



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN DOS ESCRITORAS LATINOAMERICANAS: AMPARO  
DÁVILA Y MARÍA ELENA LLANA

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:  
HILDA BECERRIL CALDERÓN

TUTOR:  
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2017



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.

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo cierra el círculo pendiente de un compromiso personal y profesional, pero sobre todo representa la alegría por alcanzar una anhelada meta por lo que no puedo más que agradecer a todos aquellos que sé que se alegran conmigo:

-Gracias Dios por las oportunidades de vida para cumplir este sueño.

-Gracias papá y mamá por darme la oportunidad de estudiar una carrera, por acompañarme en todo momento y apoyarme en las decisiones que he tenido que tomar en mi vida.

-Gracias hijo hermoso por ser mi motivación principal y mi mejor ejemplo de esfuerzo y constancia para lograr esta meta.

-Gracias Adriana por animarme en todo momento para creer en mí y en lo que podía lograr.

-Gracias a todos mis hermanos por estar conmigo en los momentos difíciles.

A todos los quiero mucho.

Muchas gracias Doctora Alejandra Amatto por guiarme y acompañarme pacientemente en este proceso, por creer en mí, y sobre todo por tu sencillez. Gracias por hacerme partícipe de todos los eventos literarios que sabías que me serían de utilidad para hacer esta investigación. Gracias por ser una excelente tutora y un gran ser humano. No hay palabras para expresarte mi eterno agradecimiento.

Gracias a la Dra. Raquel Mosqueda, al Dr. Armando O. Velázquez, a la Dra. Luz América Viveros y al Maestro Diego Alcázar por los consejos, observaciones y sugerencias para mejorar y complementar mi trabajo. Mi respeto, admiración y reconocimiento por su calidad humana.

A TODOS MUCHAS GRACIAS

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

<b>1. LO FANTÁSTICO: CARACTERÍSTICAS Y ELEMENTOS CENTRALES</b>	<b>4</b>
1.1 CATEGORIZACIÓN	4
1.2 EL PARADIGMA DE REALIDAD	8
1.3 LA OTREDAD Y SU INTRUSIÓN	12
1.4 NIVELES DE ANÁLISIS DE LO FANTÁSTICO	15
1.5 EL DISCURSO FANTÁSTICO	20
1.6 LO FANTÁSTICO EN HISPANOAMÉRICA	27
<b>2. AMPARO DÁVILA Y MARÍA ELENA LLANA</b>	<b>33</b>
2.1 AMPARO DÁVILA	33
2.1.1 LA EXPERIENCIA DANTESCA DE LA REALIDAD	33
2.1.2 ORIGINALIDAD SIN GENERACIÓN	43
2.2 MARÍA ELENA LLANA	46
2.2.1 LA EXPERIENCIA REVOLUCIONARIA DE LA REALIDAD	46
2.2.2 EL DESAFÍO FANTÁSTICO	52
2.3 LA NARRATIVA DE AMPARO DÁVILA Y MARÍA ELENA LLANA. DOS ENFOQUES DE LO FANTÁSTICO	55
<b>3. EL TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN AMPARO DÁVILA Y EN MARÍA ELENA LLANA</b>	<b>57</b>
3.1 LA VISIÓN DEL DOBLE	57
3.1.1 “Final de una lucha” de Amparo Dávila	57
3.1.2 “Nosotras” de María Elena Llana	68
3.2 LA TRANSGRESIÓN DE TIEMPOS Y ESPACIOS	78
3.2.1 “La quinta de las celosías” de Amparo Dávila	78
3.2.2 “En familia” de María Elena Llana	89
3.3 LA METAMORFOSIS	100
3.3.1 “Música concreta” de Amparo Dávila	100
3.3.2 “Metamorfosis” de María Elena Llana	115
3.4 LA PRESENCIA SOBRENATURAL	123
3.4.1 “La celda” de Amparo Dávila	123
3.4.2 “Claudina” de María Elena Llana	132
3.5 LOS REFLEJOS SINIESTROS	149
3.5.1 “El espejo” de Amparo Dávila	149
3.5.2 “La novia” de María Elena Llana	160
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>172</b>

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

La vasta producción de cuentos fantásticos en nuestro continente ha permitido conocer la diversidad de temas y estilos de los autores que han optado por esta literatura. Al lado de los escritores fantásticos consagrados (como Cortázar, Borges, Ocampo, Fuentes y Pacheco, por mencionar algunos) puede colocarse la narrativa de autores del siglo XX que se han hecho notar por la originalidad de sus textos. En este sentido, seleccioné la obra de dos cuentistas latinoamericanas —Amparo Dávila y María Elena Llana— que coinciden en un momento histórico y en una estética particular; pero sobre todo porque en los últimos años han llamado la atención de la crítica por la particularidad, creatividad y el reconocimiento de sus creaciones dentro del género.

Pero ¿por qué resulta relevante estudiar la obra de estas autoras latinoamericanas? La importancia radica, sobre todo, en dos motivos centrales que tienen que ver con la reciente posibilidad de difusión y acceso a su literatura: el primero nos señala que la cuentística de Amparo Dávila (México, 1928) consigue auge editorial a través de una edición que reúne sus cuatro libros de cuentos, o bien en ediciones conmemorativas, que han obligado de manera oportuna a una nueva lectura y valoración de su obra. El segundo es que, en la actualidad, los cuentos de María Elena Llana (Cuba, 1936) pueden ser encontrados con frecuencia en diferentes compilaciones literarias cubanas y latinoamericanas —principalmente las de tema fantástico— lo que habla, tardíamente si se quiere, del incipiente reconocimiento de su calidad literaria; sin embargo, su obra aún sigue siendo poco estudiada. Resulta entonces importante acercarnos a la producción de estas dos narradoras de nuestro continente que tienen como común denominador la elección del cuento fantástico para hablar del individuo y sus conflictos. Con este trabajo se pretende

contribuir al estudio de la obra de estas escritoras desde la perspectiva fantástica tomando como herramienta los estudios de críticos contemporáneos que tienen como base de sus investigaciones la poética de Tzvetan Todorov.

Con la intención de comprender mejor las características de lo fantástico, en el primer capítulo de este trabajo se recopilan de manera breve y esquemática, algunos de los elementos centrales distintivos de esta literatura como un género que propone hablar de la realidad en sus aspectos desconocidos, a los cuales en ocasiones el individuo se enfrenta y en los que su “lógica” de realidad para explicarlos no es aplicable. En este apartado del marco teórico se parte de la poética todoroviana para después conocer las investigaciones de algunos estudiosos que han ampliado y enriquecido las características y rasgos de este género.

Críticos como Flora Botton, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra, Ana María Morales, Omar Nieto y Rafael Olea Franco, entre otros, explican su visión de la literatura fantástica y dan la posibilidad de definirla a partir de diferentes niveles de análisis como el semántico y el sintáctico, pero es precisamente en la estructuración del discurso donde confluyen los criterios de varios de los autores mencionados para definir y estudiar lo fantástico.

En el segundo capítulo se contextualiza la vida y obra de Amparo Dávila y María Elena Llana como un primer acercamiento al estudio de estas autoras. Vemos en Dávila a una persona cuya infancia en soledad está marcada por la observación de sucesos, ambientes, costumbres lúgubres y lecturas impresionantes para su edad, las cuales nutren su imaginación y su creatividad para ofrecer cuentos fantásticos inquietantes. Asimismo, Llana es una escritora cubana que ejerce el periodismo como carrera profesional, pero opta por la literatura como pasión y vocación personal. En su caso la Revolución en Cuba la

pone ante la obligación de escribir sobre los sucesos que en ese momento acontecían y de trabajar como reportera en algunas publicaciones locales, pero también se distingue como una narradora que toma el desafío de escribir lo que le agrada y cultivar relatos fantásticos aun en esa difícil época bélica de su país, aunque dichos cuentos tuvieron que permanecer guardados por algún tiempo y darse a conocer en una etapa posterior.

En el tercer capítulo se analiza un corpus de diez cuentos, cuya selección responde principalmente al estudio de la forma particular en que Dávila y Llana trabajan este género a partir de asuntos similares. Temas como el doble, la suplantación de la identidad, la metamorfosis, los tiempos o espacios transgredidos son los motivos coincidentes en los cuentos de ambas escritoras que utilizan para ejemplificar el enfrentamiento del hombre consigo mismo, con sus miedos y al mismo tiempo ver en la realidad un campo de infinitas posibilidades desconocidas, inexplicables, incontrolables o inasibles para el ser humano.

Finalmente, como se podrá observar, en el estudio de los cuentos seleccionados de Dávila y Llana hay coincidencias tanto en los asuntos que tratan como en la gran originalidad para abordar los conflictos que enfrenta el individuo cuando tiene que poner en tela de juicio la realidad en la cual vive. Se distinguen, al mismo tiempo en estas escritoras, estilos diferentes: variantes en el discurso utilizado, en los ambientes, en los detalles destacados, en la forma especial de tratar a sus personajes y en las reacciones de los mismos ante los sucesos fantásticos. Así, en el último capítulo, y a partir de los elementos antes mencionados, se resume las convergencias y las diferencias en el modo de trabajar este género en ambas escritoras que eligieron esta vertiente de la literatura para permitirnos entrar en la mente de cada uno de sus personajes y conocer su mundo a través de relatos breves, cargados con las inquietudes y conflictos del hombre.

# **CAPÍTULO I LO FANTÁSTICO: CARACTERÍSTICAS Y ELEMENTOS CENTRALES**

## **1.1 Categorización**

Según explica el escritor argentino Adolfo Bioy Casares en el prólogo de la *Antología a la literatura fantástica*, ya desde el siglo XIV encontramos textos que por sus características pueden considerarse fantásticos. Sin embargo, sólo hasta 1940, con la publicación de esta antología, se da una de las primeras propuestas latinoamericanas para establecer, de manera formal, los rasgos que definen este tipo de literatura.

La *Antología a la literatura fantástica*, compilada por los escritores Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, representa un valioso aporte no sólo porque reúne una serie de relatos de autores europeos y latinoamericanos que nos muestran diversas formas de trabajar o tratar lo fantástico, sino porque además, como se mencionó antes, el texto introductorio que acompaña a la antología recopila la historia, pero ante todo las técnicas que servirán para establecer una poética de la literatura fantástica. Esto resulta significativo porque las ideas que ahí se tratan de forma breve y general, sirvieron para mover el interés de otros críticos que desarrollaron posteriormente el estudio de lo fantástico de manera detallada.

