo. Los traigo a colación para ejemplificar que hay elementos que se repiten en estos cuentos que no tienen nada que ver con el horror; otro sería la importancia de la noche que está presente aquí como en "La carta" y en "Árboles petrificados"; en el caso de "Radio Imer Opus 94,5" no lo mencionaré pues será analizado en el siguiente capítulo.

En el caso de "El pabellón del descanso", la evasión es una manera de alcanzar la paz y salir de ese mundo opresivo y hostil, donde la vida de la protagonista no ha tenido resonancia ni sentido.

En "Árboles petrificados" este salir de la realidad es para encontrarse con un pasado donde se fue feliz, por gracia de otra persona, un amor realizado al que se regresa para darle sentido a la existencia presente o de esa supuesta existencia pues:

Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no toquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos [...] necesito llegar pronto, la calle se alarga hasta la eternidad[...] no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. (CURE, "Árboles petrificados", p. 245.)

La realidad común y corriente está representada por el personaje masculino que toca un cuerpo vacío, pues la protagonista está en otro lado, buscando ese pasado que está configurado espacialmente por la mención de las calles, de las luces rojas del semáforo; y

temporalmente por la mención de: días, años. Esta espaciotemporalidad no es la de la realidad si no la de la imaginación, del ensueño y del recuerdo, por ello "la calle se alarga hasta la eternidad", pues no está constituida a partir de la realidad objetiva, exterior, si no de la subjetiva, interior, a tal punto que el espacio llega a abolir el tiempo, perpetuando el ayer donde el personaje fue feliz.

Ahora bien, la evasión nos lleva a considerar las causas de ésta. Empezaré con "La carta":

Hablo para ti. Para esos días en que uno elige una ruta en un país desconocido y sucumbe de melancolía y soledad. Para esos amaneceres en que los ojos son vigías incansables. Por los instantes que yo quería apresar a tu lado, mientras tú me enseñabas la difícil disciplina de alejarme. (CURE, "La carta", p. 219.)

En el inicio del cuento hay un tú implícito, por lo tanto la estructura de esta narración imita a las epistolares, que se abordará con mayor amplitud en el siguiente capítulo, valdrá, para los fines que me propongo, exponer sólo algunos de los mecanismos narrativos de las cartas: la mención de un destinatario; el narrador en primera persona que va contando desde su perspectiva diversos hechos que abarcan el presente, pasado y futuro, así como sus deseos y sus frustraciones pero siempre tomando en cuenta un tú, pensando que lo que se dice es para alguien más; así como un tono confesional -que no es requisito indispensable-, pero sí está presente en muchas novelas de este tipo como *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos que derivan en la confesión de sentimientos.

Retomando el cuento que me ocupa y sin perder de vista lo dicho anteriormente; la evasión por consiguiente se dará en el momento en que el narrador-personaje hable con alguien que está ausente, que no puede escucharlo ni verlo.

Ahora bien, en la cita anterior también encuentro ese empeño por conocer al otro, por entenderlo, por entrar en él: "Para esos días en que uno elige estar en un país desconocido..." pero: "sucumbe de melancolía y soledad." El tú es precisamente ese país desconocido y que al no poder explorarlo, al no tener interacción con él, la protagonista "sucumbe de melancolía y soledad".

Es más, el personaje sabe que el acto de acercamiento que pretende es inútil, que jamás logrará explorar ese territorio, pues: "Por los instantes que yo quería apresar a tu lado, mientras tú me enseñabas la difícil disciplina de alejarme." El "tú" siempre se mostró distante o al menos quería darle a entender que no siempre estaría a su lado, mientras ella quería permanecer a pesar de lo que él deseaba realmente.

Pero el personaje le habla porque es una manera de estar con él, de apresarlo: "[...]así como ahora que ni siquiera te percatas de que estoy aquí, a tu lado, hablando, mirándote, esperando..., no existo para ti en este momento, ni en presencia ni en recuerdo. (CURE, "La carta", p. 221.) Pero también es un modo de saber que el otro no está, pues la única que recuerda, que siente, que le habla es ella, pues el otro no habita esos lugares:

Me voy. Te dejo contigo mismo, en ese mundo tan tuyo en donde no necesitas de nada ni de nadie para vivir, encerrado en tu círculo, en tu torre de marfil impenetrable... pero sé de cierto que no encontrarás paz ni reposo, y tendrás que buscarme, como la vez anterior y completar la historia. (CURE, "La carta", pp. 221-222.)

Aquí claramente se ven los dos mundos: la realidad donde el otro habita, misma que lo encierra, imposibilitándole el salir y buscar a ese personaje-narrador que le habla desde ese otro mundo donde lo está esperando y desde donde asegura que tarde o temprano el otro por fuerza tendrá que seguirla. Aquí está el

tema del destino ineludible, el de los amantes predestinados a estar juntos, que es tratado por varios escritores como Platón en el "Banquete", Dante en la *Comedia* o Quevedo en aquellos versos del soneto titulado: "amor constante más allá de la muerte." etc...

"[...] 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 ahí estoy." (CURE, "La carta", p. 222.) "La larga noche" que no es otra cosa que un sueño infinito, la muerte donde tarde o temprano ese "tú" al quien le habla caerá, la seguirá; por ello no se equivoca en decir que el otro tendrá que llegar allí, con ella, a esa otra realidad, pues todo mundo está destinado a morir.

Es interesante que sea la muerte la salida y la concreción del amor; pues es un límite sin retorno, es perder todas las esperanzas en la realidad exterior, negarla por completo y esperar en la muerte, en la otra vida lo que no se pudo obtener en ésta. La muerte es vista por la protagonista como el crisol donde se cumplirán sus deseos frustrados.

Es importante señalar que la evasión se da para encontrarse con el otro, es el amor quien la provoca y la fustiga, pues éste se ha extinguido en la realidad de todos los días y se tiene que seguir buscando en otro lado: "Yo nunca huí del amor, lo supiste; me precipité siempre a ciegas en sus aguas; lo apuré con una sed inmensa jamás saciada: buscaba mi paraíso. Y en ese empeño agoté la vida." (CURE, "La carta", pp. 2219-220.)

Es curioso que sea con la metáfora del agua, misma que se utiliza para expresar la muerte que Dávila escribe sobre el amor. Para mentar la muerte, sobran los ejemplos: "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu' es el morir [...]"⁵¹ Decía Manrique, o el mismo Quevedo en el soneto mencionado donde el

⁵¹ Jorge Manrique, *Poesía*, México. REI. 1987. p. 149.

amor y la muerte se conjugan: "Nadar sabe mi llama el agua fría,/ Y perder el respeto a ley severa."⁵²

Dávila, al usar la metáfora del agua hace fluir en ésta, al mismo tiempo, un río de amor y muerte, añadiéndole un atributo fundamental de la alegorización del Amor: la ceguera; para evitar cualquier equívoco. Aunque la frase: "a ciegas", es puesta en el personaje como circunstancial de modo y no en el agua, pero el efecto de esas palabras reafirman la imagen del amor como agua, pues la falta de vista es un atributo esencial del Amor y al mismo tiempo logra fundir, con el uso de "aguas", amor y muerte. En su narrativa el *Eros* y el *Thanatos* van de la mano, pues el amar es morir o el morir es amar, sea física o espiritualmente; exterior o interiormente. Sobran los ejemplos: "La celda", "Tina Reyes", "Radio Imer Opus 94,5", "Estela Peña", etc...

En "El pabellón del descanso" también es la muerte la manera de evadirse, pero no es en pos del amor, de un otro, si no de un vacío existencial, de una soledad extrema.

Para poder hablar de este vacío tendré primero que utilizar ciertos conceptos de Luz Aurora Pimentel que utiliza en su libro *El espacio en la ficción*. Dice la autora: "[...] la configuración descriptiva, lejos de ser una mera *repetición* de los detalles descriptivos en el nivel de la manifestación y en el de los objetos de la descripción, se presenta como un fenómeno *relacional* y de *construcción de lectura*."⁵³

Esta cita es muy importante ya que el espacio está completamente en relación con ciertos personajes en el cuento de Dávila: "Angelina se había esforzado demasiado en tener la casa impecable[...] para impresionar bien al cuñado[...] y que él tuviera la mejor opinión de la familia, de su mujer y de su casa." (CURE,

⁵² Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, México. REI. 1990. p. 255.

⁵³ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*. México. Siglo veintiuno y Universidad Nacional Autónoma de México. 2001. p. 87.

"El pabellón del descanso", p. 228.); y "Angelina ya no tuvo paz. Se dedicó en cuerpo y alma al arreglo y limpieza de aquella vieja casa porfiriana que[...] estaba muy descuidada [...]"(CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 228.)Ahora bien:

[...]la casa estaba reluciente. Y Angelina se sentía contenta y satisfecha. A la Nena le había sentado el matrimonio[...] se veía tranquila y reposada. También su manera de vestir había cambiado: usaba ropa sencilla de corte clásico y de colores neutros o tonos suaves[...] Qué gusto daba ver a la Nena convertida en una verdadera señora. (CURE, "El pabellón del descanso", p. 229.)

Estas tres citas son importantes porque la casa describe a la familia y la manera en que Angelina quiere ser vista por los demás y cuya realización se da en la figura de la Nena, cuya descripción va de acuerdo al de la casa porfiriana: elegantes, con un estilo sobrio y familiar. Por ello las palabras: "Qué gusto daba ver a la Nena convertida en una verdadera señora."

Lo que muestran las citas anteriores es lo que se quiere dar a conocer: lo superficial. Angelina se desvive por mostrar una cara que no tiene, pues la casa estaba vieja y descuidada, que seguiría así si no es por la irrupción de su cuñado y de la Nena.

Ahora bien, el personaje trabaja y aparte es la ama de casa, cumple con el papel de padre y madre, pues nadie la ayuda, además, cuando se enferma dice: "-Realmente estoy sola. Mi hermana y su esposo radican en los Estados Unidos, y la tía con quien vivo es una mujer vieja y enferma y... -estuvo a punto de decir: demasiado egoísta para preocuparse por alguien." (CURE, "El pabellón del descanso", p. 230.)

Se nota el estado de soledad en el que se encuentra, que será reafirmado por el espacio del pabellón del descanso. Antes de seguir con el análisis citaré de nueva cuenta a Pimentel: "[...] en una descripción no sólo los adjetivos, u otras frases

calificativas [...] constituyen los puntos de articulación ideológica en un texto descriptivo, sino que también es ésa una importante función que cumplen las configuraciones descriptivas.”⁵⁴

Esto quiere decir que hay espacios que no sólo cumplen con las funciones de descripción o de posicionar al personaje físicamente en un lugar, si no también lo dotarán de ciertas características, que en el caso de Angelina, el pabellón del descanso será quien vaya configurando ciertos aspectos de su personalidad.

La descripción del pabellón es la siguiente:

Es adonde traen a los que se mueren. Inmediatamente que ocurre una defunción se los trae a toda prisa[...] Y ahí los tienen hasta que llega la familia y ordena a qué agencia funeraria los envía./ -¿Y cuando nadie se muere?/ -Pues entonces el descanso está vacío, así como ahora/-(Está vacío, así como ahora, está vacío, así como ahora[...]- Angelina repetía dentro de sí la palabras de la enfermera. Estas dos frases la habían conmovido y perturbado. Sin duda removieron algo tan hondo y escondido como un manantial subterráneo. (CURE, “El pabellón del descanso”, pp. 232-233.)

La cita adquiere significado y relación con Angelina en el momento en que el espacio le remueve algo en su interior. Y es sobre todo la palabra: vacío. También el nombre “El pabellón del descanso” es muy significativo porque el personaje nunca ha descansado. El espacio le revela parte de su interioridad, una oquedad que estaba allí pero que no empieza a digerir hasta que está en ese lugar; también sembrará un anhelo en ella, el del descanso.

Otra cosa relevante es la función del lugar: la última estancia hacia la muerte. Esto es un dejo irónico pero también una anticipación trágica, pues si el lugar está en estrecha

⁵⁴ *Ibidem.* p. 88.

relación con Angelina, su destino por tanto está ligado al del pabellón del descanso.

La relación entre espacio y personaje se ve más claramente en la siguiente cita: "[...]Angelina le pedía siempre a la enfermera[...] que colocara el carrito 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." (CURE, "El pabellón del descanso", p. 233.)

En la dos citas anteriores habla, ya no de la apariencia si no, de una necesidad interna: "como un manantial subterráneo" y "el dibujo era interior" Por tal motivo el espacio es algo que afecta profundamente al personaje, pero no de una manera razonada, si no como una reminiscencia que tañe todo su ser: "- (Está vacío, así como ahora, está vacío, así como ahora[...]- Angelina repetía dentro de sí la palabras de la enfermera. Estas dos frases la habían conmovido y perturbado. Sin duda removieron algo tan hondo". No es consciente porque ese "algo" no aclara nada, es como el sonido de una campana en las honduras del personaje.

Angelina, por tal motivo, necesita estar cerca del pabellón para tratar de dilucidar qué es ese algo, pero además, porque el espacio es un espejo que refleja el interior de nuestra protagonista.

[...]era su Pabellón, le pertenecía porque ella había descubierto su soledad, la había entendido y compartido, ella había compadecido esa larga espera, su silencio profundo, ella había descubierto la gran tristeza de estar siempre solo, siempre vacío, tan pocas veces ocupado y por tan breve tiempo, unas horas, un día o dos, y después, otra vez la espera, la espera, la espera...(CURE, "El pabellón del descanso", p. 235.)

Aquí ya va urgando en su ser para encontrar eso que el espacio le removía, pero además, es tanta la identificación del personaje

con el espacio que por un momento se puede llegar a confundir la pertenencia de los sentimientos que menciona el narrador: "ella había compadecido esa larga espera, su silencio..." No es que ella hubiera descubierto la soledad del pabellón si no la suya propia. En otras palabras, es su estado anímico reflejado en el espacio lo que descubre: "...ella había descubierto la gran tristeza de estar siempre solo, siempre vacío."

