



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LOS PUNTOS DE INDETERMINACIÓN: ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LO  
FANTÁSTICO EN TRES CUENTOS DE AMPARO DÁVILA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

PEDRO SERGIO MONTES DE OCA QUIROZ

ASESORA: MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA



CIUDAD DE MÉXICO

MAYO, 2016



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.

*Dedico esta tesis con especial cariño a Iris Gutiérrez Leduc, Pedro Montes de Oca Rodríguez y Ángeles Cuadros Mateos.*

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 4  |
| 1. Amparo Dávila y la crítica a partir del 2000.....   | 8  |
| 1.1. Amparo Dávila por ella misma.....   | 10 |
| 1.2. Visiones generales sobre Amparo Dávila.....   | 13 |
| 1.3. Amparo Dávila y el género literario.....  | 15 |
| 1.4. La crítica feminista.....   | 18 |
| 1.5. <i>La Cresta de Ilión</i> .....   | 20 |
| 2. Concepciones sobre lo fantástico.....   | 22 |
| 2.1. Tzvetan Todorov.....  | 23 |
| 2.2. David Roas.....   | 27 |
| 2.3. Jaime Alazraki.....   | 33 |
| 2.4. H.P. Lovecraft y el miedo.....  | 38 |
| 2.5. Consideraciones finales sobre el género fantástico.....   | 41 |
| 3. Los puntos de indeterminación.....  | 43 |
| 3.1. Teoría de la recepción.....   | 43 |
| 3.2. Texto, lector y obra literaria.....   | 45 |
| 3.3. La indeterminación.....   | 49 |
| 3.4. Los puntos de indeterminación y el género fantástico.....   | 55 |
| 3.5. Pasos para el estudio de la obra literaria a partir de la teoría de la<br>teoría de la recepción..... | 59 |
| 4. Análisis de tres cuentos de Amparo Dávila.....  | 61 |
| 4.1. “Moisés y Gaspar”.....  | 61 |
| 4.2. “Un boleto para cualquier parte”.....   | 73 |
| 4.3. “Con los ojos abiertos”.....  | 80 |
| Conclusiones.....  | 93 |
| Bibliografía.....  | 97 |

## INTRODUCCIÓN

Dos de las figuras más misteriosas en la literatura fantástica mexicana son, sin lugar a dudas, Francisco Tario y Amparo Dávila. Ambos coinciden en numerosos puntos, por ejemplo, han recibido poca atención por parte de la crítica –claro, si se les compara con escritores que también publicaron a mediados del siglo XX, como Juan Rulfo o Juan José Arreola–. Otra semejanza es que, tanto Tario como Dávila siempre fueron personajes de bajo perfil, alejados de tertulias literarias, conferencias magistrales, amigos de la República de las Letras. Es decir, ninguno perteneció a lo que bien se le podría nombrar el *jet set* de la cultura en México, o como apuntaría Alberto Chimal: “no estuvieron insertados en la lógica mercantil de su época y mucho menos en la de ahora”.<sup>1</sup> Por lo tanto, se trata de autores marginales en el estricto sentido de la palabra.

Recientemente se ha “rescatado” a estos dos cuentistas del olvido. Respecto a Tario, en junio de 2015 el Fondo de Cultura Económica decidió reeditar un primer tomo de lo que serían sus obras completas. En él aparecen tres libros: *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta más* (1968). A propósito de Dávila, en 2012 el FCE también recopiló toda su narrativa en el volumen *Cuentos reunidos*. Este hecho ha atraído al público y a los estudiosos, pues años atrás sus libros eran difíciles de conseguir. En 2014 la Dirección de Danza de la UNAM puso en escena *Destrozando el tiempo*, adaptación del cuento “Tiempo destrozado” de Dávila. Además, el gobierno de Zacatecas y el Consejo Nacional para la Cultura también decidieron reivindicar a la escritora, creando el Premio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila, cuyo interés es rendir homenaje, divulgar y promover la enigmática obra de esta autora zacatecana.

En lo personal mi interés recae en Amparo Dávila, cuya obra conocí durante el primer semestre que cursé en la Facultad de Filosofía y Letras. Leí dos de sus cuentos canónicos –acaso como la mayoría de los que se han adentrado en el mundo fantástico y onírico de la oriunda de Pinos– “Alta cocina” y “El huésped”; el tono melancólico de los protagonistas, el misterio y el estilo de la escritora fueron los elementos que

---

<sup>1</sup> Mónica Maristain, “Entrevista, Alberto Chimal: en México se ningunea a los autores de género”, <http://www.sinembargo.mx/30-06-2015/1397394>, consultado el 7 de julio de 2015.

despertaron mi curiosidad. A partir de ahí me di a la tarea de leer el resto de su narrativa.

Dicho lo anterior, el presente trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la obra de Amparo Dávila, en especial a lo que género fantástico se refiere.<sup>2</sup> Verdad es que el tema ha sido tocado desde múltiples ángulos, tal vez hasta se ha vuelto un lugar común ubicar su obra en este género; sin embargo, me parece que la discusión aún no ha terminado, pues todavía existen elementos de interés.

La crítica, lo veremos más adelante, hace hincapié en que los temas –la atmósfera, las situaciones misteriosas y las bestias– son puntos que consolidan el fenómeno fantástico en Dávila. Otra fracción sugiere que el carácter genérico radica en el efecto que el lector experimenta al leer el texto. Si bien no rechazo ni acepto del todo estas posturas, pienso que uno de los rasgos que la identifican con lo fantástico son los puntos de indeterminación, llamados así por la teoría de la recepción. Tales elementos son, en pocas palabras, elisiones descriptivas o narrativas que poseen un amplio potencial de sugerencia en el lector. Estas indeterminaciones son, a mi parecer, el engranaje esencial para la configuración de la narrativa de la escritora zacatecana.

Con ello no pretendo afirmar que todos los cuentos de Dávila funcionen con este mecanismo, pero los tres que elegí como corpus para esta tesis sí: “Moisés y Gaspar”, “Un boleto para cualquier parte” y “Con los ojos abiertos”. Así, la organización de esta tesis es la siguiente:

En el primer capítulo se observará un compendio de lo que ha dicho la crítica a partir de 1990. Los acontecimientos más recurrentes en estos últimos años de estudios son los inherentes al género literario –si se trata de una obra fantástica o neofantástica–, la condición de la mujer mexicana y su relación con la sociedad, el terror, la locura, etc. El propósito de incluir una sección centrada en dicho rubro es el de discernir cómo ha sido recibida la obra entre el público mexicano.

En el segundo capítulo meditaré sobre las concepciones que reconocidos críticos literarios han hecho a propósito de lo fantástico a lo largo del tiempo. Entre

---

<sup>2</sup> Por fines prácticos, en esta tesis, consideraré indistintamente lo fantástico como un género o un subgénero, a sabiendas que dentro de los estudios literarios cada término posee una connotación distinta.

ellos estarán H.P. Lovecraft, Tzvetan Todorov, David Roas y Jaime Alazraki. Se verá cuáles son los postulados de unos y otros, qué elementos consideran necesarios para la construcción de una estructura *ad hoc* al género, qué efecto debe tener este tipo de obras en el lector, etc. Después se contrastarán con el fin de llegar a una definición conforme a las necesidades metodológicas de esta tesis.

En el tercer capítulo desarrollaré un marco teórico de acuerdo con la teoría de la recepción, para hacer una serie de observaciones respecto al género fantástico y su relación con el lector. Es decir, en este apartado reflexiono sobre la necesidad de tomar en cuenta no sólo la obra al momento de hacer un análisis literario, sino al público. Aquí expondré lo que, a mi parecer, son los factores clave en la poética fantástica de Amparo Dávila: los puntos de indeterminación.

En el cuarto capítulo analizaré tres cuentos de Amparo Dávila distribuidos en tres apartados.

En el primer apartado analizaré “Moisés y Gaspar”, uno de los textos más conocidos de Dávila. Ahí se observará cómo, a partir de una técnica narrativa que tiende a elidir información y dejar vacíos en las descripciones, elementos constitutivos de la indeterminación, se engendran el efecto del miedo y de la vacilación que, como se verá, son decisivos para formar lo fantástico. En este texto, que ha llegado a ser considerado uno de los relatos arquetípicos del género, el *quid* se centra en dos personajes, Moisés y Gaspar, cuya misteriosa identidad y naturaleza quedará envuelta en un perpetuo enigma.

“Un boleto para cualquier parte” será el cuento correspondiente al segundo apartado. Sobre él propondré una lectura metafórica que explique la relación entre los puntos de indeterminación y el lector en el acto de la recepción. En este relato se destacan las especulaciones del personaje tras enfrentarse a un “espacio vacío”. Ahí se ejemplifica la experiencia estética que el público puede llegar a tener a través del género fantástico.

Finalmente, en el tercer apartado abordaré uno de los últimos cuentos publicados por la narradora, “Con los ojos abiertos”, perteneciente al libro homónimo que salió a la luz en 2008. Éste narra la historia de Mariana, una mujer solitaria que percibe unos extraños ruidos a mitad de la noche, los cuales alteran su cotidianeidad y

la aparente estabilidad con la que solía vivir. En “Con los ojos abiertos” los puntos de indeterminación juegan un papel trascendente, ya que también quedará indefinida la causa o el ser que produce los sonidos. La protagonista dará una interpretación de los hechos sobrenaturales a los que se enfrenta, pero junto con ella el lector irá confeccionando su propia versión.

La elección del corpus no es arbitraria. Intenté tomar muestras de los primeros trabajos de Amparo Dávila y de los últimos. Con ello, pretendo demostrar cómo los puntos de indeterminación están presentes en todas las etapas narrativas, incluso me atrevo a afirmar que uno de sus cuentos más famosos, “Alta cocina”, es el prototipo de la estética de la elisión por la que apuesta la zacatecana. Sin embargo, se observará cómo esta técnica tiende a volverse un tanto más sutil, elegante, conforme la trayectoria de Dávila va avanzando. En otras palabras, en una primera etapa las entidades o situaciones indeterminadas suelen ser más concretas desde un punto de vista físico, o bien, se sabe que existen dentro del plano “real” descrito en el texto. Este sustento “material” no llega a edificarse en sus últimos trabajos, lo cual significa, tal vez, que “Con los ojos abiertos” es acaso el más sutil de sus relatos.

En pocas palabras, el objetivo del cuarto capítulo es resaltar los elementos y el mecanismo narrativo que utiliza Amparo Dávila para consolidar el género fantástico. Para este análisis emplearé un marco teórico que surgió en dos fases: la primera, contrastando diversas teorías respecto a lo fantástico; la segunda, confrontando lo anterior con los preceptos de la teoría de la recepción. Además, hago énfasis en la sutileza que adquiere la cuentística de Dávila conforme madura su producción literaria. ¿Qué quiero decir con esto?, que en los primeros dos cuentos que abordo, “Moisés y Gaspar” y “Un boleto para cualquier parte” ambos publicados en 1959, el elemento que desencadenará las situaciones fantásticas tiene un sustento físico cuya existencia está sostenida no sólo por el protagonista, sino por los demás personajes que actúan como testigos; en cambio, en “Con los ojos abiertos”, de 2008, aquello que desencadena los acontecimientos “extraños” es una entidad de la cual jamás se percibe objetivamente su presencia en el mundo, por lo tanto este texto tiende a ser uno de los más desconcertantes de toda su obra.

## 1. AMPARO DÁVILA Y LA CRÍTICA A PARTIR DEL 2000

Con motivo de un homenaje por sus 70 años, Amparo Dávila aseguró que la literatura le ha dado muchas satisfacciones y estímulos gratificantes. Entre ellos, por ejemplo, invitaciones para asistir a congresos dentro y fuera del país, distinciones, condecoraciones y premios inesperados. La escritora zacatecana asegura: “La crítica ha sido siempre sumamente generosa”.<sup>1</sup>

Dávila tiene razón, pues la mayoría de los autores que han comentado su obra lo hacen favorablemente, incluso ciertos elogios son bastante conocidos por el público. Dos grandes de la literatura, Emmanuel Carballo y Julio Cortázar, se encuentran entre los que han aplaudido a la escritora. Dice el primero sobre *Tiempo destrozado*: “es un libro si no redondo, sí digamos de figurar entre las obras más personales que escribieron los jóvenes por ese entonces”.<sup>2</sup> Por su parte, Cortázar le escribió a Dávila en una carta de 1969: “me parece un excelente libro [...] admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página”.<sup>3</sup> Ignoro por qué el maestro argentino alabó, como hemos visto, la narrativa de la zacatecana, pero desdeñó a uno de los maestros de la literatura fantástica de terror, H.P. Lovecraft, cuando tanto el autor norteamericano como Dávila poseen diversos elementos en común.<sup>4</sup>

Cabe destacar que otro sector, mucho más reducido, ha sido menos benevolente y más duro. Cito dos casos en particular. El primero fue escrito por Huberto Batis, “Amparo Dávila: *Música concreta*”; aquí, el crítico apunta que los cuentos de Dávila suelen ser efectistas, previsibles, carentes de ingenio y, además, poseen diálogos planos.<sup>5</sup> El otro apareció en la revista *Letras Libres*. Ahí se presenta un artículo titulado “Cuentos reunidos, de Amparo Dávila”, en el que Rafael Lemus

---

<sup>1</sup> Amparo Dávila, “Apuntes para un ensayo autobiográfico”, en *Barca de palabras*, Núm. 8, año IV, 2005, pp. 7-11.

<sup>2</sup> Emmanuel Carballo, “Amparo Dávila. Entre la realidad y la irrealidad” en *Siempre!*, p. XVII.

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, p. 825.

<sup>4</sup> “Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft –público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir–, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial”. J. Cortázar *apud* Jaime Alazraki en “¿Qué es lo neofantástico”, pp. 273-274.

<sup>5</sup> Huberto Batis, “Amparo Dávila: *Música concreta*”, en *Siempre!*, p. XVIII.

emite una serie de juicios con el fin de descalificar la obra. Baste citar un párrafo del crítico para percatarse de su severidad: “Inútil detenerse en la prosa, el estilo. No sólo que la escritura de Dávila sea pálida e irregular; es que está allí para distraernos. En vez de comunicar, estorba; se opone entre nosotros y ese *algo*. A la manera del espejo de ‘El espejo, no refleja nada’”.<sup>6</sup> Más adelante señala que los cuentos menos logrados de Dávila son casi todos, que la palabrería como la paja abundan, y que los únicos cuentos rescatables son: “El huésped”, “La señorita Julia”, “El espejo”, “Moisés y Gaspar”, “Música concreta”, “Detrás de la reja” y “El patio cuadrado”. Los argumentos de Batis y Lemus no han sido capaces de dañar la imagen literaria de la escritora, puesto que ninguno de los dos tomó la consideración de ejemplificar o emitir los cómo y los porqué que los respalden. Tal vez si sus textos tuvieran una justificación capaz de apoyar lo dicho, estos hubieran aportado algo a la crítica; pero el descalificar resulta aquí una tarea estéril. Por eso puedo asegurar que estos artículos han tenido nula influencia entre la mayoría de los críticos.

Las opiniones sobre Dávila, a pesar de ser reducidas, son numerosas en comparación con la escasa producción literaria de la autora y los largos intervalos de tiempo entre cada una de sus publicaciones.<sup>7</sup> Pero éstas son un material bastante interesante para conocer cómo ha sido recibida por el público, además de enterarnos de cuáles son y cómo han evolucionado los temas de estudio. Para dibujar el horizonte crítico señalado, en este capítulo me encargaré de reseñar los últimos trabajos sobre Amparo Dávila. Tomaré en cuenta lo publicado a partir del año 2000. Esta elección no fue hecha arbitrariamente ni por comodidad, tampoco con el afán de ignorar los artículos más antiguos.<sup>8</sup> El motivo es que, tras revisar las últimas tesis y los trabajos

---

<sup>6</sup> Rafael Lemus, “Cuentos reunidos, de Amparo Dávila”, en *Letras Libres*: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/cuentos-reunidos-de-amparo-davila>, consultado el 21 de marzo de 2016.

<sup>7</sup> Es oportuno resaltar que la mayoría de la crítica se ha enfocado únicamente en la narrativa de Amparo Dávila. Pocos se han detenido en sus poemarios, entre los cuales están *Salmos bajo la luna* (1950), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) y *Perfil de soledades* (1954).

<sup>8</sup> Lo decidí tras consultar las últimas tesis, ya de licenciatura o de maestría, y artículos académicos escritos sobre Amparo Dávila. En ellos es frecuente ver cómo se tiende a enumerar toda la crítica desde la aparición de *Tiempo destrozado* en 1959. Por lo tanto, si el lector desea hacerse de una idea de lo que se ha dicho antes del siglo XXI, basta consultar cualquiera de las tesis anteriores a la presente. Especialmente destaco lo hecho por Jorge Luis Herrera, quien en su trabajo sobre lo grotesco en

académicos que versan sobre este tema, encontré en casi todas la descripción panorámica de los ensayos o artículos sobre la zacatecana.

Cabe destacar que la única excepción de crítica anterior al año 2000 es la que la escritora hace sobre su propia obra. Esta prerrogativa proviene de la necesidad de confrontar lo que ella piensa sobre su propia obra para, por un lado, ver hasta qué punto coincide o no con ciertos postulados de la teoría literaria (en especial a lo que el género fantástico se refiere); por el otro, para cuestionar lo dicho por cualquier persona y no asumir por verdadero un juicio sólo por quien lo emitió. Los pocos testimonios que existen sobre opiniones expresadas por Dávila me obligan a hacer una excepción aquí.

### 1.1. Amparo Dávila por Amparo Dávila

Como mencioné líneas atrás, antes de enfrentarnos a lo que se dice sobre Amparo Dávila me parece que es pertinente tomar en cuenta las concepciones que la escritora tiene sobre su propia obra. Para ello tengo dos razones: la primera, cuestionar los conceptos que la autora tiene sobre la clasificación dentro de la cual se incorpora su narrativa; la segunda, el saber si los criterios de la crítica del siglo XXI sirven para describir las posturas teóricas de Dávila. Dicho lo anterior, es necesario destacar el hecho de que si ella es la autora de los relatos a analizar, esto no la exime de que sus posturas estilísticas sean cuestionada, porque, a pesar de que Dávila proponga determinadas nociones sobre la estructura, la recepción o el género de sus cuentos, al confrontar los textos en sí bajo la óptica de ciertas teorías literarias –como las que se derivan de las propuestas de Todorov–, no siempre funcionan como ella lo cree o intenta hacernos creer. Se debe poner en tela de juicio el motivo que impulsa a Dávila a expresar sus consideraciones: ¿será parte de una visión de mundo?, ¿será un recurso extraliterario?

---

Amparo Dávila presentó y clasificó esquemáticamente toda, o casi toda, la bibliografía sobre la autora desde 1960.

Amparo Dávila se autodefine como una cuentista limitada, pero no afirma esto porque ella comparta la misma opinión de Rafael Lemus, sino por modestia, uno de los rasgos con los que también podríamos identificarla. Dávila cree que el cuento se asemeja a la poesía, porque no hay mucho espacio para definir un personaje o una atmósfera. “En cambio, en la novela se tiene todo el tiempo y el espacio para referir una situación, un ambiente, un personaje ... No soy novelista; por eso nunca escribí una novela... El cuento y la novela son los dos hilos que me jalan y me definen”.<sup>9</sup>

Dávila entiende el cuento como un triángulo. Dicha figura geométrica posee una línea base, la cual equivale al planteamiento de una historia; luego hay una línea que sube, ésta es el conflicto, el nudo; finalmente la última línea, que baja, corresponde al desenlace. Un supuesto ideal aseguraría que la estructura de un cuento se representa bajo la geometría de un triángulo equilátero, pero éste no es el caso de la zacatecana. En ocasiones la figura “puede ser un triángulo isósceles, o cualquier triángulo que a veces puede tener un largo planteamiento... y a veces el desenlace lo doy en unas cuantas palabras. Es un triángulo rarísimo”.<sup>10</sup>

Aunque la estructura sea primordial al momento de la creación, Dávila comienza a darles forma a sus relatos a partir de personajes. “No enfoco mis cuentos por el lado de la estructura, sino tomando siempre al personaje como centro, su mundo particular me condiciona lo literario”.<sup>11</sup> Estos personajes son oriundos no sólo de la imaginación de Amparo Dávila, sino de sus vivencias personales, las cuales no presentan el verdadero punto de partida de toda su narrativa.

Allí empieza el cuento a estructurarse, lo voy armando dentro de mí, lentamente, no de golpe, entonces cuando ya está el cuento estructurado, como si fuera un esqueleto, es cuando ya empiezo a escribir, pero ya lo tengo, dentro de mí ya está hecho, y aquella vivencia que fue la que dio origen al cuento se transmuta...<sup>12</sup>

Si partimos desde el punto de vista de la autora, podemos asumir que nos enfrentamos a una literatura vivencial. En otra entrevista la narradora explicó una

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Herrera Zamudio, “Entre la luz y la sombra”, en *El Universo del Búho*, pp. 14-17.

<sup>10</sup> Patricia Rosas Lopátegui, “Amparo Dávila: maestra del cuento”, en *Casa del Tiempo*, Núms. 14-15, Diciembre 2008 - Enero 2009 pp. 68- 70.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

idea semejante: “Muchos creen que es literatura fantástica y no; describo parte de la realidad porque hay situaciones que en verdad ocurren”.<sup>13</sup> Sin embargo, aunque se diga que la literatura de la escritora representa su cotidianeidad y no un universo distinto al que habitamos, no por ello se puede asegurar que su obra sea costumbrista. No obstante, para Dávila esta literatura es realista, pues, según ella, los acontecimientos narrados ahí en verdad ocurrieron.

Concuerdo con Berenice Romano Hurtado, quien afirma que cuando Amparo Dávila se deslinda de lo fantástico parece un afán de mostrar sus historias como si éstas fueran verdaderas. Lo inventado por la escritora es asumido como “vivido”.<sup>14</sup> Comparto esta idea porque supone que la zacatecana ve la fantasía como un elemento de nuestro mundo. Es decir, no disocia los fenómenos misteriosos de lo que ocurre en la realidad natural.

Al momento de asumir que su obra es vivencial, Dávila nos hace cortar de tajo toda línea crítica que la cataloga como una escritora perteneciente al género fantástico. Ella justifica su punto de vista argumentando que tan sólo maneja la realidad, la cual posee dos caras: una externa, que sucede a diario y tiene una explicación lógica; y la interna, que tiende a ser oscura, hermética. “En mi vida y en mi obra voy y vengo de una cara a la otra, pero eso no significa que escriba literatura fantástica”.<sup>15</sup> No estoy de acuerdo con la cita anterior, pero tampoco creo que se le deba interpretar literalmente. Si Amparo Dávila considera que los hechos que transcurren dentro de sus relatos son verídicos, no es posible dar crédito a sus argumentos como pruebas de que en verdad existen, pues estos no son comprobables bajo la óptica del método científico. Cuando Amparo Dávila asume su literatura como tal, parte del supuesto de que los seres y situaciones paranormales dentro de la obra también pertenecen al mundo real.<sup>16</sup> En otras palabras, no hay que confundir la

---

<sup>13</sup> Anónimo, “En busca de Amparo Dávila”, En línea: [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=4003](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=4003), consultado el 10 de octubre de 2015.

<sup>14</sup> Berenice Romero Hurtado, “Lo indecible del dolor: la experiencia del terror en *Tiempo Destrozado*”, en Regina Nelky y L. Cázares (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*, pp. 107-108.

<sup>15</sup> Herrera Zamudio, *op. cit.*, p. 16.

<sup>16</sup> La literatura fantástica depende del discurso realista (no en el sentido de corriente literaria decimonónica, sino en la descripción de un mundo que funcione bajo las leyes naturales) para poder

aseveración de la escritora con el hecho de que su narrativa pertenezca al género realista,<sup>17</sup> sino que se debe comprender que para ella los acontecimientos que escapan a la razón forman parte de la realidad. Su opinión no es más que un elemento al margen de la obra, por lo tanto no debe afectar la interpretación de la misma. En el supuesto de que Oscar Wilde hubiera creído que los gigantes existían, no quiere decir que “El gigante egoísta” sea un texto de corte realista.

## 1.2. Visiones generales sobre Amparo Dávila

Desde la aparición de *Tiempo destrozado* ha habido una serie de opiniones sobre la obra de la escritora zacatecana. En este apartado identificaré qué se ha escrito en los artículos publicados desde el año 2000, cómo se concibe su narrativa, y cuáles son las características destacadas. El propósito de revisar estos escritos, radica en el hecho de que muchos de estos elaboran juicios, a mi parecer, bastante acertados a propósito de Dávila. Por citar uno, Georgina Gutiérrez dice que los cuentos de Amparo Dávila representan una “visión rulfiana, kafkiana, universalmente localista”.<sup>18</sup> También que en su imaginario habitan seres extraordinarios y siniestros, animales fantásticos; que los temas más representativos son el dolor sin sentido, el insomnio, la locura, lo onírico, la muerte y el suicidio. Más adelante se apoyaré o desmentiré ciertas ideas presentadas aquí.

León Guillermo Gutiérrez apunta que la atmósfera de las narraciones pone en evidencia el tedio de la vida cotidiana y el vacío de los seres que están encadenados a ésta. La fantasía y la realidad son dos caras de la misma moneda; no existe una frontera capaz de señalar al lector o a los personajes lo que es real y lo que no lo es.

---

insertar dentro de éste un determinado fenómeno que nos haga meditar sobre la realidad, por lo tanto no es mi intención afirmar que ambos géneros son antónimos o polos opuestos.

<sup>17</sup> En la cita anterior explico brevemente lo que aquí entiendo por realista.

<sup>18</sup> Georgina Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de Locura, Amor y Muerte*” en Elena Urrutia (comp.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, pp. 133- 158.