La publicación de la antología, además de establecer los lineamientos de lo fantástico, aporta dos valiosas contribuciones más. Por un lado, fue la forma de abrir brecha y reconocer un tipo de literatura que aparentemente iba en oposición a la tendencia realista de la época<sup>1</sup> y por otro, dio la oportunidad de voltear a ver a la narrativa corta en un

---

<sup>1</sup> Eduardo Bécerra en su artículo “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, explica que “el desarrollo del cuento en la época contemporánea ha sido casi siempre —las excepciones son muy pocas— incluido, y por ello diluido, en el panorama más



momento en que ya contaba con una gran cantidad de excelentes escritores y que, a decir de Eduardo Becerra “una parte central de la tradición narrativa moderna de Hispanoamérica ha sido ocupada por el cuento gracias a una extensa nómina de autores que hicieron de su creación cuentística el núcleo exclusivo, o casi, de su labor como narradores”.<sup>2</sup>

Transcurridos treinta años desde la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* se publica en Europa uno de los estudios más importantes y polémicos, que aborda de forma más minuciosa y específica lo tratado anteriormente en cuanto al estudio de lo fantástico se refiere, es decir, se da a conocer en 1970 la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov.

Si bien es cierto que antes del trabajo de Todorov otros autores como el filósofo ruso Vladimir Soloviov o el autor francés Guy de Maupassant hicieron sus propuestas sobre el género fantástico fue, sin embargo, el libro de Todorov el que desató la polémica pues desde su aparición ha sido objeto de numerosos juicios a favor y en contra debido a los enfoques y características con los que definió este tema. A pesar de que para algunos críticos el estudio tiene desaciertos, es también necesario recordar que sus aportaciones marcan un importante referente obligado para el abordaje de la literatura fantástica porque precisa cada uno de los diferentes aspectos que deben observarse para quien estudia este género.

---

general de la narrativa, articulado siempre sobre la base del proceso seguido por la novela” (p. 33). Es entonces que el “realismo” en la narrativa breve de este periodo se rigió también por tendencias como el indigenismo, el regionalismo, el criollismo, etc. y en general por lo que hiciera referencia o reflejara el contexto social. Sin embargo, Fernando Aínsa sostiene que “«El espejo» del realismo reflejaría a partir de los años cuarenta una realidad más compleja, no porque lo fuera más que antes, sino porque los procedimientos de su captación fueron más sutiles y elaborados. Lo que sucedía es que América no había cambiado estructuralmente, los que cambiaban eran los modos de percibirla y en esa nueva percepción descubría y ahondaba su propia realidad. [...] la narrativa hispanoamericana «ensancha» las fronteras del realismo incorporando un amplio repertorio en el que tienen su espacio natural los sueños, los fantasmas del subconsciente y las zonas alledañas de la fantasía que escapan a la chatura de lo real.” Fernando Aínsa, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*, pp. 25-28.

<sup>2</sup> Eduardo Becerra, “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”, en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 35.

El objetivo de Todorov fue formular una poética de lo fantástico aplicable a las obras literarias que compartieran rasgos comunes y catalogarlas como fantásticas, es decir, dar las características del género; de este modo consideró necesario, en primer lugar, ofrecer toda una explicación sobre lo que se entiende por género y analizó la teoría de los géneros de Northrop Frye. En este punto Todorov hace referencia a la transformación de los géneros y opina al respecto: “toda obra modifica el conjunto de posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie”, es decir, Todorov sabe que con la aparición constante de obras literarias hay también un cambio constante en las características que pueden definir a un género ya que las obras mismas lo reformulan. Esto resulta importante porque, como lo veremos más adelante, la definición de fantástico ha tenido acepciones que han ido cambiando a lo largo del tiempo y estas acepciones están regidas por las obras que van surgiendo y que van enriqueciendo, modificando o ampliando el concepto de lo fantástico.

Todorov afirma que “la expresión «Literatura fantástica» se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario”.<sup>3</sup> Esta es una de las primeras polémicas que desata el escritor de origen búlgaro ya que no todos los estudiosos de lo fantástico están de acuerdo en darle la denominación de género. Para algunos críticos como Bioy Casares o Rafael Olea Franco la literatura fantástica es un género; para otros, como Omar Nieto es un sistema; para otros más como José Miguel Sardiñas, una “modalidad dual”<sup>4</sup> (en cuanto que siempre participan dos órdenes) y para Rosalba Campra una categoría descriptiva. Aunque a la fecha no se ha llegado a un acuerdo, la realidad es que son varias las propuestas y muchas las categorizaciones para conceptualizar a la literatura fantástica. A pesar de que para algunos autores no sea necesario el nombre que

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 7.

<sup>4</sup> José Miguel Sardiñas, “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la Revolución”, en *Signos Literarios y Lingüísticos II*, 2, p. 141.

reciba este tipo de literatura, sino estudiar sus particularidades, es importante resaltar que según el nombre o calificativo que se le otorgue a lo fantástico, éste reflejará generalmente la perspectiva del teórico que determine sus características. A manera de ejemplo veamos las siguientes definiciones.

Omar Nieto define lo fantástico como «un sistema». La razón es que cuando Todorov da las características de la literatura fantástica habla de la irrupción de un suceso en un mundo en el que habitan los personajes de una historia de ficción; ese suceso provocará cierto desequilibrio y el personaje experimentará la duda sobre la naturaleza del fenómeno, entonces le surgirá la inquietud si lo experimentado sucedió realmente o tal vez no sucedió y todo fue un engaño en la percepción. Esta vacilación o duda —según Todorov— es lo que define a lo fantástico. Nieto difiere de Todorov, pues para él no puede tomarse la vacilación como la característica que defina a lo fantástico y explica: “sugerimos que no existe un «género» fantástico (como Todorov propone), sino un «sistema de lo fantástico», es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*”.<sup>5</sup>

Aclara Nieto que en todo caso la vacilación que se da en el texto fantástico será la que experimente el lector, pero esto será debido a la ambigüedad que presente el discurso y no por el cuestionamiento sobre la naturaleza de un suceso. Este sistema del que nos habla Nieto tiene que ver con la forma en que se organiza el discurso. De igual modo Ana María Morales también considera lo fantástico como un “sistema textual” y así lo expresa:

Mi postura conlleva a enfrentar esta modalidad discursiva como un sistema textual, una sintaxis narrativa específica que, en la medida en que crea el ordenamiento artístico de los elementos establece una pretensión de ambigüedad, elabora una retórica que pone énfasis en secuencias imposibles

---

<sup>5</sup> Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, p. 54.

y no aceptables dentro de un paradigma de realidad que el texto ha planteado y que, por consecuencia, se formulan como ilegales dentro del sistema textual.<sup>6</sup>

Vacilación para Nieto, o ambigüedad para Morales, finalmente este elemento siempre se dará a nivel de la palabra, de la forma en que se construye el texto y en que se estructura el discurso, por lo cual ambos hablan del fantástico como un sistema. Sea cual fuere la categorización que se le quiera dar al relato fantástico, no se ha llegado a un acuerdo sobre si es un género o un sistema y, posiblemente, tampoco sea trascendente hacerlo para un sector de la crítica; lo cierto es que al estudiar cualquier tipo de literatura, normalmente la primera inquietud que surge es nuestro intento por categorizarla.

Continuando con la definición que proporciona Todorov, afirma que: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre”<sup>7</sup>, esta vacilación es el producto de la oposición entre dos posibles explicaciones (natural o sobrenatural) que siente el personaje cuando se enfrenta a un acontecimiento que irrumpe su realidad. Pero ¿a qué se refiere con realidad en un texto fantástico?

## **1.2 El paradigma de realidad**

El primer aspecto que conviene estudiar, entonces, es el concepto de realidad que construye el relato fantástico y que para sus estudiosos es la primera condición en la estructura de este tipo de obras. Una de las ideas equivocadas que se relacionan con la literatura fantástica es pensar en ésta como oposición a la realidad extratextual, como su antónimo, tal vez justificado por el hecho de que en estos relatos siempre encontramos la presencia de un hecho sobrenatural (entendido como aquello que se opone a “lo normal” o “lo natural” en la

---

<sup>6</sup> Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, pp. X-XI.

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 24.

propuesta de Ana María Barrenechea). De ningún modo lo fantástico debe interpretarse como evasión o fuga, por el contrario, éste debe entenderse como una forma diferente de ver el paradigma de realidad, tal como lo ejemplifica la famosa metáfora del queso gruyère de la que habla el personaje de Johnny Carter de Julio Cortázar, es decir, la realidad vista desde otros ángulos, desde otras perspectivas, desde otros planos, contemplada desde otros enfoques que a veces no entendemos, o como lo explica Rafael Olea Franco: “Sobre esa zona de incomprensión (y desconcierto) de la realidad se ubicaría por excelencia la literatura fantástica”.<sup>8</sup>

Un paradigma de realidad siempre estará representado en los textos fantásticos; algunos autores hablan de la representatividad como mimesis o como verosimilitud, pero a fin de cuentas ésta es una condición imprescindible para la creación de la literatura fantástica pues será en el modelo de realidad creado por el autor donde tenga lugar la irrupción del suceso que marcará el rompimiento del equilibrio o estabilidad existencial de los personajes. Para David Roas, “el relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera”.<sup>9</sup>

Sin embargo, una de las objeciones con relación al manejo del concepto de realidad que utiliza Todorov la hace en su estudio Rafael Olea Franco. Éste objeta la propuesta todoroviana cuando el crítico búlgaro explica el proceso de lo fantástico y habla de “un mundo que es el nuestro” para designar la representación de la realidad en el texto fantástico. Para Olea Franco “esta idea necesita una corrección o precisión, ya que el mundo de los personajes no es nunca, de ninguna manera, el nuestro, es decir, el de los

---

<sup>8</sup> Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, p. 58.

<sup>9</sup> David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, p. 26.

lectores reales, el cual abunda en actos cotidianos o en repeticiones incoherentes sin ninguna significación para una probable representación literaria”,<sup>10</sup> es decir, que de ningún modo podemos hablar de ese mundo como nuestro porque la ficción es ficción; nada más erróneo que situar en el mismo nivel la realidad representada en el texto con la realidad vivida por el lector, en otras palabras, Todorov no es acertado al equiparar la realidad intratextual con la realidad extratextual porque “ni el más «realista» de los textos puede ser juzgado como equivalente de la realidad”.<sup>11</sup>

Resulta, entonces, más conveniente hablar de verosimilitud o de construcción de un paradigma de realidad en la obra fantástica. En este sentido Rosalba Campra opina que la verosimilitud debe verse en las condiciones generales en que tendrá lugar la transgresión y no en la transgresión misma pues cuando leemos literatura fantástica sabemos de antemano que habrá un suceso fantástico.<sup>12</sup>

Conviene aclarar que la verosimilitud<sup>13</sup> que presente el texto fantástico está en estrecha relación con el contexto en el que surja, pues no es la misma representatividad de la realidad en el fantástico clásico que en el contemporáneo. Así lo explica Ana María Barrenechea cuando habla de la importancia de los contextos socioculturales en su relación con la creación de lo fantástico, pues aclara que “no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una

---

<sup>10</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 31.

<sup>11</sup> *Idem*

<sup>12</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 152.