Después de ver las características interiores de Angelina en el espacio, sería importante ver cómo es físicamente, pues es un retrato de ella misma: "Casi al fondo del jardín había un pabellón más pequeño y separado de los demás, en donde no se advertía ningún movimiento y a donde nadie entraba ni salía." (CURE, "El pabellón del descanso", p. 232.) y:

[...] ella observaba con gran detenimiento e interés aquel edificio un poco diferente de los otros pabellones: más sobrio, más sencillo, pintado de blanco. Era tan agradable, que debería estar siempre lleno de gente, de ruido, de movimiento, y no así sumido en el más completo abandono, rodeado de silencio, como situado en el silencio mismo y en la soledad. (CURE, "El pabellón del descanso", p. 233.)

En estas dos descripciones lo primero que noto es la espacialidad con respecto a los demás edificios: la lejanía, lo apartado que está el lugar -otra coincidencia con el espacio en los cuentos de terror-; en la segunda, de las personas, pues nadie lo habita.

Por otro lado podemos ver como esta descripción acentúa la soledad del lugar, lo muerto que está, pues en la primera cita tenemos la mención de la falta de movimiento y del vacío del lugar: "nadie entraba ni salía". Por tanto, es un espacio hermético. En la segunda cita están los mismos elementos pero ya puestos en claro, pues ya se encuentra la mención del silencio y de la soledad.

Además, al describirlo como: sobrio, sencillo y blanco. Podemos asimilarlo al ideal de Angelina representado en la figura de la *Nena* y de la misma casa porfiriana, pues también este espacio representa a la protagonista.

Al inicio del cuento se hace mención de que el lugar se encontraba viejo y descuidado y la descripción de la protagonista, al irse la *Nena*, es reveladora: "Angelina ya no tenía ropa que ponerse, todo le quedaba tristemente flojo, como si no fuera de ella. Había perdido peso y estaba demacrada[...]" (CURE, "El pabellón del descanso", p. 230.)

Si Angelina en el tiempo que estuvo la *Nena* se puso activa y revitalizada -como la casa-, al irse su hermana, tanto el espacio -esto lo supongo pues no hay mención en el cuento, pero al ser Angelina la única que arregla el lugar, no es difícil suponer que sin ella, éste tornara a su estado de descuido- como ella misma regresan a su decadencia.

Tanto la casa como el pabellón son reflejos de la protagonista; por ello, no se resigna a dejar a éste último, pues eso precisamente es lo que toda la vida han hecho con ella. Entonces a Angelina no le queda otra opción que quedarse con ella misma, lamentarse y condolerse, por ello su decisión final: "Esa noche cuando después de merendar le dieron la pastilla, ella fingió que se la tomaba, pero la escondió con todo cuidado, Y así día tras día." (CURE, "El pabellón del descanso", p. 236.)

En "Árboles petrificados" el personaje principal se evade, como en el caso de "La carta", por culpa del amor, de su carencia que hace a la protagonista buscarlo en otro mundo: "Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño." (CURE, "Árboles petrificados", p. 243.) De nueva cuenta el tema de los amantes destinados a estar juntos.

Lo curioso que esta frase es muy reveladora, pues la escritora juega con el lector porque son palabras que bien podrían interpretarse en un sentido literal y no sólo figurado, pues el sueño, la imaginación y el recuerdo son los espacios que permiten la fuga del personaje.

"Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida." (CURE, "Árboles petrificados", p. 243.) En cambio en la realidad está la muerte, pues allí no se encuentra el amado. La virtud de este cuento se encuentra en que Dávila hace que el lector no sepa que el hombre a quien la protagonista recrea no está con ella, es parte de su pasado, pero ese pretérito se hace presente por medio de la evocación.

Ya anteriormente, cuando empecé a esbozar brevemente el cuento, transcribí lo siguiente: "Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no toquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos [...] necesito llegar pronto[...]"(CURE, "Árboles petrificados", p. 245.) Este hombre no es el de sus recuerdos, si no el que está con ella en la cama en ese tiempo y espacio de la realidad a los cuales ella ha obviado.

Pues la misma protagonista dice: "Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos." (CURE, "Árboles petrificados", p. 244.) Por tanto, se vive hacia dentro, hacia la hondura del ser y no hacia lo exterior, hacia lo palpable. Por ello el cuerpo que está en la cama y que toca el hombre es una especie de maniquí, pues ella se encuentra inmersa en otra realidad: "El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos

dentro del mismo sueño." (CURE, "Árboles petrificados", pp. 245-246.)

Es muy interesante la manera en que el personaje está en el mundo onírico, pues no vive despierto si no en un estado de sonambulismo, en un estar y no estar presente, pues el espacio que habita el sonámbulo no es el que recorre, si no el que está soñando.

Es interesante cómo Dávila construye el espacio, pues lo hace muy complejo; pues, primeramente tenemos una realidad dada, después el mundo del sueño o del ensueño, pues éste abarca el pasado y la imaginación; y en éste a su vez se vive soñando. Estamos ante el tan mentado *mise en abîme*, pero en el sueño al estar soñando nos abre la posibilidad de otro mundo al cual no podemos como lectores acceder.

Tal es así que ni el mismo personaje sabe bien a bien su estado espacio-temporal: "Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... Tal vez estamos más allá de nuestros cuerpos." (CURE, "Árboles petrificados", p. 246.) Tenemos no sólo el espacio exterior, sino la vida exterior representada por los árboles petrificados, entes que antes tuvieron vida y que ahora han adquirido una apariencia sólida, de cáscara, están vacíos; donde es imposible el acto sensitivo, pues como diría Rubén Darío: la piedra dura ya no siente.

Hacia fuera no se vive porque no hay vida posible, no se puede sentir nada; se está más allá del cuerpo porque éste ya no sirve, es un árbol petrificado, pues como ya se mencionó anteriormente, cuando el hombre la intenta tocar en la cama, ella ya no está allí. Está en el espacio donde aún es posible amar y ser completo, donde no se sabe si es un sueño o la muerte, pues, qué es ésta si no un sueño eterno.

Estar en ese estadio es desear la muerte, buscarla, pues allí, paradójicamente se vive, pues cuando no se está en este estadio el personaje está mutilado y vacío: "Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo..."⁵⁵ (CURE, "Árboles petrificados", p. 245.) o "Cada despedida es un estarse desangrando, un dolor que nos asesina lentamente. Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. (CURE, "Árboles petrificados", p. 245.)

Es interesante esta última cita, pues son los mismos sentimientos y el mismo silencio que se expresan tanto en "La carta", "El pabellón del descanso" y en el cuento que se verá en capítulo aparte: "Radio Imer opus 94.5" donde los distintos personajes viven y sienten en el interior de su ser, pues el exterior les ha negado esa posibilidad.

Otra característica que comparten los cuentos son la atmósfera nocturna; en "La carta" hay muchas menciones a uno muy similar al de "Árboles petrificados": "Todo estaba igual en la calle y dentro de ti: el alumbrado mortecino, los automóviles con prisa[...] también la lluvia con su monótono caer." (CURE, "La carta", p. 220.) La atmósfera es casi la misma. La mención de la lluvia es también importante en "Radio Imer opus 94.5", al igual que la de la noche. El tener un destinatario implícito lo comparten tanto "La carta" como "Árboles petrificados" aunque en el primer cuento es un reclamo, un amor que no se pudo realizar y que espera con la evasión poder concretarlo. En el segundo es una historia de amor que continua a pesar del presente, de la realidad que rodea a la protagonista.

El lenguaje es claramente poético y que ya en el capítulo anterior mencioné su importancia; y que si bien en "El pabellón

⁵⁵ Aquí hay dejos de otro mito, el del andrógino.

del descanso" no es este estilo lo que se impone, sí aparece -y es muy significativo- al final de la narración y que ya he citado.

Con estos tres ejemplos podemos ver claramente que la evasión se da por un vacío interior, ya sea por causas amorosas o por un vacío y soledad al cual ha conducido la vida misma. En el caso de "El pabellón del descanso" también está el amor no realizado, pues si Angelina ve en la Nena a su ideal, y ésta es toda una señora casada, pues en el fondo la misma Angelina hubiera querido ese destino para ella.

El cuento que en el siguiente capítulo analizaré, tiene muchas de las características de estos tres relatos, si no es que todas, por ello será tratadp con más profundidad, pues lo tomaré como modelo de este tipo de narraciones atípicas en Amparo, donde no existe el horror, pero sí un malestar y una huída hacia otras realidades en busca de la felicidad.

Lo que eres/ me distrae de lo que dices.

Pedro Salinas.

Capítulo III

La voz a ti debida

"Radio Imer Opus 94.5" perteneciente al libro *Con los ojos abiertos* (2008), se podría resumir como la historia de amor de la señorita Irene. El cuento comienza de una manera muy pictórica, pues tal parece que se está frente a un cuadro, ante un instante detenido en el tiempo: "Junto a la ventana, para tener más luz, Irene cosía los botones de una blusa, mientras en el muro del edificio de enfrente, una lagartija subía y bajaba siguiendo el último sol de la tarde." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 272.)

En la descripción hay algunas cosas interesantes. Irene se encuentra sentada, inmóvil junto a la ventana buscando más luz que la hallada en la habitación para poder coser los botones de su blusa. Esta necesidad hace evidente que la casa no está muy alumbrada, al menos en el espacio donde se encuentra, pues si no puede zurcir por falta de iluminación, el espacio debe de encontrarse en una semiobscuridad. Por tanto, la claridad viene del exterior.

Se encuentra confinada en un espacio fronterizo entre la penumbra de la habitación y la luz. Ésta es la que roza sus dedos mientras zurce, la que hace el contacto, no Irene. Es el sol quien toca sus manos, quien recorre su piel y la alumbró. El acercamiento, por tal motivo, se da a través de dos sentidos: el primero, que sería el más previsible, la vista, pues gracias al astro, puede ver tanto su trabajo como el mundo que se agita afuera; y el segundo, más íntimo, el tacto, pues ella siente en su piel, y más precisamente, en sus dedos, el calor de la

estrella, pues son éstos los que están dedicados a zurcir los botones.

En esa misma descripción tenemos una serie de elementos que se encuentran al otro lado de la ventana y que sería importante analizar. Está la lagartija que sube y baja persiguiendo al sol; al igual que Irene, lo busca, por lo tanto, las dos están cercadas por los desplazamientos del astro, pero también por el espacio, por la pared de enfrente, que, al mismo tiempo, impide que ella vea más allá, y en el caso de la lagartija, que vaya más adelante.

La correspondencia no termina allí, pues, aunque el movimiento de la lagartija es más predecible, únicamente es vertical: ascendente y descendente; el movimiento al zurcir también es de avance y retroceso. Quizá el reptil tenga más movilidad por encontrarse afuera, aunque, por otro lado, está confinada a la pared, viendo y sintiendo sobre su piel cómo desaparece "el último sol de la tarde". Ahora bien, el movimiento de las dos es mecánico, pero está guiado por el capricho del sol, ya que se necesita para zurcir como para perseguir su marcha.

La frase "[...] una lagartija subía y bajaba siguiendo el último sol de la tarde." evoca una cierta melancolía que sería imposible empatar con el animal, pero sí con su espejo: Irene; y más porque este sentimiento, muy romántico por otro lado, está construido de una forma poética, entendiendo que la poesía:

[...] debe darnos la *impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un *contenido psíquico es en la vida real*⁵⁶. Ofreciéndose como algo individual, como un todo particular, síntesis

⁵⁶ Las cursivas son del texto.

intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo.⁵⁷

Al estar ante una frase poética no se puede tomar literal las palabras: "siguiendo el último sol de la tarde.", sería imposible pensar, por el contexto del cuento, en que antes hubo otros soles en ese día o en esa tarde; entonces se tiene que ir más allá del significado literal, y encontrar las posibles significaciones, siendo la más inmediata que la tarde está pronta a desaparecer, cuestión netamente temporal, y que en ésta primera connotación sí abarcaría tanto a Irene como a la lagartija; pero, si el conocimiento poético tiene que ver con una experiencia psíquica: sensorial y emotiva; entonces la segunda significación forzosamente irá en ese tenor. En el diccionario de Chevalier encontramos que el astro ha representado la: "fuente de la luz, del calor y de la vida [...] manifiesta las cosas, [...] representa el conocimiento intuitivo, inmediato [...] [y su sede en el hombre es] el corazón."⁵⁸

EL sol entonces representa para Irene el calor y la fuente de la vida que solamente puede intuir y sentir levemente, sin sumergirse en ella. Es un aviso de que la vida está allí, esperándola. Además, si a esta interpretación se le añade que en la frase el sol está antepuesto tanto por el adjetivo "último" como por el complemento "de la tarde", hacen acuciante o por lo menos señalan la urgencia de que Irene se dé cuenta que la vida aún está allí, para ella, pero no por mucho tiempo; pues tanto "último" como "tarde" dan una sensación de término y por lo tanto de apremio; claro que es una cuestión temporal, pero ya no horaria sino vital para la bordadora, aunque en esta frase el sujeto sea la lagartija.

⁵⁷ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid. Gredos. 1985. p. 18.

⁵⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.* pp. 949-957.

Recordando un poco la posición en que se encuentra Irene y la tarea que realiza. Sentada, cosiendo los botones de una blusa junto a la ventana. Me recuerda dos mitos de tejedoras: Penélope, aquella que teje la mortaja de Laertes en espera de su viajero arrojado a los gemidos marítimos del regreso⁵⁹; y el mito de Aracné, la soberbia.⁶⁰ De la primera existen en Irene varios de sus motivos⁶¹; está presente el de la mujer que borda y ¿no hay acaso también la sensación de espera en ella?, sugerida por su posición junto a la ventana, como aguardando a que alguien llegue.