Las relaciones entre los personajes son siempre disfuncionales.<sup>19</sup> Sobre este último punto Laura Cázares destaca cómo la falta de cariño y los conflictos familiares se desarrollan con normalidad.<sup>20</sup>

Un artículo tan misterioso como el imaginario de la narradora es “Amparo Dávila. Una maestra del cuento”, pues el texto llegó a la redacción de *La Jornada* sin firma alguna. En él se dibuja un panorama acertado en referencia a los cuentos de Dávila:

La vida monótona [...] lleva al personaje a fabular historias tormentosas/trágicas que viven como reales. Los temas de la locura, la paranoia y el miedo en el que viven los personajes de la autora, los llevan a participar en actos siniestros, ya sea como ejecutantes o como seres que padecen y aceptan lo ominoso como una forma de vida o un destino. Los personajes de Dávila que padecen un desequilibrio mental, con frecuencia interiorizan una fijación por el peligro, se sienten atacados por los demás, son seres que terminan aislados en despachos fríos y que se desvanecen frente al horror de sus actos, a su memoria tormentosa, a la soledad y a lo siniestro como condición humana ineludible.<sup>21</sup>

La periodista cultural Leda Rendón hace una descripción general de la obra de la zacatecana. Asegura que la cuentística de Dávila explora los abismos del terror, el vacío de la vida diaria y la imposibilidad de comunicación entre el hombre y la mujer. Asimismo, cree que es una escritora rara, de culto, pero que hay tres grandes razones para leerla: “los ambientes extraños y hermosos que logra en cada uno de sus relatos; [...] su capacidad para descifrar los orígenes de la culpa y el deseo femeninos; [...] por describir de manera extraordinaria los mecanismos pervertidos de la realidad cotidiana”.<sup>22</sup> Es destacable cómo Rendón hace hincapié en dos elementos: el terror y los ambientes. Más adelante retomaré estos dos últimos.

Para Patricia Rosas Lopátegui, Amparo Dávila posee la capacidad de crear mundos en apariencia fantásticos, en los cuales la realidad está más presente de lo que

---

<sup>19</sup> Cf. León Guillermo Gutiérrez, “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, en *Casa del Tiempo*, Núms. 14-15, Diciembre 2008 – Enero 2009, pp. 84-85.

<sup>20</sup> Cf. Laura Cázares, “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones”, en *Casa del Tiempo*, Núms. 14-15, Diciembre 2008 – Enero 2009, pp. 75-79.

<sup>21</sup> Anónimo, “Amparo Dávila. Una maestra del cuento”, en *La Jornada Semanal* [en línea], Núm. 565. <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>

<sup>22</sup> Leda Rendón, “Amparo Dávila. Fantasías subterráneas”, en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 91, septiembre de 2011, p. 108.

el lector supone. En sus cuentos lo increíble es verdadero, pues se trata de la horrible realidad que pretendemos evadir colocándola en la dimensión de lo fantástico. De igual modo, piensa que se trata de “una escritura comprometida, una autora que cuestiona los males y las flaquezas de la condición humana a partir de la creación de universos singulares”.<sup>23</sup>

Por su parte, el escritor Tryno Maldonado apunta, siguiendo a Roger Caillois, que un elemento constante en muchos cuentos de Dávila es la cosa indefinible e invisible que daña o mata. La indefinición, prosigue, es la causa de la tensión narrativa y la que empuja a los personajes a la frontera entre la cordura y la locura: “sus personajes enferman terriblemente, caen en un infortunio tras otro, son víctimas de un insomnio desquiciante que medra su cordura poco a poco; la angustia, la sospecha, los celos o una amenaza exterior los arrinconan, los someten”.<sup>24</sup> Visiblemente Maldonado hace mención de los temas más recurrentes de Amparo Dávila, pero su visión sobre lo indefinible es lo que emparenta su postura con los puntos de indeterminación, como lo explicaré en los siguientes capítulos.

### 1.3. Amparo Dávila y el género literario

Si bien la mayoría de la crítica cataloga a Amparo Dávila dentro del género fantástico, cierto sector asume que la escritora forma parte de otra categoría. En ella encontramos partidarios de que esta narrativa pertenece al corte realista, pero también hay otros que la clasifican como neofantástica. Una minoría la asocia no sólo con los términos señalados anteriormente, sino con lo gótico, el absurdo, el surrealismo y el terror. En este apartado revisaremos estas perspectivas.

En el caso de Georgina Gutiérrez Vélez, ésta concuerda con la zacatecana en el hecho de que entiende su narrativa como un acervo de vivencias, sobre todo

---

<sup>23</sup> P. Rosas Lopátegui, “Tributo literario para Dávila”, en *Excelsior*, año XCVIII, Núm. 35233, 21 de febrero de 2014, p. 4.

<sup>24</sup> Tryno Maldonado, “Quién es la señora Amparo Dávila”, en *Emeequis* <http://www.m-x.com.mx/2014-04-29/quien-es-la-senora-amparo-davila-por-tryno-maldonado/>, consultado el 4 de noviembre de 2015.

infantiles, que han nutrido todo un imaginario, conveniente para la producción de literatura fantástica. En otras palabras, la literatura de Dávila es vivencial, pero esto no la convierte en realista. Tal vez esto se pueda explicar mejor con una cita de Gutiérrez Vélez: Amparo Dávila “presenta a Pinos, Zacatecas, convertido en literatura”.<sup>25</sup> La afirmación anterior no es arbitraria, siempre que se recuerde el entorno de Amparo Dávila; por ejemplo, que vivía frente a un cementerio; o bien, que su hermano menor murió de niño; o que pasaba sus horas de tedio leyendo *La Divina comedia* con ilustraciones de Gustave Doré. Las sombras, la muerte y los eventos misteriosos que la rodearon fueron elementos importantes en su juventud, por lo tanto ella ve lo fantástico como algo propio del mundo real, contrario a nosotros. Gutiérrez Vélez es cautelosa, no se aventura a considerar a Dávila dentro de ningún género ni estética.

Berenice Romero Hurtado es partidaria de etiquetar a Amparo Dávila dentro del género fantástico, apoya sus juicios en el análisis de los textos “Alta cocina” y “Fragmento destrozado”, incluidos en *Tiempo destrozado*; pues ambos poseen un elemento clave para considerarlos así: la atmósfera. Asimismo, Berenice Romero la describe como una “narrativa que puede ser hermética en muchos sentidos, [por ejemplo] por la sensación que deja en el lector de ser incapaz de penetrar todo el mundo de la escritora...”.<sup>26</sup> Claro está que es impreciso afirmar que la totalidad de la narrativa de Amparo Dávila se pueda catalogar dentro de este género, sin embargo, sí hay una tendencia hacia él.

La crítica feminista hace poca alusión respecto al género literario, o bien, reduce su literatura dentro de un llano realismo. Pocos partidarios de estas teorías han aceptado insertar a Dávila en el género fantástico. De entre los pocos se encuentra el trabajo conjunto hecho por Fortino Corral y Nubia Uriarte, quienes además de catalogar a la zacateca como una escritora fantástica, alejada del modelo clásico de relato, al analizar “El huésped”, mencionan la aparición de uno de los grandes motivos de la cuentística tradicional, es decir, el de la mujer atrapada en una torre (común entre las escritoras hispanoamericanas de mediados del siglo XX). Cuando Corral y

---

<sup>25</sup> G. Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, pp. 107-119.

<sup>26</sup> B. Romero Hurtado, *op. cit.*, pp. 107-119.

Uriarte asumen el apego a esta tradición, explican lo que esto significa en el contexto vivido por Amparo Dávila. Concluyen que “el simbolismo del cuento se estructura como un ideograma complejo sobre los fundamentos jerárquicos y asimétricos que imperan en los roles domésticos”.<sup>27</sup> En otras palabras, Corral y Uriarte sí aceptan que se trata de un relato fantástico.

Una corriente de la crítica, influida por los ensayos de Susana Montero en los noventa, destaca la imposibilidad de encasillar la cuentística de Dávila dentro de un solo género o subgénero. Tal es el caso de Laura Cázares, quien concuerda con Montero en el hecho de que los cuentos de Dávila poseen rasgos de narrativa negra, prosa fantástica, gótico y relato policial. De hecho, según Cázares, incluso la narrativa “más realista” de la zacatecana no deja de poseer alguno de estos elementos.<sup>28</sup>

Luzma Becerra considera que parte de la narrativa de Dávila pertenece a la literatura de terror. Para demostrar esto analiza dos relatos, “Griselda” y “Estocolmo 3”, los cuales poseen elementos que, de acuerdo con ella, ayudan a clasificarlos dentro de este subgénero: el primero, el hacer uso del espacio físico como personaje; el segundo, y más trascendente, el crear una atmósfera propicia para despertar el miedo en el lector. Estas cualidades no fueron elegidas aleatoriamente. Becerra, partiendo de los postulados de Lovecraft sobre la literatura de terror cósmico, explica que la narrativa perteneciente a este género: “debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas [...] el factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación”.<sup>29</sup> Por lo tanto Becerra concluye que parte de la cuentística de Dávila bien puede ser vista a la luz de la literatura de terror.

Otro sector ubica a Dávila como perteneciente al género neofantástico, término que en el siguiente capítulo me encargaré de analizar. Tras examinar “Final de una lucha”, Regina Cardoso Nelky asegura que hay dos grandes rasgos en el texto para

---

<sup>27</sup> Rodrigo Corral y Nubia Uriarte, “Elementos para una aproximación simbólica a ‘El huésped’ de Amparo Dávila”, en *Connotas*, vol. VI, núm. 11, año 2008, pp. 211- 222.

<sup>28</sup> L. Cázares, *op. cit.*, pp. 75-79.

<sup>29</sup> Luzma Becerra, “Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural”, en R. Cardoso Nelky y L. Cázares (comps.), *op. cit.*, pp. 139-151.

definirlo así. El primero es el de que a lo largo del hilo narrativo no existan antecedentes que expliquen la intromisión del elemento sobrenatural, el cual rompe con el orden establecido; el segundo, es la aparición de “el doble” desde el inicio del cuento, ese “otro yo” del que la lectura misma nos da elementos para saber que existe como tal dentro del mundo de la obra, pues si sólo habitan la imaginación de un personaje, entenderíamos “Final de una lucha” como un cuento de carácter psicológico.<sup>30</sup> Lo anterior es una prueba de los distintos géneros en los que se puede clasificar la obra de Amparo Dávila.

#### 1.4. La crítica feminista

No pocos críticos han decidido ver la narrativa de la oriunda de Pinos Zacatecas desde el punto de vista feminista. El papel de la mujer dentro de la sociedad, la femineidad, el matrimonio, el adulterio, la maternidad, la represión patriarcal, son elementos que casi siempre resaltan los estudios de este tipo. Asimismo, en ellos se destaca cómo la escritura es utilizada por las autoras hispanoamericanas como un medio para alcanzar la liberación, ya que viven en un mundo que constantemente las oprime.

La mayor parte de los especialistas en esta línea teórica tienden a simplificar los cuentos haciendo uso de lugares comunes mediante el empleo de términos tales como: patriarcado, equidad de género, androcentrismo, etc. Esta perspectiva asegura que la obra de Amparo Dávila puede leerse como una metáfora de la condición femenina dentro del universo patriarcal, cerrado, y de cómo “el sexo débil” podría enfrentarse a aquel. Los personajes femeninos representan a las mujeres dentro de una sociedad androcentrista: la cosificación, la esposa que no sólo es madre de sus hijos sino de su esposo, la madre sustituta y la soltera, o la asesina que acaba con su amado.

En ocasiones, la perspectiva de género tiende a crear argumentos que olvidan la literatura en sí y optan por hacer análisis ajenos a lo literario: “De qué manera

---

<sup>30</sup> R. Cardoso Nelky. “Juegos de identidades en Final de una lucha”, en R. Cardoso Nelky, L. Cázares (comps.), *op. cit.*, pp. 63-75.

puede el personaje lograr un matrimonio, si es incapaz de estar con un hombre sin ver en él a un monstruo lleno de maldad y de perversas intenciones, por todos los rumores que ha oído sobre el sexo opuesto y por las noticias amarillistas de los periódicos”.<sup>31</sup>

En general las críticas feministas intentan explicar *de facto* la obra de Amparo Dávila conforme al realismo; en ocasiones los relatos se llegan a interpretar de un modo dudoso. Uno de estos casos ocurre en el ensayo de Ana Rosa Domenella, “El banquete ominoso”, donde se analiza el conocidísimo cuento “Alta cocina”. Como bien se sabe, en ese relato se describe cierto ritual familiar para preparar un platillo con un animal indeterminado, del cual sólo se describen los ojos y los chillidos que hace al ser cocinado en agua hirviendo: “Aquellos gritos se me pegaban a la piel como si fueran ventosas. Subían de tono a medida que la olla se calentaba y el agua comenzaba a hervir. También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se les salían de las órbitas cuando se estaban cocinando” (49).<sup>32</sup> Así las cosas, en una escena del cuento aparece el personaje encargado de preparar dicho animal y las herramientas que utiliza para ello: “Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor”. Partiendo del pasaje anterior, Domenella hace una interpretación explicando que la cuchara de la cocinera representa un pasaje del poder patriarcal al de las mujeres en el ámbito doméstico; dicho de otro modo, se apela a la autoridad androcéntrica y cómo ésta reduce el dominio femenino al ámbito del hogar. Interpretaciones como la anterior requieren que el texto funcione de acuerdo con los supuestos teóricos utilizados. Es decir, se obliga al texto a decir lo que el investigador o el crítico desea que diga.<sup>33</sup>

Sin embargo, no todos los críticos feministas son partidarios de los lugares comunes al momento de analizar la obra. Maricruz Castro Ricalde plantea una crucial diferencia entre cómo se refleja la soltería femenina y la masculina en la cuentística de Amparo Dávila, a través de los estereotipos representados por los personajes. Por un

---

<sup>31</sup> L. Cázares, *op. cit.*, p. 78.

<sup>32</sup> A partir de esta nota las citas de los cuentos de Amparo Dávila sólo se harán con el número de página entre paréntesis. Para esta investigación utilizo: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, 2012.

<sup>33</sup> Cf. Ana Rosa Domenella, “El banquete ominoso”, en *ibidem*, pp. 77-90.

lado, asegura Castro Ricalde, el hombre soltero es visto como un ser exitoso; por el otro, la mujer soltera representa un fracaso. Si el hombre no ha contraído nupcias es porque no lo ha deseado por él mismo, nadie lo presiona a hacerlo; en cambio si la mujer no lo ha hecho es porque ningún varón ha decidido casarse con ella, ante lo cual la sociedad y la iglesia la recriminan. En el hombre la soltería es elección; en la mujer depende de la voluntad del hombre.<sup>34</sup>

En conclusión, podemos observar que cuando los críticos feministas pretenden hacer un análisis literario, el resultado puede aportar ciertas consideraciones para reflexionar sobre cómo la mujer mexicana y su condición dentro de la sociedad se reflejan dentro del texto.

### 1.5. *La cresta de Ilión*

Este último apartado no versa sobre la obra de Amparo Dávila en sí, sino en un elemento que volvió a despertar el interés por los textos de la zacatecana y, me atrevo a decir, también influyó en que el Fondo de Cultura Económica reeditara nuevamente sus obras completas, además de dar a conocer en ese mismo volumen tres cuentos y una crónica que sólo habían sido publicados en periódicos locales de Zacatecas y San Luis Potosí. Coincido con Yu-Jin Seong cuando asegura que el interés por Amparo Dávila resurgió tras la publicación de *La cresta de Ilión*,<sup>35</sup> novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, asimismo, posee una favorable opinión sobre la obra de la zacatecana:

La leí por vez primera hace muchos años y me impactaron sus cuentos. Pregunté quién la conocía y el silencio que obtuve por respuesta me dejó varias preguntas. En época reciente volví a leerla y me impactó de nuevo no sólo por los tonos y registros que emplea en su narrativa, sino por su exploración de mundos umbrosos y llenos de acechanzas. La encontré muy contemporánea,

---

<sup>34</sup> Cf. Maricruz Castro Ricalde. "De solterías, soledades y aislamientos", en R. Cardoso Nelky, L. Cázares(comp.), *op.cit.*, pp. 121-137.

<sup>35</sup> Yu-Jin Seong, "Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*", en [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/seong\\_yu\\_jin\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/seong_yu_jin_acta.pdf), consultado el 2 de junio de 2015, pp. 2-3.

curiosamente, las preguntas que me interesan en el presente encuentran respuestas en el trabajo que Amparo hizo hace mucho tiempo.<sup>36</sup>

*La cresta de Ilión* narra la irrupción de una extraña mujer, Amparo Dávila, en la una casa durante una terrible noche de tormenta. El dueño de la propiedad, un joven y melancólico médico, cuya labor es encargarse de los enfermos terminales en un hospital en medio de la nada, abre la puerta y deja pasar a la desconocida, quien se instala en la casa. Posteriormente, una antigua amante del doctor aparece en escena, lo que desencadenará una serie de problemáticas, gracias a las que se establecerán vínculos entre ambas mujeres.

No me detendré a hablar sobre las cualidades de la novela de Cristina Rivera Garza, pues no es el propósito de esta tesis. Me atrevo a decir que la importancia de *La cresta de Ilión* es la construcción de Amparo Dávila como personaje literario, lo cual ha despertado un gran interés entre la crítica y los lectores del siglo XXI.

Si bien nadie ha dicho la última palabra respecto a la cuentística de Amparo Dávila; los intentos que se hagan para analizarla no dejarán de ser una mera aproximación a la materia. Por lo tanto, difícilmente se obtendrá una verdad absoluta (en caso de que alguien la busque). Las múltiples visiones críticas son un diálogo entre los estudiosos de este tipo de literatura. El debate no ha terminado, un nuevo acercamiento a Amparo Dávila también es una nueva oportunidad para apreciar su obra.

---

<sup>36</sup> César Guémes (entrevistador), "Releer a Amparo Dávila permitió a Rivera Garza crear su nueva novela", en *La Jornada*. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/22/02an1cul.php>, consultada el 2 de junio de 2015.

## 2. CONCEPCIONES SOBRE LO FANTÁSTICO

En el presente capítulo me encargaré de examinar la concepción que Tzvetan Todorov, David Roas, Jaime Alazraki y H.P. Lovecraft tienen sobre el género fantástico.<sup>1</sup> De igual modo, configuraré un concepto de fantástico que sea válido para el análisis que desarrollaré en esta tesis –aunque parto del supuesto de que cualquier intento por definir al género es insuficiente y, además, que las normas bajo las cuales se rige son tan distintas, como distintos son los tipos de relatos fantásticos existentes en la tradición–.<sup>2</sup> Esto con los siguientes propósitos: el primero, discernir, a partir de la confrontación de ideas, cuáles son los rasgos fundamentales del género fantástico. El segundo, establecer parte de las bases teóricas con las que más adelante, en conjunción con los preceptos de la teoría de la recepción, me encargaré de analizar ciertos cuentos de Amparo Dávila y cómo funcionan éstos al momento de ser leídos.

Elegí dichos autores debido a la gran influencia que han tenido sus obras en el estudio de la literatura fantástica. Todorov, uno de lo más grandes estudiosos de lo fantástico durante el siglo XX, es de vital trascendencia debido a que despertó el interés de los teóricos por este género. Por su parte, Roas habrá de ser punto de partida, al menos en el mundo hispánico, para la reformulación de los conceptos ideados por el crítico búlgaro. A pesar del origen peninsular de Roas, sus apuntes han sido elementales para los teóricos latinoamericanos. Finalmente, Jaime Alazraki es un actor relevante gracias a que describió la formación de un nuevo género, el neofantástico, el cual destaca los múltiples caminos que tomó la literatura fantástica desde mediados del siglo XX en América Latina. Por último, respecto a H.P. Lovecraft, cuya naturaleza es distinta a la de los tres anteriores debido que es más autor que crítico, es indispensable recalcar que si bien no teoriza sobre lo fantástico, en cambio toca elementos indispensables para la concepción de este género literario, por

---

<sup>1</sup> En breve justifico porqué opté por omitir el orden cronológico al momento de hablar de Lovecraft.

<sup>2</sup> Por ejemplo, Adolfo Bioy Casares enumera los siguientes tipos de relatos fantásticos: los de aparecidos, los de viajes en el tiempo, los de argumentos con acción que sigue en el infierno, los personajes soñados, los de metamorfosis, los que tratan sobre la inmortalidad, los de acciones paralelas, los de fantasías metafísicas, los de vampiros y castillos. Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, en Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvia Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, pp. 5-6.

ejemplo, el terror. Dicho lo cual, no es arbitrario que, a pesar de que su obra es la más antigua de todas las mencionadas en este capítulo, su apartado sea el último en aparecer aquí; pues me serviré de sus posturas para reafirmar conceptos más modernos.

Quiero dejar claro que el propósito de este apartado no es de ninguna manera definir qué es lo fantástico, sino adoptar una postura teórica viable para describir el fenómeno literario que compete a esta tesis. Por lo cual, recalco, solamente describiré y confrontaré, hasta cierto punto, las ideas de Todorov, Roas, Alazraki y Lovecraft.

### 2.1. Tzvetan Todorov

De acuerdo con Todorov, el efecto fantástico nace cuando el lector experimenta una vacilación durante la lectura del texto. El titubeo que percibe el receptor surge ante la aparición de un acontecimiento difícil de explicar de acuerdo en la razón, lo cual orilla a tener dos posturas posibles: la primera, aceptar que el fenómeno es parte de la ilusión de los sentidos o un mero producto de la imaginación, por lo que las observaciones empíricas que tenemos para describir el comportamiento del universo siguen intactas; la segunda, que el hecho ocurrió en verdad, por lo cual también forma parte de nuestra realidad y ésta funciona conforme a leyes misteriosas.<sup>3</sup> Optar por cualquiera de las dos posturas llegaría a eliminar lo fantástico en sí. ¿Por qué?, porque para Todorov una de las características de dicho género es la incertidumbre, de manera que al hacer una elección perdemos el efecto de vacilación. En tanto no se elija una explicación de los hechos descritos, mientras se permanezca en la incertidumbre, el género fantástico existe.<sup>4</sup> Si, por otro lado, se prefiere aceptar el acontecimiento de un relato fantástico como verdadero, a pesar de las leyes naturales, debemos de

---

<sup>3</sup> Cf. Tzvetan Todorov. "Definición de lo fantástico", en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, p. 48.

<sup>4</sup> Si se decide dar una explicación científica a los hechos, como lo hizo Ana Rosa Domenella al interpretar el cuento "Alta Cocina", el relato pierde su carácter fantástico y, por lo tanto, habrá de incorporársele –si seguimos el criterio de Todorov– dentro de lo "extraño".

clasificarlo dentro de la literatura maravillosa. Más adelante explicaré el funcionamiento de este modo de catalogación.

Todorov se apoya en los estudios literarios del siglo XIX para reafirmar la validez de sus argumentos. Por ejemplo, cita a Vladimir Soloviov, quien asegura que: “En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esta explicación carece por completo de probabilidad interna”.<sup>5</sup> Asimismo, evoca al autor inglés Montague Rhodes James, cuya descripción de lo fantástico me parece parcialmente acertada, pues plantea cómo la incertidumbre caracteriza al género: “A veces es necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero debo añadir que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada”.<sup>6</sup> En otras palabras, el texto debe tener dos posibles soluciones, la racional y la no racional. La oportunidad de que el enigma del relato se pueda resolver con la primera debe ser tan mínima, tan poco probable, que el lector se verá en la obligación de abandonarla; pero esto no significa que dé por sentado al cien por ciento que el fenómeno haya sido ajeno a las leyes que rigen nuestro universo. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. Ese no saber cómo pensar, no saber qué camino elegir, no conseguir explicar los hechos sobrenaturales a los que los personajes se enfrentan en un relato de este tipo, será, entonces, lo que determine si un texto pertenece o no al género. Cabe destacar que al fundamentar su postura con teorías literarias decimonónicas hizo que críticos como Jaime Alazraki vieran las ideas de Todorov un tanto obsoletas para los cánones del XX, en especial para analizar la literatura que surge a partir de Franz Kafka, ya que ésta funciona bajo parámetros y estructuras distintas.

Pienso que es posible aplicar el concepto de vacilación de Todorov en ciertos pasajes de la narrativa de Amparo Dávila. Como se verá con mayor profundidad a partir del cuarto capítulo de la presente tesis; este efecto es producido, en algunos casos, gracias a un mecanismo característico en la obra de la zacatecana, el cual tiende a hacer una insinuación o dejar un espacio en blanco en los acontecimientos o

---

<sup>5</sup> Soloviov *apud* T. Todorov, *op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 49.

personajes descritos. Esta técnica opera a partir de la configuración de un vacío total, o a veces parcial, dentro de la narración o una elisión que no describe a un ser, objeto o hecho dentro del cuento. Estos huecos, por nombrarlos de algún modo, serán partícipes de la condición fantástica en ciertos relatos de la narradora.

Una vez señalada la vacilación como la figura por excelencia de lo fantástico, Todorov manifiesta que el género exige el cumplimiento de tres condiciones para poder existir. La primera, que el cuento sea apto para obligar al lector a concebirlo como un mundo de personajes reales, es decir, debe ser verosímil,<sup>7</sup> así como establecer la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos narrados en el mismo. Segundo, la vacilación señalada no sólo tiene que ser experimentada por el público, sino por un personaje. Tercero, el lector está obligado a tener una actitud determinada frente al relato, la cual no deberá ser de ningún modo alegórica ni poética. El crítico asegura que los puntos más importantes son el primero y el segundo, pues el último no necesariamente se cumple, pero la mayoría de los relatos poseen todas las condiciones.<sup>8</sup>

Ahora bien, una vez mencionado qué efecto necesita producir un texto fantástico para poder concebirlo como tal, también hay que destacar cómo en *La introducción a la literatura fantástica* se plantea que para poder describir un género con el menor rango de error posible es necesario diferenciarlo en relación a los géneros vecinos.<sup>9</sup> Partiendo de ese supuesto, Todorov asevera que los términos fantástico, maravilloso y extraño tienden a ser utilizados como sinónimos. No obstante, continúa el crítico, en el terreno literario existen elementos que los diferencian uno de los otros.

Siguiendo a Todorov, a partir de que el lector asume una posición ante el relato, ya sea natural o sobrenatural, racional o no-racional, el texto habrá de alejarse de lo fantástico. Mientras su actitud ante el texto se mantenga en el aire, sin adoptar posturas, lo fantástico existirá. Como resultado, el género se torna frágil en extremo, siempre evanescente:

---

<sup>7</sup> Esta idea se asemeja al llamado pacto de ficción del que hablará David Roas en "La amenaza de lo fantástico".

<sup>8</sup> Cf. T. Todorov, *op. cit.*, p. 56.

<sup>9</sup> Cf. *Ibid*, p.50.