<sup>13</sup> Verosimilitud: “Ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura con las convenciones características de un género en una época, sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística”. Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 491-492.

situación histórico-social”.<sup>14</sup> Para Barrenechea es importante el marco de referencia porque comprende un contexto extratextual y uno intratextual:

Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además surge una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual).<sup>15</sup>

Esto alude, por un lado, a la información con que cuenta el lector por lo que conoce de su entorno y de su historia y que tiene que ver con sus creencias o conocimientos (físicos, psíquicos o parapsíquicos, según la autora); y, por otro, por la forma en que un escritor construye las características del mundo de ficción en la obra y en el que el lector asumirá cierto convenio de lectura, “dicho contrato implicará siempre poner en el foco de atención la normalidad o anormalidad de los acontecimientos, la aceptación o el cuestionamiento de su paradójica convivencia”.<sup>16</sup>

Aclara Barrenechea que la obra puede elegir seguir o no las condiciones de espacio y tiempo que rigen lo extratextual y que “no debe deducirse de esa autonomía la idea de que toda obra fantástica, por serlo, implica necesariamente una huida de la realidad o una alienación”<sup>17</sup>, llegando así a desmentir el punto erróneamente generalizado de que la literatura fantástica niega o evade la realidad.

---

<sup>14</sup> Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *op. cit.*, p. 71.

<sup>15</sup> *Idem*

<sup>16</sup> *Idem*

<sup>17</sup> Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 72.

### 1.3 La otredad y su intrusión

Hablando a nivel intratextual y tratando ahora el asunto del fenómeno que irrumpe, Todorov da el adjetivo natural-sobrenatural para calificar el suceso que desestabiliza y dice que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.<sup>18</sup>

Ante esta categorización son varios los autores que no están de acuerdo y proponen otra denominación que explique mejor el suceso extraordinario. Así, por ejemplo, son sumamente conocidas las parejas de oposición que han sido sugeridas por diferentes críticos y que Ana María Morales resume de la siguiente forma: “Ana María Barrenechea habla de «normal» y «a-normal», Vax de «real» e «imaginario» o «real» y «posible», Pierre-George Castex de «racional» e «irracional», Susana Reisz de «posible» e «imposible»”<sup>19</sup>; pero sí debemos resaltar que todos ellos coinciden en hablar de este suceso como transgresor ya que se presenta de manera violenta, invasiva, sin el respeto de los límites entre uno y otro orden.

De igual modo surgen propuestas para tratar de definir esa contraparte de lo “normal”, es decir, para definir “lo otro”. Así, por ejemplo, José Miguel Sardiñas hace una recopilación de cómo se constituye “lo otro” según varios estudiosos de lo fantástico. Sardiñas explica que para Castex lo otro “está relacionado con los estados de la conciencia”, mientras que para Caillois: “es lo sobrenatural que procede del más allá, de la muerte”; para Louis Vax está situado “en lo sobrenatural opuesto a la naturaleza y a la razón, en lo inexplicable”. Por su parte Ana María Barrenechea lo denomina “a-normal, a-

---

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> Ana María Morales, “Las fronteras de fantástico” en: José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 242.



natural o irreal”. Rosalba Campra opina que “está representado por lo abstracto, no sujeto a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad” y finalmente, para Susana Reisz, “está en contradicción con las leyes lógicas, naturales, sociales, psíquicas, etc.” A manera de síntesis Sardiñas dice que: “En todos estos casos, lo Otro —como categoría general opuesta a lo Esto, no al yo— es una forma opaca del orden, es un orden que se encuentra fuera del alcance de la comprensión humana normal, es alguna variante de lo sobrenatural, de lo paranormal, de lo anómalo o de lo imposible”.<sup>20</sup>

Y con intención de una mejor comprensión, hay autores que aclaran dónde se ubica la otredad; el ejemplo concreto es Omar Nieto quien explica el funcionamiento de los sistemas de lo fantástico y dice que hay un procedimiento específico en la forma en que se combinan sus elementos básicos y cada combinación da como resultado tres formas diferentes de fantástico: el clásico, el moderno y el posmoderno.

Nieto añade además dónde se ubica “lo otro” en cada una de estas etapas de lo fantástico, así, por ejemplo, sostiene que en el caso del fantástico clásico se da una irrupción lineal y contigua, es decir, “lo otro”, aquello que ataca lo estable y lo perturba, viene de fuera, está fuera del hombre y está representado casi siempre por seres de características o naturaleza capaces de atemorizar, por ejemplo: brujas, vampiros, el diablo, etc. En lo fantástico moderno, “lo otro” no viene de fuera, sino que se ubica dentro del hombre mismo y en cualquier momento puede hacerse presente para desestabilizarlo. Este elemento sobrenatural no tiene una caracterización específica como en el caso del fantástico clásico, sino que está representado por los conflictos internos que oculta el ser humano (consciente o inconscientemente) y que se manifiestan en cualquier momento para provocar

---

<sup>20</sup> José Miguel Sardiñas, “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la Revolución”, en *Signos Literarios y Lingüísticos II*, 2, p. 145.

la crisis. Por último, el fantástico posmoderno ubica “lo otro” dentro y fuera del hombre, es decir, no se sabe la índole del suceso que irrumpe pues “todo lo fantástico posmoderno relativiza uno de los polos que lo constituyen, lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos al mismo tiempo, es decir, la totalidad del sistema”.<sup>21</sup>

De este modo, los estudios referidos hasta aquí sobre la definición y la procedencia de “lo otro” también obligan a hablar sobre las formas de intrusión o de introducción de éste en la realidad del personaje; implican tratar la manera, accesos o modos de cruzar la línea que divide los sistemas que se contraponen, es decir, obligan a hablar de los umbrales.

Explica Ana María Morales que el umbral en el relato fantástico puede estar representado de muchas maneras: sueños, jardines, objetos, retratos, espejos, tiempos, espacios, etc., que servirán de paso entre un orden y otro. Andrea Castro sostiene que el motivo del umbral es el elemento estructurante más importante en la confluencia de los sistemas de oposición y que en su relación con otros elementos del relato revelará nuevos significados: “El espacio en el cual estas fronteras se disuelven, produciéndose así, [...], la coexistencia de los tiempos, de la realidad y la ficción, de la vida y la muerte, del yo como sujeto y el yo escindido, de la razón colapsada bajo el peso de la sinrazón, es un espacio al que el personaje ingresa atravesando un umbral”.<sup>22</sup>

Ana María Morales también habla de fronteras, límites o confines para referirse a la línea que existe entre los dos sistemas de oposición y explica que hay umbrales clásicos que utilizaban elementos que los lectores y los personajes pudieran identificar y percibieran el cambio de paradigma de realidad; estos umbrales eran crepúsculos, sueños, puentes, nieblas, etc. Sin embargo, sueños, dobles, espejos, locura serán usados actualmente para

---

<sup>21</sup> Omar Nieto, *op. cit.*, p. 235.

<sup>22</sup> Andrea Castro, “El motivo del umbral y el espacio liminal”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 259.

referir el límite entre realidades: una que será la prueba física y otra que será la percepción alterada del personaje. Para Morales todos estos elementos enlistados como umbrales “son siempre la huella que recuerda que lo fantástico vive mejor liminalmente, en los resquicios y umbrales que permitan entrever otros mundos y realidades y, en ocasiones, atravesar de uno a otro y enfrentar la evidencia de que, para que exista lo fantástico, tiene que aparecer, manifiestamente a veces, críptica otras, el testimonio de que se están confrontando dos concepciones de mundo”.<sup>23</sup>

#### **1.4 Niveles de análisis de lo fantástico**

Continuando con esta tónica de los sistemas observables en la conformación del discurso fantástico, Todorov afirma que el texto literario tiene una estructura, funciona por las relaciones entre sus partes y que es necesario estudiarlo en su aspecto verbal, sintáctico y semántico. Rosalba Campra retoma estos niveles de los que habla Todorov, pero su aporte se enfoca en observar el hecho transgresor para tratar lo fantástico; así propone la ventaja de que en el nivel sintáctico cada elemento se presente en el lugar que le corresponde de manera sucesiva y cuya estructura es la siguiente: primero la situación de equilibrio, luego la transgresión y al final la no necesaria vuelta al equilibrio. Con esta estructura del nivel sintáctico Omar Nieto identifica al fantástico clásico. Cabe aclarar que hay relatos fantásticos modernos o neofantásticos que no presentan esta estructura clásica, sino que inician con el suceso extraordinario como es el caso de *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Al segundo nivel, que es el semántico, Todorov lo llama también temático y es en el que desata más polémicas, entre otras razones más porque Todorov afirma que con la aparición del psicoanálisis el género fantástico llega a su fin, pues éste consistía, hasta ese

---

<sup>23</sup> Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, p. X.

momento, el medio o modo de hablar de temas que, en otras épocas, y por el contexto social, eran considerados como tabú.

Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años.<sup>24</sup>

Todorov sugiere además una clasificación de temas de lo fantástico con el que varios autores, entre ellos Flora Botton, Rosalba Campra y Ana María Barrenechea, no están de acuerdo. Argumentan que no hay temas fantásticos y que dichos temas no son privativos de lo fantástico, cuestiones que se comentarán más adelante en el presente trabajo.

El crítico búlgaro propone dos categorías temáticas: los del yo, que tratan la relación del hombre y el mundo (al que también llama temas de la mirada por el papel que desempeña ésta en la percepción del hombre) como por ejemplo la metamorfosis, el pandeterminismo y el desdoblamiento de la personalidad; y los del tú, que tienen que ver con el hombre, su deseo y, por lo tanto, con su inconsciente (al que también llama temas del discurso ya que el hombre deja de ser pasivo y entra en acción a través del lenguaje para relacionarse con los demás) como por ejemplo el deseo sexual, el incesto, la homosexualidad y la necrofilia. En este sentido Rosalba Campra resume el desacuerdo de varios críticos y dice que:

El error de Todorov está en considerar como constitutivos de lo fantástico temas que son sólo colaterales. De hecho, todos esos temas, aun llevados al extremo, forman siempre parte del mundo natural: se trata de una transgresión de fronteras sociales, morales, de todas formas contingentes. Necrofilia, sadismo, incesto han estado ligados a lo fantástico durante cierto

---

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 127-128.

periodo histórico, pero el cambio de costumbres, al permitir hablar de ellos en otro ámbito, los ha extirpado de lo fantástico. Ya no necesitan de su mediación.<sup>25</sup>

Flora Botton, por ejemplo, afirma que no existen temas fantásticos en sí, que lo fantástico sólo puede darse “en situación”, es decir, dentro de un contexto determinado, y que, además, cualquier tema puede ser fantástico si se desarrolla de una manera adecuada.<sup>26</sup> Sin embargo, Botton tampoco se resiste a proponer su clasificación y para formularla parte de la observación de que algo que caracteriza al texto fantástico es la forma en que el escritor de textos fantásticos juega con la realidad y por lo tanto propone que éstos pueden agruparse en: *juegos con el tiempo* (en el que puede haber tiempo detenido, tiempo discontinuo, tiempo simultáneo, tiempo cíclico y tiempo revertido), *juegos con el espacio* (que puede reducirse o superponerse), *juegos con la personalidad* (puede desdoblarse, intercambiarse, fundirse o transformarse) y *juegos con la materia* (desaparecen los límites entre lo material y lo espiritual). Así vemos con Botton que tiempo, espacio, personalidad y materia son elementos que abarcan más posibilidades de especificación en la relación hombre-realidad.