Esperanzadas aguardan las dos, pues el último sol aún no ha caído. Irene seguirá cosiendo hacia la luz última, aunque, al contrario de Penélope, que conoce muy bien al que espera; ella, en este momento, sólo es un gesto que aguarda indefinidamente sin querer hacer otra cosa más que aquello: bordar y esperar sin saber qué o a quién; pues aunque ha visto la luz, la ha sentido entre sus manos, sólo ha sido un roce.

Por ello las palabras que a continuación se dice en silencio: "son tristes y largas las tardes de los domingos [...]" (CURE, "Radio Imer Opus 94.5". p. 272.) Pues se encuentra encerrada, sin animarse o sin saber cómo romper los barrotes de su soledad, por ello todas las tardes de domingo se la ha pasado así: triste y sola. El tiempo únicamente transcurre velozmente cuando se quiebra la rutina, ésta, al contrario, hace que el segundero se alargue, se espese.

⁵⁹ v. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología. Griega y Romana*, Barcelona. Paidós. 1981. pp. 419-420.

⁶⁰ El mito de Aracné lo trataré más adelante en este mismo capítulo.

⁶¹ Los temas son historias ya contadas sintetizadas en un personaje o en una acción; y los motivos son aquellos que están contenidos en todo tema, son configuraciones narrativas o descriptivas más o menos autónomas que tienden a insertarse en diversos relatos. v. Luz Aurora Pimentel, "Tematología y transtextualidad" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México. El Colegio de México. 1993. Vol. XLI. Número 1. pp. 215-229.

Vuelvo a enredarme en ese telar sensitivo. La vista, parte de lo inteligible; y el tacto, del instinto. Tomaré la división que hace Marsilio Ficino de los sentidos, no por mero capricho, sino por dos razones fundamentales: la primera, diferencia bien éstos; y la segunda, su concepción neoplatónica no es del todo ajena al cuento de Dávila:

[...]la mente, la vista y el oído son las cosas [...]por medio de las que podemos gozar de la belleza, y que el Amor es deseo de gozar la belleza, el Amor siempre se muestra contento con la mente, con la vista y con el oído [...] la belleza, sólo pertenece a la mente, y a la vista, y al oído. Porque el amor se cifra en estas tres cosas. Y el apetito, que sigue a los otros sentidos, no se llama Amor, sino más bien concupiscencia o furor.⁶²

Irene es tocada por la luz de una manera pasiva, dejándose iluminar -acción exteroceptiva-, pero además, este fulgor es asimilado a través de sus dedos, del tacto, de lo concupiscente según Ficino y de lo sintiente según Dorra -la piel-.

La luz a través del tiempo ha sido vista por el inconsciente colectivo como una manifestación del conocimiento divino⁶³. Y es curioso que, de los cinco sentidos, este alumbramiento se dé sobre las manos -de arriba hacia abajo-, en uno de los dos sentidos más íntimos y carnales: el tacto -el otro, por supuesto, es el gusto.

Antes de continuar definiré los conceptos que acabo de mencionar. Primero, entiendo el acto de la percepción en dos sentidos:

En el primer caso la percepción aparece como un acto ya realizado, susceptible de ser observado y descrito, como un elemento textual que ofrece un sesgo privilegiado para el análisis de la dimensión sensible de los textos. En el

⁶² Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1994. p. 24.

⁶³ v. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.* pp. 663-668 -referente a la luz- y 949-955 -referente al sol-.

segundo, la percepción resulta un componente más del mecanismo semiótico que posibilita la emergencia del discurso desde la profundidad en la cual se engendra hacia la superficie donde aflora. [...] la percepción sería la instancia de conjunción de lo sensible y lo inteligible [...] ⁶⁴

Segundo, el cuerpo puede ser visto en tres "estadios": latente, sintiente, percibiente. Esto no quiere decir que uno excluya al otro, sino que el percibiente contiene a los otros dos, pero al mismo tiempo se retroproyecta en ellos ⁶⁵. Raúl Dorra escribe al respecto:

Volver en sí sería un volver de la memoria o, mejor, un volver *en* la memoria. La diferencia, radical, entre el cuerpo latente y el cuerpo sintiente es que el primero no tiene memoria -memoria consciente- de sí mientras el segundo la tiene, si bien de manera difusa. El paso gradual de lo sintiente a lo percibiente está marcado por las operaciones de la memoria en tanto segmenta, discrimina, reconoce. Tales operaciones son un complemento necesario de la recuperación del lenguaje. ⁶⁶

Ahora bien, cuando menciono los conceptos de exteroceptividad, propioceptividad e interoceptividad, me referiré a que:

[...] el objeto de la percepción puede estar situado o bien en el mundo exterior, y entonces dará lugar a una percepción *exteroceptiva*, o bien en el mundo interior, y la percepción será entonces *interoceptiva* o bien en la frontera entre ambos, en el propio cuerpo, lo cual determinará que la percepción sea *propioceptiva*. ⁶⁷

En el momento en que Irene es tocada por la luz, inicia un proceso iniciático, para ello se debe tener presente las connotaciones que ha tenido la luz, el sol a lo largo del tiempo. Joseph Campbell señala al respecto: "El héroe inicia su

⁶⁴Luisa Ruiz Moreno, "Procesos de perceptivización" en *La percepción puesta en discurso*. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. *Tópicos del seminario*, 2, Julio-diciembre 99. pp. 9-10.

⁶⁵v. Raúl Dorra, *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*, Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Plaza y Valdez. 2005. p.72.

⁶⁶*Idem*.

⁶⁷ María Isabel Filinich, *Descripción*, Buenos Aires. Eudeba. 2003. p. 77.

aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos."⁶⁸

Esta iridiscencia sobre Irene es el preámbulo de su aventura, el sentido aún no vislumbrado de ésta. La luz es una especie de oráculo aún por descifrar, pero que hará posible su entrada hacia otro mundo, el cual comienza al escuchar Irene la radio:

Cuando terminó su costura se acordó de que Lupita le había dejado su radio para que oyera una radionovela [...] no se acordó en qué frecuencia pasaba [...] iba a apagarlo cuando: "Acaban ustedes de escuchar la primera parte de la programación de la tarde de este domingo, a continuación disfrutarán del Concierto para Violín y Orquesta número 5 de Wolfgang Amadeus Mozart". Irene se quedó totalmente embelesada con la voz del locutor, era la voz más bella que había escuchado en su vida, una voz dulce, llena de modulaciones que eran como una caricia... estaba anonadada, no sabía qué hacer ni qué pensar, nunca imaginó que pudiera sucederle algo así, aquella voz hizo vibrar todo su ser a sensaciones jamás imaginadas, tenía que saber de quién era esa voz, quién era ese locutor... (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 272.).

Las palabras del locutor, que son tan triviales, abren en Irene un universo insospechado, naciente en el crisol de esa voz que ella va particularizando de una manera muy sensual y sensorial con el uso tanto del superlativo, de la adjetivación, como de la misma comparación: "la más bella", "dulce", "que eran como una caricia".

Es en este momento que Irene se sumerge en su aventura. La voz que escucha en la radio le abre las puertas hacia este viaje que, a diferencia de los héroes mitológicos, vivirá totalmente hacia dentro de sí, buscando igual que éstos un conocimiento

⁶⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México. Fondo de Cultura Económica. 2006. p. 35.

trascendental pero que concernirá únicamente a ella; siendo "la voz" el mensajero y el fin último de su aventura:

El heraldo o mensajero de la aventura [...] es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como mal [...] el heraldo puede ser una bestia, como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido.⁶⁹

Antes de seguir avanzando sería importante señalar que la voz es el:

[...] sistema de inflexiones que define una manera particular de modular los sonidos de las palabras. La voz es una especie de aura que rodea o envuelve a las articulaciones fonológicas y que agrega sentido a las palabras que se pronuncian en un momento determinado. La función primordial de la voz es la de constituirse en llamado del otro, la de asegurar al sujeto que el otro está ahí, en contacto con uno [...] una función derivada de la voz es la de definir la identidad del sujeto hablante, la de exponer esa identidad como destino y, al mismo tiempo, expresar su estado presente, su forma de plantarse ante el tú: con autoridad, con modestia, con calma, etc.⁷⁰

Irene percibe no sólo por su oído sino por todo su cuerpo esta "aura", estas ondas sonoras; sin considerar el discurso en sí, pues éste carece de importancia.

A partir de esas modulaciones construye una imagen –la de esa "voz"–, que mediante un proceso discursivo hará que esa evanescencia sonora, por decirlo de alguna manera, se vaya corporeizando en su cabeza gradualmente, no concretándose del todo hasta llegar a ver a esa persona, pues la imagen se irá construyendo basándose en lo que percibe de esas ondas sonoras y de los contenidos de su memoria, pues lo que impera en Irene es

⁶⁹ *Ibidem.* p. 56.

⁷⁰ Raul Dorra, *op. cit.* pp.38-39.

el cuerpo sintiente que se caracteriza por padecer una indiscernibilidad en lo que se percibe⁷¹.

Lo interesante es que a pesar de que no ve al locutor, lo aprehende de una manera íntima, casi palpable y gustable "[...] una voz **dulce**, llena de modulaciones que eran como una **caricia**." El locutor en este momento no es una presencia física, sino un cúmulo de sensaciones en Irene.

La "voz", por tanto, se expresa y se conforma en el personaje a partir del tacto y del gusto, pues es –y perdonen mi insistencia– una "presencia" que no sólo va fluyendo sobre ella, sino va poseyéndola interiormente, partiendo de lo carnal hacia sensaciones interoceptivas. A la vez que se prueba también se palpa⁷² y la distancia con el otro ya es nula, pero también esos contactos tienen implicaciones que sólo se expresan en el interior de Irene y que la dotan de un conocimiento más profundo de sí misma.

Esta "voz" se va adentrando en su ser, invadiendo el muro de esa realidad –donde ella se encuentra– al parecer infranqueable, derrumbándolo hasta convertirse para Irene en el único espacio, con esto me refiero a que el personaje se refugia hacia dentro de sí misma, en ese espacio creado a partir de lo que va sintiendo, deseando y rememorando. Las ondas sonoras, por tal motivo, se convierten en presencia activa, en placer erótico, orgasmo que la conmueve: "estaba anonadada, no sabía qué hacer ni qué pensar [...] aquella voz hizo vibrar todo su ser a

⁷¹ Hay "dos manifestaciones de la percepción, una en la experiencia inteligible, racional, del sujeto observador y otra en la experiencia sensible, corporal, del sujeto pasional." En María Isabel Filinich, Op. cit. p. 59.

⁷² "La lengua –así como los labios– es un extremo de la piel donde el tacto se reúne con el gusto y –más acentuadamente que los labios– donde la pasividad se vuelve activa. Mientras la piel, para cumplir su función de órgano de la tactilidad, *debe* ser tocada, la lengua puede *moverse en busca* de aquello que la tocará: en un caso estamos ante una *actitud* receptora y en el otro ante una *actividad* receptora." En Raúl Dorra, Op. cit. p.86.

sensaciones jamás imaginadas." En ese momento no es más que un cuerpo sintiente, erotizado⁷³, vibrando en las oscilaciones de esa "voz".

Es habitada, penetrada; de lo exteroceptivo –la voz que escucha–, pasa a lo propioceptivo cuando esta "aura" la roza y culmina en lo interoceptivo por mediación del orgasmo, que también como una especie de coda sale de ella, de nuevo hacia lo exteroceptivo, pues el orgasmo no puede ser eterno ni diluirse en su interior sin ser expresado hacia el exterior de alguna y otra forma.

El contacto la hace ensimismarse, pero ya no está sola, ya su ser ha dotado de realidad a esos sonidos, los ha hecho suyos y se ha moldeado a y en ellos, ha construido un espacio dentro de sí misma con lo que va percibiendo, que niega a aquel otro donde se encuentra escuchando la radio. Por ello, al regresar a la habitación, al reintegrarse al flujo de la memoria y de la razón, después de que la voz dejó de poseerla y ser poseída, en otras palabras, cuando la deshabita, es en ese instante en que las preguntas brotan: "tenía que saber de quién era esa voz, quién era ese locutor..."

Ahora compararé esta manifestación –la del sonido– con la del inicio del cuento –la de la luz. Las dos aparecen exteroceptivamente y tocan a Irene de arriba hacia abajo; desde la perspectiva de Ficino: la vista y el oído, los dos sentidos, sin contar con la mente, son aquellos por los cuales se alcanza la belleza –Dios–, en Dorra son los sentidos más alejados del cuerpo, aunque las ondas sonoras sí son percibidas por la piel; un ejemplo muy burdo es que al poner la música a todo volumen se siente en la carne las vibraciones sonoras, por tal motivo es en

⁷³Dice Bataille: "Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento." Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona. Tusquets. 2005. p. 22.

este punto en el cual Dávila se aleja de la concepción neoplatónica, puesto que el sonido sí es percibido por la piel, por ello Irene es tocada tanto externamente como internamente.

En ambos contactos el personaje no distingue al objeto, sólo sus propiedades: no ve el sol, pero sí la luz y siente su fulgor; en el segundo caso, no se ve el cuerpo del sujeto pero se escucha y se siente su voz. A su vez, éstas se manifiestan a través del cuerpo sintiente y de lo íntimo, que en Marsilio serían los sentidos terrenos, los propicios al furor carnal y la concupiscencia —el tacto y el gusto—.