[tras leer un relato] Si se decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.<sup>10</sup>

Así las cosas, lo extraño sería el género en el que se pueden explicar los acontecimientos (aparentemente sobrenaturales) de un relato a partir de las leyes de la razón.<sup>11</sup> Para ejemplificar esta postura evocaré “The Murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe, donde se describen un par de asesinatos que, debido a la forma en que fueron ejecutados y siguiendo a la más estricta lógica, serían imposibles de llevarse a cabo por un ser humano. El lector experimenta un estado de vacilación debido a que no sabe si algún poder o ser sobrenatural fue el encargado de cometer los homicidios. Sin embargo, al final del cuento se descubre que el autor de los crímenes es un orangután, por lo cual se llega a una deducción lógica de los hechos.<sup>12</sup>

En el otro extremo, el de lo maravilloso, se destaca que una de sus características es la de aceptar lo sobrenatural. Lo maravilloso se suele asociar con el cuento de hadas, donde los acontecimientos descritos no causan un sentimiento de vacilación en el lector, gracias a que están situados en un universo que no se rige bajo las mismas leyes que el nuestro. Entre los relatos que se pueden encontrar dentro de dicho canon, está “El velo de reina Mab” de Rubén Darío.<sup>13</sup> Cito el párrafo inicial: “La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana de la boardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados”.<sup>14</sup> Si bien la narración anterior describe una gama de elementos, seres y acciones que no son viables de acuerdo con las leyes naturales con las que se ha configurado nuestro mundo, esto no implica un peligro para nuestra realidad, pues aquí los elementos sobrenaturales funcionan más como un

---

<sup>10</sup> T. Todorov, “Lo extraño y lo maravilloso”, en D. Roas (comp.), *op. cit.*, p. 65.

<sup>11</sup> El mismo Todorov asegura que esta definición es amplia e imprecisa, y que lo extraño es un género únicamente delimitado por el del fantástico.

<sup>12</sup> Cf. Edgar Allan Poe, “The Murders in the Rue Morgue”, en *The fall of the House of Usher and Other tales*, pp. 44-79.

<sup>13</sup> Cf. Rubén Darío, “El velo de la reina Mab”, en *Cuentos del rey burgués*, pp. 50-53.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 50.

mero ornamento que como un componente capaz de poner en crisis la visión del universo del lector.

Verdad es que Todorov reinauguró los estudios sobre lo fantástico en la década de los 70; él es la fuente de muchas de las investigaciones que se hicieron años después. Para concluir debo señalar dos aspectos importantes. El primero es que concuerdo hasta cierto punto con la idea de vacilación como un posible eje de lo fantástico; pero dudo que sea un rasgo necesario para la existencia del género. Roas utiliza como contraargumento la novela *Drácula*, donde la aparición del vampiro no está jamás puesta en tela de juicio, el lector nunca experimenta vacilación hacia la existencia de este ser de la noche, y a pesar de ello la obra de Bram Stoker indudablemente pertenece al género fantástico. El segundo es destacar, al igual que Roas, el afán de clasificar al género en un continuo en el que también se incluyan otros subgéneros. “El problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a un simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso, que, a su vez, se dividen en dos subgéneros más: ‘extraño puro’, ‘fantástico extraño’, ‘fantástico maravilloso’, y ‘maravilloso puro’”.<sup>15</sup>

## 2.2. David Roas

Roas coincide con una idea generalizada entre la mayoría de los críticos, la cual sugiere que la característica primordial de lo fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural, entendiéndolo como un acontecimiento transgresor de las leyes naturales con las que interpretamos el mundo; por lo tanto uno de sus rasgos es su condición inexplicable. Claro está, la presencia de un elemento semejante dentro de un relato no garantiza que se trate de literatura fantástica. Por ejemplo en el caso de la *Ilíada* y la *Odisea* ambas poseen componentes sobrenaturales, sin embargo, están catalogadas dentro del género épico.<sup>16</sup> En este sentido, la épica en sí no depende de la

---

<sup>15</sup> D. Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en D. Roas (comp.), *op. cit.*, p. 16.

<sup>16</sup> Autores como Jorge Ortega Puebla están de acuerdo con que la épica suele dar cabida a elementos sobrenaturales o maravillosos, pero que estos no son piezas clave para catalogar una obra en este

existencia de hechos extraordinarios para su consolidación, por el contrario, el género fantástico requiere de ellos.

¿A qué se refiere Roas con un fenómeno sobrenatural? Antes de pensar en ello, se debe tomar consciencia de que, para la existencia de un evento de este tipo, primero tiene que existir su opuesto, lo natural. Es necesario, para pensar en un fenómeno que viole las leyes del mundo, reconocer el mecanismo con el cual funciona nuestra realidad, de lo contrario uno sería incapaz de dilucidar la frontera que existe entre estos dos polos. La habilidad del autor para situar el texto en el terreno de la vida cotidiana, lo posibilita para acrecentar y multiplicar el efecto fantástico mucho “más allá de lo que es posible vivenciar”.<sup>17</sup> Por eso, para que un efecto de índole sobrenatural se produzca, ya sea artística o estéticamente,<sup>18</sup> debe plantearse un contexto que represente la cotidianeidad “normal” del lector. Con ello, lo fantástico será una amenaza de la forma con la que el receptor ve al mundo. En otras palabras: “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”.<sup>19</sup> De ahí que, de acuerdo con Roas, uno de los recursos básicos que utilizarán los autores de este tipo de literatura será el del fantasma, porque representa una violación nata a la organización científica del universo.

El cuento “La rueda” de Amparo Dávila posee una clara muestra de contexto en el relato fantástico. Aquí se representa la cotidianeidad de una mujer de la clase media de la Ciudad de México. Dávila hace referencia a lugares y rutinas que eran típicas para una capitalina de mediados del siglo XX. Describe un mundano desayuno en la cafetería Sanborns de la calle Niza, en la colonia Juárez, y un recorrido desde ahí hasta los escaparates de la calle Hamburgo, en la Zona Rosa, donde el acontecimiento fantástico ocurrirá. El *locus* de “La rueda”, contrario a lo que ocurre en la literatura maravillosa, no ha abandonado el espacio ni las leyes del mundo real.

---

género. Para el crítico, el carácter primordial de la épica es la narración de las hazañas de un “héroe protagonista que resume las virtudes propias de un pueblo o la nación que representa”. Jorge Ortega Puebla, *Los géneros literarios*, pp. 70-71.

<sup>17</sup> Cf. Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, en *Obras Completas XVII*, p. 249.

<sup>18</sup> De acuerdo con la teoría de la recepción, especialmente en Ingarden, el valor artístico es aquel que se encuentra en la obra misma. Por otro lado, el valor estético es el que surge a partir del contacto entre la obra y el público.

<sup>19</sup> D. Roas, *op. cit.*, p. 8.

Como se recuerda, el elemento que Todorov describió como fundamental para la concepción de lo fantástico es la vacilación; por su parte Roas asegura que es el conflicto contextual lo que lo originará. Es decir, no se pueden entender, por citar un caso, los cuentos de hadas como fantásticos, ya que en nuestro contexto no habitan los genios ni las hadas o demás seres extraordinarios. Lo anterior significa que tales relatos “no hacen intervenir nuestra idea de realidad”,<sup>20</sup> pues se está describiendo un mundo que funciona bajo distintos parámetros. Justo como asegura Irene Bessièrre: “En el cuento de hadas, el `érase una vez´ sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en mundo diferente del nuestro, lo que impide toda contaminación”.<sup>21</sup> Resumiendo lo anterior, se puede argumentar que en la literatura maravillosa, a diferencia de la fantástica, los elementos sobrenaturales son aceptados sin ser cuestionados, pues su modo de actuar es distinto al de nuestra cotidianidad. En el mundo descrito por este tipo de relatos, no importa que los acontecimientos violen las leyes naturales, pues ahí todo es posible. El mundo narrado en los cuentos de hadas no es un referente directo en la realidad del lector. No es lo mismo para el público el que un cuento, por ejemplo, se narre a partir de lo que ocurre en una ciudad moderna, cuyo funcionamiento va de acuerdo con los parámetros descritos por las ciencias; a que se describa un mundo como el de la Tierra Media de Tolkien o la Fantasía de Ende, donde nuestros métodos racionales para entender lo que nos rodea no pueden ser aplicados satisfactoriamente. O como mejor lo explica Roas:

¿Pero qué transgresión puede plantear el mundo de los cuentos de hadas o un mundo como el creado por Tolkien? El lugar en el que transcurre la acción de *El Señor de los Anillos*, nada tiene que ver con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que ahí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad.<sup>22</sup>

En pocas palabras, debido a la naturaleza de ambos géneros, lo fantástico tiende a construir una amenaza hacia nuestra realidad; lo maravilloso es incapaz de hacerlo.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>21</sup> Irene Bessièrre *apud* D. Roas, *op. cit.*, p. 10.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 19.

Cabe destacar que a partir de mediados del siglo XX surge un nuevo tipo de literatura que habrá de obligar a los críticos a repensar los conceptos hasta ahora descritos. Dicho estilo, de acuerdo con Roas, “plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro...”.<sup>23</sup> De ahí nace el llamado realismo maravilloso, con el que los escritores intentan hacer una desnaturalización de lo real y una naturalización de lo insólito. Una de sus características principales es que no crea un conflicto entre nuestro contexto y la veracidad de los acontecimientos sobrenaturales, por eso no forma parte de lo fantástico. Roas identifica al realismo mágico como un híbrido entre lo fantástico y lo maravilloso, pues, explica, que no representa un mundo distinto al del lector, sino que la realidad escenifica lo irreal como parte de lo cotidiano. Sin embargo, a pesar del surgimiento de este nuevo género, el de lo fantástico nunca se ha dejado de cultivar.<sup>24</sup>

El relato debe establecer un pacto de ficción entre los acontecimientos que describe y la credibilidad que el lector tenga de ellos. “Aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso las reglas de verificabilidad”.<sup>25</sup> En esto también concuerda Jorge Luis Borges, quien asegura que la literatura fantástica debe ser leída como tal. Las cosmogonías, continúa el escritor argentino, pueden ser leídas como si del género fantástico se tratara, pero no fueron escritas con ese propósito y, lo más importante, nadie las lee como literatura fantástica.<sup>26</sup> ¿Qué quiere decir Borges aquí? El escritor toma una posición a partir de la cual asume que el lector debe caer en cuenta, precedente al acto de lectura, que ante él se presenta una ficción y no algo verdadero. Es decir, la intención con que el lector se aproxima a un texto fantástico parte del supuesto de que “sabe que el relato que tiene en sus manos no es reportaje, ni un texto en el cual se le pide que crea, sino una obra literaria”.<sup>27</sup> En suma, la necesidad de un pacto de ficción, como lo propone Roas, es más que evidente.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>24</sup> No forma parte de los propósitos de esta tesis hablar sobre esta corriente de carácter predominantemente latinoamericano.

<sup>25</sup> D. Roas, *op. cit.*, p. 24.

<sup>26</sup> J. L. Borges *apud* Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 50.

<sup>27</sup> F. Botton Burlá, *op. cit.*, p. 51.

El pacto de ficción necesitará que el lector coopere, que no se defienda y se deje invadir. Una vez que el público baja la guardia, debe, entonces, acercarse al texto con una disposición de sentir la angustia o el desconcierto de los personajes.<sup>28</sup> El entrar en este juego no quiere decir que el lector tenga que abandonar sus creencias. “Es indiferente si éste cree o no en fantasmas, si para él lo sobrenatural es algo que tiene cabida en el mundo de lo cotidiano, con tal que llegue al texto fantástico con una actitud abierta”.<sup>29</sup>

Pero el pacto de ficción no se consigue tan fácilmente, pues para llegar a él, un texto tiene antes que ser lo más verosímil posible. La verosimilitud en el género fantástico se alcanza cuando el autor consigue establecer, como dije páginas atrás, un contexto conocido al lector. “El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico”<sup>30</sup>. Dicho lo cual, la verosimilitud es un elemento que este género exige, es parte clave del mecanismo narrativo. En otras palabras, la literatura fantástica está ambientada en la realidad cotidiana del lector, la cual está constituida – en el texto– a partir de técnicas realistas; esta ambientación se destruye al momento de irrumpir en ella un fenómeno incomprensible.

Volviendo a la literatura fantástica, el escritor catalán piensa que la vacilación, elemento clave para comprender la teoría de Todorov, no puede ser el único rasgo que defina al género. Por el contrario, la definición de Roas –que a mi parecer es más acertada– incluye la idea de que todos los relatos de este tinte tienen como finalidad, “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable”.<sup>31</sup> El receptor debe ser capaz de sentir esa imposibilidad de esclarecer qué es lo que ocurre en el relato; de ahí Roas asume que, quizá más en comparación con otros géneros, la participación activa del lector es necesaria.

Pero el género posee más elementos característicos. Uno de ellos sería la dificultad de explicar los hechos mostrados a partir de la razón. “El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> D. Roas, *op. cit.*, p. 18.

por definición indescriptible porque es impensable”.<sup>32</sup> Semejante afirmación, por cierto, coincide con la idea de vacilación de Todorov. Ya vimos en el primer capítulo de esta tesis el intento de Ana Rosa Domenella por tratar de explicar de modo racional un relato fantástico de Amparo Dávila, pero ella no ha sido la única que ha hecho esto con la obra de la zacatecana. Jorge Luis Herrera Zamudio, de quien ya mencioné el excelente catálogo que elaboró a propósito de la crítica sobre Dávila, en su tesis, *Lo grotesco en la narrativa de Amparo Dávila*,<sup>33</sup> pretende dar una hipótesis sobre los sucesos fantásticos en el ya también citado “Alta cocina”. En este cuento, como bien lo he explicado, el espacio vacío que la escritora deja intencionalmente al momento de describir los animales con los que se prepara determinado platillo gastronómico es el elemento clave para introducir lo fantástico en la narración. El texto en ningún momento da las suficientes pistas para concluir cuál es el animal a sacrificar. Si las diera, “Alta cocina” perdería todo valor estético. A pesar de ello, Herrera Zamudio hace el esfuerzo de completar, conforme a la razón, ese espacio vacío, asegurando, al igual que Domenella, que los enigmáticos seres no son sino simples caracoles. No comulgo con este afán de darle un sentido y una explicación racional a un cuento fantástico. Mucho menos de llegar a conclusiones con elementos ajenos al relato, y que violan la estructura del mismo al tratar de rellenar huecos dejados ahí con una función específica. Paradójicamente, Herrera Zamudio comparte esta misma opinión, pues el tesista asegura que “al intentar revelar la identidad de los enigmáticos seres corremos el riesgo de quitar parte del misterio del cuento”,<sup>34</sup> lo cual coincide con el supuesto de David Roas sobre la imposibilidad de explicar los hechos fantásticos a partir de la razón. Cabría preguntarse qué parte de la naturaleza del espíritu humano es la que nos motiva a llenar estas indeterminaciones.

He resumido las características del género de acuerdo con Roas. Ya se señalaron tres de ellas: la inserción de un elemento sobrenatural en un contexto cotidiano; la necesidad de establecer el “pacto de ficción”; y la incapacidad para explicar lo fantástico mediante el uso de las leyes naturales. Por último mencionaré el

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> J. L. Herrera Zamudio, *op.cit.*, pp. 108.

<sup>34</sup> D. Roas. *op. cit.*, p. 51.

que para mí es uno de los aspectos clave para la configuración de este tipo de literatura: la indeterminación.

Una evidencia de esta capacidad de sugerencia a partir de la indeterminación, existe en muchos pasajes de la obra de Lovecraft. “The Statement of Randolph Carter”, publicado en 1919, sería la prueba. Este cuento narrado en primera persona es el testimonio de un hombre que intenta explicar la desaparición de un compañero, el ocultista Harley Warren, quien viaja a un cementerio en busca de una tumba que tiene unas escaleras que conducen al inframundo. Cuando Warren localiza la sepultura indicada, desciende por ellas y va comunicándole a Randolph Carter, por medio de un teléfono, sobre el recorrido. El clímax de la narración acontece en el momento en el cual el ocultista llega a un punto donde ve cosas indescriptibles, las cuales es incapaz de detallar por teléfono, pues el lenguaje humano es insuficiente para tal tarea.<sup>35</sup> Lovecraft deja así una indeterminación en el texto que el público habrá de llenar a partir de su involucramiento con la lectura. Sin embargo, es importante destacar que el mecanismo del relato posee una serie de elementos que determinan el tipo de interpretación que se le dará, lo cual impide una libertad absoluta del lector. En el siguiente capítulo retomaré este punto.

Esta capacidad de construir indeterminaciones será un elemento central también para el desarrollo de la teoría de la recepción. En el siguiente capítulo de esta tesis me encargaré de hablar más ampliamente de ella, ya que, pienso, será el *quid* con el cual podré describir cómo funcionan los cuentos que analizaré de Amparo Dávila.

### 2.3. Alazraki

Alazraki comienza por citar la vaga concepción de Emilio Carilla sobre lo fantástico, en la que clasifica como tal a toda la literatura que aborde temas maravillosos, sobrenaturales, extraordinarios e inexplicables. Lo voluble del concepto de Carilla haría que obras como *El Quijote* o la *Ilíada* fueran literatura fantástica, género al cual

---

<sup>35</sup> Cf. H. P. Lovecraft, “The Statement of Randolph Carter”, en *Tales*, pp. 1-7.

no pertenecen. Alazraki coincide con Roas al asegurar que: “Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconveniente; equivaldría a definir una obra como tragedia sólo porque contiene uno o más elementos trágicos, o a definir un cuento por la brevedad de su texto”.<sup>36</sup>

Al igual que Todorov, se pregunta cuáles son las diferencias y que separa lo fantástico de los géneros más cercanos. En primer lugar destaca la crítica que ve en la capacidad de producir miedo u horror como un rasgo fundamental. Esta distinción contrasta con la literatura maravillosa, cuyo mundo poblado de dragones y hadas no impacta nuestra concepción de la realidad; por el contrario, en lo fantástico lo sobrenatural se vislumbra como una ruptura.

El miedo, de acuerdo con Alazraki, es un elemento necesario en todo relato fantástico. Este punto no se cumple en la cuentística tradicional, por ejemplo en Perrault o Boccaccio, pues aunque en ellos a veces salgan a la luz entidades monstruosas, éstas no tienen la intención de producir un escalofrío en el lector, contrario a lo que ocurre, por ejemplo, con la narrativa de Edgar Allan Poe. Alazraki coincide con las premisas de Lovecraft, quien asegura que: “un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta un sentimiento de terror y de horror, la presencia de mundo y poderes insólitos”.<sup>37</sup> Asimismo recupera a Peter Penzoldt, cuando afirma que, “a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo”.<sup>38</sup> Coincido con Alazraki en su desacuerdo con los postulados de Todorov, cuando este último dice que partiendo del supuesto de que el miedo es un elemento característico de la literatura fantástica, entonces el género habrá de depender de la “sangre fría” del lector. Alazraki contradice este argumento asegurando que es suficiente con darse cuenta del efecto que intenta producir toda la maquinaria del relato para identificar su verdadera razón de ser: el miedo. Más adelante se retomará este punto en el apartado dedicado a H.P. Lovecraft.

Por otro lado, ¿cómo hay que catalogar los cuentos fantásticos que no intentan producir miedo o terror?, ¿acaso existen? El crítico propone para ello crear una nueva

---

<sup>36</sup> Jaime Alazraki, “Qué es lo neofantástico”, en D. Roas (comp.), *op.cit.*, p. 267.

<sup>37</sup> H.P. Lovecraft *apud* J. Alazraki, en *op. cit.*, p. 271.

<sup>38</sup> J. Alazraki, *op. cit.*, p. 271.

taxonomía, pues de acuerdo con él no es posible clasificar igual, por ejemplo, la obra de Poe que la de Borges, pues los propósitos y alcances de ambas son distintos. Julio Cortázar expresó esta misma insatisfacción para catalogar los relatos de corte fantástico durante una conferencia en La Habana en 1962, anotó: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de un mejor nombre”.<sup>39</sup> Posteriormente explicó en otra conferencia en 1975, que si bien mucha de su narrativa está inspirada por los grandes maestros de la literatura fantástica, a partir del siglo XX se debe concebir este género dentro de un registro más abierto que el de la literatura de terror. Asimismo, el escritor argentino aseguró que el estilo gótico de hacer literatura -en el que acontece en casas antiguas y aparecen vampiros u hombres lobos- era anacrónico para el siglo XX, ya que pertenecía al XVIII y XIX. En cambio, para el autor de *Rayuela* lo fantástico no debía involucrar “bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos”, sino que éste “puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, [...], en el Metro”.<sup>40</sup> ¿A qué conclusiones o apreciaciones se puede llegar una vez conocidos los puntos de vista de Julio Cortázar? y de acuerdo con Alazraki, sería el poder hacer una discriminación entre lo ocurrido con una literatura fantástica del pasado y del presente: “Quedaba claro que los cuentos de un Borges, de un Cortázar y, para el caso, de un Kafka, muy poco tenían que ver con el género fantástico como se concibió en el siglo XIX y como lo seguían practicando en el XX algunos escritores pasatistas a lo Lovecraft, quien definía la ficción fantástica por su voluntad aterrizadora”.<sup>41</sup> Dicho lo anterior, merece la pena preguntarse si Amparo Dávila es una escritora “pasatista”.

Si esta “nueva” literatura no es fantástica, entonces ¿a qué género pertenece? Para distinguirla de sus ancestros decimonónicos, Alazraki propone el uso del término “neofantástico”, porque la literatura del siglo XX posee una intención y visión distinta a la de del XIX. El fin del género neofantástico es hacer una metáfora para explicar la sinrazón del mundo real. Las metáforas “buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que

---

<sup>39</sup> Julio Cortázar *apud* J. Alazraki, *op. cit.*, pp. 272- 274.

<sup>40</sup> J. Cortázar *apud* J. Alazraki, *op.cit.*, pp. 272-274.

<sup>41</sup> J. Alazraki, *op. cit.*, p. 274.

no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”.<sup>42</sup> Tales estructuras del relato neofantástico cumplen con la función de nombrar lo ignorado por el lenguaje científico.

La mecánica de la literatura neofantástica, contrario a lo que ocurre con la literatura del XIX, introduce desde el principio de una narración el fenómeno fantástico. Esta situación, como ya lo había destacado Todorov, sucede en *La Metamorfosis* de Kafka, donde Gregorio Samsa se convierte en insecto desde el principio del relato y esta transformación se desarrolla como una situación natural. Lo anterior pasa, según Alazraki, porque en Kafka interesa más expresar cómo los hechos que transcurren en el relato son una metáfora de la relación del individuo con su entorno, que destacar la extrañeza ante un hombre convertido en insecto. No comparto la afirmación que el momento, ya sea al principio o al final de una narración, en el que aparece el fenómeno sobrenatural sea un indicador para discriminar entre fantástico y neofantástico. Si se observa la obra pionera del género fantástico y de terror, *El Castillo de Otranto*,<sup>43</sup> se apreciará cómo los acontecimientos fantásticos ocurren desde el primer capítulo de la novela.

Dudo que se pueda diferenciar tajantemente la literatura antes de Kafka como fantástica y la posterior a Kafka como neofantástica. Tal vez existan ciertos relatos que funcionen justo como los describe Alazraki; pero no es pertinente forzar a todos para que se les incluya en esta categoría. En “¿Qué es lo neofantástico?” se menciona a Cortázar como uno de los autores arquetípicos del nuevo género. Para mí, gran parte de su obra podría ser catalogada así, pero al detenerme en algunos de sus textos constaté que no se debe generalizar. Por ejemplo, la estructura narrativa de “Silvia” funciona más como un cuento fantástico que como uno neofantástico.

En “Silvia”, el personaje principal, y narrador en primera persona, pasa un día de campo en el valle de Luberon, zona de unos 600 km cuadrados que se encuentra en Provenza. Ahí comienza a convivir con un grupo de amigos, quienes a su vez llevan a sus hijos pequeños al convite. Entre vino, bifés y copas de pastis, la reunión se

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>43</sup> Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, p. 227.

desarrolla como cualquier otra, sin contratiempos. En un momento, cuando todos están reunidos en la mesa, mientras se habla de poesía, política y movimientos literarios, a la mesa se sienta Silvia, una joven que en breve capta el interés del narrador. La descripción que se hace de su belleza denota una atracción erótica del personaje principal hacia ella: “vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos, [...] las pantorrillas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara, pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso; la minifalda descubría los muslos hasta lo más alto”.<sup>44</sup> Luego del arrebató que siente tras ver a la joven, el narrador se extraña de que nadie le hubiera presentado a la mujer. Decidió no tomar el hecho muy en cuenta y seguir sin hacer mucho caso. En cuanto tuvo oportunidad, y para no parecer impertinente ante los adultos, cuestionó a uno de los infantes sobre Silvia, a lo que respondieron que ella no era de la familia de nadie de los ahí presentes, y que sólo era una amiga de ellos, de los pequeños. Uno de los adultos presentes se percató de la conversación entre los niños y el narrador, y le recomienda que no escuche ni ponga atención a nada relacionado con Silvia, pues ella era una amiga imaginaria. “Si le seguís el tren te van a volver locos con su Silvia”.<sup>45</sup> El desenlace del cuento describirá el último encuentro entre la misteriosa joven y el personaje principal.

En este caso no se cumplen los esquemas expuestos por Alazraki. Como se puede apreciar, “Silvia” tiene tres elementos claves de un relato fantástico, de acuerdo con los parámetros que vimos en David Roas. Primero, un acontecimiento sobrenatural es introducido dentro de un contexto habitual para el lector. Segundo, existe una imposibilidad de poder explicar el fenómeno a partir de un juicio racional. Tercero, el autor es capaz de establecer una situación verosímil que auspicie el “pacto de ficción”. Cabe destacar que en “Silvia” se aprecia una temática que ha sido motor de lo fantástico desde *El Castillo de Otranto*: el fantasma, lo cual despierta ciertos cuestionamientos para aceptar los postulados de “¿Qué es lo neofantástico?”. Asimismo, dicho cuento también contradice dos rasgos que Alazraki destaca como

---

<sup>44</sup> J. Cortázar, “Silvia”, en *Último Round*, p. 178.

<sup>45</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, p. 183.

esenciales en una obra neofantástica: el que supone que un cuento perteneciente a este nuevo género establece el acontecimiento paranormal desde el principio de la narración; y, por último, la opinión de que esta literatura no es propicia para despertar el miedo. Con este punto no quiero decir que “Silvia” sea un texto de terror, pero si uno lo analiza detenidamente puede ver que el ambiente descrito ahí tiene reminiscencias que bien recuerdan al gótico más clásico del siglo XIX.

Para finalizar, “Silvia” no es el único cuento que puede contradecir un tanto los supuestos de Alazraki. Otros dos ejemplos serían “Cartas a una señorita en París”, del mismo Cortázar y “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares. En el caso de Amparo Dávila, también muchos de sus textos se pueden llegar a oponer a las descripciones del teórico argentino, como lo veremos más adelante en el capítulo de análisis.