Ana María Barrenechea propone una clasificación centrándose en el aspecto de la problematización que muestra la semántica global del texto y agrupa los temas en dos categorías generales: *semántica de los hechos anormales y sus relaciones* (en la que habla de la existencia de otros mundos y sus relaciones con el nuestro y de relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido) y *semántica global del texto* (la existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la existencia del nuestro,

---

<sup>25</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>26</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 186.

pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo y otro en la que se postula la realidad de lo que creíamos imaginario, y por lo tanto, la irrealidad de lo que creemos real).<sup>27</sup>

Como puede observarse, la clasificación de Barrenechea es una propuesta que busca una mayor especificación en cuanto las características del género y los temas que se han observado en él; sin embargo, la crítica argentina Rosalba Campra no está totalmente de acuerdo con ella en el sentido que no se explica el criterio para la clasificación, pues dice que hay elementos de un grupo que bien pueden estar en otro, como por ejemplo el tema de una deidad maléfica.

Rosalba Campra, por su parte, toma en cuenta dos elementos para estructurar su clasificación de temas fantásticos; estos son, por un lado, la transgresión de límites y, por otro, los elementos que intervienen en lo enunciado, es decir, el aspecto lingüístico; así ella propone agrupar los temas fantásticos en categorías sustantivas y predicativas. Explica Campra que tomando en cuenta que en la transgresión se involucran dos órdenes que se oponen, la gran variedad de temas del texto fantástico surge de la combinación (simple o compleja) de estas oposiciones, a las que llama categorías predicativas. Dentro de éstas establece las oposiciones concreto/abstracto, animado/inanimado, humano/no humano.

En el caso de la primera pareja, que es la que más trata Campra, dice que lo concreto es todo aquello que se rige por los principios de tiempo y espacio, es decir, que ocupa un lugar en un tiempo determinado. Lo abstracto, no responde a estas reglas, o sea, no goza de materia, así nos dice la autora que el orden de lo abstracto “se diversifica en

---

<sup>27</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en: José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías de la literatura hispanoamericana*, pp. 67-68.

ciertos motivos: el recuerdo, la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación, el sueño, como proyecciones mentales involuntarias”.<sup>28</sup>

De la segunda categoría predicativa animado/inanimado puede desprenderse la oposición vida/muerte y se dan ejemplos como los vampiros y los fantasmas; pero de la tercera categoría que se refiere a lo humano/no humano la autora no da mayor explicación o sugiere ejemplos.

Con relación al grupo de categorías sustantivas que propone Campra, éstas se refieren a los aspectos de la identidad del sujeto, el tiempo y el espacio. Sus correspondencias de oposición son: yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; aquí/allá que, combinados y rebasados, están presentes en lo fantástico: “Tiempo, espacio e identidad diversos se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución se avizora siempre como catastrófica. Es éste el eje prevaleciente en la literatura fantástica actual, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales”.<sup>29</sup>

Las propuestas para la clasificación de temas en el nivel semántico son todavía muchas, pero no es la intención de este trabajo ahondar en todas, sino retomar las que pueden resultarnos más ilustrativas o aplicables en el análisis de los textos fantásticos. Sin embargo, es importante resaltar que, de acuerdo con los diferentes tipos de relatos fantásticos que surgen, éstas se irán adecuando a describir mejor lo que los textos nos ofrecen. Ahora bien, se han mencionado los temas, pero ¿de qué manera son tratados éstos para que el relato sea considerado fantástico? Aquí es necesario centrarnos en el discurso manejado en el texto fantástico.

---

<sup>28</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 142.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 144.

## 1.5 El discurso fantástico

Todorov afirma que en el relato fantástico las figuras retóricas y en general el discurso figurado se usan de forma particular y habla de tres formas en que éstas dan lugar a lo fantástico; la primera, cuando la hipérbole da lugar a lo sobrenatural; la segunda, cuando una expresión figurada adquiere un sentido propio. En ambos casos habla de una sucesión entre los dos elementos, lo sobrenatural como resultado o consecuencia de lo retórico. Sin embargo, Todorov explica que la tercera forma en que se usa el sentido figurado, y la más importante para él, es cuando en el discurso se presentan de manera simultánea (y no como consecuencia uno del otro) lo sobrenatural y el sentido figurado: En este caso, la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomados literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia.<sup>30</sup>

Esta primera aproximación de Todorov sobre el discurso es complementada por los estudios de algunos críticos, entre ellos Campra quien habla de dos elementos característicos del discurso fantástico: el primero, la adjetivación y el segundo la polisemia. Explica que la adjetivación se utiliza para caracterizar la naturaleza del hecho fantástico y por lo tanto algunas veces aparecerá sumamente cargada de sentidos, significados y valores que ayudará a que dicha caracterización no deje lugar a dudas; o bien, el caso contrario, en que la adjetivación provoque extrañamiento porque no es clara, porque establece relaciones extrañas, no comunes, de relación no lógica. David Roas coincide con Campra respecto al uso de este último tipo de adjetivaciones y lo justifica diciendo: “Lo fantástico narra

---

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 66.



acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia, es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia”.<sup>31</sup>

Expresa Campra que la polisemia es utilizada porque el discurso fantástico siempre requerirá que sea doblemente descifrado y que esto sólo será posible con el transcurrir de la lectura en la que una palabra o frase que es entendida en un sentido en un primer momento, puede esconder otro valor o significado que resulte ser el más importante en la lectura o, puede presentarse también el uso del lenguaje figurado que al final del relato deba ser entendido en su sentido literal. En este aspecto de la polisemia también coincide Ana María Morales, quien, como se mencionó, define lo fantástico a partir de la particular forma en que se estructura el discurso. Ella sugiere que para analizarlo emplea “como herramienta de análisis la identificación de unidades mínimas de significado que corresponden a distintas estrategias con las que la ilegalidad se hace presente en el texto. Este planteamiento sobre lo fantástico arranca de la especificidad de un discurso, no de un tema, un género o una categoría estética”.<sup>32</sup>

Anteriormente se mencionó que Todorov explica el uso de comparaciones y expresiones que nos proporcionan los datos o indicios con que se estructura el discurso fantástico y son los que nos irán preparando el terreno para dar lugar al hecho sobrenatural. Para hablar de “los indicios” en el discurso fantástico, autores como Campra y Olea Franco se han apoyado en los tipos de funciones del texto narrativo que desarrolló el crítico francés Roland Barthes en su análisis estructural del relato. Recordemos que Barthes distingue dos

---

<sup>31</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 29.

<sup>32</sup> Ana Morales, *op. cit.*, p. XIV.

tipos de elementos en el texto: las funciones y los indicios, definidas las primeras como operación o acción y los segundos como unidades semánticas que remiten a un significado. Olea Franco afirma que: “En sentido estricto, el estructuralismo francés define como indicios los rasgos textuales que suelen denominarse como «pistas» cuya importancia reside en su posterior significación”.<sup>33</sup> Campra, por su parte explica que: “La capacidad indicial actúa de tal modo que, aun cuando el sentido último del indicio no se revela, al final, de todas maneras, su naturaleza de indicio debe resultar manifiesta”.<sup>34</sup>

En relación con los indicios Todorov habla del modo de lectura del texto fantástico y afirma que, a diferencia de otros textos lo fantástico debe leerse con una temporalidad lineal, es decir, del inicio hasta un final. Si alteramos esta lectura, se corre el riesgo de perder el sentido fantástico. En una primera lectura iremos descubriendo y experimentando paso a paso lo fantástico, sin embargo, en una segunda lectura, seguramente nos centraremos en la observación detallada de cómo se fue construyendo ese proceso fantástico.

Si bien es cierto que la información previa o indicios puede estar presente en varios géneros literarios, será en la novela policial y en relato fantástico donde éstos tienen una presencia y significación fundamental que, aunque no sean advertidos al principio, comprobaremos su relevancia al final de la lectura o bien (como ya se mencionó con Todorov) una segunda lectura nos hará detenernos a observar mejor esos datos trascendentales. Agrega Olea Franco que precisamente éste es el mérito del escritor de

---

<sup>33</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 35.

<sup>34</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 159.

textos fantásticos: tener la pericia de presentar los indicios pero que a la vez su presencia no sea tan notoria, para lo cual se requiere de lo que él llama “habilidad verbal”.<sup>35</sup>

Además del uso de indicios —que hay que reiterar no es exclusivo de lo fantástico—, otro elemento importante que está presente en el discurso fantástico es la ambigüedad. Recordemos que para Todorov el relato fantástico se caracteriza por la vacilación que experimenta el personaje que se enfrenta a un fenómeno o suceso que invade su realidad; la lucha constante a la que habrá de enfrentarse dicho personaje por explicarse lo acontecido lo pondrá también en la constante ambigüedad que se mantendrá durante todo el relato. Para Flora Botton la ambigüedad es uno de los requisitos del género fantástico, pero además la autora aporta un dato importante, pues explica que esta indeterminación puede estar relacionada no sólo con la naturaleza del suceso que irrumpe sino, además, con la forma en que se presenta, lo que lo causa, cómo reacciona el personaje ante él, etcétera.

Recordemos que el género fantástico se ha transformado y algunos autores han sugerido sus respectivas clasificaciones para las etapas de lo fantástico: clásico (para algunos tradicional), moderno (o neofantástico) y posmoderno; esto influye en que la perspectiva de los estudios cambie también. Actualmente son varios los críticos que se inclinan más hacia la posibilidad de hablar de una ambigüedad en el lenguaje, pues como se ha mencionado, refiere la transformación lógica del género fantástico. Algunos estudiosos del tema como Morales, Olea Franco y Alazraki, concuerdan en que el discurso fantástico actual ya no busca provocar miedo con la aparición de lo sobrenatural, como sucedía en el fantástico clásico, sino que ahora busca desconcertar y turbar a través de un discurso ambiguo que presenta una realidad que se escapa a nuestra comprensión total.

---

<sup>35</sup> Las comillas son mías.

Pero entonces ¿qué distingue a la literatura de terror de la fantástica? Sencillamente que el miedo es el elemento constitutivo de la primera, mientras que no lo es de la segunda, aunque éste tuvo mayor presencia en el fantástico clásico por los motivos recurrentes de “aparecidos” que se utilizaban en los relatos.

En relación con el discurso ambiguo, cuando Ana María Morales propone su definición de fantástico sugiere “una sintaxis narrativa específica que, en la medida en que crea el ordenamiento artístico de los elementos establece una pretensión de ambigüedad”.<sup>36</sup> Es decir, se propone que en lo fantástico la ambigüedad se da, no porque el lector o el personaje vacile debido a que no tiene clara la índole del suceso que irrumpe la realidad, sino porque el discurso fantástico no maneja una transparencia que no deje lugar a dudas sobre la significación de lo enunciado.