Es necesario aclarar algo en lo concerniente al furor, pues éste surge de una conceptualización del Amor en dos estadios llamados, según Ficino: la Venus celeste y la Venus vulgar:

El Amor es compañero de Venus; y que son tantos los Amores cuantas son las Venus; y [...] hay dos Venus acompañadas por dos Amores. Una de las dos Venus es celeste, la otra, vulgar[...]la primera es llevada por Amor natural a considerar la belleza de Dios; la segunda [...]la crear la divina belleza en los cuerpos mundanos[...] Si alguien, por gran avidez de engendrar, pospusiese la contemplación, o verdaderamente atendiese a la generación de modo indebido, o en verdad antepusiese la hermosura del cuerpo a la del alma, no usaría correctamente la dignidad de Amor[...]⁷⁴

Y sobre lo concerniente al furor Ficino señala que es una enajenación de la mente y que puede ser de dos tipos: "Una proviene de enfermedad humana; y otra de inspiración divina. A la primera llama estulticia; a la segunda, furor divino. Por la enfermedad de la estulticia, el hombre cae por debajo de la especie humana; y de hombre casi se vuelve bestia."⁷⁵

En pocas palabras, Irene está poseída por un furor carnal ante una presencia no vista, pero sí sentida; la percepción de

⁷⁴ Marsilio Ficino, *Op. cit.* pp. 41-43

⁷⁵ *Ibidem.* pp. 162-163

lo no carnal sólo es –valga la redundancia– percibida solamente a través del cuerpo.

Ahora bien, las dos escenas, tanto la que se desarrolla en la ventana, como la del radio, me recuerdan las representaciones pictóricas de la anunciación de María. En la mayoría de las composiciones está el ángel dándole la noticia a la virgen, pero ésta no lo ve, lo escucha, siente su voz, pero sus miradas no se cruzan. Por ello, la manera en que están distribuidos los personajes en el espacio –o los espacios– es tan clara por el contrastante dicotómico: por un lado, la Virgen o Irene; del otro, la luz –divinidad– y/o el sonido.



En esta *Anunciación* de Pedro de Córdoba pintada para la Catedral de Córdoba que data más o menos de 1475 se puede observar los elementos ya señalados anteriormente. La pintura se podría dividir a la mitad, la primera donde se encuentra el ángel y la segunda donde se halla la virgen.

En la primer parte –donde se encuentra el enviado de Dios– en el ángulo superior izquierdo desde una **ventana** entra la luz divina –la epifanía o anunciación– que va de arriba hacia abajo, desde un círculo dorado, un sol, del cual el fraile italiano Filippo Picinelli escribe: “Pues de él [Dios] reciben luz todos los astros del firmamento. Por la misma razón de plano todos los dones de sabiduría, fortaleza, castidad y paciencia brillaron en vírgenes, doctores, mártires [...] por la sola liberalidad de Dios.”⁷⁶

Son precisamente estos haces de luz quienes rompen la línea imaginaria que divide la composición hasta alumbrar a María, ni siquiera el ángel puede romper el plano, sólo Dios. No está demás mencionar algunas de las muchas cualidades de la luz que Picinelli menciona: “Muy bien compararía la fama de la virtud con la luz [...] Dios imita esta rapidez de la luz que dispensa a los pobres mortales sus beneficios sin tardanza.”⁷⁷

Ahora bien, tanto la virtud como la castidad y la paciencia se encuentran presentes en Irene cuando la luz entra por la ventana y la toca.

Pero vuelvo a la pintura. Lo mismo que sucede con la luz pasa con la palabra divina, representada por el papiro que flota impulsado por un hálito hacia la virgen; ese vientecillo donde flota el mandato de Dios representa al Espíritu Santo: “Este símbolo se aplica con mayor razón al Espíritu Santo que purifica

⁷⁶ Filippo Picinelli, *Los cuerpos celestes. Libro I (el mundo simbólico)*, Zamora. El colegio de Michoacán. 1997. p. 145.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 131.

a nuestra alma de las nubes de la ignorancia y de las calamidades y la inunda de amoroso y sereno deseo del bien".⁷⁸

Ahora me centraré en la posición de la figura de la virgen; ésta no se encuentra volteada completamente hacia el lugar donde el mensajero divino permanece hincado, mostrando su respeto hacia la elegida. La vista de María no está puesta en la revelación —de hecho su mirada se dirige hacia el suelo; la revelación, por tanto, es percibida por la piel y el oído, por ello ese leve movimiento hacia la izquierda, pues la actitud de la virgen es receptiva, pasiva, pues también se encuentra de rodillas en señal de respeto y aceptación de su destino.

En el cuento que me ocupa, también en el personaje hay una revelación, aunque el conocimiento trascendental no recae en el mismo instante como en el caso de la virgen, sino en tiempos distintos; la luz y el sonido no la bañan a la vez.

La anagnórisis en Irene es difusa porque es digerida únicamente a través del cuerpo sintiente, no ve las implicaciones espirituales; por ello su epifanía se da sobre todo en el autoconocimiento de su corporeidad y de ella misma, de sus deseos y aspiraciones: "Una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente[...] La llamada podría significar[...] el despertar del yo."⁷⁹

Es aparentemente casual la manera en que sucede el llamado en Irene: la luz tocando sus dedos; y ni qué decir de la inmersión en la aventura: al escuchar por azar la voz del locutor, que no puede asir, como tampoco percibir a plenitud.

⁷⁸ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, Zamora. El colegio de Michoacán. 1999. p. 209.

⁷⁹ Joseph Campbell, *Op. cit.* p. 54.

Al desconocer o interpretar su oráculo solamente en el nivel corporal, dejando en segundo orden las implicaciones en el espiritual, rechaza lo fundamental en su proceso iniciático: "Así como los ritos tradicionales de iniciación enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para el futuro, los grandes ceremoniales de la investidura lo desposeían de su carácter privado y lo investían con el manto de su vocación."⁸⁰

Esto quiere decir que la iniciación sirve para dejar de ser una individualidad y formar parte de una comunidad, tomando el lugar que a cada uno corresponde dentro de la sociedad a la cual se pertenece. E Irene al anteponer el placer, el goce físico en una sociedad católica de mediados del siglo XX en México, no está cumpliendo con el ritual, por ello será castigada; señala Campbell:

Aterrorizado por sí mismo, perseguido por el temor, desconfiado de las manos que se le tienden y luchando contra las agresiones anticipadas de su medio, que son en principio los reflejos de los impulsos incontrolables de adquisición que se albergan en él, el gigante de independencia adquirida por sí mismo es el mensajero mundial del desastre, aun en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas.⁸¹

Ella –como más adelante se analizará– quiere ser esposa, en consonancia con el deseo divino, pero ha tomado el camino equivocado, ha optado por salirse de esa comunidad que la ha abrigado al tomar una decisión que va en contra de la moral cristiana, como tener relaciones sexuales antes de casarse, pues el pecado no es sólo de pensamiento, pues su cuerpo es sexualmente poseído por "la voz".

⁸⁰ *Ibidem.* p. 21.

⁸¹ *Ibidem.* p. 22.

Es el momento adecuado de hablar sobre el otro mito de las tejedoras: Aracné⁸². En Irene hay dos motivos esenciales de ésta: la soberbia ante los dioses y los amores deshonorosos de éstos. Aracné insulta a Palas respecto a su habilidad con el bordado y en la competencia que la diosa insta para mostrarle quién es la mejor, la mortal teje escenas de los olímpicos teniendo relaciones deshonorosas, con lo cual, demuestra una pericia igual o mejor de la mostrada por la hija de Zeuz, por lo que en venganza Atenea la castiga.

Con respecto a nuestra protagonista se ven claramente los dos motivos: no es virtuosa pues busca el placer, ignorando o torciendo el mandato divino, pues ella, como se verá más adelante, sí quiere tener una familia y ser parte de su comunidad.

Ahora bien, retomo el cuento un momento después al orgasmo que la acomete; justo en este punto se empieza a operar un cambio interno muy importante en el personaje, cito: "Aquella noche Irene casi no durmió, la emoción no le permitía conciliar el sueño, extrañas sensaciones recorrían su cuerpo llenándola de ansiedad, de sorpresa y también de temor, temor de no saber nunca de quién era esa voz." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 273.).

Su cuerpo se puebla de sensaciones desconocidas, "extrañas", es otro y a su vez es el mismo, lo empieza a reconocer, a sentir, y todo esto a partir de que su ser fue tocado, despertado por esa "voz" y por ello el temor a nunca encontrar a la persona a quien pertenece; pues fueron esos sonidos quienes la arrojaron a la vida, a su cuerpo, a su individualidad, al goce que emana de ella y que por gracia de aquellos sonidos despertó de su letargo, y si no percibiera más esa "voz"

⁸² Pierre Grimal, *Op. cit.* pp. 43-44.

volvería al olvido en que se encontraba. Su miedo es debido a la posibilidad de perder lo hallado: el éxtasis sensitivo de su ser.

Es por ello que la revelación más importante para Irene se da en ella misma, en su autoconocimiento, encerrando su percepción sobre los sentidos más íntimos, sin querer indagar alguna otra posibilidad cognoscitiva. En este sentido y creando un puente con el primer capítulo de la tesis, hay algunos motivos en su personalidad de la imagen de la *femme fatal* sin que se llegue al tema. Erika Bornay señala, refiriéndose a Lilith, que:

Desde un principio, en el seno de la Iglesia cristiana, y bajo la enseñanza patrística, se afirmó el concepto de que el sexo era el Pecado por antonomasia. Los penitenciales medievales revelan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era considerado un pecado más grave que el asesinato [...] pero no sólo la unión sexual era prohibida y severamente castigada, el beso y el mero deseo eran, asimismo, sancionados con graves penitencias.⁸³

El encuentro de Irene con la voz del locutor no es otra cosa que una relación sexual que el personaje tratará de repetir, buscando a lo largo del cuento al hombre que se encuentra al otro lado de la radio. Además, esta relación sexual es aún más prohibida porque es adúltera: "Se nos fue, señorita[...] salió tan a la carrera siempre vienen por él su esposa y sus niños." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 281.). Hay otras características más, que al mismo tiempo que son motivos de la *femme fatal* son pensamientos o acciones que van también en contra de la religión católica y de las normas sociales establecidas como el odio a la maternidad:

⁸³ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid. Cátedra. 2001. pp. 32-33.

[...] esta diablesa se prefigura también como extremadamente malvada por su odio hacia los recién nacidos y niños en general, a quienes estrangula [...]Esta hostilidad y persecución al hecho de la maternidad y de los niños, prefigura a Lilith, también en este aspecto, como una mujer «mala», en oposición a la «buena» que se asocia con la maternidad y la pureza, y que culminará con la figura de la virgen.”⁸⁴

Esta dicotomía se da en el cuento a través de la hermana de Irene y en ella misma, para observar este contraste me veré en la necesidad de analizar un poco los espacios en que se desenvuelven estos personajes:

[...] pero era preferible estar sola en el departamento que en casa de Betty, su hermana, en medio de la gritería de sus sobrinos que corrían y saltaban como locos encima de su mamá, de sus hermanas y de la propia Irene. No cabía duda de que Betty los tenía demasiado consentidos y mal educados, “deja que tengas los tuyos y ya verás cómo los aguantas” [...] ella siempre que podía no iba con su mamá y sus hermanas a comer a casa de Betty y se quedaba en el departamento. (CURE, “Radio Imer Opus 94.5”, p.272.).

Lo primero que noto es la diferencia entre el hogar de Betty y el de Irene, ciertamente no hay un espacio físico descrito, pero con las descripciones del ambiente, del comportamiento de los distintos personajes podemos dar cuenta de la atmósfera del lugar. El espacio de Betty, por tanto, es ruidoso, lleno de vida, muy distinto al que habita Irene, también en lo que a dimensiones se refiere, ya que su hermana y los hijos de ésta viven en una casa; ella, en un departamento.

La cita anterior nos indica también el estado de nuestra protagonista, no tiene hijos. Pero al señalar en la descripción lo ruidoso que son los niños, la manera en que se habla de ellos como unos seres consentidos y mal educados, me hace pensar en un espacio pesado, cargado, en una atmósfera atosigada donde el

⁸⁴*Ibidem.* p. 26.

ruido no es sólo una presencia sonora sino física, donde el desorden irrumpe a través de la presencia de los hijos de Betty.

En esa casa no hay lugar para un espacio propio, íntimo, no es posible el sosiego; por ello notamos molestia en Irene, no está cómoda en ese lugar, tanto movimiento la exaspera, a tal punto que la presencia de los niños y su comportamiento es para ella irracional. No le interesa esa vida familiar que llena las horas de su hermana, por tal motivo prefiere quedarse en su departamento, a solas, en una semipenumbra, aunque el tiempo parezca interminable y triste. Aunque su propio espacio, en estricto sentido, tampoco le pertenezca, pues:

[...] oyó que la puerta del departamento se abría, "ya llegamos, ya estamos aquí", y Lupita [su hermana] entró cual bólido, "qué bueno que lo tienes encendido [el radio] porque ya ha de haber empezado mi novela", y antes de que Irene pudiera decir algo cambió a otra estación [...] /-¡Ay, Lupita, me quitaste esa estación y yo quería saber cuál es, no te imaginas lo que.../ -Lo que nunca me hubiera imaginado era que tú estuvieras oyendo música clásica, pero ya cállate y déjame oír [...] Irene no tenía radio, en su modesto departamento sólo había una televisión que habían comprado entre todos, un viejo tocadiscos y el radio de Lupita que llevaba y traía siempre con ella. (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", pp. 272-273.).

Al irrumpir su familia en el "modesto" departamento, ésta se apropia de todo el espacio. Lupita sin pedir permiso cambia la estación que escuchaba Irene. El diálogo entre las dos es muy significativo puesto que, pese a las quejas de Irene su hermana termina cambiándole de estación, es más, el dominio es total cuando al interrumpir a su hermana, Lupita le dice: "cállate y déjame oír". También esta cita nos muestra el estado económico de la familia, ya que el adjetivo modesto, y el inventario de

aparatos que tienen, dan una idea aproximada del estatus económico de ésta.