#### 2.4. H.P. Lovecraft y el miedo

Para H.P. Lovecraft la literatura fantástica va de la mano con lo sobrenatural.<sup>46</sup> En *El horror sobrenatural en la literatura* subraya que este género surge como una respuesta ante el idealismo, ingenuo e insípido, originado en el siglo XVIII, el cual abogaba por una literatura didáctica y racionalista, cuyo fin era el ilustrar y “elevar al lector” espiritualmente. A pesar de esta corriente “optimista” de la Ilustración, los cuentos sobrenaturales o fantásticos proliferan, pero su alcance fue hasta cierto punto limitado, de acuerdo con Lovecraft, este tipo de literatura necesitaba de un público especial:

exige del lector una cierta dosis de imaginación y una capacidad de evasión de la vida cotidiana. Son relativamente pocos los que pueden sustraerse lo suficiente al hechizo de la rutina diaria para responder a las llamadas del exterior; los relatos sobre sentimientos y sucesos corrientes, o sobre las

---

<sup>46</sup> Lovecraft no acuña expresamente el término “fantástico”, sin embargo, cuando elabora una enumeración de las obras donde da ejemplos de la literatura de horror sobrenatural, siempre nos encontramos ante literatura que se cataloga como fantástica.

usuales deformaciones sentimentales de dichos sentimientos y sucesos, ocuparán siempre el primer puesto en el gusto de la mayoría...<sup>47</sup>

Dicho lo cual, se observan los primeros dos atributos que posee la literatura de orden fantástico: El primero, que se trata de un fenómeno racional que no tiene cabida.<sup>48</sup> Por lo tanto, Lovecraft sugiere que nos encontramos ante un modelo narrativo, en cierto modo, tradicional; donde participan los sentimientos religiosos y nuestro legado biológico más recóndito. El segundo atributo versa sobre el tipo de persona que gusta del género, es decir, el público arquetípico. La idea de Lovecraft bien puede empatarse con el concepto de *lector activo* del que hablan David Roas y Todorov, el cual es un elemento clave y fundamental para que lo fantástico se consolide. Entonces, lo que necesita el relato fantástico, de acuerdo con Lovecraft, es un lector sensible o activo –para usar el término de Roas–. Asimismo, esta postura refleja un interés del autor norteamericano por la recepción de sus textos.

En los cuentos fantásticos, según Lovecraft, debe registrarse una determinada atmósfera que cause una expectativa y un inexplicable temor ante lo ignoto, ante el más allá. En ella están presentes fuerzas desconocidas, las cuales ponen en suspensión o incluso derrotan a las leyes naturales. La atmósfera, por lo tanto, será uno de los elementos más importantes en este género literario, debido a que el criterio final de lo fantástico es más la creación de una impresión determinada en el lector, que la trama en sí. En este sentido, los cuentos que se explican a través de la razón no forman parte de esta clasificación, aunque se dé el caso de que posean cierta atmósfera fantástica. Es decir, lo que determinará la efectividad de un relato de este género será, de acuerdo con Lovecraft:

si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si escuchase el batir de unas alas misteriosas, o el chirrido de unas formas y entidades exteriores en el borde extremo del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente sugiera un relato esta atmósfera, mejor será como obra de arte este género.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, pp. 27-28.

<sup>48</sup> “de modo que ninguna racionalización, enmienda o psicoanálisis freudiano puede invalidar totalmente el estremecimiento producido por el susurro del viento junto a la chimenea o en un bosque solitario”. H. P. Lovecraft, *op.cit.*, p. 28.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 32.

Para Lovecraft el miedo, tema obligado al hablar sobre este autor norteamericano, es una reacción de temor producida ante la presencia de la incertidumbre y el peligro originados por lo desconocido. Explica que los primeros instintos del ser humano fueron una respuesta ante los acontecimientos en los que se hallaba sumido al enfrentarse con el universo. La naturaleza resultaba un enigma para los primeros hombres que poblaron la Tierra, por lo que las concepciones que se tenían sobre ella, ya maravillosas, ya terroríficas, eran cosa natural en una raza con experiencia y conocimiento limitados. Incapaces de entender un sinfín de fenómenos, lo desconocido se consideraba una fuente infinita de calamidades que afectaban a la humanidad por motivos misteriosos y extraterrenales, “pertenecientes a esferas de existencia de las que no sabemos nada y en las que no participamos”.<sup>50</sup> A partir de ahí se fueron forjando las primeras representaciones e interpretaciones del mundo.

En el caso de Freud, quien, como se sabe, estudió e investigó sobre el tema, el miedo es (al igual que ciertos casos de angustia) esa reacción adversa originada cuando el ser humano es incapaz de orientarse. Los lugares, situaciones, objetos y seres pueden ser elementos que desorienten al hombre, por lo que crean en él una incertidumbre intelectual. Mientras mejor se oriente una persona dentro de determinado contexto, desarrollará menos miedo. Así, todo lo que se aleja de los lugares confiables, de lo íntimo, de lo doméstico, de lo conocido, tiende a potenciar el miedo.<sup>51</sup>

Ahora bien, para Jean Delumeau, quien ha dedicado gran parte de su labor académica a investigar sobre este asunto, el miedo es una emoción de choque, que por lo general ocurre sorpresivamente. Su causa es la toma de conciencia frente a un peligro por venir o presente, por lo cual el organismo tiene una serie de reacciones notorias: modificaciones endócrinas, aceleración o reducción de los latidos del corazón, cambios en la respiración, etc. Dichas reacciones son un respuesta natural de legítima defensa.<sup>52</sup> Es perceptible cómo las ideas de Lovecraft, Freud y las de

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>51</sup> Cf. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras XVII*, pp. 217-251.

<sup>52</sup> Jean Delumeau, “El historiador a la búsqueda del miedo”, en *El miedo en occidente*, pp. 9-10.

Delumeau no distan mucho entre sí; por eso entenderé al miedo como una emoción defensiva del ser humano frente al peligro o lo desconocido.

De esta manera el miedo nacerá a partir del contacto del lector con la atmósfera del cuento fantástico. Por lo cual, si se apela a los postulados de Jaime Alazraki, podría afirmar que producir miedo es parte constitutiva de cierto corte de género fantástico.

## 2.5. Consideraciones finales sobre el género fantástico

Si nos atenemos a lo ya expuesto, se observa cómo la conceptualización a propósito de lo fantástico varía de un crítico a otro. Las lagunas y las fallas de una teoría tienden a ser llenadas por otra, con lo cual la discusión sobre esta problemática literaria perdura.

Recapitulando: Todorov apuesta por la vacilación como eje central del género fantástico; sin embargo Roas –si bien dice que ésta puede o no estar presente para que el fenómeno fantástico sea– piensa que el elemento base de este tipo de literatura es el conflicto contextual. Por su parte Alazraki y, evidentemente mucho tiempo antes que él, Lovecraft, afirman que el factor más trascendente de un cuento del género es la capacidad de producir miedo en el lector a partir de las atmósfera de la narración.

Por lo tanto, sin ser partidario de una teoría en específico, me he de servir de cada una de ellas para establecer el marco que me ayudará a analizar más adelante tres cuentos de Amparo Dávila. Dicho lo cual, en la presente tesis consideraré como género fantástico a toda aquella expresión literaria que a partir de presentar en forma problemática hechos anormales, sobrenaturales o irreales, crea un conflicto contextual, el cual produce un sentimiento de miedo o vacilación en el público –y a veces en los personajes– al momento de la lectura.

Si lo fantástico tiene la capacidad de infundir el miedo en el lector, es evidente que la atmósfera y el tono del relato son características que favorecen este efecto, ¿pero son los únicos componentes narrativos que lo consiguen? Pienso que no, pues

los recursos varían de escritor en escritor, de época en época; a veces pueden o no estar presentes unos o agregársele otros. En el caso de Amparo Dávila, la indeterminación es la pieza angular para provocar miedo al momento de la lectura. En el siguiente capítulo explicaré esto más a fondo a partir de la teoría de la recepción.

### 3. LOS PUNTOS DE INDETERMINACIÓN

#### 3.1. Teoría de la recepción

Una vez revisadas las diversas teorías sobre el género fantástico, encuentro en ellas un común denominador: la necesidad de un lector activo para que este tipo de literatura sea posible. “Sin la participación activa del lector en la creación del efecto fantástico no existe este género de literatura [...] la literatura del siglo xx, y en específico la literatura del realismo mágico y de otras manifestaciones en América, exige la participación eminentemente creativa del lector. Los escritores lo saben...”.<sup>1</sup> En otras palabras, la naturaleza del texto fantástico está codificada de tal forma que propicia la participación activa del receptor, pues sin su colaboración las características típicas del texto, como la vacilación y el miedo, son impensables. El texto, a su vez, debe diseñarse de tal forma que sea capaz de propiciar cierto efecto.

De acuerdo con Jean-Paul Sartre:

El acto creador en la producción de una obra es sólo un momento incompleto, abstracto: si solo existiera el autor podría escribir como le placiera. La obra nunca nacería como objeto, el autor debería dejar la pluma o desesperarse. Pero el acontecimiento de escribir influye como correlativo dialéctico al acontecimiento de la lectura, y ambos actos relacionados exigen dos seres humanos que actúen diversamente. El empeño aunado del autor y lector permite que nazca el objeto concreto o imaginario que es la obra del espíritu.<sup>2</sup>

Desde esta postura, sin la presencia de un lector el texto carece de sentido en sí. Dicho lo cual, habrá que atender no sólo a la forma de un texto, sino al proceso de construcción de la obra en la consciencia del lector.<sup>3</sup>

De ahí que una de las herramientas más pertinentes para hacer un análisis literario de los cuentos de Dávila es la teoría de la recepción. ¿Por qué he llegado a semejante conclusión? Porque si analizaré un género literario que requiere, como bien aseguran Roas y Lovecraft, fundamentalmente un público siempre activo, será el

---

<sup>1</sup> Dietrich Rall, “La muerte como espacio vacío”, en D. Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 412-413.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre *apud* Wolfgang Iser, *El acto de leer, del efecto estético*, p. 177.

<sup>3</sup> Cf. W. Iser, *op. cit.*, p. 44.

mejor instrumento metodológico a mi disposición, en la medida en que el punto central de esta teoría es la reivindicación del lector como elemento eje de todo arte literario. Verdad es que una obra literaria no sólo debe ser estudiada a partir de una óptica enfocada en la forma del texto, sino en el fenómeno de su comprensión. Dicha teoría no se interesa sólo en el autor, ni en un texto aislado de todo elemento histórico o psicológico; sino en la experiencia producida en el ser humano al momento de realizar el acto de la lectura.<sup>4</sup> Araceli Soní describe a grandes rasgos esta corriente crítica: “En la actualidad el enfoque de los estudios de literatura se ha centrado en la participación activa del lector a diferencia de otras épocas. A comienzos del siglo XX se otorgaba primordial importancia al autor, después, el objeto de atención de la crítica fue el texto, para pasar en la actualidad a los estudios que hacen hincapié en el receptor”.<sup>5</sup> Por su parte, Dietrich Rall explica que la teoría de la recepción se encarga de estudiar “la relación comunicativa que establecen texto y lector y la evolución de la crítica frente a los textos”.<sup>6</sup> Dicho lo cual, se habla de un cambio de postura que tiende a librarse de la idea de obra cerrada en sí misma y opta por un análisis que penetre en el acto comunicativo entre el lector y el texto.

Esta teoría cuestiona la visión estructuralista que sólo se encarga del estudio de la dupla autor-texto, pues concibe la literatura a partir de un proceso comunicativo de tres elementos, donde se incluye al receptor. Como resultado, el crítico ya no se pregunta más cuestiones como ¿qué significa este cuento?, ¿a qué se refiere tal poema?, sino que ahora existe la necesidad de replantear las interrogantes y sustituirlas por otras como, ¿qué sucede en el lector al momento que lee determinado texto? En palabras de Wolfgang Iser, “más que preguntarse qué significan frases como ‘qué bello me resulta este libro’ deberíamos preguntarnos ‘qué le sucede al lector

---

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss asegura que la teoría de la recepción es “una provocación a aquellas escuelas de la ciencia literaria que, estando bajo la influencia de la lingüística estructural, reducen la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales y que con la dimensión histórica de la literatura abandonan, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación”, Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, pp. 55-58.

<sup>5</sup> Araceli Soní Soto, “Convergencia entre la obra abierta”, en *Anuario de Investigación*, vol. I, agosto de 2000, pp. 25-26.

<sup>6</sup> D. Rall, “Introducción”, en (comp.), *op. cit.*, p. 5.

cuando, mediante la lectura, da vida al texto de ficción”.<sup>7</sup> En otros términos, en vez de descifrar el sentido del texto, se deberían explicar los potenciales de sentido de los que dispone.<sup>8</sup>

Por consiguiente en este capítulo me encargaré de dos cosas: una, completar la visión del género fantástico a partir de la integración de conceptos acuñados por la metodología de la teoría de la recepción; dos, definir el marco teórico con el cual analizaré los tres cuentos elegidos como corpus para esta tesis.

### 3.2. Texto, lector y obra literaria

Uno de los avances más trascendentes de la teoría de la recepción, como dije en el apartado anterior, fue el reconocer un sistema comunicativo literario en donde se encuentre el autor, la obra y el lector; pues en el pasado se solía silenciar a este último dentro de la historia literaria. Lo anterior no se debe traducir como un distanciamiento con el autor, puesto que también es importante conocer bajo qué circunstancias sociales, influencias literarias o tradiciones configuró un texto determinado.

Comenzaré con una afirmación en apariencia obvia: los textos existen para ser leídos. Esta idea no fue tomada en serio por la crítica sino hasta finales de los sesenta, cuando en 1966 Hans Robert Jauss publicó su famoso ensayo “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”.<sup>9</sup> Este polémico trabajo, cuyos aires de “manifiesto” resultan evidentes, plantea una renovación de los estudios literarios a partir de una reorientación teórico-receptiva. Desde este momento de la historia literaria, como ya lo he mencionado, el lector y su relación con el texto son el fundamento, el punto de partida, de una buena parte de la crítica. Por consiguiente, si

---

<sup>7</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 44.

<sup>8</sup> Nótese la diferencia de perspectiva: analizar los textos a partir del significado mostrado, conlleva estudiar lo que el texto es y de lo que trata; por el contrario, el potencial del efecto equivale a considerar lo que el texto puede hacer en el lector.

<sup>9</sup> Cf. H.R. Jauss, *op.cit.*, pp. 55-58.

se pudiera elegir una palabra para definir el acto de lectura yo optaría por el término “interacción”.

El fenómeno literario se constituye a partir de un triángulo semejante, no por eso idéntico, al semiótico. En primera instancia porque se encuentra un emisor que hace uso de un código o signo determinado para ponerse en contacto comunicativo con un receptor. Sin embargo, el proceso no es tan sencillo en la literatura: “una cosa es poner en contacto a un emisor con un receptor por medio de un signo o una serie de signos; otra muy distinta es hacer lo propio con un sistema de signos lingüísticos; y otra muy distinta es una operación realizada por signos de naturaleza literaria”,<sup>10</sup> ya que, a diferencia de lo que ocurre con la interacción oral cara a cara, “los elementos que configuran el acto comunicativo en el caso de la obra literaria, no hacen acto de presencia de manera simultánea”.<sup>11</sup> O sea, el escritor y el lector, participantes que se encuentran en los extremos opuestos de este proceso, no pueden alternar papeles como en la comunicación oral. En la literatura el emisor siempre conservará su condición al igual que el receptor; no las pueden intercambiar. Coincido con Harald Weinrich cuando asegura que la literatura es un juego con papeles repartidos de antemano.<sup>12</sup>

Ahora me detendré en una serie de características y funciones de dos de los tres elementos que conforman la comunicación literaria: el texto y el lector. Aunque muchas veces se utilizan como sinónimos, cabe aclarar que texto y obra literaria no son lo mismo. Estrictamente hablando, un texto no es más que una serie de símbolos organizados sobre papel, los cuales carecen de valor por sí mismos. Es decir, se trata de una configuración material de signos desprovistos de sentido (artefacto). Por otro lado, la obra literaria ocurre cuando este artefacto se ha convertido, por medio de la lectura, en un objeto significativo para el público. Acosta Gómez lo resume de la siguiente manera: “esa estructura originaria material de signos no tiene propiamente un significado sino es en conjunción con ese segundo momento [el de lectura]; lo que formulado en otros términos no quiere decir otra cosa que el texto sólo consigue la

---

<sup>10</sup> Luis Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, p. 84.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Cf. Harald Weinrich, “Para una historia del lector” en D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 200.

categoría de estructura significativa a partir de la recepción que del mismo lleva a cabo el lector”.<sup>13</sup> Entonces la obra alcanza su existencia mediante el proceso de lectura, lo que conlleva a afirmar que ésta sólo puede desarrollarse en la conciencia del lector. Se observa que la teoría de la recepción no apela al sustento físico o alfanumérico del texto, sino al proceso constitutivo entre el lector y la obra literaria. Esta explicación se fundamenta en el hecho de que el sentido de una obra literaria surge como “resultado de la acción común que han realizado el lector y el texto y no una cualidad inherente al segundo, que ha de ser descubierta por el primero”.<sup>14</sup> En resumidas cuentas, el texto proporciona al sujeto receptor los elementos necesarios para poder constituir la obra.<sup>15</sup> Ésta es sólo una sugerencia para el receptor; entonces el papel del lector consiste en adaptar las sugerencias hechas y, con ello, concretizar la obra literaria en su conciencia. Más adelante retomaré este último concepto.

Al proceso a partir del cual lector y texto interactúan para constituir la obra literaria es la lectura, la cual puede conducir a una experiencia estética. “A fin de que en el lector pueda tener lugar la experiencia estética, se hace necesaria la presencia de un estímulo que sólo puede proceder de las cualidades metafísicas del texto, cuya influencia hace que en el lector surja una compenetración emocional”.<sup>16</sup> Para este proceso se necesita que el lector asigne un sentido a la estructura del texto para constituir la obra en su conciencia. Por lo cual “la experiencia estética se debe no a contenidos fijos del texto, sino a aquellos contenidos y significados que se generan en el acto de la lectura”.<sup>17</sup>

La experiencia estética será influida por elementos ajenos al texto. Si se parte de la idea de que la literatura es un producto de carácter social, entonces un contexto de esta misma índole, aunado al momento histórico y mundo literario de la época, serán elementos que modificarán la recepción. Las reacciones que un público haya tenido tras la lectura de determinado libro, pueden explicarse si se reconocen sus

---

<sup>13</sup> L. A. Acosta, *op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>15</sup> L. Acosta Gómez parafrasea a Iser: “[un presupuesto] fundamental es que el texto cobra vida sólo en el momento que es leído, lo que trae como consecuencia el rechazo del principio propio de la teoría de la interpretación, de que el sentido de un texto y las posibles implicaciones sólo pueden encontrarse en él y nunca fuera de él”, *Idem*.

<sup>16</sup> L. Acosta Gómez, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 170.

realidades sociales específicas, por lo que no es raro encontrar estudios de “Octavio Paz en lengua alemana. Traducción y recepción”<sup>18</sup> o “Sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en la República Federal de Alemania”.<sup>19</sup> En vista de que el contexto de una sociedad influye en la interpretación literaria, también se puede afirmar que el contexto individual de un lector es determinante. El receptor tiene una función clave, pues colabora con los actos de recepción a partir de su horizonte de expectativas, con sus experiencias de lectura y su actividad crítica. La forma de interpretar un texto cambia en el proceso de recepción de acuerdo con las diferencias que pueden existir entre uno y otro ser humano, en consecuencia las interpretaciones sobre la obra varían. Respecto al género literario, es interesante destacar la complejidad de la relación entre el relato fantástico y el lector, el contexto cultural e histórico es determinante al momento que se define el tipo de lectura que hará el receptor. Así, por ejemplo, si una obra fantástica se lee dentro de una sociedad regida por concepciones mágicas o animistas, estos relatos dejarían de pertenecer al género fantástico, puesto que para ella podría ser considerada realista.<sup>20</sup> Sin embargo, debido a las complejidades que acarrea el meditar sobre la sociedad receptora, pensaré en el lector más próximo al autor como el destinatario arquetípico de todo texto, pues ambos comparten de cierta manera una visión.<sup>21</sup>

El que un lector posea influencias que modifiquen el acto de la lectura, no debe ser tomado en cuenta como un factor adverso, pues como afirma M.H. Abrams: “si existiera un lector verdaderamente exento de influencias externas, con todas sus opiniones suspendidas o anestesiadas, (un poeta) estaría tan desvalido en su intento de dotar a su obra de interés y de poder, como si tuviera que escribir para una audiencia de Marte”.<sup>22</sup> La obra literaria, entonces, será aquel fenómeno imaginativo producido en la mente del receptor al momento que éste entra en contacto con el texto a través de la lectura. “La obra se encuentra en la convergencia de lector y

---

<sup>18</sup> Cf. Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz en lengua alemana. Traducción y recepción”, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, pp. 399-409.

<sup>19</sup> Federico Schopf, “Sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en la República Federal de Alemania”, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, pp. 435-442.

<sup>20</sup> De acuerdo con el contexto biográfico de Dávila su visión del mundo es semejante a la de sociedades mágico-religiosas. Por eso para ella lo fantástico puede llegar a ser realista.

<sup>21</sup> Cf. José María Martínez, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, pp. 25-26.

<sup>22</sup> M.H. Abrams *apud* Iser, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 142.

texto”.<sup>23</sup> Debido a que la obra se constituye en la consciencia del lector, podemos decir que el individuo se convierte en un *co-autor* de ella. Por eso Terry Eagleton no duda en afirmar que “el texto no pasa de ser una serie de indicaciones dirigidas al lector, de indicaciones a dar significado a un trozo escrito”.<sup>24</sup>

### 3.3.Los puntos de indeterminación

Terry Eagleton ejemplifica el modo como funciona la obra a partir de la óptica de la teoría de la recepción. En su *Introducción a la teoría literaria* cita la primera frase de la novela *Parejas* de John Updike: “¿Qué te pareció la nueva pareja? Los Hanema –Piety y Ángela– se estaban desvistiendo”.<sup>25</sup> A partir de este pequeño fragmento el teórico asegura que el lector se enfrenta a “un recurso literario por el cual podemos atribuir palabras en estilo directo a un personaje, aun cuando el texto no lo haga explícitamente”.<sup>26</sup> Esto quiere decir que tras leer el pasaje de Updike, el público es capaz de elaborar una gama de suposiciones que le den sentido al texto:

Podemos inferir que la pareja está formada por un hombre y una mujer... suponemos que quien formula la pregunta, sea quien fuere, no sabe leer el pensamiento, pues de lo contrario, no tendría necesidad de preguntar. Podemos sospechar que quien pregunta aprecia la opinión de la persona con quien está hablando, aunque se carezca de contexto suficiente para juzgar si la pregunta es o no burlona o agresiva.<sup>27</sup>

El párrafo anterior sugiere que, aunque no lo hagamos conscientemente, el lector tiende a elaborar una hipótesis sobre una narración y a llenar los “huecos” dejados en ella.

¿Acaso en esta cita de *Parejas* se puede observar la existencia de una estructura narrativa particular que fomente en el lector la elaboración de una “hipótesis” y el “llenar de huecos”? Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, sí. Aquí es

---

<sup>23</sup> L. Acosta Gómez, *op. cit.*, p. 172.

<sup>24</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 50.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 50.

notable cómo Updike cuidó del diseño de esas oraciones, de tal manera que la ausencia de información también significara. Se observa, por ejemplo, que no se detuvo en la descripción detallada del lugar donde se llevaba a cabo la conversación, o la figura física de los personajes que conversan; tampoco se dice nada a propósito de las condiciones climáticas o sociales del momento. El escritor configuró el texto para que éste desencadenara un determinado efecto en el lector. La omisión de los detalles en la descripción y la narración de hechos tiene como fin, en este caso en particular, despertar el interés del público por la novela. A este elemento de elisión informativa en la estructura del texto se conoce, de acuerdo con la teoría de la recepción, como puntos de indeterminación.

Roman Ingarden cree que estos aspectos son una cualidad constitutiva de la literatura moderna. El concepto es fundamental en la teoría de la recepción, numerosos críticos ya se han referido a él.<sup>28</sup> Su nomenclatura varía de teórico en teórico, pero en esencia la idea representa lo mismo: “[el] aspecto o detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado”.<sup>29</sup> A pesar de que existen distintas nomenclaturas, yo optaré por el término que ocupa Ingarden, porque fue uno de los pioneros en nombrar de tal modo dicha característica literaria. Por su parte, para Wolfgang Iser, los puntos de indeterminación, a los que él llama espacios vacíos, son el “elemento que sirve para poner en contacto al texto con el lector”,<sup>30</sup> y se constituyen a partir de una serie de espacios vacíos que deberán ser llenados en la lectura.

La indeterminación en la descripción de detalles, ya sea de los personajes, objetos o hechos, es una característica típica de la literatura producida a partir del siglo XVIII. Sin embargo, fue hasta el siglo XIX cuando experimentó su mayor auge, especialmente con las novelas de folletín o por entregas. Este tipo de publicaciones fueron un éxito debido a la técnica de corte que empleaban. Es decir, el escritor realizaba una interrupción cuando en el relato se había prefigurado una tensión. Al

---

<sup>28</sup> Basta con leer *En Busca del Texto*, recopilación de ensayos de teoría de la recepción hecha por Dietrich Rall, para poder darse cuenta de la cantidad de nombres que se adoptan para referirse a este concepto.

<sup>29</sup> Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en D. Rall (comp.), *op.cit.*, p. 33

<sup>30</sup> L. Acosta Gómez, *op. cit.*, p. 82.

quedar inconclusa la narración, el lector formaba hipótesis o imaginaba la información ausente. “¿Cómo continuará? Mientras nos planteamos esas y semejantes preguntas, aumentamos nuestra participación en la realización de los acontecimientos”.<sup>31</sup> Con ello el lector experimentaba en carne propia la historia narrada, “comienza a vivir con los personajes, y este ‘común horizonte vacío’ lleva a fusionarse con ellos”.<sup>32</sup> Charles Dickens, por ejemplo, escribía los capítulos de sus novelas por entregas tan sólo de una semana para otra, mientras tanto, intentaba saber cómo era que sus lectores imaginaban la continuación de la acción. Cabe destacar que el público prefería la novela de folletín que el mismo libro unificado, ¿será que la indeterminación jugó un papel determinante en este tipo de literatura?