Ahora bien, hay otro aspecto al que también alude Ana María Morales y se refiere a lo que no se dice en el discurso fantástico y que también contribuye a la ambigüedad del mismo y a lo que llama los “blancos del texto”. Los blancos del texto junto con los espacios de indeterminación de los que nos habla Morales, en los que se oculta lo fantástico, son elementos imprescindibles que ayudan a que el relato conserve su carácter de incertidumbre y/o de perplejidad y que ésta se haga presente no sólo en el personaje, sino que llegue también al lector implícito. Así, varios críticos le asignan diferentes nombres a lo no dicho: “explicación insuficiente” para Ana María Morales; “vacíos o silencios” para Rosalba Campra o “indecibilidad” para Mery Erdal Jordan. Al respecto dice David Roas: “El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera

---

<sup>36</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. XV.

los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable”.<sup>37</sup> Y agrega

Ana María Morales:

Y la crítica debe enfrentar justamente este juego de lenguaje en el cual se utilizan como parte de la poética fantástica, como parte del código aceptado por el texto, que las declaraciones pueden expresar una cosa u otra, en ocasiones lo opuesto, o insinuar y configurar, entonces, los crípticos códigos de los blancos del texto, de los espacios de indeterminación, dando origen a un uso casi secreto del lenguaje, a declaraciones que juegan a ocultarse en los silencios y vacíos del texto, en lo no dicho, las omisiones y las ausencias.<sup>38</sup>

Indicios, ambigüedad, vacíos, son los aspectos que hasta el momento se han comentado para ver la construcción del discurso fantástico, pero hay un elemento más, igualmente importante y que es el encargado de transmitirnos ese discurso, es decir, el narrador. Refiere Todorov que el relato fantástico requiere un narrador en primera persona, pues ayuda a “autenticar” lo que se relata, aunque esto no signifique que el lector tenga que aceptar lo sobrenatural por el hecho que lo escuchemos directamente de un personaje, pues lo que testifique tendrá un valor ambiguo. Ana María Morales explica en relación con éste que el discurso fantástico implica un “juego de perspectivas y focalizaciones”; estas focalizaciones corresponden a las diferentes explicaciones que nos sugerirá el relato a través de la visión de los distintos personajes que intervienen en él. Sin embargo, la apreciación del hecho fantástico del narrador entrará en confrontación con la de los otros personajes que participan en la historia; este narrador tiene que ser en primera persona (como lo propone Todorov) y además ser infrasciente e intradieético agrega Morales.

Justamente este tipo de narrador —y más si es protagonista— es el que conviene al género fantástico porque lejos de ser confiable, reduce la credibilidad de lo dicho en relación al suceso fantástico, generalmente su discurso estará condicionado por

---

<sup>37</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 27.

<sup>38</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. X y XI.

circunstancias que lo afectan en su percepción sobre lo que vive, observa o experimenta y entrará en confrontación con las apreciaciones de los otros personajes de la historia, lo que contribuirá a la permanencia de la duda o inquietud característica del relato fantástico. Respecto al uso del narrador en primera persona Morales propone que “se tratará de focalizar la narración en puntos que hacen que otros queden como ciegos, o como evidentes ciertos detalles inquietantes, e importará enunciar desde la menor distancia narrativa posible”.<sup>39</sup> En este sentido, Rosalba Campra refiere a un desfase en la definición de lo real: una que se percibe por los sentidos, otra que es la científica; cuando se plantean ambas no hay supremacía de una sobre otra, simplemente una es la correcta y comprobable y la otra no. Expresa Campra que “en la literatura fantástica, por el contrario, el desfase se crea a partir de otros parámetros: todo está en la experiencia, y todo es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes”.<sup>40</sup>

Estas verdades discrepantes del discurso fantástico tienen que ver con el uso de lo que Todorov llama “las modalizaciones”, es decir, las frases que acompañan a las expresiones de los personajes y que nos mostrarán sus muy particulares y diferentes percepciones y actitudes ante el suceso fantástico, que denotarán las diferentes explicaciones, que en momentos podrían ser indicios o que por momentos contribuirán a que el relato se encamine más a eclipsar la explicación. Las modalizaciones van desde el uso de subjuntivos (se hubiera dicho), comparaciones (como si) o pospretéritos (se diría), todas estas formas verbales expresan posibilidades o conjeturas, pero nunca afirmaciones pues en el texto fantástico no hay certeza alguna.

---

<sup>39</sup> Ana María Morales, *op. cit.*, p. XIV y XV.

<sup>40</sup> Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 146.

Para concluir con el tema del discurso fantástico tratado hasta aquí, podemos retomar lo que propone Omar Nieto para caracterizar al fantástico actual al referirse a éste como un “fantástico del lenguaje” y manifiesta su coincidencia con Rosalba Campra al citarla: “Campra señala que lo fantástico pasa de ser estrictamente semántico en el siglo XIX (es decir, dependiente del referente mimético) a un fantástico del discurso con conciencia lingüística, esto es, que se sabe producto de un juego del lenguaje o una construcción premeditada”.<sup>41</sup>

## **1.6 Lo fantástico en Hispanoamérica**

Después de haber resumido los aspectos que conciernen al relato fantástico partiendo de las bases que estableció Todorov, es conveniente mencionar las particularidades de este género en la literatura de nuestro continente. Óscar Hahn afirma que las diferentes formas en que se dio el fantástico del siglo XIX en Hispanoamérica tienen que ver con las corrientes literarias vigentes en la época y que “las tendencias que presiden la época son dos: Romanticismo, de 1845 a 1889; y Naturalismo, de 1890 a 1934, aproximadamente”.<sup>42</sup> Así, éstas dos corrientes tuvieron impacto en lo fantástico.<sup>43</sup>

Respecto a la primera, puede establecerse la relación entre misterio y lo sobrenatural propio de la corriente romántica con el misterio y la irresolución fantástica en la que lo sobrenatural es una posible respuesta al fenómeno que irrumpe. Hahn explica que los personajes románticos encajan perfecto en lo fantástico porque “los acontecimientos insólitos involucran a caracteres también insólitos, en el sentido de que no son personas

---

<sup>41</sup> Rosalba Campra *apud* Omar Nieto, *op. cit.*, p. 232.

<sup>42</sup> Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 81.

<sup>43</sup> Es conveniente mencionar que, en México, hacia el final del siglo XIX, se dio un eclecticismo modernista que combinó rasgos modernistas con naturalistas, realistas y simbolistas, mientras que en Argentina sí predominó el Naturalismo.

comunes y corrientes, sino que realizan alguna actividad peculiar: proscritos, sacerdotes, artistas y científicos-magos pueblan la narrativa fantástica del periodo”.<sup>44</sup> En el caso particular de México la tradición de la leyenda proporcionó la materia idónea y suficiente para la recreación de los ambientes tenebrosos y personajes enigmáticos acordes a lo fantástico de esta época. Explica Olea Franco que “José María Roa Bárcena es uno de los escritores mexicanos más emblemáticos en la búsqueda de la postulación fantástica a partir de las leyendas, variedad literaria que él ejerció con ahínco en los comienzos de su vasta obra, en la cual retomó argumentos legendarios donde participa lo sobrenatural”.<sup>45</sup>

Sostiene Hahn que posteriormente, con el Naturalismo, cambia el tipo de escenarios y de personajes que caracterizaron al Romanticismo. Ya no se buscan los ambientes misteriosos y sobrenaturales, pues se ha entrado en un periodo histórico de verificación científica porque “ahora hay un auge de las ideas positivistas. Los hechos insólitos son presentados como producto de la ciencia”.<sup>46</sup> Aquí los personajes son científicos y racionalistas que se enfrentarán con sucesos fantásticos a los que tratarán de dar explicación inicial con argumentos de comprobación, “pero como la certidumbre atenta contra lo fantástico, en la mayoría de esos relatos se dejan algunos resquicios que permiten la entrada de elementos conflictivos”<sup>47</sup>, es decir, perdurará la duda que provocarán la problematización y la explicación insuficiente.

Finalmente, en el paso al siglo XX, y sin referirme exclusivamente al cuento fantástico, sino en general a la narrativa corta, no hay una clasificación definitiva que sea exclusiva para las diferentes directrices que ha tomado el género en esta centuria. Para

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>45</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 232.

<sup>46</sup> *Idem*

<sup>47</sup> *Idem*



Eduardo Becerra “desde la fundación quiroguiana va surgiendo muy pronto una lista no desdeñable de autores y títulos que nos ofrecen un panorama lleno de propuestas arriesgadas y renovadoras”.<sup>48</sup> Becerra proporciona una lista de cuentistas destacados que va desde la década de los veinte hasta los cuarenta. Enfatiza que esta última “ofrece un periodo de verdadero esplendor del género”<sup>49</sup> e incluye en este decenio a Felisberto Hernández, Arturo Uslar Pietri, Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo, Juan José Arreola y Jorge Luis Borges. Esta lista resulta especialmente significativa porque en ella están incluidos varios de los escritores más importantes que cultivaron el cuento fantástico. Si avanzamos en el tiempo la lista sigue creciendo porque se anexan autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, etc. Entonces, ¿qué características adquirió lo fantástico a través de estos escritores en el siglo XX?

Omar Nieto nos proporciona los rasgos que definen a lo fantástico de este siglo en nuestro continente a partir del análisis de la obra de algunos autores antes mencionados. Un primer aspecto se refiere al tratamiento del suceso que irrumpe la realidad intratextual: éste seguirá con la función de alterar o causar cierto desequilibrio en el personaje, pero su apreciación es diferente. Explica Nieto que “existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno es, en sí extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla”.<sup>50</sup> Así lo observa en algunos cuentos de Cortázar en los que la aparición de lo fantástico puede, incluso, presentarse desde el inicio de la historia. Relacionado con esta naturalización del suceso fantástico, cambia también la perspectiva frente a él: ya no atemorizará, ahora inquietará y desestabilizará al personaje y al lector implícito porque “la otredad se encuentra dentro de ellos, y eso, lo

---

<sup>48</sup> Eduardo Becerra, *op. cit.*, p. 37.

<sup>49</sup> *Idem*

<sup>50</sup> Omar Nieto, *op. cit.*, p. 167.

subjetivo e interno, y por lo tanto ambiguo que representa este mundo sobrenatural, los lleva a pertenecer a la modernidad histórica”.<sup>51</sup>

Es importante recordar que lo fantástico del siglo XX en nuestro continente es además una narrativa influida por las vanguardias europeas y específicamente por el surrealismo. Explica Nieto que: “El surrealismo, el sueño, lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico, son expresiones del fantástico moderno”.<sup>52</sup> Tomando como ejemplo las características de la cuentística de Cortázar y de Borges, el fantástico posmoderno es entonces un fantástico de metalepsis, de reflexiones filosóficas y de extrañeza porque se hace uso de cuestiones oníricas (propias del surrealismo) como estrategia de escritura para borrar límites en la realidad intratextual y en la que se “relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual”.<sup>53</sup>

En conclusión, en este breve recorrido por las características de lo fantástico en nuestro continente, observamos que, como es natural en todo movimiento literario, los rasgos que van definiendo cada etapa de este género son determinadas por las propuestas innovadoras de los propios escritores, pues los estilos y técnicas siempre se van modificando. Sin embargo, ninguna de estas nuevas propuestas pierde de vista el punto central que define al género fantástico: la inexplicable presencia de un suceso irruptor que trastorna y conflictúa la vida del personaje y con ello la inquietud que queda en éste y el lector implícito.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>52</sup> Omar Nieto, *op. cit.*, p. 156.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 234.