Incluso podemos imaginar la época en que se desarrolla el cuento, pues si éste se llama "Radio Imer Opus 94.5" y la primera transmisión de la radiodifusora fue en 1986, la historia, por tanto, tendría lugar a finales de los noventa y principios del siglo XXI. Hacia finales del XX ya no era muy común escuchar radionovelas como si lo era en los cuarentas o cincuentas donde tuvieron verdadero auge. Por otra parte, ya oírlas en esos años nos da una idea no solo socioeconómica, sino incluso ideológica, como si el tiempo se hubiese detenido para esta familia que a finales del siglo XX seguían escuchándolas; pues las historias que comúnmente se transmitían y se siguieron transmitiendo eran melodramas lacrimosos y moralinos.

Si Lupita escuchaba con tanta vehemencia estas historias era porque ella misma aspiraba a una vida así, a encontrar a una persona que fuera un ideal de valores morales y católicos aceptados por la sociedad a la cual pertenece, y también Irene, pues escuchaba con ella estos dramones:

Cuando terminó su costura se acordó de que Lupita le había dejado su radio para que oyera una radionovela. Conectó el radio pero en vez de girar el botón del volumen movió el de las estaciones y no se acordó en qué frecuencia pasaba la radionovela que Lupita le había recomendado [...] (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 272.).

Tanto Beatriz como Lupita están situadas dentro de lo que la sociedad y la Iglesia católica exigen de ellas; La primera es madre y la segunda es la virgen que espera ser desposada. Irene anhela lo mismo, pero su búsqueda y conocimiento parten del cuerpo, por ello se contrapone con sus hermanas y con su propia madre; aunque deseé, al igual que Lupita, llegar al matrimonio, su camino no ha sido el adecuado, no puede partir del goce

sexual y esperar trascender espiritualmente, al menos no bajo el yugo católico.

La misma divinidad le manda otra señal en su proceso que comienza a desviarse, la lluvia: "Irene se asomó a la ventana, había oscurecido y llovía torrencialmente [...] Rogelio se ofreció a llevarlas en su coche, y como es de suponer, mandaron a Irene en el asiento delantero con Rogelio [...]" (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 275.) La misma escena se repite cuando Irene sufre el desengaño amoroso, por ello no puedo ver la lluvia como algo azaroso, pues se repite la configuración descriptiva: "Había empezado a llover pero Irene parecía no darse cuenta o no importarle [...] ¡Irene, eres tú, por poco te atropello, ¿qué haces por aquí...?, dijo Rogelio bajándose del coche[...] "Ven, súbete, que te estás mojando" y la tomó del brazo para ayudarla a subir al automóvil [...]" (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 281.)

Esta reiteración de la lluvia y el coche con ellos dos adentro, indica lo ineludible del destino divino, también la ironía trágica, pues anticipa el desenlace; y digo divino, pues la lluvia a través del tiempo ha representado: "[...] las influencias celestes recibidas por la tierra[...] Lo que desciende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu [...] La lluvia es la gracia y también la sabiduría [...] Al caer del cielo, expresa también un favor de los dioses [...]"⁸⁵

Es importante dar un pequeño espacio a los nombres que aparecen en el cuento, pues no son nada casuales y además dan luz sobre lo que se está tratando. Primero tomaré los femeninos. El nombre dice Pimentel: "[...] es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a

⁸⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.* pp. 671-672.

través de todas sus transformaciones.”⁸⁶ Siguiendo a Hamon apuntala que existe el personaje referencial que es la:

[...] clase de personajes que ha sido codificada por la tradición remiten [...] a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector (deben ser *aprendidos* y reconocidos)⁸⁷

Los nombres de Beatriz, Lupita y Leonor, por mencionar los tres personajes femeninos que cercan a Irene, tienen muchos puntos en común. El primero, por ejemplo, lo podemos equiparar a la Beatriz de Dante, la cual le muestra el camino en el Paraíso. Su etimología es latina, femenino de *Beatus*, según Gutierre Tibón, significa “hacer feliz” (moralmente) con ese valor fue adoptado en el lenguaje eclesiástico; también el especialista señala que hay una mártir romana del siglo IV con ese nombre.⁸⁸ Lupita (Guadalupe), es la patrona de la cristiandad en México. Inés⁸⁹ que viene del griego y significa: puro y casto; hay una virgen romana con este nombre.⁹⁰ Leonor por su parte significa “Dios es mi luz”⁹¹ aunque también indica una paranomasia con Honor, pues es la madre de familia, la depositaria y cuidadora de tal concepto en el seno del hogar. Finalmente Irene, que en griego

⁸⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2005. p.60.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 64.

⁸⁸ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, México, Fondo de Cultura Económica. 1998. pp. 46-47.

⁸⁹ Este personaje se me hace que está de más, pues todas sus acciones podría hacerlas su otra hermana, Lupita, no tiene un rol actancial importante, es prescindible como su hermano Alberto que es mencionado una sola vez en el cuento y la autora lo inventa de la nada para que pase por Lupita a su escuela.

⁹⁰ Gutierre Tibón, *Op. cit.* p.133.

⁹¹ *Ibidem*. pp. 147-148.

significa "paz", también hay una santa con ese mismo nombre y una monja portuguesa del siglo VII.⁹²

El paradigma semántico de todos estos nombres es claro, al menos en lo concerniente al lazo que tienen con la divinidad y en particular con la cristiandad.

En el caso de Irene el significado de su nombre se puede ver en dos sentidos, pues en uno resulta trágico, pues no se amolda a un comportamiento ejemplar, no es modelo de una "buena conciencia" y por lo tanto, no puede ser parte de ella aunque trate; por otro lado, el significado del nombre resulta irónico por su comportamiento, interiormente no está en "paz", se encuentra exaltada, aunque, en su exterior al principio parezca muy tranquila, pues se encuentra absorta en sí misma, en ese mundo interior que ha creado y que gradualmente tendrá implicaciones con la realidad donde está su cuerpo. Un ejemplo claro de cómo la modifica el contacto con la "voz" se encuentra en la siguiente descripción:

Desde ese día en que Irene tuvo la suerte de saber de quién era aquella maravillosa voz, comenzó a interesarse por su apariencia y por su persona. Irene era una muchacha atractiva, podía decirse bonita, pero ella no hacía nada por sacar provecho de sus ojos, de su bien delineada boca, de su pelo castaño, sedoso y brillante, su bien formado cuerpo; siempre usaba pantalones, blusas camiseras y suéter o algún saco, mocasines o zapatos de tacón bajo muy *sport*. Acostumbraba un flequillo que le cubría la frente y el resto del cabello recogido hacia atrás en cola de caballo, la cara limpia y sólo un poco de brillo en los labios. Ahora pasaba, los sábados y los domingos, un buen rato frente al espejo observando detenidamente su cara. Decidió pedirles a sus hermanas que le prestaran algunas cosas para maquillarse, ante el asombro de Lupita y de Inés, que se preguntaban qué le había pasado a Irene, si tendría algún pretendiente o estaría interesada en alguien... Empezó por ponerse un poco de rubor en las mejillas, algo de rímel en las pestañas,

⁹² *Ibidem.* p.134.

a delinearse las cejas y a ponerse en la boca un *lipstick* claro y brillante, se soltó la cola de caballo y se puso en las puntas del cabello unos cuantos rulos... (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 276.)

Esta cita nos muestra la evolución del personaje, el antes y el después. En la primera parte noto el descuido de su corporeidad, debido a que no tenía consciencia de ésta. Ahora bien, por el tipo de ropa que utiliza es como estar delante de un niño. Irene es un tipo de andrógino en ese momento, la ropa que utiliza oculta su cuerpo; su cara lavada trata de borrar las diferencias —porque no las acentúa— entre un hombre y una mujer.

| Es al arreglarse que ella toma conciencia de su aspecto exterior, se ve por primera vez cómo es, por ello pasa tanto tiempo ante el espejo, porque no sabía cómo era ni quién era. Aunque este reconocimiento surge primeramente del interior, de lo que va sintiendo y se va extendiendo hacia el exterior, hasta su propia corporeidad, asumida primeramente por medio de la vista, a través del espejo, que es como mirar a esa otra Irene que habita en su interior y que por fin sale a la luz.

Estar frente al cristal implica buscarse un rostro, un cuerpo acorde a lo que se vive interiormente; lo que busca Irene es ser tanto fuera como adentro la misma persona. Quiere conciliar esos dos espacios o realidades donde vive, desea proyectarse hacia fuera, pero también ese afuera desea proyectarlo hacia adentro, conciliar y más que conciliar, anhela que la realidad exterior sea reflejo de su realidad interior; por el mismo motivo busca esa "voz", porque quiere encontrarla no sólo dentro de sí misma, sino en el mundo palpable y material de todos los días.

El arreglo exterior es el primer intento por empatar las dos realidades. Al tener conciencia de sí misma se crea una imagen más verosímil de esa "voz", aunque sin dejar de ser ideal; pues

al verse puede ahora sí empezar a ver al otro; y al tener la mirada del otro será un ser completo, por ello la importancia del espejo, porque es otro, no es la mirada directa, sino el reflejo de la mirada.

La descripción del pelo es muy significativa pues muestra ese paso de la niñez a la adultez. Soltarse el pelo es un acto de libertad, pero también es una acción cargada de erotismo. En el XIX tenemos varios ejemplos, pero hay un poeta que hizo de la cabellera uno de sus fetiches más recurrentes: Baudelaire; el cual siempre la trató como característica esencial de la femineidad y por tanto, de lo erótico.

La cabellera larga –como ya se mencionó en el primer capítulo– es parte fundamental de la *Femme fatal*. Pienso en Elena Rivas, personaje principal de la novela *Salamandra* de Rebolledo, donde la cabellera no sólo es el elemento erótico por excelencia, sino el arma que utiliza, Eugenio León –su enamorado– para ajusticiarse.

Ahora analizaré a ese ser aún nebuloso, pues como mencioné, al darse cuenta de sí, se da cuenta de los demás o al menos puede crear una mejor imagen del otro a partir de su experiencia. Antes de conocer el nombre del locutor ella desea que se llame de cierto modo: “¡Ay, Dios mío, si tan sólo supiera su nombre, debe tener un nombre muy bonito, sí, con esa voz tan bella su nombre ha de ser bien bonito, tal vez se llame Luis Ángel, o Juan Antonio o Carlos Eduardo [...]” (CURE, “Radio Imer Opus 94.5”, p. 274.)

Hay dos cosas que puedo notar: la primera, los nombres como Ángel, Juan, Antonio, ¿acaso no son nombres, los dos últimos de santos?, y el primero está completamente inserto en una jerarquía divina; Los nombres tanto de Carlos como de Eduardo, pertenecen a la realeza: Carlo Magno que además es un monarca

católico, y "Carlos" que también significa hombre, marido, amante, hombre maduro, experto y que con el tiempo se volvió nombre genérico para rey⁹³. Eduardo por su parte viene del anglosajón y significa el guardián de la propiedad. Hay varios personajes famosos que llevan este nombre, sólo mencionaré uno: San Eduardo, el Mártir, que fue rey de Inglaterra en el siglo X.⁹⁴

La segunda cosa a distinguir es que los nombres que imagina Irene vienen en par, como es uso muy común en las radionovelas o en las telenovelas. Es claro que lo que ella busca es un hombre fuerte, que sepa amar, de valores que estén dentro de esa moral católica en la que se ha educado; quiere un hombre que la proteja, que sea un modelo de conducta para la sociedad y por supuesto, que la sepa satisfacer sexual y espiritualmente. Ya el hecho mismo de que sea un locutor de música clásica y no de rock, por ejemplo, nos dice mucho de la personalidad que busca, alguien descente, recatado, sensible, espiritual, pero al mismo tiempo en la voz está la fuerza, lo carnal. Sigo adelante con la evolución de este personaje en la cabeza de Irene:

"Ahora que Irene sabía cómo se llamaba el locutor, se dedicaba a pensar y a pensar e imaginar cómo sería su cara porque debía de ser guapo, a lo mejor se parecía a Juan Ferrara o a Arturo Peniche..." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 276.)

Es importante señalar que al conocer el nombre, Irene empieza a formarse una idea más "real" de él, claro, basándose en los estereotipos de hombre que ella misma desea, y tanto Juan Ferrara como Arturo Peniche fueron los galanes televisivos de su época, confirmando lo que ya dije anteriormente: Irene quiere un

⁹³ *Ibidem.* p.57.

⁹⁴ *Ibidem.* p.81.

hombre que la complazca en todos los aspectos; que sea bueno, pero al mismo tiempo viril.

El locutor se llama Fernando del Río; el nombre en sí es rimbombante como de estrella de cine. Gutierre Tibón nos dice qué significa: "el que se atreve a todo por conservar la paz"⁹⁵ quizá en el caso del personaje, lo sea en el sentido de que la autora quiera dar un guiño trágico a la narración, ya que es casado y no arriesgará esa posición por una aventura; pero sería entrar en demasiadas suposiciones y quizá sólo sea correcto dejarlo señalado como una posibilidad sin mucho fundamento.

Lo importante es la imagen que crea Irene de él, ya que lo compara con dos artistas de telenovela, lo que refuerza lo dicho en párrafos anteriores, pues lo que busca es un hombre que llene los requisitos de la fantasía que está inventando en su cabeza; pues los seres que interpretan en este tipo de emisiones son vistos como símbolos sexuales y modelos de conducta; pues siempre, después de muchas dificultades, son felices para siempre con la bella actriz: sumisa, sufrida y abnegada, y jamás su amor es corrompido por la lujuria de una mujer malvada y exuberante, ni por esos villanos que pretenden a toda costa mellar su reputación y acabar con el amor que se tienen los héroes de estas emisiones.

Irene se imagina un estereotipo de hombre avalado tanto por la religión como por la sociedad: el espíritu y la carne; ella misma quiere ser el correspondiente símil de ese estereotipo masculino, pues: "A un hombre guapo, muy guapo"⁹⁶ como Fernando del Río, no podía interesarle una mujer fea y desarreglada; sí, para gustarle a Fernando tenía que verse muy atractiva, cuidar mucho su apariencia."(CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 277.)