De acuerdo con Ricardo Piglia la indeterminación es un rasgo estilístico de ciertos escritores como Franz Kafka: “La suspensión, el desvío, la postergación: esto es lo clásico en él, lo narra siempre, pero define también el registro de su escritura. Su estilo es el arte de la interrupción, el arte de narrar la indiferencia”.<sup>33</sup> Kafka describe en su diario el primer encuentro que tuvo con Felice Bauer: “Mientras me sentaba la miré por primera vez con más detenimiento; cuando estuve sentado ya tenía un juicio inquebrantable. Como se...”.<sup>34</sup> Kafka no alcanza a terminar la frase, por lo que no dice lo que pensaba sobre Felice, así deja en suspenso a los lectores. Para Piglia es un misterio saber qué fue lo que interrumpió al escritor, quien no pudo terminar la oración, pero asegura que este espacio en blanco lo dice todo, porque “dice que hay más, que podría haber más, quizá una explicación, quién sabe. La conjetura es posible, el sentido no se cierra; mejor, queda visiblemente abierto. Antes que abierto, cortado, suspendido en el aire”.<sup>35</sup>

Cuentos canónicos de Amparo Dávila poseen esa característica. Dávila acostumbra crear estructuras con puntos de indeterminación, las cuales alimentarán la imaginación y el espíritu del lector. Por citar sólo un caso, en “El huésped” se habla a propósito de un ser misterioso, sobre el cual jamás se da suficiente información como

---

<sup>31</sup> W. Iser, *op. cit.*, p. 292.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>33</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 45.

<sup>34</sup> Franz Kafka *apud* R. Piglia, *op. cit.*, p. 46.

<sup>35</sup> R. Piglia, *op. cit.*, p.46.

para saber qué es, si un humano, un animal o una entidad sobrenatural. Del aspecto de este ser sólo se dice que: “Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin párpados, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas”. (p.19) Sin embargo, sobre la conducta del mismo, sí se brinda mayores detalles, pero nunca los suficientes para deducir su identidad. Si se parte de los pocos elementos que la escritora zacatecana brinda al lector para construir a este personaje, evidentemente las posibilidades de llenar las indeterminaciones son múltiples y pueden variar de persona en persona.

Dicho lo anterior, se observa que los puntos de indeterminación varían dependiendo de los componentes que se intenten elidir. Puede indeterminarse la narración de los hechos, como en el caso de la novela de folletín en la literatura decimonónica o de Franz Kafka; o bien, como en el caso de Amparo Dávila, se puede optar por omitir las descripciones físicas de un personaje u objeto. Por lo tanto, sería plausible afirmar que la disposición de los puntos de indeterminación en un texto puede ser uno de los rasgos constitutivos de un género o un autor. Más adelante proseguiré con esta idea.

Entonces, los puntos de indeterminación no deben ser considerados un error en la composición del texto, sino una necesidad y una de sus partes constitutivas. ¿Por qué? Primero, por el simple hecho de que es imposible fijar a partir de un número limitado de palabras y oraciones la infinita variedad de características de los objetos o hechos que aparecen en la obra. Incluso en el cine, el arte narrativo con mayor número de determinaciones, siempre existirán los puntos de indeterminación. La tarea de componer un texto total que carezca de indeterminaciones es inasequible. Segundo, porque estos vacíos, de acuerdo con la frecuencia y el momento en el que aparecen a lo largo de una narración, seducen y guían al lector de tal modo que se ve obligado a usar su propia capacidad imaginativa. “Según el lector atraviesa las diversas perspectivas que el texto ofrece y relaciona los distintos enfoques y estructuras entre sí, pone la obra en movimiento al mismo tiempo que se pone a sí mismo en movimiento también”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> W. Iser, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en D. Rall, *op. cit.*, pp. 351-352

Esta necesaria condición de indeterminación se enuncia en el quinto punto de las afirmaciones básicas de Ingarden, a propósito de la estructura característica de la obra literaria: “la obra literaria misma es una estructura esquemática. Esto significa que alguna de sus capas, en especial la capa de las perspectivas, contiene puntos de indeterminación”.<sup>37</sup> El autor tendrá que elegir, qué propiedades son importantes de describir y cuáles son mejor dejar en suspenso. Esta elección sobre qué elementos o entidades mantener en un estado de indeterminación, es una perspectiva que cambia dependiendo del estilo del autor, y puede formar tanto el rasgo característico de la obra respectiva, como también en el estilo artístico en sí o literario. Por lo tanto, es cierto cuando Ingarden asegura que: “Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación”.<sup>38</sup>

Los puntos de indeterminación se deben concretizar a partir las limitaciones que el texto mismo ofrece. Pero, ¿a qué me refiero con este último término? Dado que el texto y sus puntos de indeterminación son un mero esqueleto, se necesita de una fuerza que sea capaz de completarlos, “llenarlos”, la cual se lleva a cabo en el momento de la lectura, cuando el lector completó en su imaginación las indeterminaciones en su consciencia. A esta actividad co-creadora se le conoce como concretizar, es decir, el receptor y el texto para formar la obra literaria. Los puntos de indeterminación son una mera potencialidad en el texto. En Ingarden la concretización juega uno de los papeles más trascendentes al momento de la lectura:

Primero, hay una aprehensión estética apropiada de la obra literaria, dada por la correcta concretización de los objetos ofrecidos en ella. Segundo, los lugares de indeterminación pueden ser llenados de distinta manera, conservando la armonía con el estrato semántico de la obra. Tercero, la configuración estética final de la obra puede sufrir modificaciones, debido a las concretizaciones diferentes, lo cual puede ser ventajoso o perjudicial para el valor de la obra global. Cuarto, las cuestiones relativas a la aprehensión estética adecuada de la

---

<sup>37</sup> Ingarden concibe la obra de arte literaria como una construcción de varias capas, entre las cuales están: la capa de los sonidos, la capa de las unidades de significado, la capa de las perspectivas esquematizadas y las capas de las objetividades. Respecto a la capa de perspectivas esquematizadas, éstas se tratan del panorama y los elementos que el autor adopta al momento de describir y narrar. D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>38</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33.

obra y de su correcta valoración están en estrecha conexión con el problema de la concretización de la obra.<sup>39</sup>

Siguiendo con Ingarden, la concretización no es un fenómeno comunicativo en el sentido estricto de la palabra, pues no describe una verdadera interacción, etimológicamente hablando, entre el lector y el texto.<sup>40</sup> En cambio, se desarrolla la actualización de las perspectivas que el texto dispone a partir del proceso de lectura, lo cual significa que en lugar de una relación recíproca se establece un declive unilateral del texto respecto al lector.

Ahora bien, se podría argumentar que esta conceptualización de la teoría de la recepción promueve un fuerte subjetivismo al momento de la interpretación, pues los puntos de indeterminación darían una amplia libertad al lector para concretizar cualquier cosa que se le viniera en mente. Contrario a este supuesto, se sabe que la estructura, el tono y las decisiones previas con las que fue escrito el texto restringen las posibilidades de concretización del lector.

Por ejemplo, Arthur Conan Doyle en ningún cuento o novela hace referencia sobre los pies de Sherlock Holmes. Esta parte del cuerpo del detective permanece indeterminada. A pesar de ello, con base en la narración asumimos que Sherlock es un hombre, lo que supone que no estaba privado de pies, por lo tanto el personaje se concretizará con unas extremidades “promedio”, conforme al contexto del receptor. En otras palabras, el lector sabe que el detective debe tener dicha parte del cuerpo, pero no está facultado a atribuirle las propiedades que desee.<sup>41</sup>

A partir del texto se sabe que el detective tenía todos sus miembros “normales”, aunque Conan Doyle no haga descripciones al respecto. Pero, ¿por qué el escritor no se detuvo para decírnoslo? Esto obedece al hecho de que resultaría poco útil para la narración el que Conan Doyle se detenga a describir esos rasgos físicos de su personaje, pues siempre y cuando no se tenga que destacar una anomalía o elemento especial, el lector dará por sentado que el cuerpo de Holmes es “promedio”. Por eso

---

<sup>39</sup> Angélica Tornero, “Indeterminaciones y espacios vacíos”, en *Anuario de Letras Modernas*, 2005-2006, Vol. 13, p. 164.

<sup>40</sup> *Vid.* nota 92.

<sup>41</sup> *Cf.* R. Ingarden, *op. cit.*, p.33.

Ingarden apunta que “no todo debe estar determinado de manera directa, muchas cosas resultan de una manera indirecta”.<sup>42</sup>

En suma, se puede decir que los puntos de indeterminación se caracterizan por ser un hueco dejado en la descripción de un objeto o en la narración de un acontecimiento. Estos vacíos son parte constitutiva del texto literario. Ciertos géneros literarios pueden definirse a partir de cómo se constituyen y organizan estos elementos a lo largo de una narración. Pero ello no quiere decir que los puntos de indeterminación sean la condición unívoca para que el género se cumpla. Sin embargo, pienso que los puntos de indeterminación son una de las características fundamentales que se encuentran en gran parte de la cuentística de Amparo Dávila, lo cual no significa que sean un rasgo total. En los capítulos concernientes al análisis de “Moisés y Gaspar”, “Con los ojos abiertos” y “Un boleto para cualquier parte” me encargaré de comprobarlo.

### 3.4. Los puntos de indeterminación y el género fantástico

En el capítulo anterior de esta tesis hice notar que el miedo y la vacilación son dos factores que se producen en el lector al momento de enfrentarse con un texto de índole fantástica. Así, desde mi punto de vista, dicho género se vale de forma importante de los puntos de indeterminación para alcanzar tales efectos. En otras palabras, estos son unos de los bastiones de algunas obras de la literatura fantástica; lo anterior no quiere decir que todas aquellas que los posean pertenezcan a este género. Está el caso de la novela de folletín que, si bien hace uso de las indeterminaciones a partir de la técnica de corte, no significa que sea literatura fantástica. Sin embargo, los puntos de indeterminación llegan a ser cruciales en ciertos casos. A continuación me propongo justificarlo.

Primeramente, los puntos de indeterminación contribuyen a crear el efecto de vacilación propuesto por Todorov. Es decir, los vacíos narrativos y descriptivos

---

<sup>42</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 34.

incitan al lector a concretizar una considerable gama de posturas que el texto fantástico permite, pero pocas veces lo animan a optar por una que sea definitiva.

Ahora un ejemplo concreto, para ello me basaré en uno de los relatos arquetípicos del género. Cuando en “Pata de mono”, de W.W. Jacobs, el matrimonio White –días después de la muerte de su único hijo– escucha a mitad de la noche unos golpeteos en la entrada de su casa, no se sabe ni se sabrá, quién o qué está llamando a la puerta. El efecto y la fuerza de este relato sólo se consigue con el vacío descriptivo por el que opta Jacobs.<sup>43</sup> En el prólogo de su *Antología de la literatura fantástica* Adolfo Bioy Casares hace referencia a “Pata de mono”. Ahí evoca el comentario de un hombre que vio la puesta en escena de este cuento, en la cual no se respetó la indeterminación en la escena donde el matrimonio White se percata de los ruidos en medio de la oscuridad: “uno de los espectadores dijo después de la presentación que el horrible fantasma que se vio al abrirse la puerta, era una ofensa al arte y al buen gusto, que el autor no debió mostrarlo, sino dejar que el público imaginara”.<sup>44</sup> En otras palabras, el director que adaptó el texto de Jacobs al teatro, impuso una concretización del punto de indeterminación en lugar de que los espectadores tuvieran la posibilidad de una vacilación, por lo que la historia perdió casi todo su carácter fantástico. En este sentido, coincido con Laurence Sterne, quien opinaba que “ningún autor que comprenda los límites precisos del decoro pretendería pensarlo todo: el respeto más profundo que se puede rendir al entendimiento del lector es repartir este asunto amistosamente con él y dejarle algo que imaginar por su parte”.<sup>45</sup>

Lo fantástico sustituye la familiaridad, lo cómodo, lo doméstico, por lo desconocido, lo extraño, lo misterioso.<sup>46</sup> Establece zonas oscuras que se conforman mediante espacios que están más allá del control de la palabra. Lo fantástico es la expresión de lo innombrable, de ahí la necesidad de los puntos de indeterminación, que pueden ocultar lo oscuro, el mal, lo demoniaco o lo bárbaro.<sup>47</sup> Cito un fragmento de William H. Hodgson (1877-1918), autor británico poco conocido quien, de acuerdo

---

<sup>43</sup> W. W. Jacobs, “La pata de mono”, en *La pata de mono y otros cuentos macabros*, pp. 15-37.

<sup>44</sup> A. Bioy Casares, J. L. Borges, S. Ocampo (comps.), *op.cit.*, p.7.

<sup>45</sup> Laurence Sterne *apud* Iser, “El acto de leer”, en D. Rall, *op. cit.*, p. 176.

<sup>46</sup> Rosie Jackson, “Lo `oculto de la cultura”, en D. Roas, *op. cit.*, p. 150.

<sup>47</sup> *Cf.* R. Jackson, *Historias fantásticas*, pp. 150.

con Lovecraft, estaba dotado de “un estilo de calidad más bien desigual, pero en ocasiones una fuerza considerable en sus sugerencias de mundos y seres ocultos tras la superficie corriente de la vida”:<sup>48</sup>

A finales de octubre lo experimentamos por primera vez: un golpeteo entre las algas contra el costado de la nave, por debajo de la línea de flotación, un golpeteo nítido aunque extraño y fantasmal en la quietud de la noche. La primera vez que lo oí el cielo estaba despejado y brillaban las estrellas. [...] Me quedé quieto un momento, escuchando, pero no pude descubrir qué era lo que estaba golpeando contra la embarcación en este solitario mundo de fango y algas. Entonces, mientras escuchaba, el golpeteo cesó, pero yo permanecí a la espera, intrigado, con una impotente sensación de temor que debilitaba mi ánimo y expulsaba el valor de mi corazón...<sup>49</sup>

¿Quién producía el golpeteo que escuchaba el marinero?, ¿era un ser conocido por la raza humana o uno que quizá se le haya escapado a los zoólogos?, ¿acaso era una persona que trataba de jugarle una broma a la tripulación entera?, ¿será que la soledad de altamar afectó la mente del hombre y tan sólo se trataba de su perturbada imaginación?, ¿tal vez era una entidad ajena a este mundo? Las posibilidades son múltiples, van desde lo lógico hasta lo sobrenatural. Como se observa, a partir de la elisión de características el lector es incapaz de figurar certeramente quién o qué está haciendo el ruido que perturba al personaje de Hodgson. Dicha elección del autor es un aspecto fundamental para la estructura del relato, por dos motivos: el primero, es que crea una atmósfera lúgubre propicia para el género; el segundo, es que propicia la vacilación del lector a través de la lectura.

Mientras que Hodgson se vale de la inmensidad del mar para instalar ahí los puntos de indeterminación, muchos escritores, como el ya mencionado W.W. Jacobs, optan por la oscuridad de la noche. En “La casa deshabitada” Jacobs sitúa a sus personajes en una vieja casona, rodeada de leyendas, a mitad de la noche. Ruidos extraños se hacen presentes. Ante la indeterminación que surge con la ambientación nocturna y los sonidos que de ella emanan, los protagonistas no saben a qué se enfrentan, ya que pueden ver de modo vago, sin jamás acertar de qué se trata, la fuente emisora de crujidos, chasquidos. La duda los consterna a ellos y al lector

---

<sup>48</sup> H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, p. 114.

<sup>49</sup> William H. Hodgson, “Desde el mar sin mareas”, en *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*, pp. 144-145.

mismo. Los protagonistas se encuentran en medio de tinieblas que los ciegan; en la misma medida el lector está cegado por la perspectiva del narrador. Cito el clímax del relato:

Algo se movió en la oscuridad. De repente, un débil rayo de luna que entró tímidamente por un pequeño ventanuco redondo situado al extremo del pasillo dejó ver el borroso contorno de una figura que permanecía completamente inmóvil. En aquel momento, Meagle, en lugar de seguir avanzando, se detuvo en seco mientras una horrible y repentina duda se iba abriendo paso en su cabeza. Luego, sin poder apartar los ojos de aquella forma que tenía delante, comenzó a retroceder lentamente. Entonces, al ver que la figura echaba a caminar a su vez hacia él, Meagle, incapaz de contenerse por más tiempo, profirió un estremecedor alarido.

–¡Barnes! ¡Por el amor de Dios! ¡¿Eres tú?!

Aunque el eco de su voz se elevó poderosamente en el aire haciendo vibrar toda la casa, la siniestra figura que se acercaba cada vez más hacia él apenas pareció advertirlo. Viéndose abocado a un fatal encuentro, Meagle hizo acopio de todo el valor que le quedaba para enfrentarse a ella. Pero, en el último momento, tras reprimir un grito optó por dar media vuelta y escapar corriendo.

Ante él, los pasillos parecieron transformarse de repente en un interminable laberinto. A ciegas en la oscuridad, avanzó describiendo una curva tras otra en un vano intento por alcanzar las escaleras. Si tan sólo tuviese tiempo de bajar por ellas y llegar hasta la puerta principal...<sup>50</sup>

Ahora bien, estos ejemplos forman parte de la tradición fantástica anglosajona, a la cual Amparo Dávila está ligada, al menos, en lo que a estructura narrativa se refiere. Uno de los cuentos más emblemáticos de la escritora zacatecana, “La señorita Julia”,<sup>51</sup> hace uso de los puntos de indeterminación del mismo modo que autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, W. W. Jacobs o William H. Hodgson. Cuando el personaje principal de dicho cuento comienza a atravesar por problemas personales que lo inquietan, lo fantástico se hace presente:

Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día... Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro.

<sup>50</sup> W.W. Jacobs, “La casa deshabitada”, en *op. cit.*, p. 107.

<sup>51</sup> A. Dávila, *op. cit.*, pp. 56-64.

Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche. Contrató desde entonces a un hombre para que tapara todos los orificios de la casa, no sin antes introducir en los agujeros un raticida. [...] Esa noche se acostó satisfecha pensando que había puesto fin a aquella tortura. [...] Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó. Fácil es imaginar la desilusión de la señorita Julia. Como de costumbre revisó la casa sin resultado. Desesperada se dejó caer en un viejo sillón de descanso y rompió a llorar. Allí vio amanecer... (57)

¿En dónde está el punto de indeterminación del pasaje anterior? Amparo Dávila lo establece al elidir información respecto a la posible causa de los ruidos. Ante la incertidumbre el personaje mismo reacciona haciendo una concretización, pues llena ese vacío de información con la hipótesis de que son ratas las culpables de las molestias nocturnas. El lector, gracias al estilo del cuento, en primera instancia formulará teorías semejantes a las de Julia, pues parece la solución más lógica del enigma. Sin embargo, cuando en la narración se observa que ningún roedor es culpable de las fechorías, las ideas iniciales tanto de Julia como del lector se derrumban, por lo cual se restablece el punto de indeterminación. Aquí, se puede observar cómo el personaje no es el único afectado por el estilo de Amparo Dávila, pues al mismo tiempo el lector se ve notoriamente influido al entrar en contacto con los puntos de indeterminación.

### 3.5. Pasos para el estudio de la obra literaria a partir de la teoría de la recepción

El estudio de la obra, de acuerdo con Iser, debe cumplir con una serie de tareas que en el pasado habían sido olvidadas por la ciencia literaria. Con ello se intenta comprender la estructura de la obra misma, además de dar una explicación a los problemas relacionados con el estudio de los géneros o corrientes literarias. Partiendo de ello, en la siguiente tesis los pasos a seguir para analizar el corpus elegido de la obra de Amparo Dávila serán:

1. Aunque es imposible hacerlo con todas, destacaré las partes de indeterminación existentes en el texto respectivo. En especial las que juegan un papel trascendente para crear cierto efecto estético en el lector en el momento de la concretización.

2. Delimitaré qué puntos de indeterminación pueden ser concretizados y cuáles deben permanecer indeterminados. El texto guiará al lector para, durante la lectura, elimine o no las indeterminaciones.

3. Estudiaré el límite de variantes que puede tener un punto de indeterminación al momento de ser concretizado, lo cual resulta un tarea que no puede aplicarse en una totalidad, pues “ante la gran variedad de lectores y de sus estados, es muy difícil juzgar esta influencia”.<sup>52</sup> Aquí, para evitar complicaciones que no son la prioridad de esta tesis, pensaré en un lector hipotético que sea más próximo al autor culturalmente hablando, justo como lo mencioné con anterioridad.

4. A manera de prueba realizaré distintas concretizaciones de la obra. “En otras palabras, no puede leer de una manera unilateral la obra respectiva y preferir la concretización actualizada por él”.<sup>53</sup>

5. Veré en qué medida los puntos de indeterminación influyen en la concepción del género fantástico.

---

<sup>52</sup> Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 47

<sup>53</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 47.

#### 4. ANÁLISIS DE TRES CUENTOS DE AMPARO DÁVILA

##### 4.1. “Moisés y Gaspar”

Los cuentos de Amparo Dávila se caracterizan por producir miedo en el lector a partir del uso de atmósferas creadas con puntos de indeterminación. Siguiendo esta línea, existen tres a los cuales considero “hermanos”: “El huésped”, “Oscar” y “Moisés y Gaspar”. Pienso que son cercanos porque en su trama se presencia la irrupción de un ser extraño e indeterminado, a la manera de los mejores textos de la tradición de W.W. Jacobs, William H. Hodgson y H.P. Lovecraft. Además, como bien lo señala Jorge Luis Herrera Zamudio, la efectividad de estos relatos reposa en el modo en que el narrador crea puntos de indeterminación –Herrera Zamudio los llama espacios vacíos– para provocar suspenso en el lector.<sup>1</sup> En ellos, el monstruo se presenta como un invasor, como un intruso inesperado que lleva consigo un acento trágico capaz de destruir la vida de quien lo rodea. Dicho lo cual, en el primer apartado del siguiente capítulo sólo me dedicaré al análisis de “Moisés y Gaspar”.

“Moisés y Gaspar” forma parte de *Tiempo destrozado*, acaso el más fantástico de los libros de la escritora zacatecana. El relato posee el tono melancólico y lúgubre que tanto caracteriza a la cuentística de Amparo Dávila. La ambientación evoca atmósferas típicas de la literatura gótica: la constante niebla en el paisaje, la oscuridad, la noche, el silencio, el dolor tras la muerte de un ser amado, los días siempre fríos y húmedos. “Todo estaba gris, y sólo cortaban esa monotonía los paraguas y los sombreros negros; las gabardinas y los rostros se borraban entre la niebla y la lluvia” (80). A la manera romántica, los estados de ánimo y las condiciones atmosféricas son uno mismo, se entrelazan; juntos acentúan el paisaje desolador del relato: “Aquella noche yo me sentía terriblemente cansado y deprimido por la serie de calamidades que me agobiaban” (85).

---

<sup>1</sup> Cf. J. L. Herrera Zamudio, *op. cit.*, p. 70.

José, narrador y personaje principal del relato, llega a una ciudad –cuyo nombre jamás se menciona– tras la muerte de su hermano, Leónidas. José, como único familiar, se encarga de preparar el funeral. Cuando, después del entierro, llega al departamento de Leónidas, descubre con extrañeza que su hermano había arreglado todas sus pertenencias días antes de morir. Leónidas había vendido los muebles y depositado el dinero obtenido en las cuentas bancarias, también había empacado ordenadamente todos los objetos personales. Pareciera como si hubiera previsto el fatal desenlace que le esperaba. José hereda todo, la única tarea que le impone su hermano es el cuidado de Moisés y Gaspar, dos *seres* que Leónidas había adoptado desde años antes.<sup>2</sup> Tras el funeral todos parten en tren hacia la ciudad donde reside José y estos seres empiezan a vivir con él en su departamento. Desde la primera noche, el comportamiento de ambas criaturas comienza a perturbar la vida del hombre. José tiene que alterar todas sus rutinas, lo cual produce cambios desagradables en su día a día: “Yo acostumbraba levantarme a las ocho [...]. Con la llegada de Moisés y de Gaspar toda mi vida se desarregló. Tenía que levantarme a las seis para ir a comprar la leche y demás provisiones; luego preparar el desayuno que tomaban a las siete en punto, según su costumbre” (82-83). El que se mencione el día a día de José funciona para representar el mundo de un modo realista; es así como se establecen las leyes naturales en el relato. He aquí el rasgo de verosimilitud del que habla Roas, cuyo fin es establecer un contexto que le sea conocido al lector. La tranquila rutina es irrumpida por lo fantástico “y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos”.<sup>3</sup> En otras palabras, la representación de este universo ordenado, en apariencia perfecto, sólo servirá para transgredirlo.

Después de alimentarlos, José va a trabajar. Las criaturas aprovechaban cuando él parte a la oficina para gritar, lanzar trastos de cocina, jalar de las sillas, mover las camas y todos los muebles. Por eso, los vecinos comienzan a quejarse del caos y, finalmente, los echan del departamento. Entonces “empezó aquel ir de un lado

---

<sup>2</sup> Por cierto, aquí utilizo la palabra *seres* debido a que, como ahondaré más adelante, el texto nunca brinda la suficiente información para saber qué son estas criaturas: si animales, humanos o algo más.

<sup>3</sup> F. Botton Burla *apud* Felipe Francisco Aragón Díaz, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tarío*, p. 92.

a otro. Un mes aquí, otro allá, otro..." (85). El continuo peregrinar y la animadversión que despiertan Moisés y Gaspar, hacen que José renuncie a su empleo, pues teme que si los deja solos terminarán matándolos. Al final, José decide comprar una casa a las afueras de la ciudad con el poco dinero que tiene ahorrado; sobre el acto se expresa así: "Allí viviríamos los tres, lejos de todos, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable" (86). Los tres terminan recluidos en un aislamiento total, en espera de la muerte.

Una vez resumida a grandes rasgos la anécdota del cuento, quisiera detenerme en una serie de circunstancias que me parece fundamental para la estructura del texto.

Desde el principio la atmósfera se construye a partir de las descripciones meteorológicas que rodean a la historia. Así, como asegura Luz Aurora Pimentel, el entorno "en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción".<sup>4</sup> Esto sugiere que nos enfrentamos a una escenificación cuyo sustento son los paisajes tenebrosos, para muestra el primer párrafo del texto:

El tren llegó cerca de las seis de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío. Y casi no se veía a causa de la niebla. Llevaba yo el cuello del abrigo levantado y el sombrero metido hasta las orejas; sin embargo, la niebla me penetraba hasta los huesos. El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio. Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que había llegado a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio (79).

Además, sobre el funeral de Leónidas, José explica: "A las cuatro de la tarde fue el entierro. Llovía y el frío era intenso" (80). Un par de párrafos después aparece otra descripción del entorno: "Era de noche cuando volví al departamento de Leónidas. El frío era más intenso y la lluvia seguía" (81). Incluso este tipo de descripciones meteorológicas, pienso, no sólo actúan con el fin de crear una atmósfera propicia para el género fantástico, sino que también funcionan como una prolongación del o de los personajes. Entonces, el entorno es una forma indirecta de caracterizar, es "una

---

<sup>4</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 79.

especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje”.<sup>5</sup> Así, las evocaciones que el narrador hace de las condiciones climáticas servirán para darles atributos a ciertos personajes del relato. Incluso, al adentrarse en la trama, se puede observar cómo el vocabulario –lluvia, frío intenso, noche, etc.– lleva de la mano al lector hacia un contexto incómodo, lúgubre, terreno fértil para que los acontecimientos fantásticos tengan lugar.