Por último, y con base en todos los aspectos comentados en este capítulo, es necesario mencionar el concepto de literatura fantástica que manejaré en el presente trabajo para el análisis de los cuentos seleccionados de Amparo Dávila y María Elena Llana. Entiendo por texto fantástico aquél que está construido con un procedimiento discursivo que plantea intratextualmente una realidad conocida y familiar para los personajes que se mueven en ella, pero que por la aparición o manifestación de un hecho insólito que no forma parte de su realidad —que no se explica bajo las condiciones con que entienden el mundo, tanto dentro como fuera del texto— provoca cierta inestabilidad, inquietud y cuestionamientos en el personaje y en el lector implícito, porque el relato no proporcionará una explicación para el fenómeno fantástico sino que sólo dará como conclusión la duda y la aceptación sobre la existencia de otros aspectos de la realidad incomprensibles para el hombre.

En resumen, como puede apreciarlo el lector de literatura fantástica, cada relato es una oportunidad para conocer las diferentes formas en que los escritores de este género perciben y recrean la realidad, los conflictos y los temores que enfrentan los seres humanos. No está de más afirmar que particularmente la narrativa fantástica de nuestro continente goza de gran reconocimiento por la obra de escritores que han enriquecido el panorama fantástico y en el que se incluye de igual forma la cuentística creada por mujeres.

Gracias a su calidad literaria, en esta lista ocupan un lugar ya reconocido los cuentos de Amparo Dávila y de María Elena Llana, escritoras que en sus relatos ofrecen, a través de diferentes temas y situaciones, personajes que viven la turbación y la zozobra al verse amenazada la estabilidad con la que creían contar en su vida. La soledad, el miedo, el encuentro consigo mismo o el reconocimiento de sí mismo, entre otros asuntos, son las coordenadas que marcan la confrontación del ser humano con los otros aspectos de la

realidad que no pueden explicarse, poniendo así en tela de juicio a la razón como la única posibilidad de explicación de dicha realidad.

La forma en que cada una de estas escritoras trabaja lo fantástico es única y aunque participan de contextos e historias de vida muy diferentes, su visión de la realidad, sus preocupaciones y sus estilos literarios tienen puntos coincidentes sin perder cada una de ellas su originalidad. En el siguiente capítulo se ofrece un panorama biográfico de Amparo Dávila y de María Elena Llana para conocer un poco más de sus circunstancias familiares, sociales y, sobre todo de su producción literaria.

## **CAPÍTULO II**

### **AMPARO DÁVILA Y MARÍA ELENA LLANA**

#### **2.1 Amparo Dávila**

##### **2.1.1 La experiencia dantesca de la realidad**

En la actualidad no es extraño encontrar comentarios, análisis e interpretaciones sobre la obra de Amparo Dávila publicados principalmente en revistas literarias o suplementos de periódicos. Llama la atención que varios de estos buscan redescubrir a una escritora que ha sido poco reconocida y valorada a pesar de la gran calidad literaria de su obra.

A diferencia de reseñas sobre la obra de autores clásicos, o plenamente identificados en la historia de la literatura mexicana, en la mayoría de las dedicadas a Dávila hay una reiterada y casi obligada mención de datos biográficos, en concreto sobre la infancia de la escritora. En ellos se hace hincapié en cómo estos influyen en la forma en que la autora recrea los ambientes de sus cuentos, asunto evidente porque en su niñez las costumbres, las actividades mineras, los animales, el clima frío, el viento constante y otros elementos de su pueblo natal parecen ser los elementos perfectos que embonarán más adelante con la susceptibilidad de Dávila y que se verán frecuentemente reflejados en los sombríos, misteriosos y solitarios escenarios de sus narraciones. En este sentido, cabe aclarar que en el presente capítulo se reparará en algunos elementos biográficos destacados.

Pero ¿qué relevancia tiene la obra de esta escritora para ser una de las cuentistas que hasta la fecha sigue siendo motivo de diversos estudios críticos, además de reconocimientos, distinciones y homenajes? ¿A qué se debe que se le incluya en antologías compiladas con diferentes criterios de selección (época, género literario, temática, etc.)? Pueden ser varias las condiciones que cumple Dávila para ser incluida en cualquiera de ellas, pero sin lugar a duda, su inserción responde a que se ha descubierto como una hábil

cuentista mexicana del siglo XX debido al manejo de su prosa, a la sutileza de sus narraciones, a la forma en que lleva de la mano al lector por los senderos del misterio; pero sobre todo por la manera en que presenta la otra cara de la construcción de realidad, diferente de la común “en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... simplemente ocurren”.<sup>1</sup>

Todas estas características le han servido para traspasar fronteras y figurar entre los más grandes autores del relato breve. Sirva como ejemplo una de las *Actas del Congreso Internacional de Crítica Literaria*, en Argentina, en la que se afirma que su mundo:

“Denota una calidad literaria muy valiosa tanto para las letras mexicanas como las universales, y se le ha evaluado con homenajes denominándola como «una maestra del cuento» con una voz creativa y original que la pone en fila con los grandes escritores del cuento como Juan José Arreola, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Franz Kafka y Antón Chéjov entre los más eminentes”.<sup>2</sup>

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas en 1928 y como lo sabemos por su propia voz lo experimentado durante su infancia marca el punto de partida para desarrollar esa sensibilidad con la que percibe la vida y lo que la rodea<sup>3</sup>: vive muy de cerca la muerte (sus dos hermanos fallecen), experimenta la soledad (no podía asistir a la escuela debido a lo que ella llama su “salud siempre frágil”) y observa la obsesión (durante muchos años su abuelo tuvo preparado el ataúd para el momento de su muerte).

Dávila refiere que nació en una casa grande y que a través de las ventanas veía pasar los cortejos fúnebres en los que a veces los muertos tenían que ser trasladados en carretas o

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Herrera, *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*, p. 30.

<sup>2</sup> Yu-Jin Seong, “Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*” en *Actas del II Congreso Internacional «Cuestiones Críticas»*”, p. 1.

<sup>3</sup> A través de las entrevistas y conferencias: *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos* de Jorge Luis Herrera, *Narradores ante el público* (comp.) Antonio Acevedo Escobar, “Entrevista con Amparo Dávila” de Jaime Lorenzo y Severino Salazar, “Amparo Dávila, 80 años de una autora fundamental”, en Revista *Lecturas* del Fondo de Cultura Económica.

sobre el lomo de una mula. Esto la hizo familiarizarse con la muerte al grado de percibirla como su destino próximo: “detrás de los cristales de las ventanas tampoco había esperanzas de vida para mí, y sí muchos augurios de muerte: había muerto mi hermanito Luis Ángel y yo era una niña enferma y sola”.<sup>4</sup> Como afirma Georgina García Gutiérrez “es muy revelador que en sus dos escritos autobiográficos, destaque el recuerdo de esa casa de su niñez, ilustrativo de su poética porque, además de ser tan compatible con sus obsesiones literarias, refiere a tópicos literarios propios del género fantástico”.<sup>5</sup>

Además de lo sucedido en su niñez, los libros de la biblioteca de su padre también se sumaron a la experiencia de vida de la escritora, pues obras como la *Divina Comedia*, que contenía impresionantes ilustraciones de demonios, fueron el complemento para enriquecer los ambientes lúgubres de su realidad e imaginación y caracterizarían, posteriormente, varios de los ambientes de sus cuentos: “así fue como conocí, o, mejor dicho, hojé la *Divina Comedia*, que determinó bastante mi personalidad y, por lo tanto, mi obra, en la cual se ven reflejados el terror y la angustia que sentía”.<sup>6</sup>

El cambio de residencia a San Luis Potosí, a la edad de siete años, le devuelve a Dávila la tranquilidad robada por esos fantasmas y demonios surgidos en su pueblo, pues ingresa a la primaria en un colegio que la acerca a la religión y al gusto por escribir pequeños poemas dedicados a Dios. Su afición por el cultivo de la poesía perdurará también durante su estancia en la secundaria, al término de la cual su salud se ve nuevamente afectada lo que le impide continuar con sus estudios de preparatoria; pero al mismo tiempo, le da la oportunidad de acercarse a la lectura de poesía española como ella

---

<sup>4</sup> Jorge Luis Herrera, *op. cit.*, p. 26.

<sup>5</sup> Georgina García Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte” en: *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*, p. 137.

<sup>6</sup> Jorge Luis Herrera, *op. cit.*, p. 27.

misma comenta: “Durante esos años de enfermedad y aislamiento leí mucha poesía española contemporánea, especialmente a Prados, Cernuda y Aleixandre [...]. Por ese tiempo escribía yo poemas paralelísticos y sonetos, pero tanto una forma como la otra llegaron a producirme una gran violencia interior, la violencia que me provoca todo lo que es cárcel o disciplina, y huí hacia el verso libre”.<sup>7</sup> Estas lecturas representan el inicio de su estrecha relación con el género lírico, en el que la autora también destacará ya que fue en ese momento cuando crea poemas escritos de manera más profesional, los cuales fueron publicados en revistas literarias de la época.<sup>8</sup>

Si a los siete años Dávila empieza a escribir poesía, a los diez años escribe su primer cuento. Para ella ambos géneros, poesía y cuento, son cercanos entre sí porque en sus relatos “las estructuras son cerradas y concretas como la poesía”.<sup>9</sup> De aquí en adelante el relato breve será el género que cultive de manera definitiva y con el que más se le identifique. Es a la edad de 26 años y sin la aprobación de su padre cuando Dávila se traslada a la Ciudad de México para estudiar literatura y darle así formalidad a la vocación de escritora que había iniciado cuando era una niña. Sin embargo, en ese mismo año vuelve a enfermar, lo que la hace pensar en su pronta muerte, aunque, por fortuna, no ocurre. Tras su recuperación, acude con Alfonso Reyes, con quien tenía amistad desde que radicaba en San Luis Potosí, éste la emplea como su secretaria durante tres años: “Había yo tenido la suerte de conocer, en San Luis Potosí, a don Alfonso Reyes, al llegar a México me acogió con la generosidad que lo caracterizaba y fue para mí el Virgilio, que de la mano me llevó a través de los círculos literarios”.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Antonio Acevedo Escobedo (comp.), *Los narradores ante el público*, p. 145.

<sup>8</sup> *La Revista Estilo y Letras Potosinas* en San Luis Potosí y *Revista Ariel* en Guadalajara.

<sup>9</sup> Jorge Luis Herrera, *op. cit.*, p. 29.

<sup>10</sup> Amparo Dávila *apud* Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p. 147.