⁹⁵ *Ibidem.* p.101.

⁹⁶ En este instante aún no conoce el rostro del locutor.

Quiere construir una historia o ver la suya como un símil de esas que pasan en la radio y en la televisión: comparó a su amado y con este acto a ella misma con los protagonistas de estos seriales; la manera en que se abstrae de todo lo que no concierna con su amado; cree que su amor podrá vencer todas las dificultades que se le presenten y que sólo una vez se puede enamorar de esa.⁹⁷

Por ejemplo: "pensar que hace ocho días mi vida estaba vacía, vacía, sin nada, sin nadie en quien pensar y ahora estoy llena de ti invadida por esa voz maravillosa, tu voz que impregnó todo mi ser, mi cuerpo y mi alma, toda..." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 275.)

Ella cree que cuando Fernando la vea se tendrá por fuerza que enamorar, que son hechos el uno para el otro: "[...] sí, el tenía que ser su novio, su compañero; él era el hombre de su vida [...]" (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 278.) Se infiere en la cita anterior ese anhelo de Irene por casarse al conocer a Fernando, por querer ser una ama de hogar y cumplir con todos esos rituales y valores sociales y religiosos que imperan en la sociedad donde ha crecido, por tanto el mundo interno de Irene no se opone totalmente a ése donde vive Betty porque este discurso de novela rosa está formado a partir de los valores sociales y religiosos con los que ha sido educada.

Todos estos elementos conforman la realidad que crea en su interior y que en última instancia querrá extrapolar a la externa. Simplemente la música que acompaña las evocaciones de su amado, es como tener musicalizada su historia de amor, y las melodías son clásicas, creando la atmósfera ideal para una historia romántica, en el sentido más cursi y ridículo con que estos seriales radiofónicos y televisivos las representan.

⁹⁷ Esto se infiere de su actitud cuando habla o describe a la "voz" y a ella

De hecho hay anticipaciones trágicas donde el espacio inaprensible de las radionovelas se cruza de manera velada con la historia de Irene fungiendo como una especie de oráculo: "[...] y antes de que Irene pudiera decir algo cambió a otra estación, donde una mujer decía: "Yo te lo repetía y te lo repetía, Raúl ha de andar con otra, sí, era muy sospechosa su actitud..." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 273.) En esta cita lo que noto es que no sólo en el interior de Irene se gesta un discurso de novela rosa, sentimental, sino también en el exterior, en su mundo tangible se juega –aunque encubiertamente– con este tipo de discursos que afectan los dos planos de realidad del personaje; porque la escritora al poner en voz de uno de los personajes de la radionovela un hecho que concierne a lo que más adelante en la historia le ocurrirá a Irene me hace pensar que en una segunda lectura se podría leer "Radio Imer Opus 94.5" como un juego irónico, lúdico y cruel del discurso sentimental o ideológico y moralino que manejan las radionovelas y telenovelas basándose en la estructura de la novela rosa.

Este tipo de novelas tiene ciertas particularidades como: los finales felices basados en el amor y en las expectativas de un matrimonio bien remunerado, la virtud de su protagonista, hay un proceso o viaje psicológico hasta alcanzar una etapa de madurez como futuras esposas y madres de familia, consta de tres etapas: la primera, representación de una figura femenina inocente y carente de atributos físicos; la segunda, conducta intrépida del personaje casto ante ciertos eventos adversos a su bienestar socioeconómico, por falta de un hombre en el hogar, la protagonista despliega dos cualidades morales para esto: trabajo y alegría, por lo regular trabaja en algo concerniente al

servicio, destaca la ocupación de enfermera; tercero, la realización del amor⁹⁸.

Características que podemos ver en Irene, pues ya se dijo anteriormente que ella también quiere ser feliz con Fernando. Cuando cité su descripción comparé el cambio que tuvo en sí misma, pues al principio ella es un ser totalmente asexuado: cola de caballo, cara lavada, ropa que ocultaba las curvas de su cuerpo.

Siguiendo con lo dicho por Alicia G. Andreu nuestro personaje también trabaja, no de enfermera, pero sí para un doctor, de recepcionista. Un sinónimo de ésta sería la secretaria, protagonista de tantos melodramas mexicanos, que en el imaginario social se le caracteriza como una mujer soltera en busca del amor o de un hombre que la proteja, primordialmente de su jefe, al cual idealiza; este tipo de mujeres por lo regular cuidan mucho su apariencia física y siempre tratan de resaltar su femineidad, y en Irene este aspecto se pone de manifiesto cuando empieza a arreglarse para el hipotético locutor de radio.

La secretaria/recepcionista por lo regular carece de la figura masculina; el personaje, en este caso, mantiene a su madre y a su hermana Lupita; en su trabajo nadie se queja de ella, es servicial y se le nota alegre.

En lo concerniente al tercer punto que toca la crítica: el viaje hacia la plenitud amorosa. Terrible, pues al torcer Amparo precisamente el aspecto con que concluye este tipo de narrativa, la niega, pues la finalidad de la novela rosa es terminar bien, el tan gastado: "y vivieron felices para siempre".

⁹⁸ v. Alicia G. Andreu, "la sección femenina de la falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española." En *Revista de estudios hispánicos*. Enero, 2002. Vol. 36. Número. 1. pp. 145-157. Aunque es aplicada a la novelística de la posguerra, da ciertas características de la novela rosa que sirven para el análisis de este cuento.

Marisela Fleites-Lear da cuenta de algunos otros elementos de la novela rosa:

[...] juego de identidades que permite a la protagonista actuar y crearse un yo alternativo, rebelándose de cierto modo para tomar control de su destino; la construcción de una feminidad romántica que atiende más a las cosas del alma que a las del cuerpo, que busca el amor heterosexual como objetivo central y que aspira a la estabilidad conyugal y maternal; el énfasis en el juego dialéctico de las casualidades y el destino; la transformación sustancial de la protagonista femenina a través de su relación con el galán [...] la primacía del amor y la aventura [...] cierto distanciamiento de la dimensión realista apreciable en la acumulación de coincidencias y casualidades; la tendencia a la magnificación de incidentes y la intensificación de emociones; el rígido código de conducta al que se someten los personajes[...]⁹⁹

Este yo alternativo en Irene se da en lo exterior y en lo interior. En lo exterior está expresado cuando toma el control de su cuerpo y decide arreglarse para conquistar a Fernando, tomando las riendas de su destino —la transformación del personaje femenino por causa del galán—, aunque su relación con éste es imaginaria; afectando, por tanto, a su interioridad, pues también va creando una realidad donde Fernando y ella —el otro yo alternativo— serán felices; pero no hay que olvidar que ese espacio se fue construyendo por gracia del goce sensitivo, del placer erótico. Ciertamente, aquí ya se aparta de lo que es la novela rosa, pues este ser surge gracias a las sensaciones físicas, carnales que siente al escuchar la "voz".

Esta misma contradicción se da en lo concerniente a las cuestiones del alma; pues alma y carne no pueden empatarse; aunque esto no significa que contradiga el discurso romántico que atiende, pues finalmente lo que desea es un matrimonio

⁹⁹ Marisela Fleites-Lear, "¿Victoria contra Corín Tellado?: La novela rosa revolucionaria cubana y la ficción entre mujeres." en *Romance notes*. Vol. 49. Número. 1. p. 94.

feliz. Ella tiene un ideal de Fernando que va más allá de lo sexual, aunque irónicamente parte de allí y no puede, por tanto, prescindir de ello, es la base de su "relación".

Lo del amor heterosexual creo, no necesita comentario alguno por obvio; Lo de las casualidades y coincidencias se ve claramente en la manera en que surge su primer encuentro: por azar escucha su voz; otra casualidad hace que Rogelio —quien le hace la corte— le informe de las dos estaciones de música clásica donde podría trabajar Fernando; la otra, al escuchar nuevamente su voz y saber su nombre o cuando al necesitar dinero para comprarse su propio radio alguien necesitara una maestra; en fin, creo que con estos ejemplos bastará. Por último, el rígido código de conducta moral y religiosa al que se somete, pues finalmente es éste el que se impone en la realidad exterior, pues al saber que es casado todos sus sueños se derrumban.

Un elemento más que apoya lo dicho anteriormente, es el uso de una tecnología literaria como la epístola, muy utilizada en el XVIII en la novelística rosa y sentimental, allí tenemos claros ejemplos como: *Pamela o la virtud recompensada* de Samuel Richardson; *Julia o la nueva Eloisa* de Rousseau; y *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos.

El lector de "Radio Imer..." se encuentra ante una especie de estructura en abismo, pues finalmente, ya al mencionar la epístola se está ante otro narrador, que en este caso sería Irene escribiéndole a Fernando, tenemos entonces la ficción en la ficción.

Pero además, la carta está conformada por otros elementos. Ésta nos da unas aproximaciones al ser que la redacta, pues describe ciertos aspectos que se desean enfatizar, por tal

motivo, es una representación ideal del yo que escribe porque es una creación consciente.

Crea una doble perspectiva temporal: una es el tiempo que se sucede en la carta y otro el que está fuera de ella. Por su parte la experiencia afectiva se ve afectada, se modifica pues se le da forma para el otro que la leerá, que también es ideal, pues surge de lo que el que escribe piensa sobre éste; se está ante una relación entre fantasmas; al tener un yo y un tú ideales, hay una pluralidad de perspectivas que se quieren mostrar, aunque todas éstas parten de la mente que escribe la epístola.¹⁰⁰

En el cuento está muy bien ejemplificado lo dicho anteriormente, pues antes de empezar a escribir la carta, Irene se hace estas reflexiones:

[...] se le ocurrió que podía hablarle por teléfono, pero no, sería mejor mandarle una carta y ¿qué le diría?, ella podría decirle tantas cosas, pero no la primera vez que se comunicara con él, la primera vez tenía que ser muy sobria, muy discreta, para ganarse su confianza, empezaría: "Querido Fernando", no, no podía decirle querido Fernando aunque lo fuera, "Estimado Fernando", menos, sonaba a carta de negocios, "Admirado Fernando", tampoco, sólo "Señor Fernando del Río", sí, así estaba bien. (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 279.)

En la cita anterior se nota la manera en que conscientemente Irene está creando ese yo Ideal y al mismo tiempo se hace una idea del otro, pues si piensa que tiene que ser sobria y discreta para ganarse la confianza de Fernando, es que está pensando en cómo reaccionaría si le escribiera con otro estilo.

La experiencia afectiva con que se escribirá la carta es distinta de la Irene que redacta la misma, ésta debe ir acorde con la sobriedad y discreción que Irene quiere mostrar y no con

¹⁰⁰ V. Biruté Ciplijauskaitė "La construcción del yo y la historia en los epistolarios", en *Monte agudo*, 3ra. Época. Número 3. 1998. pp. 61-72.

lo que siente en realidad, que se ejemplifica claramente al leer las distintas maneras con que el personaje podría comenzar la carta; sólo resaltaré el: "no, no podía decirle querido Fernando aunque lo fuera..."

La carta inicia con una somera descripción de ella: edad y a qué se dedica; después, parecería que es una carta hecha por un *fan* a su artista favorito:

[...] desde que tuve la suerte de oír su voz en Radio Imer, deseo conocerlo y escucharlo hablar en persona. ¿Podría concederme ese gusto y aceptar tomar un café conmigo? Usted pondría la fecha, el lugar y la hora, y sólo le ruego que me lo haga saber con anticipación. (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", pp. 279-280.)

En la forma en que la redacta pienso que podría ver a Irene como una chica adolescente que se enamora de su artista favorito, aunque ella tiene ya veintidós años. Después, al tomar la iniciativa, parece una carta de cortejo, una invitación, pero, si tradicionalmente el hombre es el que se pone a disposición de la mujer, en este caso es al revés, también contradiciendo esa moral de la mujer abnegada que espera a que el hombre llegue, la conquiste y se la lleve para formar un hogar.

No es para nada una carta sobria y discreta, sino un ponerse a disposición del otro; además la manera en que lo nombra: "Sr. Fernando del Río"; y el modo en que se nombra: Irene, sin siquiera poner su nombre completo, como si la conociera desde años o fuera una chiquilla inconsciente del valor de éste; pues el apellido dota al personaje de un *status*, de un lugar en la sociedad.

El apellido también indica el origen de su familia que es vital para ser alguien en sociedad, pues como su misma madre dice: "Rogelio es muy buen muchacho, trabajador, serio y sobre todo que uno sabe quién es su familia [...]" (CURE, "Radio Imer

Opus 94.5", p. 274.) Pues al formar la carta como Irene a secas, es como decir Petra o Roberto, como decir nadie.

Ahora retomaré de nuevo el análisis de los espacios para describir los cambios que va sufriendo el personaje a partir del encuentro con esa "voz". El sentido del oído no sólo le revela su cuerpo, sino otro espacio que ella misma va creando. Pues al no tener más referentes que las inflexiones de la voz, tiene que llenar los puntos vacíos con la imaginación y la memoria, tomando como base los personajes, los héroes que se representan en las radionovelas y telenovelas, y a esos otros seres que conoce: sus hermanas, su madre, al doctor con quien trabaja, etc.

Al estar al capricho de su familia, al vivir exiliada en su propio espacio, arrojada de él cuando irrumpen Lupita y su madre, sintiéndose únicamente en posesión de algo cuando se encuentra sola, con la consecuencia natural de que el lugar se hallará vacío, faltándole algo, un alguien para estar completo, Irene no tendrá más salida que crear ese espacio interior habitado por sus deseos y su imaginación.