Dejo de lado el entorno de la narración para pasar al tema que para mí ocupa el eje central del relato: los puntos de indeterminación. Desde mi perspectiva existen tres tipos de indeterminaciones en el relato: el primero, las frases inconclusas al estilo kafkiano; el segundo, los vacíos correspondientes a los detalles de la narración; y, finalmente, el tercero, las indeterminaciones respecto a la identidad de los personajes.

En cuanto al primero, referente a la interrupción de frases, se observa que a partir del recurso ortográfico de los puntos suspensivos puestos en una oración a medio concluir, el narrador sugiere acontecimientos que no quiere evocar referencialmente. El ejemplo arquetípico de estas indeterminaciones ocurre cuando la portera, como cité antes, cuenta las circunstancias en las que descubrió el cadáver de Leónidas: “Él comía en el centro, pero a ellos los dejaba siempre comidos; de pronto [al ver dormidos a los tres] me di cuenta de que...” (80). La oración se interrumpe y al detenerse dice más que si el narrador hubiera terminado la frase. Este no-decir presupone la muerte de Leónidas; pero la narración cobra más fuerza omitiendo cualquier palabra fatua que invoque a la muerte. Cabe señalar que una indeterminación de este tipo puede llegar a ser concretizada sin problema alguno, pues no hay una multiplicidad de lecturas.

Abordaré el segundo tipo de puntos de indeterminación, el cual se refiere a la descripción de los hechos. Por ejemplo las causas de la muerte de Leónidas son notoriamente indeterminadas. La única información que el lector tiene sobre ésta son las actividades que Leónidas realizó antes de fallecer:

Leónidas había arreglado todas sus cosas. Quizá quemó sus papeles, pues no encontré uno solo en el departamento. Según supe, vendió lo muebles pretextando su viaje: los iban a recoger al día siguiente. La ropa y demás

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 82.

objetos personales estaban cuidadosamente empacados en dos baúles con etiquetas a nombre mío. Los ahorros y el dinero que le pagaron por los muebles los había depositado en el banco, también a mi nombre. Todo estaba en orden. Sólo me dejó encomendados su entierro y la tutela de Moisés y Gaspar (81).

El párrafo citado, repleto de puntos de indeterminación, sugiere el presentimiento de Leónidas sobre el tiempo que le quedaba de vida. Su postura era pesimista, pues se comportó como si estuviera seguro de la proximidad de su muerte, ¿pero qué lo hizo pensar así? El que se deshiciera de sus pertenencias de tal forma insinúa la consciencia de una fatalidad por venir. Sin embargo, se pueden concluir muy pocas cosas respecto a las circunstancias de la muerte, pues el narrador elide casi toda la información sobre ella y, además, todos los documentos que podrían servir de evidencia fueron quemados. Ahora, cabría preguntarse, ¿qué había en esos papeles para considerar deshacerse de ellos? Las hipótesis que el lector puede formularse son múltiples, acaso mencionaban una posible enfermedad terminal de Leónidas, tal vez facturas con deudas sin saldar o quizá revelan la monstruosa identidad de las criaturas que adoptó. Otro elemento a considerar es el modo en el que fue encontrado el cadáver. De acuerdo con el testimonio de la portera, Leónidas estaba sentado en una silla, con los ojos cerrados, Moisés y Gaspar dormían a sus pies. Frente a esta descripción es plausible sospechar si fue una muerte natural, un asesinato o un suicidio. Los detalles del texto no esclarecen nada; además se debe destacar el poco interés y la pasividad de José respecto al deceso.

Dicho lo anterior, son visibles los siguientes puntos de indeterminación aquí: cuál fue la causa del deceso, cómo supo Leónidas que le quedaba poco tiempo de vida y por qué quemó sus documentos. A partir de estos puntos de indeterminación Dávila aleja al lector de una zona de seguridad, familiar y doméstica, para sumergirlo en el terreno de lo desconocido; con ello lo desorientará y abandonará en la incertidumbre intelectual. Por ende, estas estructuras narrativas potencializan la vacilación y el miedo en el receptor, características inherentes al género lo fantástico.

Ahora bien, también se encuentra elidido el motivo que llevó a José a hacerse cargo de Moisés y Gaspar. El texto nunca hace explícito si anteriormente había hecho un pacto con Leónidas, o bien, qué acontecimientos en el pasado común de estos dos

personajes lo llevaron a asumir la responsabilidad sin siquiera dudarlo. Una de las concretizaciones que sugiero, es que en algún momento de su infancia, José y Leónidas fueron a su vez una especie de Moisés y Gaspar. Me aventuro a hacer esta afirmación porque percibo que los progenitores de José y Leónidas los abandonaron, por una circunstancia indeterminada, durante la infancia; llego a esta concretización debido a que en ningún momento del texto el narrador menciona a sus padres y al describir las relaciones familiares simplemente se centra en el vínculo entre hermanos.

No está de más cuestionarse por qué José no se deshace de Moisés y Gaspar, si estos dos seres invadieron su espacio e, incluso, poco a poco destruyeron el estilo de vida que llevaba. Las razones que impiden a José abandonar a los dos seres heredados, tal vez tengan que ver con la identidad misma de Moisés y Gaspar. En caso de que se tratara de seres humanos, habría una explicación cabal para la conducta protectora de José. Suponer que los seres son animales pone un velo de misterio a la actitud de José, pues si el personaje se rigiera bajo el sentido común, lo más sencillo sería librarse de ellos.

El tercer tipo de punto de indeterminación, y el más importante, corresponde al modo en el que se habla sobre Moisés y Gaspar. Cuando se les describe, el narrador sólo incluye rasgos del comportamiento, estados de ánimo y cómo reacciona la gente al verlos. Moisés y Gaspar, por ejemplo, no prueban bocado al estar tristes, sin embargo, cuando se alimentan lo hacen como un ser humano; se sienten profundamente compungidos tras la muerte de su amo, Leónidas; lanzan objetos, desordenan muebles y gritan cuando están solos en casa; observan a José mientras duerme; etc. Es decir, el narrador en ningún momento, como he reiterado, nos brinda información concerniente a la identidad de estos personajes.

Ahora bien, los puntos de indeterminación en torno al retrato e identidad de Moisés y Gaspar, es, como ya lo mencioné, el eje central del texto. A partir de ellos se produce la mayor tensión de la narración, además, como veremos, son los elementos más trascendentes al momento de crear la atmósfera y el efecto fantástico.

La primera ocasión en que José alude a Moisés y Gaspar es un breve *flashback* al principio del texto. Cuenta cómo pasó la última Navidad en compañía de Leónidas y los dos seres: “El año anterior [Leónidas] había venido a visitarme, en mis vacaciones

de Navidad... `Cenaremos pavo, relleno de aceitunas y castañas. Espumoso italiano y frutas secas´ me dijiste, radiante de alegría, `¡Moisés, Gaspar, estamos de fiesta!’” (79). Hasta aquí, uno podría suponer que la identidad de los seres es humana, pues celebran las fiestas y cenan como cualquier otra persona. Pero desde este punto inicia el juego que el narrador desarrollará a lo largo de todo el texto. Tras leer el último pasaje, pocos lectores dudarían de la condición de ambos seres. A pesar de ello, la situación cambia tan sólo con pasar al siguiente párrafo, cuando la portera del edificio donde vivía Leónidas explica a José en qué condiciones había descubierto a su hermano el día en que murió:

–Fue horrible, señor Kraus, con estos ojos lo vi, aquí en la silla, como recostado sobre la mesa. Moisés y Gaspar estaban echados a sus pies. Al principio creí que todos dormían, ¡tan quietos estaban!, pero ya era muy tarde y el señor Leónidas se levantaba temprano y salía a comprar comida para Moisés y Gaspar. Él comía en el centro, pero a ellos los dejaba siempre comidos; de pronto me di cuenta de que... (79-80).

Otro punto central para el relato es el modo de construir a los personajes. La imagen que el lector llega se a formar de ellos proviene de toda la información que el narrador u otros personajes ofrecen. Luz Aurora Pimentel afirma que el mayor o menor grado de exhaustividad de los modelos lógico-lingüísticos utilizados es un índice del valor que se le confiere al personaje descrito.<sup>6</sup> Concuero, hasta cierto punto, con el supuesto de la teórica, pues existen incontables ejemplos literarios en los que se constata que a mayor cantidad de rasgos escritos sobre un personaje, mayor será también su trascendencia en el relato. Sin embargo, en la obra de Amparo Dávila, en general, y en “Moisés y Gaspar”, en particular, a veces una omisión de información respecto al personaje resalta la importancia del mismo, tanto para la trama, como para la creación de una atmósfera. Dicho esto, quisiera detenerme en los pasajes en los que se construyen los retratos, si es que puedo llegar a llamarlos así, de Moisés y Gaspar.

A lo largo del cuento las situaciones en las que aparecen Moisés y Gaspar muestran una notoria ambigüedad. Por ejemplo, cuando José entra por primera vez al departamento de Leónidas, abre la puerta y ve cómo Moisés y Gaspar corren

---

<sup>6</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 71.

despavoridos a ocultarse. El comportamiento que muestran aquí no es del todo humano, pues el huir de tal modo es más propio de felinos o caninos que de hombres. Ahora bien, si Amparo Dávila describiera el comportamiento de Moisés y Gaspar como si de un perro o un gato se tratara, el público no entraría en ningún conflicto a la hora de delimitar ante qué se está enfrentando. Más adelante, José, botella en mano, dice tras haber llegado a dormir al departamento de su difunto hermano: “De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar. Me había olvidado por completo de su existencia, pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible. No supe qué decirles en aquel momento” (81). Si fueran animales, José no tendría que darles una explicación a Moisés y Gaspar sobre qué fue lo que ocurrió con Leónidas.

Una vez que se pueden hacer conjeturas sobre la naturaleza de Moisés y Gaspar, aparece otro pasaje que destruye cualquier hipótesis que el lector intente hacer. Cuando toman el tren para regresar a casa de José, se aclara que Moisés y Gaspar tuvieron que viajar en el carro de equipajes porque no fueron admitidos en el de pasajeros. Al parecer esto indicará que se trata de bestias, sin embargo líneas más adelante de nuevo aparece José intentando darles una explicación sobre el por qué no iban en el vagón de los pasajeros: “En las estaciones en que el tren se detenía más tiempo, iba a informarme cómo estaban Moisés y Gaspar y si querían comer algo. Su vista me hacía daño. Parecían recriminarme por su situación... `Yo no tuve la culpa, ustedes lo saben bien” (82).

El siguiente párrafo es una evidencia del constante juego que Amparo Dávila propone al momento de narrar: “Después de las once de la noche llegamos a mi casa. El tren se había retrasado más de cuatro horas. Los tres estábamos realmente deshechos. Sólo pude ofrecer fruta y un poco de queso a Moisés y a Gaspar. Comieron sin entusiasmo, mirándome con recelo. Les tiré unas mantas en la estancia para que durmieran. Yo me encerré en mi cuarto y tomé un narcótico” (82).

Como se puede apreciar en “Moisés y Gaspar” se provoca, para emplear el término de Todorov, una constante vacilación al momento de la lectura. Si Moisés y Gaspar son humanos, ¿por qué viajan en el vagón de carga de un tren?, ¿por qué José tan sólo les lanza unas cobijas al piso para que duerman?; si son bestias, ¿por qué José

les da explicaciones?, ¿por qué les habla como si en verdad entendieran?, ¿por qué los alimenta con fruta y queso?

Sin ir más lejos, la estructura del cuento impide al lector determinar si estos dos personajes son simios, perros o humanos. Una de las posibles interpretaciones sería suponer que sufrían algún tipo de retraso mental. La idea no sería tan descabellada si consideramos a Amparo Dávila –y a todos los cuentistas latinoamericanos– como una heredera de la tradición de Horacio Quiroga. En uno de los cuentos más memorables del escritor uruguayo, “La gallina degollada”, como se sabe, los cuatro hijos del matrimonio Mazzini-Ferraz padecen retraso mental por una meningitis. La diferencia entre “Moisés y Gaspar” y “La gallina degollada” es que Quiroga omite los puntos de indeterminación y deja claro desde un principio la condición de los infantes:

Todo el día, sentados en el patio, en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con toda la boca abierta [...] El mayor tenía doce años y el menor ocho. En todo su aspecto sucio y desvalido se notaba la falta absoluta de un poco de cuidado materno.<sup>7</sup>

Otra posible hipótesis de concretización sería atribuir a Moisés y Gaspar rasgos simiescos, semejantes a los del personaje que aparece en “El mico” de Francisco Tario.<sup>8</sup> La idea no sería tan absurda si se toma en cuenta que Tario es un contemporáneo de Amparo Dávila, además de que ambos cultivaron el género fantástico. “El mico” es la historia de un hombre entrado en los cuarenta años, quien consigue apartarse de la sociedad luego de trabajar arduamente durante más de veinte años; un día su espacio es invadido por un ser extraño, mitad simio, mitad anfibio. El hombre modifica su estilo de vida conforme a las crecientes necesidades del mico, lo cual lo llevará a sentir una terrible confusión, entre el anhelo por recuperar la libertad perdida y el apego al huésped. Contrario a Dávila, Tario sí brinda información

---

<sup>7</sup> Horacio Quiroga, “La gallina degollada”, en *Cuentos de amor, locura y muerte*, p. 53.

<sup>8</sup> Francisco Tario, “El mico”, en *La noche*, pp. 174-198.

sobre el aspecto físico del invasor, dice, por ejemplo que “era sumamente sonrosado, en cierto modo encantador, y tenía unos minúsculos ojos azules...”.<sup>9</sup>

Así, debido a la lacónica descripción de Dávila, lo único que podemos inferir sobre Moisés y Gaspar es, a grandes rasgos, que son dos seres vivos necesitados de alimentos y cuidados. El lector no se puede aventurar a concretizar una forma física de dichos personaje, contrario a lo que ocurre con los mencionados textos de Quiroga y Tario, pues la escritora zacateca opta por recurrir a los puntos de indeterminación.

Las omisiones descriptivas obligan a concretizar los puntos de indeterminación; por consiguiente la mente del lector y el horizonte de expectativas desde el cual recibe la obra serán determinantes al momento de interpretar. Las lecturas de este relato son múltiples, la apertura del texto es el verdadero mérito de la narración, pues los límites de la monstruosidad de Moisés y Gaspar no los determinará el narrador si no el público. De manera que los puntos de indeterminación propician el que se imponga una atmósfera de miedo en el relato.

He reiterado una y otras vez que los puntos de indeterminación son la pieza central para crear la atmósfera del relato, pues como lo señalé capítulos atrás, el miedo humano es una emoción que desde el origen de la humanidad invade el espíritu del hombre. Entre las principales causas del miedo se encuentra “lo desconocido”. Ahora bien, en el relato el lector se enfrenta a lo desconocido en el momento en que el narrador se vale de los puntos de indeterminación, omitiendo la verdadera personalidad de Moisés y Gaspar. Los detalles ocultos son la característica que desencadenará el miedo y, con ello, se consolidará la atmósfera del relato.

Por otra parte, la constante vacilación en que los puntos de indeterminación mantienen al lector, origina una posibilidad de múltiples lecturas. Lo anterior impide una postura fija frente a los acontecimientos del relato, con lo cual se interroga constantemente al lector y se le hace perder su seguridad frente al mundo real de la narración. Gracias las indeterminaciones el receptor experimenta un conflicto contextual, el cual transgrede la realidad del lector y lo imposibilita para explicar de forma razonable la clase de seres que son Moisés y Gaspar.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 175.

Lo que sí se sabe es que el tono del relato, la “maquinaria”, establece ciertos límites que impiden suponer que Moisés y Gaspar sean criaturas, por decirlo de algún modo, bonitas. Esto influye al momento de concretizar la obra, pues el lector no tendrá por qué imaginar rasgos positivos en estos seres. La restricción que a mí me parece más evidente, además del hecho de que les impidieron viajar en el vagón de pasajeros del tren, ocurre cuando Susy, la novia de José, entra al departamento y lo ve: “Cuando Susy iba a entrar al dormitorio descubrió a Moisés y Gaspar que estaban arrinconados y temerosos detrás del sofá. Susy palideció de tal modo que creí que iba a desmayarse, después gritó como una loca y se precipitó escaleras abajo. Corrí tras ella y fue muy difícil calmarla. Después de aquel infortunado accidente, Susy no volvió más a mi departamento” (84). La reacción de Susy al ver a Moisés y Gaspar deja claro que estas dos entidades son poco gratas a la vista, lo cual sugiere que se trata de seres monstruosos ante los que la gente se muestra temerosa.<sup>10</sup> Así, las posturas de los personajes secundarios funcionan como restricciones estructurales que modificarán la consciencia del lector al momento de concretizar los puntos de indeterminación: en el cuento Dávila hay una actitud negativa a propósito de la apariencia de Moisés y Gaspar.

La vacilación o titubeo podría detenerse si se intentara dar una explicación realista al relato, apelando a que Moisés y Gaspar son seres que habitan en la cabeza de José, y que son sólo un reflejo de la precaria salud mental del protagonista. Seguir por este camino puede resolver el problema de manera fácil, pues José hace referencia a su consumo de alcohol y narcóticos. Además, existen momentos donde narra el malestar psicológico que lo perturba tras la muerte de su hermano. “Entré tropezando

---

<sup>10</sup> En oposición al negativo comportamiento que tuvieron quienes vieron a Moisés y Gaspar, que evidencia una posible apariencia monstruosa de los huéspedes de José, están los personajes de Francisco Tario en “El mico”. Al final de este relato, una vez que el protagonista se ha deshecho del invasor, se narra cómo el mico es bien recibido por otras personas: “Sentado en un gran sillón tapizado de rojo, sostenía en lo alto su corneta. Llevaba puesta una larga camisa de seda y tenía los pies descalzos. En torno suyo un grupo de mujeres muy jóvenes, sentadas sobre la alfombra, reían y le miraban embelesadas. El mico parecía feliz. Cuanto más y más soplaba, más y más se reían las mujeres, agitando sus tiernos pechos. Todas ellas parecían encantadas con el reciente hallazgo, todas se lo disputaban y no paraban de reír. El gran aventurero también reía. Pasaba de unas manos a otras. De pronto, un de ellas lo zarandó entre sus brazos y lo lanzó a lo alto, como una pelota. Lo lanzó así dos o tres veces y las demás se desternillaron de risa”. En suma, se observa cómo este personaje tiene otra intención narrativa (F. Tario, *op. cit.*, p. 198).

con todo, encendí la luz y conecté la calefacción. Destapé la botella nerviosamente, con las manos temblorosas y torpes. Allí, en la mesa, en el último sitio que ocupó Leónidas, me senté a beber, a desahogar mi pena. Por lo menos estaba solo y no tenía que detener o disimular ante nadie; podía gritar y..." (81). Sin embargo, asumir la postura relativa a la posible "locura" de José es insostenible. ¿Por qué?, porque existen testigos que ya han mirado a "Moisés y Gaspar": El portero, numerosos vecinos, los trabajadores del tren y Susy. A menos que el relato nos de pistas para pensar que todos los personajes sufren de una demencia general, no es posible afirmar que ellos también alucinaron a estas criaturas, por lo tanto no se trata de entidades imaginadas por José, sino de seres vivos.

Victoria González Pérez propone una concretización que no debe dejarse de lado, pues le otorga a la identidad de Moisés y Gaspar un carácter un tanto simbólico: "Seres humanos alineados, ¿qué son? Quizás únicamente representan los temores del protagonista a enfrentar la vida en soledad, una vez que el hermano ha desaparecido. O los sentimientos de culpa por haberse separado de él y no haber estado a su lado en el momento de su fallecimiento".<sup>11</sup>

Si el lector tiene que imaginar la identidad de Moisés y Gaspar, entonces se puede decir que la indeterminación le asigna al lector un papel más activo. Las omisiones más trascendentes tienen que ver con las características de estos dos personajes, por lo que aquello que no se dice es el elemento de mayor peso en este cuento. "Lo insólito nace pues de la ausencia, de lo implícito, del secreto".<sup>12</sup>

En resumen, los puntos indeterminados son un recurso estilístico del que Dávila hace uso para crear una atmósfera propicia, cuyo fin es producir miedo en el lector, rasgo esencial del relato fantástico. Así, como afirma Dietrich Rall, la técnica de los espacios vacíos sustenta el efecto fantástico de gran cantidad de obras.<sup>13</sup> Los puntos indeterminados de "Moisés y Gaspar" obligan al lector a hacer uso de su capacidad imaginativa. Mientras William H. Hodgson engendra la atmósfera de terror de sus relatos a partir de la inmensidad del mar –espacio desconocido–, que puede ser

---

<sup>11</sup> Victoria Irene González Pérez, *El silencio destrozado o la transgresión de la realidad en la narrativa de Amparo Dávila*, p. 63.

<sup>12</sup> Ana González Salvador *apud* D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 414.

<sup>13</sup> D. Rall (comp.), *op. cit.*, p. 412.

visto como un monstruoso punto indeterminado, al igual que la noche para muchos otros escritores, Amparo Dávila opta por crear un ambiente fantástico con la elisión de los rasgos de unas extraños seres indefinidos.

#### 4.2. “Un boleto para cualquier parte”

“Un boleto para cualquier parte”, apareció en *Tiempo destrozado* (24-28). Este texto es de gran interés por dos factores: el primero, que la crítica lo ha abordado muy poco, casi no hay estudios referentes a él; lo anterior no significa que esté mal logrado o posea una calidad inferior a los demás. El segundo, que puede ser contemplado como una alegoría del funcionamiento de los puntos de indeterminación para la concepción del relato fantástico, y la manera en la que trabajan en la consciencia del lector durante el proceso de la experiencia estética. Cabe señalar que lo anterior no quiere decir que el cuento posea un carácter simbólico en sí, cuestión que abordaré al final de este apartado.

“Un boleto para cualquier parte” es un relato lineal en tercera persona, con un narrador omnisciente que no participa en los acontecimientos descritos. Una de las características del narrador es que tiende a hacer uso tanto del estilo directo como del indirecto. Además, resulta evidente cómo éste, desde el segundo párrafo de la obra, se instala en la consciencia de X, protagonista de la historia.

El paisaje del cuento es impreciso, contrario a los dos anteriores que se han estudiado en esta tesis. Ahora bien, en “Un boleto para cualquier parte” jamás se da por sentado que los hechos transcurren en la noche, ni se hace referencia a la lluvia, la estación del año o a la temperatura. Por ello, la atmósfera, en contraste con “Moisés y Gaspar” y “Con los ojos abiertos”, no es un factor determinante en el desarrollo del relato. Sin embargo, el tono lúgubre que caracteriza la narrativa de la autora zacatecana persiste a través de un personaje sombrío: el hombre de negro. Será él quien también altere el orden del relato, elemento invasor que producirá el caos.

El cuento narra la vida del señor X –nótese el parecido con el modo de nombrar a los personajes kafkianos–, un hombre gris, perdedor, al que incluso sus mismos

compañeros de juerga consideran un pusilánime. Es un ser humano frustrado, incapaz de enfrentar la presión ocasionada por los amigos, la familia, la sociedad, el trabajo. Su progenitora es una carga constante que, cual sombra, aparece en cada rincón de la vida del protagonista. Su novia, Irene, y la familia de ésta todos los días le preguntan si ya había reunido dinero suficiente como para comenzar a planear la boda, que el señor X piensa cumplir lleva a cabo por obligación que por gusto, pues la mujer que en verdad le interesaba, no le correspondía. Los padres de Irene, entrometidos, solían decirle a su hija que X sólo le estaba haciendo perder el tiempo y que, al final, no se casaría con ella. Sin embargo, el joven no obtenía los recursos necesarios para casarse porque temía que su jefe se burlara de él: “ `Me extraña que solicite un aumento, no parece necesitarlo...´ `Es que tengo que casarme´ agregaría inmediatamente [...] su jefe le diría `¿Cómo es eso de que tiene que casarse?´ y él [X] no soportaría el tono burlón y mal intencionado” (25). En suma, tres preocupaciones entrelazadas rondan la consciencia del señor X: la madre, el matrimonio y el trabajo.

Si bien la crítica feminista abusa del lugar común al argumentar que la narrativa de Amparo Dávila retrata el sometimiento y presión social que sufren las mujeres, en cuentos como el presente se aprecia que también los varones están bajo yugos similares. Cabe señalar que este relato no es el único en la obra de la zacatecana donde un hombre se encuentra dominado por la sociedad; textos como “Muerte en el bosque” o “Arthur Smith” muestran problemáticas semejantes.<sup>1</sup> En la narrativa de Amparo Dávila los que sufren no pertenecen a un género en específico, sino a la humanidad en su totalidad.

La historia inicia la tarde en que X, luego de haber estado con sus amigos en el club, camina rumbo a casa, meditando en los problemas de su vida. Hasta aquí todo transcurre en aparente normalidad, pero cuando llega, la sirvienta le avisa que un señor lo había buscado varias veces:

–¿Cómo se llama?

---

<sup>1</sup> “Muerte en el bosque” narra la historia de un hombre oprimido que, al igual que X, es llevado al límite a causa de factores como el económico, laboral y, especialmente, una esposa en exceso demandante. (51-55). Por su parte, “Arthur Smith” cuenta la vida de un personaje que vive en la comodidad del *American way of life*, cuya frivolidad desencadenará una serie de patologías en la mente del protagonista, quien al final de cuento será infantilizado. Desde mi punto de vista, este texto critica la americanización de la clase media mexicana de mediados de siglo XX (91-96).

- No quiso dar su nombre cuando le pregunté.
- ¿No es alguno de mis amigos?
- No, yo los conozco muy bien. Éste es un señor muy serio, alto y flaco, vestido de oscuro... (25)

X no sabe quién puede ser la persona que había ido a preguntar por él. Los puntos de indeterminación giran alrededor de la identidad del hombre y el motivo de la visita. Este intrigante invasor será quien desencadene una ruptura en la coherencia psicológica de X y en la narrativa. ¿Quién es?, ¿qué lo llevó hasta ahí?, ¿cuál es su razón de ser?