La escritora explica que recibió de Reyes valiosos conocimientos para su quehacer literario y que, además, aprendió a darle prioridad a su obligación con la literatura antes que involucrarse con algún ateneo literario en el que se viera influida o dirigida su obra:

Don Alfonso Reyes me hizo ver que no era conveniente encasillarse en un movimiento literario, una revista o un grupo, porque eso limitaba; era preferible tener amistades, todas las que yo quisiera, pero no solamente dentro de un grupo, amistades que fueran afines a mí, sin importar ni la ideología ni los grupos a los que pertenecieran como escritores. Entonces reflexioné yo muy seriamente y vi que don Alfonso tenía la razón, y así fue como jamás me dejé influir ni atrapar por un grupo, y tuve muchísima cercanía con algunos integrantes de grupos.<sup>11</sup>

La escritora tomó este consejo de Reyes como una oportunidad de libertad; sin embargo, estudiosos de la obra de Dávila ven en esta elección una posible causa del olvido de la crítica hacia su trabajo, así lo manifiesta Victoria González: “quizá se explicaría la falta de atención a su obra durante varios años porque siempre cuidó de permanecer alejada del ambiente artístico e intelectual de la época, del ruido y de la fama, que fue otro consejo que recibió de don Alfonso Reyes, además la atención a su familia siempre ocupó un sitio relevante dentro de sus prioridades”.<sup>12</sup>

Para otros estudiosos como Moisés Castañeda “el hecho de alejarse de grupos literarios o de la vida pública cultural en favor de la autenticidad de la creación artística propia, no justifica que una obra se estanque, sobre todo si tomamos en cuenta que las limitaciones sufridas se dieron en el nivel de la recepción y la difusión y no en el de la creación”.<sup>13</sup> Sin embargo, esto no pareció afectar en lo personal a la escritora zacatecana, ya que con o sin difusión de su obra, sin presiones y a su propio ritmo, ella siguió con su vocación literaria y aunque don Alfonso le sugiere escribir cierta cantidad de cuartillas

---

<sup>11</sup> Jaime Lorenzo, “Entrevista con Amparo Dávila”, en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 6, p. 120.

<sup>12</sup> Victoria González Pérez, *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*, p. 15.

<sup>13</sup> Moisés Castañeda, *El bestiario ¿fantástico? de Amparo Dávila*, p. 8.

diariamente, Dávila explica que aunque escribir es para ella una necesidad “no soy una escritora rutinaria ni disciplinada. Porque, digamos, escribo cuando ya esa necesidad es algo impostergable”.<sup>14</sup>

Reyes será un gran maestro para la joven Amparo Dávila porque de él recibirá los consejos en el arte de la escritura, pero será además una figura paternal que comparte con ella importantes sucesos personales, como acompañarla el día de su boda con el pintor Pedro Coronel, e incluso, será el mismo Reyes quien le recomiende a un médico para tratar algunos trastornos de la escritora. El doctor Federico Pascual del Roncal ayudó a Dávila a curarse de sus temores infantiles, los cuales seguía padeciendo de adulta, y que ella define como “terrores nocturnos” manifestados en pesadillas recurrentes. La explicación médica de sus males fue que todo lo vivido en la infancia “fue demasiado fuerte para una niña de cinco años: enfrentarse al mundo dantesco, la muerte de su hermanito, los muertos que veía pasar por la calle, el ambiente de un pueblo sin luz... Todo eso se conjuntaba”.<sup>15</sup>

Ahora bien, a pesar de la decisión de Dávila de su negativa a relacionarse con un círculo literario, inevitablemente la escritora zacatecana forma parte de una lista de autores que hacia los años cincuenta comparten situaciones y rasgos comunes. El primer rasgo es el hecho de que varios de ellos (concretamente mujeres) viajaron de provincia a la capital para poder desarrollar su carrera literaria, como por ejemplo Josefina Vicens, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza y Beatriz Espejo; es decir, puede verse que hacia los años cincuenta Dávila forma parte de un grupo que empieza a caracterizarse porque intenta buscar mejores oportunidades en la capital para su vocación literaria: “Todas, sin excepción, están en la

---

<sup>14</sup> Jaime Lorenzo, *op. cit.*, p. 115.

<sup>15</sup> Jorge Luis Espinosa (ed.), “Amparo Dávila, 80 años de una autora fundamental”, en Revista *Lecturas* del FCE, núm. 25, febrero-abril, 2008, p. 6.

ciudad de México. Desde allí y a partir de los años cincuenta la mayoría de estas escritoras —y las otras después— harían su aportación cultural, sobre todo literaria.<sup>16</sup>

El segundo rasgo que ubica a nuestra escritora dentro de un grupo generacional es que, al igual que varias de las autoras mencionadas en la cita anterior, Amparo Dávila se unió a la dinámica intelectual de la época, es decir, como lo explica Sara Poot, además de asistir a la universidad, ese grupo de mujeres que llegaron a la Ciudad de México “colaboran en revistas (son fundadoras de algunas), participan en talleres, escriben libros y son premiadas por algunas de sus publicaciones. Todas ellas han trascendido por su trabajo, por la calidad de su escritura”.<sup>17</sup> Dávila participa en varias de las actividades antes mencionadas, por ejemplo, colaboró en la revista *Kátharsis*,<sup>18</sup> formó parte de las reuniones de la revista *Metáfora*<sup>19</sup> —que estuvo en circulación de 1955 a 1958— impartió el taller de cuento en la Asociación de Escritores de México y en el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como talleres independientes, entre algunas de sus actividades.

Un tercer rasgo para caracterizar a esta generación es que Amparo Dávila formó parte de las mujeres que en ese momento “hacían sus exploraciones en la escritura, otras pulían sus textos, ganaban sus primeras becas; eran amigas entre ellas, cómplices, compañeras de otros escritores, de pintores; algunas iban a la universidad o participaban

---

<sup>16</sup> Sara Poot Herrera, “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX” en: Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, pág. 51.

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> Esta revista se publica en Nuevo León de 1955 a 1960 y en ella participan Hugo Padilla, Arturo Cantú, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Amparo Dávila, Enriqueta Ochoa, Carmen Alardín, José de la Colina e Isabel Fraire.

<sup>19</sup> Explica Sara Poot que “*Metáfora* reunía a escritoras y escritores (iconoclastas varios) del momento, y la Cueva de *Metáfora*, su “antro” de reunión, se hizo el lugar de la cita inamovible de los viernes por la noche. Allí, cerca de la Alameda llegaban, entre otros muchos, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, así como Eglantina Ochoa, Thelma Nava y Efraín Huerta, Jaime Sabines, Olga Arias y Marlene Aguayo. Cuenta Thelma Nava que en las reuniones de la Cueva conoció a Amparo Dávila [...]”, p. 61.

de varios modos en la vida cultural de México”.<sup>20</sup> Recordemos que Dávila recibe en 1966 una beca para cuento en el Centro Mexicano de Escritores, tuvo también la amistad de grandes escritores de la época como Juan José Arreola y Juan Rulfo, y contrajo matrimonio con un pintor (Pedro Coronel).<sup>21</sup>

Sea por los aspectos antes mencionados: cuestión generacional, coincidencias en intereses literarios, por amistades o por su participación reuniones y en publicaciones de la época, aunado a la calidad de su obra, la crítica literaria incluye a Dávila dentro de la llamada Generación de Medio Siglo. Así lo afirma Armando Pereira cuando habla de los escritores importantes que forman parte de este grupo.

Son figuras importantes de las letras, entre otros: Inés Arredondo, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Magaña, Sergio Pitol, Ulalume González de León, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Antonio Alatorre, Margit Frenk, José Pascual Buxó, Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero. No obstante también se cuentan dentro de esta generación a historiadores, politólogos, economistas, sociólogos, filósofos, antropólogos, pintores, arquitectos, músicos y cineastas, la mayoría nacidos entre 1921 y 1935.<sup>22</sup>

Si a Dávila se le inscribe en la Generación del Medio siglo, bien merece la pena recordar que este grupo representa un círculo de escritores, intelectuales y artistas que marcan el cambio en la percepción del arte, el pensamiento y la literatura mexicana en el siglo XX y un importante referente para señalar un antes y un después en la concepción del quehacer

---

<sup>20</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> Pedro Coronel forma parte del grupo de pintores que hacia la década de los cincuenta se adhirió a la propuesta vanguardista de Rufino Tamayo para terminar con la ya desgastada fórmula del muralismo y sus temas revolucionarios.

<sup>22</sup> Armando Pereira, “Generación del Medio Siglo”, en *Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en: (<http://www.elem.mx/estgrp/datos/14>)

artístico y literario en nuestro país. Según explica Pereira: “1950 —año de la muerte de Xavier Villaurrutia— fue un año crucial, podríamos decir un parteaguas en la cultura mexicana. Es el momento en el que ciertas líneas, de franca derivación vanguardista, comienzan a definirse con fuerza en detrimento del discurso nacionalista que había marcado las décadas anteriores”.<sup>23</sup>

Ahora bien, retomando la vida y la producción literaria de Amparo Dávila y su relación con esta generación en la que se le ubica y con la época que le tocó vivir, Agustín Cadena añade:

Ciertamente, Medio Siglo fue una generación que dio al cuento o relato corto un lugar especial en su producción literaria. Algunos de sus integrantes fueron siempre cuentistas, como Amparo Dávila e Inés Arredondo; otros, como Juan García Ponce y Carlos Fuentes, hicieron en su carrera de novelistas un lugar para el cuento. Emilio Carballido, eminentemente dramaturgo, publicó por lo menos un libro de cuentos. Durante los años que ocuparon la producción más abundante de estos escritores, el cuento alcanzó como género un prestigio que no había tenido y que no ha vuelto a tener.<sup>24</sup>

La contribución de Dávila al prestigio alcanzado por el cuento en este periodo se debe al tema que trata y la forma en que lo trata, una constante en su obra narrativa: el ser humano:

A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el

---

<sup>23</sup> Básicamente, podemos resumir del artículo “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” de Pereira, los aspectos que caracterizaron a la Generación del Medio siglo: en primer lugar, el interés por abandonar los temas nacionalistas para dar apertura a lo vanguardista o cosmopolita y que se aplicó a los ámbitos de la literatura y la pintura entre otros. En segundo lugar, la creación de revistas y suplementos culturales, entre los que destaca, como una de las más importantes, la *Revista Mexicana de Literatura* y los suplementos *México en la cultura* del periódico *Novedades* y *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, que abrieron el espacio para conocer a escritores extranjeros, la difusión de la obra de autores latinoamericanos y la lectura de autores mexicanos ya reconocidos y los que se daban a conocer. En tercer lugar, la intención crítica de sus integrantes que abarcó todos los ámbitos de la cultura nacional. Por último, la gran importancia que desempeñaron algunas instituciones como el Centro Mexicano de Escritores y la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM ya que fueron el lugar para que los artistas se integraran por intereses comunes.