No podría explicar completamente por qué Irene se refugia en ese otro mundo si antes no hablo un poco de su vida: ¿cómo era ésta?, ¿qué hacía en la semana?, ¿cómo era su trato con los demás?:

Como todos los lunes, Irene salió a las 8:30 de la mañana para su trabajo de recepcionista en el consultorio de un médico. Pero no iba como todos los días mirando por la ventanilla del camión pasar las casas y los árboles y la gente caminando con prisa, casi corriendo para llegar a tiempo a su trabajo, ahora iba recordando, casi oyendo aquella voz que la había cautivado como una tierna caricia... "¿de quién será, de quién será?", se preguntaba Irene y se volvía a preguntar. Y ¿cómo haría ella para comprar un radio?... (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 273.).

Lo primero que noto es lo rutinario de su vida, que no es nada fuera de lo común en alguien que tiene un empleo seguro, aunque su puesto de recepcionista me hace pensar en una persona que sólo es un enlace entre dos partes: el médico y el paciente. Su rol, por tanto, es secundario, podría pasar desapercibida pues finalmente no es a ella a quien se va a ver, sino al doctor; cumpliendo un papel funcional y nada más, pasando sin pena ni gloria.

También, se deja ver cómo era ella antes de escuchar esa voz y cómo es después de escucharla; antes, ella vivía hacia fuera, fincada en la realidad, después del contacto se vuelve hacia sí misma, se vuelca hacia su interior, hacia ese espacio que ha creado para subsistir, haciendo del recuerdo una presencia viva y necesaria: "casi oyendo aquella voz que la había cautivado como una tierna caricia..."; tengo que subrayar la reiteración de la palabra "caricia" que se menciona más de una vez al describirse la "voz" en la narración.

La descripción fortalece lo dicho sobre su estado, pues al observar a las personas apurándose para llegar al trabajo, es un contraste con la acción que está realizando, pues al contemplar la prisa de la gente está en una posición pasiva, como cuando se encontraba delante de su ventana zurciendo los botones, en espera, viendo al mundo, casi tocándolo pero no entrando en juego con él, manteniéndose al margen de la vida que se mueve fuera de donde se encuentra.

La calma que refleja la posición de Irene es también un indicio de su responsabilidad en el trabajo, ya que si tiene tiempo de abstraerse significa que no le preocupa llegar tarde, connotando su puntualidad. "Como todos los lunes, Irene salió a las 8:30 de la mañana para su trabajo [...]" refuerza esta idea de

puntualidad pues "TODOS los lunes" no da cabida a la más remota posibilidad de que llegase tarde alguna vez al consultorio médico.

Al llegar al trabajo Irene sigue ensimismándose, así la sorprende el doctor y ésta se apena:

Después de esa enorme vergüenza que pasó Irene con el doctor Cervantes empezó a hacer enormes esfuerzos por estar atenta, contestando el teléfono, dando informes, concertando citas, dando recibos y algunas otras cosas. No podía exponerse a que el doctor Cervantes la despidiera porque necesitaba mucho el dinero de su sueldo; le daba una parte a su mamá, otra parte era para la colegiatura de Lupita, que estudia computación, y lo que le quedaba a Irene era para los camiones y dos o tres cositas personales. (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", pp. 273-274.).

En el párrafo anterior se notan las funciones que realiza en su trabajo, esto nos reafirma lo dicho anteriormente sobre el rol que desempeña el personaje; también se subraya la necesidad económica de Irene pues mantiene a su familia que está por encima de ella; esto lo notamos por la disposición de la descripción, pues por grados de importancia el dinero va a la madre, después a la educación de la hermana y por último, lo que resta, va a parar en el gasto para desplazarse de su casa al trabajo y en alguna que otra chuchería.

Irene además de que no tiene un espacio propio, tampoco lo que gana le pertenece, pues entre su madre y la hermana se va lo poco que tiene. Ella cumple la función del padre de familia que en este cuento no aparece, y no se detiene el narrador a dar tan siquiera un resumen de lo que fue de él, simplemente su existencia es nula. Tampoco se indica el grado de educación que tiene, pero al ser recepcionista seguramente no cuenta con una carrera profesional.

Es muy notorio que todo lo que hace es para satisfacer a su familia, su existencia se basa en hacer feliz —en la medida de sus posibilidades— a ésta, por ello esa creciente necesidad de tener algo propio, en buscarlo y añorarlo, pero al no poder tener nada en los espacios en que se desenvuelve, tiene que volcarse hacia sí misma para poder poseer algo suyo, algo que no comparta con nadie.

La cita anterior también nos da otro motivo de la *Femme fatal* aunque al mismo tiempo la niega por que no ve solamente por su beneficio; pero al trabajar, al mantener a su madre y a su hermana se equipara a lo masculino que se diferencia de la madre de familia pues ésta:

La mujer "[...] verá reducidas sus actividades a las estrictas de esposa y madre educadora. Se convierte, en fin, en lo que aún hoy se designa como «mujer de interior», y, muy en particular, «ama de casa», es decir, dueña, soberana y ángel protector del hogar y la familia burguesa."¹⁰¹

Al estar bajo el yugo de su madre y la responsabilidad de darle estudios a su hermana menor; o cuando su hermana Beatriz le dice: "deja que tengas los tuyos y ya verás cómo los aguantas" o regresando a la señora Leonor, su madre, cuando le comenta sobre su pretendiente: "Rogelio es muy buen muchacho, trabajador, serio y sobre todo que uno sabe quién es su familia [...]." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 274.). Le imponen un código de conducta del cual no puede escapar, sin embargo estos motivos de la *femme fatal* la desvían de esa virtud cristiana que una de sus máximas expresiones es el de la esposa subyugada al marido, lo que significa que en Irene también habrá una incisión entre lo que quiere y lo que debe ser, aun cuando ella no lo asimile racionalmente.

¹⁰¹ Erika Bornay. *Op. cit.* p. 68.

Esto tiene que ver en gran medida por la forma en que percibe a la "voz", que fue a través de la percepción sensible o corporal, que se trató al principio de este capítulo y que a lo largo de la narración irá gradualmente invadiendo a Irene, tanto interna como externamente. Por ejemplo, hay repeticiones constantes ya mencionadas anteriormente rondando su cabeza, en particular las preguntas sobre la pertenencia de la voz, y las descripciones de ésta que hace Irene y que la llevan a actuar de cierta manera:

Pero ahora mientras comía lo [sic] torta se dedicaba a pensar y pensar, a soñar y a preguntarse una y mil veces cómo haría para volver a escuchar esa voz, ¿qué estación sería la que había sintonizado por mera casualidad?, ¿qué podía hacer para comprarse un radio, sí, con un radio ella encontraría la estación, estaba segura, pero, ¿cómo conseguir el dinero?, si su sueldo apenas alcanzaba [...] Por la noche Irene regresaba a su casa cerca de las nueve, y si Lupita aún no llegaba de la escuela cogía el radio y comenzaba a buscar y a buscar en una estación en otra y en otra, en una frecuencia, en otra y nada, era muy difícil dar con la estación y también había que pensar que él no estaría anunciando todo el día [...] (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 274.).

El proceso de ensimismamiento de Irene se da primero al escuchar esa voz por casualidad; en segunda, en el transcurso hacia el trabajo; tercera, cuando el doctor la sorprende y ella hace el esfuerzo para que esos episodios no se repitan en el horario laboral; y por último, al comer una torta en su hora de comida. Noto dos cosas: su tiempo libre es mínimo y estos breves lapsos en que Irene se pierde en sus imagerías están relacionados, al menos las tres últimas, con el espacio donde desarrolla sus actividades laborales.

En los lapsos de tiempo en que habita ese otro espacio fuera de la realidad, éste comienza a cobrar poco a poco mayor consistencia y valor, se nota sobre todo en algunos elementos

discursivos como esas preguntas anáfora respecto a cualquier cosa que tenga que ver con aquella "voz", ya sea en forma de resumen: "se dedicaba a pensar y a pensar, a soñar y a preguntarse una y mil veces para volver a escuchar esa voz [...]"; o de manera reiterativa. Pero también, ese tipo de verbos como "pensar" y "soñar" ya nos indican una acción introspectiva, dando paso a un monólogo interior, la mayoría de las veces en discurso indirecto libre: procesos mentales e interiores del personaje que son contados por un mediador o narrador.

Además, este mirar hacia el interior hace que el tiempo narrativo se relaje o como diría Pimentel cuando habla del monólogo interior:

Otro factor que incide en la distensión temporal perceptible en el monólogo interior es la confrontación de *dos duraciones* diegéticas desiguales: la exterior y la interior. En la alternancia de ambas duraciones el efecto de distensión temporal es más evidente [...] la impresión de duración desproporcionada en el monólogo interior depende del desdoblamiento del tiempo diegético [...] es entonces en ese doble tiempo diegético cuando mejor se observa este tipo de dilaciones en el ritmo narrativo."¹⁰²

Es a través de este tipo de procesos que los espacios se irán confrontando, se empezarán a escindir poco a poco, mientras que el mundo real de Irene tiene un ritmo acelerado, pues es donde se desarrolla el mayor número de las acciones; el interno presenta un *tempo* más lento, más pausado, pues nos da cuenta de lo que piensa, de lo que siente, de lo que se va gestando en ella.

Es allí donde las mayores transformaciones se llevarán a cabo, pues es un discurso más descriptivo, lo que conlleva a pausas narrativas, ya que no hay acciones, pues el personaje trata de asir con palabras a esa "voz".

¹⁰² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2005. pp. 54-55.

[...] la descripción sustrae al objeto del encadenamiento temporal, de la sucesión, y lo presenta como una duración temporal, como instalado en un tiempo suspendido pero no negado [...] En este tiempo suspendido y profundizado, es este tiempo espacializado, los objetos comparten su temporalidad, existen simultáneamente, aunque el discurso por su propia naturaleza deba ordenarlos sucesivamente (y aquí "sucesivamente" significa más bien "orden espacial", esto es, disposición sucesiva en el espacio material del texto, y no quiere decir "orden temporal" puesto que no hay orden temporal previsto para los objetos de una descripción excepto aquel que imponen los modelos descriptivos o los requerimientos estéticos).¹⁰³

Por tal motivo esta realidad habitada por Irene y por Fernando es más reveladora que aquella donde está su cuerpo. Estos dos espacios se irán habitando o vaciando según los impulsos internos que vaya desarrollando el personaje a causa de esa "voz" que es el detonante y es en sí, el motivo de que se geste ese mundo interior lleno de esperanzas y deseos: "Compró en varios pagos un radio chico que podía llevar y traer a todos lados [...] así podía escuchar toda la tarde música muy bella y cuando menos lo esperaba oír aquella voz única, singular, que ya era parte de su vida." (CURE, "Radio Imer Opus 94.5", p. 277.).

Esta presencia, este espacio va cobrando tal consistencia que invadirá incluso el de su realidad cotidiana a tal punto que terminará sustituyéndola. Por ello el final tan tremendo, pues es imposible que el mundo creado internamente cohabite pacíficamente con el de su realidad física sin crear un desequilibrio, en este caso mental:

Se nos fue señorita –regresó diciendo el vigilante–, salió tan a la carrera... siempre vienen por el su esposa y sus niños [...] Irene se quedó en la puerta, hasta donde

¹⁰³ María Isabel Filinich, Op. Cit. pp. 16-17.

había llegado tras el vigilante, como paralizada por aquellas palabras que como los terremotos lo habían destruido todo, habían derrumbado sus sueños y sus esperanzas, todas sus ilusiones, ¡tanto amor, Dios mío, tanto amor!...”

Aquí al encontrar a ese Fernando de la realidad y cotejarlo con la imagen idealizada que se había hecho de él, hace que los dos espacios o realidades se confronten, hasta crear una ruptura ya que no se parecen en nada; ganando por un instante la realidad donde Irene ve a ese Fernando alejarse con su esposa e hijos; pero sólo es un instante ya que momentos después pasa casualmente Rogelio –un pretendiente al cual no le prodigaba la menor atención– en su coche por donde está ella y como llueve le dice que suba y la invita a tomar algo caliente y al preguntarle si prefiere algún lugar en especial: “Irene contesto con una voz cada vez más queda y lenta, apenas audible, una voz que parecía salir del mismo sueño o venir de muy lejos: –No... Fer... a... donde... tú... digas...” (CURE, “Radio Imer Opus 94.5”, p. 282.).

Las palabras anteriores de Irene cierran el cuento y son muy reveladoras, pues están en total concordancia con la primera escena de la lluvia y el auto, de la cual ya traté brevemente, poniendo en claro el uso de la reiteración de elementos semánticos; pues a este tipo de descripciones se les llama isotópicas: “Un patron semántico abstracto que subyace y conecta diversas secuencias descriptivas textualmente discontinuas, organizadas en torno a temas descriptivos diferentes.”¹⁰⁴ Este tipo de patrones se asocian con interpretaciones simbólicas-ideológicas; por ello no es casual, como lo dije en su momento, que la lluvia se vea como un mensaje divino. Por tanto, este

¹⁰⁴ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México. Siglo veintiuno y Universidad Nacional Autónoma de México. 2001. p. 73.

final lo veo en dos sentidos: uno, la realidad avasalla el mundo interior de Irene; y dos, al final se impone la voluntad divina.

Pero también este ofuscamiento es parte de su proceso iniciático pues: "El primer problema de héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida".¹⁰⁵ Es por ello que queda en ese estado, confundiendo los nombres, mezclando la realidad con ese otro mundo donde la realización de la felicidad era posible.

Por tal motivo, el resultado de su proceso iniciático queda inconcluso, pues no se sabe si al finalizar la ofuscación en que queda el personaje, se casará o no con Rogelio. Además, ya con lo tratado, puedo hablar de otro mito, pues la estructura del cuento me recuerda al de las aventuras donde el héroe va en busca de su amada, ya sea a otro reino u otro mundo, como el infierno.