El protagonista, al estar sumergido en el enigma, comienza a concretizar, como seguramente también lo hace el lector en esta parte de la trama. Las consideraciones que X tendrá, en específico, son dos:

Primera, sobre el aspecto físico del visitante: “Imaginó un hombre flaco y alto [...] vestido de oscuro, serio, sombrío” (25). También supone que el emisario tiene voz grave y que una persona con semejantes características jamás sería portador de una buena noticia. La caracterización del hombre es lúgubre, por lo que aquí el relato establece una serie de limitantes que orillarán a que las concretizaciones que pretenda el receptor sean tenebrosas. La maquinaria narratológica impide una interpretación, por llamarla de algún modo, optimista. Ahora bien, mientras que en “Moisés y Gaspar” y “Con los ojos abiertos” el narrador emplea la descripción del paisaje como factor que determina la sombría atmósfera donde se engendrará lo fantástico, aquí lo que le dará ese carácter oscuro son los atributos del hombre de negro.

Segunda, las causas que motivaban al hombre la visita del hombre de negro. Desde el inicio de sus meditaciones se percibe que el invasor le causa molestias: “[X] subió la escalera pensando quién podría ser la persona que había ido a buscarlo. Entró a su cuarto y se sentó en la cama pensativo. Encendió un cigarrillo. Sólo los amigos lo buscaban en su casa. Para cualquier otro asunto lo veían en la oficina” (25). A partir de aquí las divagaciones y el espíritu de X se trastornarán *in crescendo*.

Lo primero que cruza la cabeza del señor X es que tal vez algo le había ocurrido a su madre, quien estaba internada en un asilo. Situación que siempre le causa

remordimientos: “La había llevado, con gran dolor, a un sanatorio donde estuviera atendida y vigilada. No podía cuidarla lo suficiente, teniendo que trabajar, y las criadas...” (26). Quizás le venían a avisar que la mujer agonizaba y no había forma de salvarla o, peor aún, que debería ir a reconocerla al depósito de cadáveres sobre una plancha o quizá en un ataúd. X se culpa por haber estado con sus amigos mientras su madre moría, pero luego reflexiona que ella es una mujer bastante fuerte y sana, no obstante su mal –que también permanece indeterminado–, podría vivir unos quince o veinte años más. Por lo tanto, resulta poco probable que le fueran a dar malas noticias en ese sentido.

X descarta la primera hipótesis y elabora otra relacionada con Irene. Supuso que sus suegros le mandaron a un emisario para que lo exhortara a no volver a buscarla. Pensó:

¡Desdichados! A lo mejor se llevaban a Irene fuera de allí. No volverían a verse nunca, o tal vez, cuando ya estuviera gorda, llena de niños y de aburrimiento. Pero ella, ¿sería capaz de no hacer nada y dejar que la manejaran como si fuera un títere? tanto amor y tantas caricias, todo mentira [...]. Excitado, herido en lo más profundo, caminaba de un lado a otro del cuarto con pasos rápidos. Apagaba un cigarrillo, encendía otro (26).

Si el hombre no le iba a contar nada relacionado con su madre o con Irene, entonces debería ser algo relacionado con el trabajo. Sospecha que se trata de un policía, pues ese día el gerente lo había mirado de una manera extraña, quizá intuye que X está haciendo algún desfalco: “¡Eso era el hombre!, un detective, un agente de la policía secreta que lo iba a arrestar. Pero a él nunca le había faltado ni un solo centavo. No podía ser. El hombre de oscuro lo miraba fijamente... `Señor X, la compañía le concede doce horas para reponer el dinero que le falta, de lo contrario...’” (27). Teme que lo metan a la cárcel por robo, pues echarían a su madre del sanatorio y además nunca volvería a ver a Irene.<sup>2</sup>

El contexto de X, personal y social, influye al momento que el protagonista concretice los puntos de indeterminación que envuelven al misterioso hombre de negro. Es decir, llena los vacíos a partir de su visión de mundo y las preocupaciones,

---

<sup>2</sup> El miedo originado por la irrupción de la policía también aparece en “El desayuno” de *Música concreta*.

ya laborales o familiares, que lo afectan. Para dar un ejemplo, que podría pecar de obvio, si X en lugar de estar a cargo de su madre lo estuviera de su padre, entonces la primera hipótesis que haría sobre la identidad del hombre giraría en torno al progenitor. O bien, partiendo del supuesto de que “Un boleto hacia cualquier parte” fuera escrito a mediados del siglo XX, el miedo a la policía que siente el personaje podría ser intercambiado por el miedo al crimen organizado.

El protagonista es llevado al límite cuando cae en cuenta de que la sirvienta ha dejado entrar al invasor a la casa, factor que lo lleva a escapar:

[el señor X] iría lejos. Donde no pudiera encontrarlo y decirle nada. Se iría rápido, sin hacer ruido, sin equipaje. Sólo cogió el dinero que tenía guardado en un cajón de la cómoda, la gabardina y el sombrero. [...] En la esquina tomó un taxi y ordenó al chofer que lo llevara a la estación de ferrocarril sin perder tiempo. El hombre no lo alcanzaría nunca. Aunque fuera por todo el mundo de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, buscándolo. Jamás daría su mensaje. Quería hacerle daño, destruirlo con una noticia terrible, pero él había sospechado al instante y se había escapado... (27-28).

En lugar de indagar sobre la identidad del hombre de negro, el protagonista prefiere salir de la ciudad, como apunta la última oración, que dará título al texto: “El empleado que despachaba los boletos del ferrocarril creyó no haber entendido cuando X pidió que le diera un boleto de ida para cualquier parte”. (p.28) Nunca se sabrá –la escritora y el señor X nos lo impiden– la identidad del hombre de negro, por lo que otro punto de indeterminación se presentará al final, debido a que el desenlace queda abierto a la imaginación. El lector, entonces, será capaz de concretizar de entre una serie de posibilidades, tan variadas como variados pueden ser los distintos contextos del público.

Es evidente que la realidad que envuelve la existencia de X y la inestabilidad psicológica del personaje son factores que lo condicionan a reaccionar del modo que lo hace frente al hombre de negro. Este último irrumpe en la cotidianidad y el espacio del protagonista, por lo tanto lo lleva al límite y X, como señala Victoria González Pérez, decide “huir de manera por demás absurda, seguramente complicando más lo que en inicio hubiera sido fácil resolver, con lo que demuestra que, en ocasiones, la

imaginación puede ser más fuerte que la realidad”.<sup>3</sup> Es decir, para X la aparente solución al drama de su existencia era escapar, como nunca sabría la fatal noticia, pensó que así viviría tranquilo, feliz: “¡había tenido tanta suerte en poder salvarse!... escapándose por una ventana... se había salvado, salvado...” (28).

Retomo la reflexión inherente a las hipótesis formadas para concretizar los puntos de indeterminación alrededor de la misteriosa presencia del hombre de negro. Hay tres opciones plausibles respecto a ellas:

La primera, que el lector acepte como verdadera una de las tres concretizaciones que hace X. Pero no hay fundamentos textuales que justifiquen ninguna de estas opciones por sobre las otras. Por otro lado, sería poco probable que el hombre de negro tuviera la intención de informar alguna de las tres malas noticias que imaginó X.

La segunda, relacionada con la salud mental de X, sería que se tomara la conducta paranoica del personaje como prueba de alguna psicopatología. Si se apela a las primeras oraciones del relato, de igual forma se podría argumentar que X actuó así a causa de la embriaguez, pues la trama inicia narrando cuando él sale de un club después de haber estado con sus amigos: “Dejó a los amigos que insistían en que se quedara con ellos y salió del club. No podía más, las piernas se le estaban entumeciendo. Casi tres horas sentado. La sinfonola tan fuerte, demasiado humo” (24). La mayor parte de lo sucede en el club queda suspendido por los puntos de indeterminación, no se sabe si bebió alcohol o consumió alguna otra droga, pero se hacen alusiones a que participó en algún juego de azar, escuchó música y, al menos, fumó tabaco de manera pasiva. Si uno atiende al sentido común se concretizaría que X consumió alguna bebida embriagante, pues si asistió a un club, jugó baraja con sus amigos y todo mundo fumaba ahí, es difícil imaginar que el personaje principal sólo hubiera ordenado una limonada. Entonces, si el señor X, aunándole los problemas de su vida personal, además estaba ebrio, la reacción que tuvo fue exagerada y no correspondió con la realidad.

---

<sup>3</sup> Irene González Pérez, *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*, p.110.

La tercera, suponer que el hombre de negro era un mero vendedor de un producto cualquiera y que no venía a dar ninguna mala noticia o a arrestarlo. En caso de que esta última suposición fuera cierta, me pregunto por qué el hombre de negro se negó a identificarse con la sirvienta. En consecuencia, la estructura de “Un boleto para cualquier parte” hace vacilar al lector al impedirle una concretización objetiva de los hechos.

Todas las soluciones admisibles poseen un “pero” que las refuta, por lo que asumir una posición verdadera en un cien por ciento es una tarea imposible, debido a la naturaleza misma del texto. Por ejemplo, ¿cómo podemos asegurar que X estaba borracho si ahí no se dice nada al respecto? Además, la narración no proporciona la información suficiente para que esto se afirme. En contraste, la estructura del relato impide que el lector, a diferencia de lo que ocurre en “Con los ojos abiertos”, se cuestione la existencia del hombre de negro. El elemento que garantiza la existencia de tan misterioso personaje, es que la sirvienta del señor X ve y platica con éste.

Lo que a mi parecer es lo más destacable del relato, y por lo cual lo incluí en el corpus de la presente tesis, es el hecho de que ejemplifica el modo en el que operan los puntos de indeterminación en el lector durante el proceso de concretización de la obra.

Asocio al señor X con el público de los textos literarios en general y con los del género fantástico en particular. Al igual que el personaje de “Un boleto para cualquier parte”, la mayoría de los lectores posee un contexto, el cual está influido por una amplia gama de factores privados como la familia, la historia personal, las relaciones amorosas; pero también públicos, como el momento histórico, político, social y económico –por citar algunos–. El horizonte de cada lector, lo he señalado en el apartado de “Moisés y Gaspar”, será determinante en el proceso de lectura. Todas las circunstancias del lector –el horizonte desde el cual se formula la experiencia estética–, ya sean las más íntimas hasta las más manifiestas, influirán de manera directa en el modo de ver el relato.

Al hombre de negro también puede ser relacionado con el texto literario. Ambos poseen una naturaleza doble: una visible, objetiva, que se revela al lector; otra, desconocida, impalpable. La vestimenta de esta persona asemeja a la información

tangible que se encuentra dentro del discurso, llámese situaciones meteorológicas, rasgos en el carácter de los personajes, hechos descritos, objetos detallados, etc. El enigma que envuelve al hombre de negro –su origen, razón de ser, nombre, motivaciones que lo llevaron hasta la entrada de la puerta del señor X– corresponde con los puntos de indeterminación del relato.

Concibo el momento en el cual la consciencia del señor X entra en contacto con el hombre de negro, con el proceso de lectura. Las hipótesis que el protagonista elabora alrededor de la misteriosa identidad del visitante, asemejan a las concretizaciones que el lector hace frente al vacío informativo y narrativo planteado por el texto.

Tal vez en “Un boleto para cualquier parte” faltó un elemento que pusiera en entredicho las leyes naturales, pero, si en el acto de lectura, instante en el que se constituye la obra, los puntos de indeterminación fueron capaces de crear en el lector un efecto de vacilación o de miedo, entonces se argumentará que el cuento pertenece al género fantástico; por su parte, el señor X reaccionó conforme a estos dos componentes. En cuanto al lector, de acuerdo con la naturaleza, la estructura y el tono –la maquinaria, como lo he señalado– del cuento, seguramente también vaciló y sintió miedo. Por lo tanto, se puede concebir “Un boleto para cualquier parte” como perteneciente al género fantástico.

“Un boleto para cualquier parte”, si bien es un cuento de corte fantástico, no se le puede considerar un modelo prototípico de este tipo de literatura. En el siguiente apartado me encargaré de analizar un cuento que se apega más a los cánones del género fantástico.

#### 4.3. “Con los ojos abiertos”

Como lo he señalado, Amparo Dávila sólo publicó tres recopilaciones de cuentos en el siglo XX: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961) y *Árboles petrificados* (1977). En 2009 el Fondo de Cultura Económica editó su obra completa y publicó por separado la cuentística y la poesía de la zacatecana. En los *Cuentos Reunidos* se incluyó

un nuevo libro, *Con los ojos abiertos*, fechado hacia 2008. Éste consta de cuatro cuentos: “La casa nueva”, “Estela Peña”, “Radio Imer Opus 94.5” y “Con los ojos abiertos”.<sup>4</sup> De igual manera incluye una crónica, “El hotel Chelsea (breve crónica de una larga noche)”, en la cual se describe el ambiente que reina en una Noche de brujas en Nueva York. Dicho esto, en este apartado me encargaré de analizar uno de los últimos textos de Amparo Dávila.

A pesar del paso del tiempo, “Con los ojos abiertos” comparte una serie de características prototípicas presentes desde los inicios de la literatura de Dávila. Por ejemplo, al igual que en “Moisés y Gaspar” aparece un espacio doméstico alterado, invasores indefinidos, la muerte de uno o varios seres queridos, paisajes y ambientes melancólicos. El personaje principal de “Con los ojos abiertos” también posee similitudes con el de “La señorita Julia”. En la obra de Amparo Dávila las protagonistas son mujeres solitarias, ordenadas, rutinarias, menospreciadas por la sociedad vigente. Coinciden en ser víctimas de una serie de extraños acontecimientos que pondrán en duda su salud mental. Por otra parte, los lugares cerrados, claustrofóbicos, oscuros, se hacen presentes aquí como en “El huésped” u “Óscar”. Asimismo, a la manera de “El desayuno” o “Arthur Smith” se retrata de modo crítico a la clase media mexicana.

A grandes rasgos “Con los ojos abiertos” es un cuento en tercera persona con un narrador omnisciente que se halla fuera del mundo descrito. El orden del texto es lineal, es decir, los acontecimientos están dispuestos en el relato conforme ocurren. Sin embargo, al principio del texto se encuentra un breve *flashback*, pero éste no afecta de manera mayor la temporalidad del cuento.

“Con los ojos abiertos” relata la historia de Mariana, una mujer cincuentona que hacía poco tiempo perdió a su ex esposo, Armando del Bosque, hombre de mundo y con una importante colección privada de arte. Él hereda sus pertenencias a los dos hijos que procreó con Mariana, La Nena y Armando (hijo), pero ambos viven en el extranjero, por lo que la casa de su ex mujer se convierte, por llamarlo de una forma, en la bodega familiar. Así, la residencia de Mariana se colma de incontables cosas que su ex esposo había traído de Europa y Oriente. Entre la colección había cuadros, libros

---

<sup>4</sup> A. Dávila, “Con los ojos abiertos”, en *op. cit.*, pp. 283-293.

de arte, figuras prehispánicas, tallas coloniales, esculturas africanas, hindúes, griegas y discos. Estos objetos irrumpieron agresivamente en el espacio de Mariana. A partir de aquí, la vida diaria de la señora se altera; el orden se convierte en caos. Dicha invasión material se corresponde, también, con la paulatina propagación de lo fantástico. Luego de la mudanza todo transcurre con aparente normalidad, pero no permanecerá así por mucho tiempo.

Desde el comienzo del relato es visible cómo la irrupción repercute en Mariana, sin ir más lejos en las primeras líneas se sugiere el estado de melancolía en la que vive: “Recargada en la puerta del *hall*, Mariana miraba a los cargadores que bajaban del camión de mudanzas caja tras caja, paquete tras paquete, que iban metiendo a su casa , ¿y dónde irá a caber todo esto?, se preguntaba” (283). Esta circunstancia, aunada a la condición climática planteada, de invierno duro y fuerte viento, ayudan a comprender el estado anímico de Mariana, quien tiene una “dolorosa sensación, como de angustia o de ansiedad”.

La narrativa de Amparo Dávila es un mundo donde se calla demasiado, por lo que los puntos de indeterminación se establecen desde el inicio del relato; cito el pasaje:

Nunca olvidará Mariana aquella mañana, muy temprano, en que estaba apenas saliendo de la regadera cuando alcanzó a oír el timbre del teléfono que sonaba con insistencia [...] el teléfono seguía sonando y sonando..., envuelta en la toalla, Mariana corrió a la recámara a contestar:

–¿Bueno?

–¿Es usted, señora?

–Sí, Juanita, ¿qué pasa?

–¡Ay señora, véngase pronto, el señor...–

Juanita rompió a llorar y Mariana ya no entendió lo que decía (284).

Como se observa, a través del recurso de la indeterminación Dávila confronta al lector con la muerte no explícita; con ello lo desconcierta y permite que la vacilación se comience a instaurar.

Ahora bien, el contexto emocional de Mariana juega un papel trascendente en la construcción del relato, pues su salud mental será relevante al momento de dar explicaciones sobre la causa del fenómeno sobrenatural. En el velorio de Armando un familiar de Mariana la confronta: “no sé cómo puede afectarte tanto la muerte de

Armando [...] estabas divorciada de él, además él se volvió a casar, se volvió a divorciar y no sé cuántas cosas más..." (284). Ante el reclamo el narrador, cómplice de Mariana, la justifica: "sí, era cierto, se había divorciado de Armando del Bosque, pero era el hombre que había querido profundamente, el padre de sus hijos, con él había compartido muchas cosas, muchos momentos intensamente vividos y muchos otros desdichados, tantos años juntos, tantos recuerdos, no se puede borrar tan fácilmente, no se pueden olvidar..." (285). La intervención anterior evidencia cómo Mariana no había superado la ruptura con su ex esposo, factor que, aunado al fallecimiento, la deja en una posición de notoria vulnerabilidad emocional.

Después del funeral, La Nena decide quedarse en casa de Mariana por unos días. Cierta noche, cuando cada una ya está en su respectiva habitación, escuchan que el reloj del *hall*, cuya cuerda estaba rota desde hace años, comienza a sonar:

-¿Oíste, mamá, oíste? Preguntó muy alterada.

- Sí, el reloj de la iglesia acaba de dar las doce -contestó Mariana.

-No, mamá, no fue el reloj de la iglesia, se oyeron aquí, fue aquí en el *hall*, fue el reloj antiguo que está sobre la chimenea...

-Te digo que fue el reloj de la iglesia, hay ocasiones en que las campanadas son tan claras en el silencio de la noche que se sienten completamente cerca- dijo Mariana.

-¿Estás segura mamá?

-¡Claro que lo estoy, anda, vete a dormir tranquila, que mañana te espera un día pesado (286).

Mariana miente, ella también había escuchado las campanadas dentro de la casa; prefiere hacerlo antes que espantar a La Nena. Éste es el primer, por llamarlo de algún modo, hecho misterioso que irrumpe en la vida de Mariana.

La vacilación que prevalecerá a lo largo del relato inicia con dicho evento. Sobre él, cabe destacar la imposibilidad de que sea explicado a partir de las leyes naturales, pues, ¿qué tan factible es de acuerdo a la razón que un reloj roto desde hace varios años suene de la nada? Además, el que las dos mujeres hayan escuchado las campanadas elimina la posibilidad de que Mariana padezca de sus facultades mentales. Si Mariana hubiera tenido alguna enfermedad psicológica, se podría considerar esto como la explicación de los acontecimientos extraños, por lo tanto tendríamos una justificación racional sobre el campaneó del reloj. No obstante, el que

La Nena también sea testigo del fenómeno hace posible dos soluciones: la primera, que ambas posean un trastorno neurológico de determinado tipo; la segunda, que en verdad haya sonado el reloj. El vacío narrativo de este acontecimiento se produce gracias a los puntos de indeterminación, pues el narrador no da pistas al lector para que éste sea capaz de esclarecer la verdadera causa de tal hecho.

A partir de aquí, los objetos de Armando ya no son lo único que transgrede la rutina de Mariana, sino los acontecimientos extraños, sobrenaturales y ambiguos. Desde este momento específico, el relato se inserta en el terreno de lo fantástico.

Los días siguientes son de mucho trabajo. Mariana y sus dos hijos se la pasan desempacando todo con cuidado, caja por caja, al tiempo que ordena los muebles. Ante esta situación, comienza a sentirse agredida por la invasión: “Mariana se sintió sofocada y abrumada por aquel mundo de cosas, cierto que había cuadros y piezas muy bellas, que le encantaban, pero era demasiado para una casa como la suya” (284). De entre todas las piezas, la que más le incomoda son unas figuras africanas y, entre ellas, un fetiche como de ochenta centímetros de rito vudú tallado en ébano, el cual está parado sobre una media luna. Este objeto representará, entonces, el elemento estandarte de la invasión, pues será uno de los factores que desate el caos: “Y Mariana, que era tan buena decoradora y tenía tanta experiencia y sentido estético, no encontraba donde colocar las piezas africanas, especialmente al hombre de la media luna, no había sitio donde se viera bien, donde armonizara con los muebles y la decoración de la sala-comedor” (285). El carácter del invasor que transgrede se intensifica cuando Mariana sugiere la venta de la figura vudú, a lo que su hijo, también llamado Armando, se niega: “-¡Pero mamá... cómo puedes decir semejante cosa tú que sabes tanto de arte y tienes tan buen gusto! Son esculturas muy valiosas y además bellas que hay que conservar, eran las piezas preferidas de mi padre...” (285). Esta terrible agresión a la intimidad de Mariana, esta opresión, es narrada de tal forma que el lector establece una “complicidad” emocional con el personaje protagónico del cuento. Así, en el acto de la lectura se crea una empatía que, más adelante, hará que las emociones de Mariana y el lector se conjuguen en el momento de mayor tensión narrativa.

La Nena parte, mientras que Mariana sigue la rutina de siempre: dar clases de decoración, salir con sus amigas, pagar las cuentas, ir a la casa del licenciado Cervantes para comer juntos, etc. Sin embargo, poco a poco el orden en su vida se va alterando, pues ella piensa que si deja sola la casa tal vez unos maleantes aprovecharían la situación y robarán los objetos que Armando heredó a sus hijos. Una suerte de conducta paranoica la obliga a llegar a casa cada vez más temprano y a cancelar citas con sus amigos. El miedo a perder el patrimonio de sus hijos es mayor al de perder su propia vida. Aquí el punto de indeterminación nos lleva a preguntar, ¿qué la motivó a tomar esa postura de sacrificio? Dos posibles hipótesis pueden concretizar este vacío narrativo: la primera sería el asumir el desarrollo de una patología psicológica; la segunda, partiendo del supuesto de que no había logrado superar su divorcio, que ella sentía un fuerte apego por los objetos de Armando, pues de alguna manera eran un símbolo de él.

Ahora bien, esta intromisión en su cotidianeidad sumergirá al personaje en las tinieblas, suceso no menor si se toma en consideración lo siguiente: “Mariana amaba el sol, la luz, el calor, la chimenea encendida durante el invierno. Cuando Armando y ella construyeron su casa, tuvieron buen cuidado de que estuviera bien orientada y asoleada” (287). Cuando Mariana cayó en cuenta de que el sol entraba a la sala-comedor, la cocina y las recámaras, vio que la luz bañaba ciertos cuadros, en especial las esculturas africanas de ébano. Entonces, decidió mandar hacer unas cortinas gruesas que protegieran las obras de arte de los rayos solares. Este detalle podría parecer insignificante, sin embargo, lo antes mencionado hace de la oscuridad un elemento significativo para la construcción del relato. Verdad es que ciertos objetos, seres y condiciones suelen encontrarse en situaciones fantásticas, la casa vieja o abandonada, la noche, el metro, el espejo, el laberinto, los cementerios, el bosque, etc. Pero, aclaro, un tema no puede ser considerado fantástico por sí solo; en cambio, el tratamiento que el autor le dé, sí.<sup>5</sup> Por ejemplo, al evocar el relato de Oscar Wilde, “El fantasma de Canterville”, cualquier persona que desconociera la trama de la obra del escritor irlandés, por el hecho de incluir un ente sobrenatural en ella creería que es de

---

<sup>5</sup> F. Botton Burlá, *op. cit.*, p. 29.

corte fantástico, por lo que el miedo imperaría en el texto. A pesar de la presencia de un ser del “más allá, el cuento no tiene las condiciones necesarias para crear un conflicto contextual en el lector, ¿quién en su sano juicio vería afectada su realidad al leer la historia de un fantasma que no logra asustar a nadie y que, además, es víctima de bromas? El tratamiento que Oscar Wilde hace del tema, no tiene ninguna intención de crear las condiciones adecuadas para la consolidación del género fantástico.

Así, el efecto fantástico reside, antes que nada, en el lenguaje, en la estructura; en consecuencia, lo fantástico se centra en determinados núcleos del cuento y es en ese preciso lugar donde cobra sentido. El narrador de “Con los ojos abiertos” trata la oscuridad de tal forma que a partir de ella surjan las voces, los ruidos y los acontecimientos fantásticos. Es decir, se vale de la noche para esconder los fenómenos sobrenaturales que afectarán tanto a Mariana como al receptor. Por lo tanto, aquí las tinieblas serán un motivo que favorecerá a la construcción del efecto fantástico. Las sombras formarán parte del entorno perturbador y lúgubre que incomodará tanto a la protagonista como al lector mismo.<sup>6</sup> Desde ahí operarán los puntos de indeterminación.

El segundo acontecimiento sobrenatural ocurre mientras Mariana duerme y unos extraños ruidos provenientes del *hall* la despiertan. El punto de indeterminación se hace presente aquí tanto para la protagonista como para el lector. Ante el vacío de información, Mariana no tiene otra opción sino concretizar y llenar el espacio con su imaginación:

Pensó entonces correr a la ventana y gritar pidiendo auxilio, pero quién la iba a oír a esas horas de la noche cuando todo mundo duerme profundamente y, además, las casas de los vecinos no estaban pegadas a la suya, sino en medio de jardines o al final de ellos, y lo único que ganaría con gritar sería que la mataran a balazos o a puñaladas, ¡no, eso no!, sería mejor quedarse quietecita en la cama como si estuviera dormida y tal vez así no le hicieran nada... (p.288)

Mariana vacila, además esta situación de evidente peligro suscita en ella el miedo: “Se acostó, se tapó bien y se quedó quieta, muy quieta, como si de verdad durmiera, escuchando los ruidos del *hall*, su respiración acelerada y los latidos de su corazón;

---

<sup>6</sup> En este sentido el *locus* de “Con los ojos abiertos” se asemeja al de “La casa deshabitada” de W. W. Jacobs. En ambos cuentos los personajes están inmersos en la oscuridad nocturna y la indeterminación que un entorno así presenta. Es ahí, en las tinieblas, donde el acontecimiento fantástico sucede.

estaba bañada en sudor frío y empezó a temblar” (287). La maquinaria del relato intenta, guardadas las proporciones, causar en el lector los mismos sentimientos que arrebatan a Mariana.