"Radio Imer..." sigue muy de cerca el andamiaje de este tipo de aventuras del héroe como amante. La manera en que se va tratando la historia va muy acorde con el mito de Orfeo y Eurídice –por citar un ejemplo de este tipo de relatos–, pues es un amante que busca por todos lados a su amada; en nuestro caso Irene desciende a su interior en un primer momento para buscarlo; después, en ese mundo que crea paralelo al mundo exterior; y finalmente, trata de hallarlo en la realidad de todos los días. Cuando por fin encuentra a su amado, le ocurre lo mismo que a Orfeo, pues el amado desaparece. Si no de una manera sobrenatural –como en el caso del mito–, sí, en un sentido físico, concreto; pues al estar casado, Irene pierde toda esperanza de ser feliz a su lado.

¹⁰⁵ Joseph Campbell, *Op. cit.* p. 201.

Campbell al respecto del héroe como amante escribe: "Ella es la imagen del destino que él debe sacar de la prisión de la circunstancia que lo envuelve. Pero cuando él ignora su destino, o está engañado por consideraciones falsas, ningún esfuerzo de su parte vencerá los obstáculos."¹⁰⁶

Irene al desconocer el mensaje de la divinidad, expresado por la luz, no puede, aunque sus intenciones sean buenas, casarse con Fernando; pues su amor por éste nació a raíz de un mal entendimiento del oráculo. Su destino es otro, y si lo sigue ignorando no podrá alcanzar la felicidad y saldrá del estado de gracia que la divinidad le ha otorgado.

Por último, si bien el cuento abre con dos sentidos: la vista y el oído; concluye de la misma forma, pues ella ve a su amado salir y al mismo tiempo escucha, no la voz de él, sino la del vigilante confirmándole lo que mira.

Esta figura por otro lado es muy interesante, pues es éste el enlace entre los dos mundos: el que crea Irene y el de su realidad cotidiana. En primera instancia, en esta figura, recae la carta que envía a Fernando, cuando aún cree que puede ser feliz a su lado; diciéndolo burdamente, este personaje está totalmente justificado en el mundo que ésta imagina; y por el otro, el vigilante o portero —pues es el que vigila la puerta— también vive en esa cotidianidad, pues es él quien le señala su error, aunque indirectamente, pues desconoce las intenciones de Irene. Por tal motivo es un vínculo, un enlace entre los dos mundos, entre Irene y Fernando. Pues sólo en su presencia se podría dar el encuentro, sin concretarse, pues ella nunca atraviesa las puertas de la radiodifusora, ni hablar con Fernando cuando pasa en su coche. Como Orfeo, cuando voltea para mirar si Eurídice lo sigue, éste desaparece de la vida de Irene.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p. 304.

Conclusiones

Creo que es el lugar idóneo para hablar sobre una parte de la tradición que no tomé en cuenta en el primer capítulo, pues no es parte de la temática de los siglos XVIII y XIX; pero sí es piedra angular en la cuentística de ese tiempo, sobre todo a lo largo y ancho del diecinueve, y que Dávila seguirá casi religiosamente; me refiero a la manera de estructurar los relatos, poética basada principalmente en lo dicho por Edgar Allan Poe.

Escribe el creador de "La carta robada": "[...]en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez."¹⁰⁷

Resumiendo, Poe dice que lo principal es el efecto y la brevedad de la lectura. Dávila respeta a la perfección estos dos puntos. Sus cuentos no son extensos, no hay uno sólo que no se pueda leer en máximo media hora; también respetan la unidad de efecto, esto por una razón principal: todos sus cuentos quieren sorprender al lector, dejarlo indefenso ante el horror o el vacío.

A veces de manera soslayada como en "El entierro" donde la narración está supeditada a ocultar que el personaje está muerto para revelar en el momento adecuado esta condición y lograr así el efecto deseado, que sería una impresión inmediata, sorprendente para el lector, pero que fue construyéndose desde el inicio del relato.

¹⁰⁷ Edgar Allan Poe, "El objetivo y la técnica del cuento" en Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008. pp. 15-16.

Esta impresión al ser inesperada es mucho mayor que la que a continuación se mencionará, pues todo el cuento se construye para derribar al lector de un sólo golpe.¹⁰⁸ Ahora bien, el efecto también se puede lograr si se le trabaja gradualmente, aumentando la tensión, el ahogo del personaje hasta que es imposible escapar. Crea en el lector una sensación de asfixia de la cual no puede salir y que va aumentando hasta llegar a un momento climático.

Este tipo de narraciones arrastra tanto al lector como al personaje a un final del cual, aunque es esperado, es imposible de evitar. Es como estar atado junto con el personaje a un destino funesto que no da tregua; es estar encadenado a una mesa sin poder escapar de allí mientras una cuchilla que pende encima de uno comenzara a descender lentamente augurando el desenlace; o abusando y tergiversando a Cortázar, es como una pelea de puntos, la acumulación de golpes es lo que causa el efecto que no es otra cosa que la asfixia, la zozobra, la inutilidad de las acciones, pues sea lo que sea que uno haga el destino ya está marcado.

En este apartado hay infinidad de ejemplos, en todos los cuentos donde la locura parece ir carcomiendo al personaje encontramos este tipo de efecto: "La señorita Julia", "Tina Reyes" y "Estela Peña" entre otros. Es curioso que la locura invade sobre todo a las mujeres, aunque no son las únicas, pues en "Un boleto para cualquier parte" el personaje principal es un hombre.

Amparo Dávila es una escritora que conoce muy bien la tradición gótica y decimonónica, juega con ellas, las adapta a una realidad mexicana, conservadora de mediados del siglo

¹⁰⁸ Sé que ya está muy manida la metáfora del box impuesta por Cortázar para deslindar el cuento y la novela; pero creo que hay cuentos que se ganan por KO y otros por puntos.

veinte, o para ser más preciso, irrumpe en esa sociedad, metiendo en esas señoritas y "señoritos" de buena familia la ponzoña de sus deseos reprimidos, de lo más hondo, irracional y primigenio que los habita y que es irreconciliable con esa realidad católica y moralina.

El choque los escinde, les arranca los párpados y los pone delante de la desnudez de sus espejos íntimos, confrontándolos tal cual son; pero el reflejo es tan claro que muchos quedan enceguecidos, se niegan, enloquecen al verse sin el oropel de la religión o la moral conservadora con que se han educado; otros mueren pasivamente y algunos luchan por afianzarse, por ser; y ya el sólo hecho de aceptarse tal y como son es un triunfo ante el mundo y ante sí mismos, sin importar que sea la muerte o el sueño el único rescoldo de libertad.

En este trabajo sólo mostré un abrevadero de tantos que hay en Dávila, hace poco leí un artículo de Lidia García Cárdenas titulado: "El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*.", (2010), basado en su tesis para obtener el grado de Maestría: *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*, (2009); donde encontré algunas coincidencias, pero que tienen que ver sobre todo por una característica del símbolo, que, para muchas culturas ciertos objetos, lugares, etc..., connotan básicamente lo mismo, un ejemplo claro es el sótano que está conectado con lo subterráneo y por ende con el inframundo -por reducirlo muy burdamente- o el sol: poder, vida, divinidad; pero como la tesis principal de la crítica se basa sobre todo en la configuración simbólica del espacio tomando en cuenta la *Divina Comedia* de Dante -que no niego que esté presente-, queda fuera de mi perímetro de análisis.

La sola mención de otra tradición en la cuentística de la zacatecana me hace pensar en todo lo que aún queda por indagar

en sus textos; que si bien se pueden leer de una manera gozosa, casi ingenua -dichosos los que aún pueden-, al ir adentrándose en ella, uno se puede dar cuenta de su profundidad, diversidad y de la variedad de lecturas que la conforman; pues el horror, lo sobrenatural, lo extraño también ahondan en el hombre, tratan de explicar cierta parte de él y de su realidad, quizá de una manera más velada que un discurso realista; pues su cuentística nos habla desde lo desconocido, desde lo ominoso que está en la raíz de lo que somos, en esas preguntas y misterios que nos conforman, en esa realidad que quizá esté allí, acechándonos; en la muerte, que no sabemos nada de ella más allá de lo corpóreo: del polvo y de la ceniza; del mismo modo, el hombre también está conformado de esos reflejos que suponemos conocer, pero que siempre tratamos de evadir, de negarlos. Por todo ello es importante el análisis de esta narrativa, pues cada uno de los cuentos de Amparo dice halgo íntimo de nosotros y de los demás.

Ése es el trabajo del arte, de cualquiera, y ése es el oficio de Dávila porque también un discurso no realista, un cuento de horror, un cuento maravilloso o uno fantástico es mucho más que un golpe o una acumulación de efecto, más que un despliegue imaginativo o una duda en el último párrafo; es sobre todo parte del hombre, de sus búsquedas, de sus insatisfacciones, es explicación e interrogante.

Por ello, aunque hay ciertos textos que no tienden hacia el horror sí comparten con esta narrativa el vacío, la insatisfacción, la búsqueda por hallar un lugar en donde ser felices, pues tanto el horror como el vacío aglutinan los temas universales del *Eros* y el *Thanatos*.

La narrativa de Dávila a primera vista parece muy uniforme, de hecho se podría pensar que todos sus textos son de horror porque sus preocupaciones existenciales y estructurales permean

toda su obra, al igual que cierta atmósfera o elementos, como ya se vio anteriormente: la noche, el aislamiento del individuo, el espacio que confina de una u otra forma al personaje, las miradas, que, aunque no las analicé en esta tesis, pues es un elemento ya muy visto por la crítica, sí es importante mencionarlo, etc..

Lo interesante es observar que pese a la homogeneidad en su escritura, se puede encontrar textos muy diversos que van desde el horror, utilizando lo sobrenatural: "El espejo" hasta lo más inocuo como en "El Hotel Chelsea" (Breve crónica de una larga noche); y el vacío, en tan diversos textos como "La carta" o el ya analizado: "Radio Imer Opus 94.5". Estos ejemplos también nos dan cuenta del amplio registro que maneja la autora, pues, para armar sus narraciones Dávila es capaz de engarzar su cuento a una crónica o a una epístola.

Bibliografía

Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona. Tusquets. 2005.

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México. Fondo de Cultura Económica. 1992.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid. Cátedra. 2001.

Bottom Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2003.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid. Gredos. 1985.

Cabrales Arteaga, José Manuel, *Cuentos de terror y misterio*, Madrid. Siruela. 2005.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México. Fondo de Cultura Económica. 2006.

Cázares, Laura y Nelky Cardoso, Regina, *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México. Universidad Autónoma Metropolitana y Tecnológico de Monterrey. 2009.

Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona. Herder. 2007.

Cortazar, Julio, *Cartas 1937-1963*, ed. Aurora Bernárdez, Argentina. Alfaguara. 2000.

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

Dorra, Raúl, *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*, Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Plaza y Valdez. 2005.

E. T. A. Hoffmann, *Cuentos, 1*, Madrid. Alianza. 2002.

Filinich, María Isabel, *Descripción*, Buenos Aires. Eudeba. 2003.

Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, México. REI. 1990.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología. Griega y Romana*, Barcelona. Paidós. 1981.

H.P. Lovecraft, *El horror sobre la literatura*, México. Premia. 1989.

Jorge Manrique, *Poesía*, México. REI. 1987.

Jung, Carl Gustav, *Psicología y religión*, México. Paidós. 1988.

Llopis, Rafael, *Antología de cuentos de terror, 1, de Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*, Madrid. Alianza. 2008.

Lope de Vega, *Poesía Selecta*, México. Rei. 1988.

Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1994.

Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid. Cátedra. 2003.

Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia. En persona y obra*. México. Fondo de Cultura Económica. 1978.

Picinelli, Filippo, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, Zamora. El colegio de Michoacán. 1999.

_____, *Los cuerpos celestes. Libro I (el mundo simbólico)*, Zamora. El colegio de Michoacán. 1997.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. México. Siglo veintiuno y Universidad Nacional Autónoma de México. 2001.

_____, *El relato en perspectiva*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona. El acantilado. 1999.

Roas, David, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra. Mirabel. 2006.

Sardiñas, José, "Sobre la ambigüedad en *Tiempo Destrozado* de Amparo Dávila" en Morales Ana María, José Sardiñas y Luz Elena Zamudio, *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla. BUAP y Universidad Nacional Autónoma de México. 2003.

Tibón, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, México, Fondo de Cultura Económica. 1998.

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

Urrutia, Elena, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México. Colegio de México. 2006.

Vronsky, Peter, *Serial killers: The method and madness of monsters*, New York, Penguin, 2005.

Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.

Hemerografía

Andreu, G, Alicia, "la sección femenina de la falange en la obra de Carmen Martín Gaité: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española." En *Revista de estudios hispánicos*. Enero, 2002. Vol. 36. Número. 1.

Ciplijauskaitė, Birutė, "La construcción del yo y la historia en los epistolarios", en *Monte agudo*, 3ra. Época. Número 3. 1998.

Fleites-Lear, Marisela, "¿Victoria contra Corín Tellado?: La novela rosa revolucionaria cubana y la ficción entre mujeres." en *Romance notes*. Vol. 49. Número. 1.

Pimentel, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México. El Colegio de México. 1993. Vol. XLI. Número 1.

Ruiz Moreno, Luisa, "Procesos de perceptivización" en *La percepción puesta en discurso*. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. *Tópicos del seminario*, 2, Julio-diciembre 99.

Marquet, Antonio, *Tema y variación de literatura*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1995. Vol. 5.

Marquet, Antonio, *Tema y variación de literatura*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1996. Vol. 6.

Torres Medina, Vicente Francisco, *Tema y variación de literatura*, México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1998. Vol. 12.

Tesis

Cárdenas García, Lidia, *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. 2009.

Tesina

Medina Lira, Luis Arnulfo, *El huésped como alter ego del marido en el cuento "El huésped" de Amparo Dávila*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios superiores Acatlán. 2010.