La primera hipótesis de la protagonista señala al tapicero, don Antonio, como el culpable de los ruidos. Supuso que el trabajador había planeado el crimen, incluso recordó una conversación en la que el hombre mostró sumo interés por las cosas de Armando:

- ¡Cuántas cosas bonitas tiene, señora!
- Gracias.
- ¿Y estas esculturas de madera negra, de dónde son?
- Es arte negro de Nueva Guinea y de África.
- ¿Han de ser muy caras, verdad?
- Así es- contestó Mariana (288).

Deduces que el valor de las obras de arte había despertado la codicia del trabajador. Teme que le despojen de las antigüedades, pero también de la vida: “¡Dios mío, Dios mío!, ¿qué voy a hacer?, ¿qué me irá a pasar?, ¿a qué horas entrarán?, ¿me irán a matar?” (288). Esta teoría perderá fuerza, pues más adelante el mismo relato hace que se eliminen las sospechas sobre el tapicero, cuando las amigas de Mariana señalan que don Antonio “era tan bien hecho y sobre todo una persona tan segura y tan honrada a quien ellas dejaban solo en su casa, ya que era incapaz de tomar un alfiler” (292).

Una vez que la inocencia del tapicero es expuesta, la indeterminación respecto a los sonidos persiste. Otra solución lógica al misterio producido por los vacíos narrativos y descriptivos es sospechar de los trabajadores domésticos: Hortensia, la sirvienta, y Raúl, el jardinero. La primera queda libre de toda culpa porque el narrador apela a la confianza que se le tiene: “Tres veces por semana Hortensia hacía la limpieza de la casa, lavaba la ropa y preparaba algo de comida que Mariana calentaba en el horno de microondas, cuando comía en casa. Hortensia era una mujer eficiente y muy segura a quien Mariana podía dejar sola en su casa con toda confianza” (287). Por otro lado, sobre el jardinero se eliminan las sospechas, ya que sólo es mencionado una vez en la narración, por lo que su actuación es mínima. Sería poco acertado achacarle la autoría de los sonidos nocturnos.

Las causas del segundo acontecimiento enigmático permanecen desconocidas. A la mañana siguiente, tras salir de su habitación, Mariana descubre que todo está intacto y nadie se ha robado nada: “Esa mañana se levantó muerta de miedo y de frío, se puso la bata y abrió un poco la puerta de la recámara, asomó la cabeza, no se veía nada fuera de su lugar, al parecer todo estaba en su sitio, no había desorden” (289). Lo anterior crea un ambiente de vacilación, el cual, de nueva cuenta, afectará al lector y al personaje: “Sin dar crédito a lo que veía, Mariana se dirigió a la cocina sin saber qué pensar, qué explicación darle a lo que había sucedido” (289). Los puntos de indeterminación, insisto, serán la estructura que origine estos sentimientos negativos tanto en los actores del relato como en el receptor, a través del ambiente se activará el miedo: “se sentía desmoronada por el gasto nervioso tan tremendo que había tenido y totalmente confundida y anonadada” (289). Mariana supuso que si no robaron nada quienes fueran los que planeaban el delito, tal vez se debía a que “tal vez sólo entraron a tantear al terreno, a tomar sus medidas y a seleccionar las cosas que se van a llevar” (289).

Los hechos anormales, si se sigue la terminología de Barrenechea<sup>7</sup>, producen miedo en Mariana; por ello le pide a Hortensia que la acompañe a dormir, pretextando que la falta de sueño de la madrugada anterior la ha puesto muy nerviosa. Hortensia, no con agrado, acepta la invitación de su patrona, y es alojada en la habitación de huéspedes. Esa noche los ruidos no se hacen presentes, lo cual sugeriría que tal vez todos estos sucesos fueron un producto de la imaginación de la protagonista. Si esto es así, insisto, ¿por qué La Nena también los atestiguó?

Luego de esa noche en la que, por curioso que parezca, no sucede nada, los sonidos regresan intensificados. Si la momentánea calma hace pensar a la protagonista y al lector que el caos ha terminado, lo que acontecido después muestra que ambos estaban equivocados: “Una noche creyó oír como un salto y después algo que caía, como carreritas y algo que se deslizaba... ¡gatos!, sí, a lo mejor son unos gatos que se meten a la casa y hacen todo ese ruido [...] sí, podían ser unos gatos callejeros

---

<sup>7</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 391-403.

los que hicieron tanto ruido” (293). De nuevo, la hipótesis de Mariana no se confirma. Los puntos de indeterminación conservan su condición en el relato.

Los ruidos, como las antigüedades de Armando, recalco, irrumpen en la vida de Mariana para producir el caos. Poco a poco deja de comer, de arreglarse. La relación con sus amigas se ve afectada, pues los desvelos por los que pasa la hacen sentir demasiado cansada como para convivir ¿Será que su salud mental empeora los ruidos o que estos afectan su espíritu? Sin embargo es una certeza que ambos van de la mano.

Los sonidos se van acercando cada vez más y más a ella. Conforme pasan los días la intensidad sube. Sigue sin haber indicios de que se trate de un ladrón. Cierta ocasión llega tarde de un concierto de la sinfónica y se acuesta al poco tiempo. Los fenómenos sobrenaturales ya no sólo son simples ruidos, ahora también afectan los objetos que la rodean:

La despertaron los ruidos que tan bien conocía [...] cuando oyó que se movía la manija de la puerta de su recámara: “Dios mío, Dios mío, entonces sí son ladrones y van a entrar...” La puerta se abrió y Mariana escuchó los pasos lentos, pesados, que llegaron hasta la cabecera de su cama y ahí se detuvieron... Mariana era presa del terror, un terror inaudito, aniquilador, tenía los ojos bien cerrados y las manos fuertemente apretadas [...]. Otra vez los pasos, pero ahora saliendo de la recámara, después la puerta se cerró y todo quedó envuelto en un silencio sobrecogedor (293).<sup>8</sup>

Las noches siguen transcurriendo así. Mariana escucha lo mismo: movimiento de manijas, pasos en el *hall* que llegan hasta la cabecera de su cama, abrir y cerrar de puertas. Piensa que lo peor de todo no son los hechos sobrecogedores en sí, sino el “no saber qué pasa y no poder hacer nada” (294). Esta indeterminación hará que la desesperación, la impotencia y, sobre todo, el miedo mantengan en cautiverio a la protagonista. Todas las teorías que Mariana había hecho eran incapaces de develar el misterio, por lo cual seguía sumergida en el enigma.

---

<sup>8</sup> De acuerdo con Allan Kardec (1804-1869), teórico del espiritismo, Mariana sería víctima de los espíritus *golpeadores y perturbadores*, quienes “manifiestan a menudo su presencia sirviéndose de efectos perceptibles y físicos, tales como golpes, movimientos y desplazamientos anormales de cuerpos sólidos, agitación del aire, etcétera”. Allan Kardec, *El libro de los espíritus*, p. 100.

La conducta de Mariana es interesante por distintos aspectos, entre ellos la decisión que toma de guardar silencio respecto a los problemas nocturnos que enfrenta. “No podía contarle nada a su tía Paulina porque era una persona muy aprensiva y nerviosa y podía hasta enfermarse [...] lo más tremendo de todo, pensaba Mariana [...] es no saber qué pasa y no poder hacer nada, ni siquiera contarle y pedir consejo a sus amigas o al licenciado Cervantes” (289-292).

El desenlace del cuento es donde, a mi parecer, Amparo Dávila se coloca a la par de los mejores narradores de literatura fantástica, pues la solución que aquí se plantea posee una serie de características prototípicas del género fantástico. Por un lado el narrador, a través de la técnica de corte utilizada por los novelistas decimonónicos, deja inconcluso y abierto el final de la aventura de Mariana; con lo cual, el lector quedará siempre en suspenso.<sup>9</sup>

Estuvo dormitando y despertando un buen rato, hasta que los ruidos y el movimiento de la manija de la puerta la hicieron despertar de golpe. Cuando los pasos llegaron hasta la cabecera de su cama, un sudor frío y pegajoso cubrió todo su cuerpo y fue presa del terror, a tal grado que, por un momento, pensó y deseó posponer su decisión y quedarse así, quietecita, sin moverse como tantas veces, con los ojos bien apretados, pero Mariana había decidido enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos, se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos... (289-292).

Luego de semanas de penurias, Mariana decide enfrentar a lo que sea que está asediándola. Aquí es importante notar cómo el personaje, igual que muchas protagonistas de Amparo Dávila, al final del cuento adquieren una fortaleza que les da las agallas para encarar aquello que las perturba.<sup>10</sup>

Una vez revisadas las diversas concretizaciones para llenar los puntos de indeterminación, el texto ofrece la posibilidad de elaborar tres grandes hipótesis. La primera, que efectivamente el contexto por el cual atraviesa Mariana en la trama, desde la muerte de su todavía amado ex marido hasta la invasión de su espacio vital, desencadena en ella una serie de psicopatologías que culminan con posibles alucinaciones auditivas. La segunda, que algún ser, humano o no, sea el responsable.

---

<sup>9</sup> W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en D. Rall (comp.), *op. cit.*, pp. 106-108.

<sup>10</sup> Me refiero a cuentos como “El huésped”, “Oscar” y “Música concreta”.

La tercera, que los acontecimientos sean de naturaleza paranormal y, por lo tanto, operen bajo reglas distintas a las aplicables por las ciencias. Sin embargo, jamás se sabrá con certeza qué sucede; lo único que se conocerá, sin temor a errar, es el profundo miedo que esos acontecimientos producen.

Si el lector está familiarizado con la obra de Amparo Dávila tal vez concrete a partir de esta última, pues evocará textos como “Estocolmo 3”, donde un fantasma irrumpe en el apartamento de un joven matrimonio que vive en la Colonia Juárez.<sup>11</sup> Este tipo de entidades constituyen uno de los recursos básicos del relato fantástico. Ateniéndose al miedo como uno de los efectos elementales en dicha literatura, la aparición de un muerto –cuya presencia representa lo no humano– expresa una transgresión a las leyes físicas que ordenan la realidad. David Roas lo explica en dos puntos:

Primero, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte [...] al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma no existen el tiempo (en principio, está condenado a su particular “existencia” por toda la eternidad) ni el espacio (recuérdese, por ejemplo, la típica imagen del fantasma atravesando paredes). Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico.<sup>12</sup>

En suma, si el lector decide que la mejor opción para concretizar los puntos de indeterminación de “Con los ojos abiertos” es explicar los hechos como producto de un fenómeno fantasmal, entonces el cuento podría ser asumido como perteneciente al género fantástico de corte más tradicional.

¿Qué implicaría esta última consideración? Que el relato fantástico confronta nuestro mundo con lo sobrenatural, provoca una suerte de incertidumbre –o vacilación, si nos atenemos a la conceptualización de Tzvetan Todorov– con respecto a la realidad. La suposición de una existencia diferente a la nuestra, lleva a que dudemos de nuestro mundo e, incluso, de nosotros mismos.

Se ha visto a lo largo de este apartado cómo los puntos de indeterminación son un elemento clave para la construcción del relato. Es a partir de las elisiones que hace Amparo Dávila al momento de elegir una perspectiva narrativa, que se produce un

<sup>11</sup> A. Dávila, “Estocolmo 3”, en *op. cit.*, pp. 223-227.

<sup>12</sup> D. Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, pp. 8-9.

vacío en el discurso, alrededor del cual gira la maquinaria del relato. Esta indeterminación afectará, como se ha constatado, a la protagonista de igual manera que al receptor de la obra. El miedo y la vacilación, piezas fundamentales para la literatura fantástica, son en este relato un producto del contacto entre los puntos indeterminación, la protagonista, y el lector.

Pero Mariana no es la única protagonista afectada por los vacíos narrativos. En el siguiente apartado se verá otro ejemplo, en el que el personaje principal también actúa conforme a los sentimientos adversos que le ocasiona la indeterminación.

## CONCLUSIONES

Luego de examinar los relatos “Moisés y Gaspar”, “Un boleto para cualquier parte” y “Con los ojos abiertos” se constata la calidad de la narradora zacatecana. Por eso, cualquier persona se sorprendería de la poca popularidad que Amparo Dávila posee en comparación con otros escritores de su misma generación. Su aparente bajo perfil no la exime de su lugar en la literatura mexicana: el ser una de las cuentistas –junto con Francisco Tario– más influyentes de los últimos años.

La crítica ha catalogado a Amparo Dávila en distintos géneros: gótico, fantástico, extraño, existencialista, neofantástico, etc. Resultaría aventurado clasificarla de manera general en alguna de estas categorías, tal vez hasta distintos criterios genéricos podrían identificarse en un mismo relato. Por ejemplo, los tres cuentos que analicé en esta tesis poseen rasgos distintivos de la literatura fantástica, aunque también tengan puntos que se le asemejen a otros estilos artísticos. Pero, ¿qué los hace pertenecer a este género?, ¿qué elementos tienen en común?

Antes que nada se debe resaltar que el tratamiento de los temas es un tanto similar en los tres. El contexto social, los paisajes sombríos, los espacios cerrados, el tono melancólico.

En lo que respecta a los protagonistas es un rasgo común que todos estén oprimidos por las circunstancias sociales en las que habitan. En el caso de José, su difunto hermano le encomienda el cuidado de dos seres, humanos o no, que destruyen su vida; en el de Mariana, la presencia de su también difunto ex marido a través de los objetos que éste les hereda a sus hijos es lo que desestabiliza el “organizado” mundo de la mujer; y, por último, el pesar y la impotencia del señor X tras haber internado a su madre en un hospital para que ahí la cuidaran, aunándole a ello la presión de su novia para casarse y, peor aún, la aparición del hombre de negro. Todas estas causas serán las que desencadenen el caos. Dicho lo cual, la familia, en especial la mexicana de clase media, en la narrativa de Amparo Dávila es una mina de contratiempos, traumas y patologías.

Acaso una sutil diferencia es que los personajes femeninos tienden a ser los únicos héroes en el estricto sentido de la palabra, pues en “Con los ojos abiertos”

Mariana decide enfrentarse el ser indeterminado que la persigue durante las noches. En cambio los personajes masculinos serán héroes fallidos. En “Moisés y Gaspar” el protagonista acepta pasivamente un destino funesto sin hacer nada para solucionarlo; mientras que el señor X opta por huir y dejar todo atrás en lugar de averiguar la enigmática identidad del hombre de negro que lo visita.

El paisaje siempre es gris, nebuloso. A veces la lluvia no tiene clemencia, otras la noche se alarga y frente a la soledad de los personajes se vuelve infinita. El frío azota en los funerales; las casas pierden toda iluminación. El hogar se torna un espacio que deja de ser acogedor, cálido; para adoptar las características de una caverna inhóspita. Pareciera que estas circunstancias son, además de un reflejo del alma de los personajes, una triste melodía que ayuda a abonar el terreno para que el miedo sea concebido por el lector.

Si bien los motivos son trascendentes al momento de elaborar la maquinaria del relato, estos no son el motor. Para entender qué es lo que le da fuerza a la cuentística de Amparo Dávila, al menos en los textos analizados en esta tesis, hay que aludir a lo fantástico. Este género es, a mi parecer, una expresión artística en la cual no se dice tiene un papel crucial. La elisión, el silencio, el espacio en blanco, son rasgos constitutivos de amplia significación. A veces el “silencio” es más expresivo que la referencialidad. La teoría de la recepción nombra esta peculiaridad como punto de indeterminación.

En “Moisés y Gaspar”, Dávila guarda, acaso con suma maldad, un secreto alrededor del cual girará toda la trama: la identidad de los dos personajes que le dan título al cuento. La narradora esconde la información sobre esos seres con recelo. Las únicas pistas que brinda al lector son las reacciones que los demás personajes tienen al observar a Moisés y Gaspar, las cuales tienden a ser de repugnancia. Al momento de elaborar conjeturas respecto a la identidad de los dos personajes, irremediamente se experimentará una vacilación. La imaginación se moverá como un péndulo, mientras se infiere si Moisés y Gaspar son animales o humanos.

En “Un boleto para cualquier parte” el motivo que lleva al hombre desconocido a las afueras de casa del señor X siempre será desconocido ¿Será el mensajero de una cruenta noticia o tal vez un policía que quiere apresarlos? ¿Será un malhechor que

busca cumplir con un plan criminal? Quizá cualquier atributo negativo que se le dé al misterioso hombre de negro sólo sea producto de una sugestión causada por la adversidad del contexto planteado por Dávila y el propio ambiente del lector; acaso quien estaba a la puerta era un inofensivo vendedor. Nunca lo sabrá el señor X; nosotros, el público, tampoco. Sólo queda suponer, concretizar condicionados por las tinieblas de nuestras mentes.

“Con los ojos abiertos” es impensable sin los puntos de indeterminación. Cuando Mariana, sumergida en las tinieblas, escucha una serie de ruidos misteriosos por toda su casa, nosotros también los oímos con ella. Si Dávila hubiera optado por decir cuál era la causa de aquellos sonidos, quizá adjudicándoselos a algún felino o a cierta patología psicológica de Mariana, todo el andamiaje narrativo se hubiera caído. Así, lo que mantiene al lector al filo de la butaca es el no saber qué está ocurriendo realmente.

Así, la efectividad estilística y narrativa de estos tres relatos recae más en lo no dicho que en lo dicho, en conjunción con las atmósferas planteadas por la escritora zacatecana, serán los elementos que influyan en el lector para crear en él un efecto de miedo, rasgo clave —conforme a las posturas de ciertos teóricos— para la consolidación del género fantástico. El ignorar qué tipo de criaturas viven en “Moisés y Gaspar”, qué se esconde detrás de los ruidos de “Con los ojos abiertos”, qué intención posee el visitante de “Un boleto para cualquier parte”; los tres textos tienen un hilo conductor común: los puntos de indeterminación.

He repetido a lo largo de la tesis que la indeterminación es un elemento estilístico esencial para sostener el fenómeno fantástico en algunos cuentos, acaso los más trascendentes, de la obra de Amparo Dávila. Por ello, quiero destacar cómo la naturaleza de estos puntos de indeterminación no es planteada de la misma manera a lo largo de las distintas etapas temporales de la narrativa daviliana. Los cuentos más antiguos que se vieron en el presente trabajo, “Moisés y Gaspar” y “Un boleto para cualquier parte”, mantienen indeterminada una situación o personaje que suele poseer un sustento material en la “realidad” del relato. ¿Qué quiero decir con esto? Se sabe, por ejemplo, que en “Moisés y Gaspar” existen dos seres indefinidos que aterrorizan al protagonista y los personajes que lo rodean. Respecto a “Un boleto para

cualquier parte”, hay evidencia discursiva que nos afirma la existencia del hombre misterioso que se presenta a la puerta del protagonista. Es decir, siempre hay información suficiente para que el lector no tenga duda de que aquello que está bajo la estética de indeterminación tiene un sustento objetivo de acuerdo con las leyes naturales que existen dentro del relato. En cambio, “Con los ojos abiertos” emplea los puntos de indeterminación de un modo más sutil. Este texto nunca ofrece al lector información suficiente para saber si los acontecimientos y las entidades, por llamarlas de algún modo, que los producen son meros eventos causados por la mente perturbada de Mariana. Por ello, afirmo que “Con los ojos abiertos” es uno de los relatos más fantásticos de Amparo Dávila, pues a través de su lectura se establece una vacilación superior a la de los otros dos cuentos.

Con ello no pretendo decir que la totalidad de la producción daviliana sea parte de lo fantástico. Sin embargo, este breve corpus sí está inscrito en este género. Ahora bien, lo importante no es meramente clasificar la obra de Dávila, sino explicar a partir de qué estructuras los cuentos funcionan para llegar a crear un determinado efecto en el lector. Por eso, puedo concluir que las piezas eje de estos tres relatos son los puntos de indeterminación. Al parecer, el vacío es una mayor fuente de pesadillas que los vampiros u hombres lobo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Escobedo, Antonio, *Los narradores ante el público*. México, Ficticia, 2012.
- Acosta Gómez, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos, 1989.
- Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?” en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- Aragón Díaz, Felipe Francisco, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario* (Tesis de maestría), México, UNAM, 2006.
- Becerra, Luzma, “Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural”, en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares. (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 139-151.
- Bioy Casares, Adolfo, Borges, J.L., Ocampo, S. (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. España, Editorial Sudamericana, 1977.
- Bioy Casares, Adolfo, *Historias fantásticas*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1983.
- Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila Ediciones, 1993.
- Cardoso Nelky, Regina, “Juegos de identidades en Final de una lucha”, en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 63-74.
- Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009.
- Castro Ricalde, Maricruz, “De solterías, soledades y aislamientos”, en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009.
- Cortázar, Julio, *Cartas 1937-1963*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Cortázar, Julio, *Cartas 1964-1968*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Cortázar, Julio, *Último round*. México, Siglo Veintiuno Editores.

- Darío, Rubén, *Cuentos del rey burgués*. México, Conaculta, 1998.
- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 655.
- Domenella, Ana Rosa, "El banquete ominoso", en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 77-88.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la Teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica 1998.
- Freud, Sigmund, *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (caso del Hombre de los lobos), y otras obras (1917-1919)*. Argentina, Amorrortu, 1986.
- González Pérez, Victoria Irene. *El silencio destrozado o la transgresión de la realidad en la narrativa de Amparo Dávila* (tesis de maestría). México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.
- González Pérez, Victoria Irene. *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila* (tesis doctoral). México, UAM, 2014.
- Gutiérrez Vélez, Georgina, "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de Locura, Amor y Muerte*" en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México, El Colegio de México, 2006, 133-158.
- Herrera Zamudio, Jorge Luis, *Lo grotesco en la narrativa de Amparo Dávila* (tesis de maestría). México, UNAM, 2013.
- Hodgson, William, *La nave abandonada y otros relatos de horror en el mar*. Madrid, Valdemar, 2006.
- Ingarden, Roman, "Concretización y Reconstrucción", en Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008 pp. 31-54.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jackson, Rosie, "Lo 'oculto' de la cultura" en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2011, pp. 141-152.

- Jauss, Hans Robert, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Rall, Dietrich (comp.), *En Busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008, pp. 55-58.
- Kardec, Allan, *El libro de los espíritus*, Brasilia, Consejo Espiritista Internacional, 2008, pp.473.
- Lovecraft, H. P., *Tales*. Nueva York, The library of America, 2005.
- Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, Valdemar, 2010.
- Martínez, José María (comp.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Ortega Puebla, Jorge, *Los géneros literarios*. Madrid, Playor, 1996.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, UNAM, Siglo Veintiuno, 2012.
- Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. Estados Unidos, Signet Classics, 2006.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*. Barcelona, Plutón Ediciones, 2012, pp.186.
- Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto, Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008.
- Rivera Garza, Cristina. *La cresta de Ilión*. México, Tusquets, 2002.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico" en Roas, David, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2011.
- Romero Hurtado, Berenice. "Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*", en Cardoso, Nelky; Regina, Cázares, L. (comps.), *Amparo Dávila, bordar en el abismo*. México, UAM, Tecnológico de Monterrey, 2009.
- Tario, Francisco, *La Noche*. España, Atalanta.
- Todorov, Tzvetan, "Definición de lo fantástico" en Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2011.
- Todorov, Tzvetan, "Lo extraño y lo maravilloso" en Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2011.
- Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*. España, Valdemar, 2008.

W.W. Jacobs, *La pata de mono y otros cuentos macabros*. Madrid, Valdemar, 2008.

Weinrich, Harald, "Para una historia literaria del lector", en Rall, Dietrich (comp.), *En Busca del texto, Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008.

## HEMEROGRAFÍA

Anónimo, "Amparo Dávila. Una maestra del cuento" en *La Jornada Semanal*, No. 565, México, 2005.

Batis, Huberto, "Amparo Dávila: Música concreta", en *Siempre!*, No. 595, México, 1964, p. XVIII.

Barrenechea, Ana María, "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, No. 80, julio-septiembre 1972.

Carballo, Emmanuel, "Amparo Dávila. Entre la realidad y la irrealidad" en *Siempre!*, No. 141, México, 1964, p. XVII.

Cázares, Laura, "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: repeticiones y variaciones" en *Casa del tiempo*, No.14-15, México, UAM, 2009.

Corral, Rodrigo y Uriarte Nubia, "Elementos para una aproximación simbólica a "El huésped" de Amparo Dávila", en *Connotas*, Vol.VI, No. 11, México, 2008.

Dávila, Amparo, "Apuntes para un ensayo autobiográfico" en *Barca de palabras*, Año IV, No. 8, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2005.

Guillermo Gutiérrez, León, "Las historias ocultas de Amparo Dávila" en *Casa del tiempo*, No.14-15, México, UAM, 2009.

Rendón, Leda, "Amparo Dávila. Fantasías subterráneas" en *Revista de la Universidad de México*, No.91, México, UNAM.

Rosas Lopátegui, Patricia, "Amparo Dávila: Maestra del cuento", en *Casa del tiempo*, No. 14-15, México, 2009.

Rosas Lopátegui, Patricia, "Tributo literaria para Dávila", en *Excelsior*, Año XCVIII, No.35233, México, 21 de febrero de 2014.

Soní Soto, Araceli. "Convergencia entre la obra abierta", en *Anuario de investigación*, Vol. I, México, UAM-X.

Tornero, Angélica, “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser” en *Anuario de Letras Modernas*, Vol. XIII, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2005-2006.

Zamudio Herrera, Jorge Luis, “Entre la luz y la sombra”, en *El universo del búho*, Año 8, No.86, México, 2007.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

Anónimo, “Amparo Dávila. Una maestra del cuento”, en *La Jornada Semanal*, Núm. 565. En: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>, consultado el 7 de julio de 2015.

Anónimo, “En busca de Amparo Dávila”. En: [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=4003](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=4003), consultado el 10 de octubre de 2015.

Guémes, César, “Releer a Amparo Dávila permitió a Rivera Garza crear su nueva novela”, en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/22/02an1cul.php>, consultado el 2 de junio de 2015.

Maldonado, Tryno, “Quién es la señora Amparo Dávila”, en *Emeequis*: <http://www.mx.com.mx/2014-04-29/quien-es-la-senora-amparo-davila-por-tryno-maldonado/>, consultado el 4 de noviembre de 2015.

Maristain, Mónica, “Entrevista, Alberto Chimal: en México se ningunea a los autores de género”. En: <http://www.sinembargo.mx/30-06-2015/1397394>, consultado el 7 de julio de 2015.

Seong, Yu-Jin, “Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*”, en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/seong\\_yu\\_jin\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/seong_yu_jin_acta.pdf), consultado el 2 de junio de 2015, pp. 2-3.