<sup>24</sup> Agustín Cadena, *Medio siglo y los sesenta*, consultado en: (<http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>)

amor, la locura; entonces es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas, de un ser humano que no tiene fronteras. No los problemas de un tipo de gente en particular, el campesino, el hombre nada más rural, sino del ser humano en general. Las angustias que a todos afectan.<sup>25</sup>

Cuando la escritora recibe la beca del Centro Mexicano de Escritores en 1966 y se le solicita, como a todos los demás becarios, su plan o proyecto ella expresa su intención de hacer un libro de cuentos y como tema fundamental “es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación”.<sup>26</sup>

Pero atender al tema del “hombre” en su literatura, implica que Amparo Dávila hable su perspectiva, de ella misma, de su vida, de todas las experiencias que la marcaron, porque está convencida de que lo que se escribe es lo que se ha vivido. Dávila explica que no cree en una literatura que sea sólo producto de la imaginación, sino que cree en una literatura hecha en gran medida de vivencias: “trato de lograr en mi obra un rigor estético, basado no sólo en la perfección formal de la técnica y en la palabra justa, sino en la vivencia”.<sup>27</sup>

Y así, lo que vivió la escritora zacatecana, aunado a su gran sensibilidad y a su creatividad formó el conjunto perfecto que dio como resultado sus relatos que tratan sobre la esencia misma del ser humano, y todo lo que en él está inmerso: sus miedos, sus obsesiones, sus dudas. Así en las entrevistas y en los discursos en los que Dávila cuenta su historia, ésta pareciera tener las mismas características propias de la literatura que cultiva: una vida fantástica. Al respecto, opina Georgina García Gutiérrez:

Más allá de la información específica y desnuda, muy parca, de los datos precisos casi ausentes, en su discurso emerge la atmósfera y el tono, pero sobre todo la ambigüedad y lo insólito de la literatura fantástica. Es decir, el

---

<sup>25</sup> Jaime Lorenzo, *op. cit.*, p. 121.

<sup>26</sup> Sara Poot Herrera, *op. cit.*, p. 71.

<sup>27</sup> “Amparo Dávila recibe la Medalla Bellas Artes”, consultado en: (<http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/amparo-davila-recibe-la-medalla-bellas-artes.html>)

rompimiento de las barreras entre la vida y la muerte, entre lo material y lo espiritual, pero singularmente, entre lo vivido y lo recreado, entre lectura y experiencia empírica. En la remembranza, el pasado propio se refiere como la vida de alguien que habita en una realidad que se quiebra, con hendiduras e irrupciones de lo desconocido. La autora se reconstruye en sus apuntes autobiográficos, como personaje de un cuento fantástico, en la línea del terror, con los tópicos propios del género.<sup>28</sup>

Con Amparo Dávila parece cobrar sentido lo que dice el escritor colombiano Gabriel García Márquez en su libro *Vivir para contarla* (2002) cuando afirma que “la vida no es lo que uno vivió, sino lo que recuerda, y cómo la recuerda para contarla” y Amparo Dávila rememora su vida de una forma peculiar, poco común a lo que podría vivir y observar una niña de su edad y que, narrada por ella misma en la edad adulta, adquiere tintes fantásticos.

### **2.1.2 Originalidad sin generación**

Anteriormente se mencionó que Dávila escribe sus primeros poemas a los siete años como una forma de expresar su profundo amor místico cuando entró a un colegio de religiosas. La experiencia de leer poesía española durante la adolescencia hará que la escritora se convenza de que éste es el género que le permite expresar plenamente sus emociones y será también la poesía el género que le dé la posibilidad de darse a conocer de manera profesional.

Es en 1948 y en las revistas *Estilo* y *Letras Potosinas* donde la autora (con apenas veinte años) tiene la oportunidad de promoverse como poeta con la publicación de su composición “Ocho salmos”. Posteriormente, éstos, junto con su obra poética en general, serán compilados en los libros *Salmos bajo la luna* (1950), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) y *Perfil de soledades* (1954), todos editados en San Luis Potosí. Emmanuel

---

<sup>28</sup> Georgina García Gutiérrez Vélez, *op. cit.*, p. 141.

Carballo afirma que los poemas contenidos en estos libros “son transparentes, nocturnos y escritos a media voz. Sus motivos van de la angustia a la muerte, pasando por la ausencia, la desilusión, la vuelta imposible a la infancia y el deseo de encontrar la plenitud en un futuro tan anhelado como incierto”.<sup>29</sup>

Finalmente, en 2011, todos estos poemarios fueron reunidos en un solo libro editado por Fondo de Cultura Económica bajo el título de *Amparo Dávila. Poesía reunida* y al que también se integra su último libro de poesía *El cuerpo y la noche* que reúne poemas escritos entre 1965 y 2007, dedicados a su esposo Pedro Coronel.

El segundo género cultivado por la escritora zacatecana y con el que más ha captado la atención de los lectores es, sin duda, el cuento. Explica Dávila que Alfonso Reyes le insistió en que retomara la prosa porque pensaba que era una “disciplina ineludible”, es entonces, cuando después de mucho tiempo, vuelve a escribir cuentos porque los que había hecho durante su juventud habían sido abandonados debido a que no les concedió importancia en aquel momento. Estos relatos, tal como ocurrió con su poesía, fueron publicados primero en revistas antes de ser reunidos en un libro, como ella misma señala: “entonces empecé a publicar cuentos en la *Revista de la Universidad*, en *Estaciones*, de Elías Nandino, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la *Revista de Bellas Artes*, en las revistas literarias que había por esos años”.<sup>30</sup>

Así, por ejemplo, “El huésped” fue el primer cuento publicado de Dávila en 1956 en la prestigiada *Revista Mexicana de Literatura* (que como se recordará fue una de las más importantes que integró e identificó a la Generación del Medio Siglo), además el cuento

---

<sup>29</sup> Emmanuel Carballo *apud* Georgina García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 135.

<sup>30</sup> Jaime Lorenzo, *op. cit.*, p. 117.



“Moisés y Gaspar” repetirá la hazaña un año después en dicha revista, mientras que “El espejo” se da a conocer en *Letras Potosinas*.

Estos tres ejemplos forman parte de *Tiempo destrozado*, el primer libro de cuentos de Dávila publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1959 y que contiene doce relatos como son: “El huésped”, “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha” y “El espejo” (estos tres últimos que se analizarán en este trabajo). En 1964 la misma editorial le publica *Música concreta* conformado por ocho cuentos entre los que figuran: “Música concreta”, “El jardín de las tumbas”, “El desayuno” y “El entierro”, todos ellos de características fantásticas. En 1978 sale a la luz el tercer libro de Dávila y es una edición conjunta que integró a *Tiempo destrozado* y *Música concreta*, también presentado por el Fondo de Cultura Económica.

*Árboles petrificados* es el cuarto libro de cuentos de la escritora con el que obtiene el premio Xavier Villaurrutia. Fue publicado en Joaquín Mortiz en 1977 y contiene doce relatos, la mayoría de ellos escritos cuando fue becaria en el Centro Mexicano de escritores en 1966. A este libro pertenecen varios cuentos fantásticos, como por ejemplo: “El patio cuadrado”, “La rueda”, “Griselda” y “Óscar”. Por último, en 2009 el Fondo de Cultura Económica reúne todos los libros de cuentos de la escritora y presenta una edición llamada *Amparo Dávila. Cuentos reunidos* que incluye *Con los ojos abiertos*, la última producción de la cuentista, que contiene un relato que da nombre al libro y que también participa de las características de lo fantástico.

Sin duda, la obra de Dávila marca ya un importante referente dentro y fuera de las letras mexicanas en lo que a la narrativa corta se refiere. Sus relatos se han colocado al nivel de importantes cuentistas de nuestro continente y han merecido incluso, el

reconocimiento de otros grandes escritores por su calidad literaria.<sup>31</sup> La escritora zacatecana forma parte también de una lista de mujeres que destacan en la narrativa fantástica en México como Elena Garro y Guadalupe Dueñas, y en Latinoamérica al lado de autoras como Silvina Ocampo, Rosario Ferré, Cristina Peri Rossi y María Elena Llana; ésta última perteneciente a las letras cubanas y a quien estudiaremos en el siguiente apartado.

## **2.2 María Elena Llana**

### **2.2.1 La experiencia revolucionaria de la realidad**

Considerada actualmente como una de las más destacadas cuentistas contemporáneas en Cuba, María Elena Llana tiene un largo camino recorrido en las letras que abarcan tanto la literatura como el periodismo, géneros que para ella han complementado su quehacer como escritora: “puedo decir que en toda mi vida solo he trabajado con el idioma, ya como literata, como periodista o como guionista de radio, con alguna incursión en la tele. Y estos cincuenta años de quehacer me facultan para afirmar que es un mito que un género lastre o anule al otro”.<sup>32</sup>

María Elena Llana nació el 17 de enero de 1936 en la ciudad de Cienfuegos, Cuba, pero en 1940 ella y su familia se fueron a radicar a La Habana. Llana tuvo una niñez

---

<sup>31</sup> Como por ejemplo del escritor argentino Julio Cortázar quien escribe varias cartas a Dávila. Transcribo el siguiente fragmento de una de ellas: “Muy estimada amiga: Muchas gracias por su libro y la tan cordial dedicatoria. He tenido un gran placer con la lectura de «Tiempo destrozado», que me parece un excelente libro. En la solapa se habla de esta obra como su primer libro de cuentos: si es así, admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página. [...] Los relatos que prefiero son «La celda», «El espejo» y «Moisés y Gaspar». Por supuesto «Tiempo destrozado» me parece extraordinario... (París, 20 de junio de 1959)” (Amparo Dávila, *Árboles petrificados*, Edición conmemorativa, Jonathan Minila (coord.), p. 152.

<sup>32</sup> Antonio Cardentey Levin “Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana” en *La gaceta cubana*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, núm. 6, p. 62.

marcada por un casi obligado aislamiento pues explica: “fui una niña muy solitaria, soy hija única, asmática y estaba muy sobreprotegida. Me crié con mis abuelos por demás así que en mi infancia viví algo así como un arresto domiciliario”.<sup>33</sup> Esto la lleva a aprovechar el tiempo creando historias que iniciaron sólo con dibujos y que posteriormente fue plasmando con la escritura. Retoma su afición por la creación literaria cuando cursa el bachillerato, pues fue ahí donde escribió una novela de misterio que dio a conocer de forma muy particular: “hacía una cuartilla manuscrita y mis compañeras de estudio las leían durante las clases. Aquella hoja circulaba subrepticamente por toda el aula y al otro día me pedían más y más, hasta que la terminé”.<sup>34</sup>

Llana creció en lo que ella define como una “familia tradicional católica” en la que “los hombres trabajaban, las mujeres gobernaban la casa. Era un orden perfecto del cual me salí tan pronto pude”.<sup>35</sup> Para empezar a escapar de ese orden perfecto se lo da su ingreso a la escuela de periodismo “Manuel Márquez Sterling”, carrera por la que se inclina en primer lugar porque dice que desde niña tuvo facilidad para escribir y además porque esta profesión representaba la oportunidad idónea para ejercer su vocación de servicio: “el periodismo es necesario a la sociedad y con ello podía favorecer al mejoramiento humano. Tenía otras opciones como el magisterio o la medicina, que también son profesiones en las que se ayuda a las personas; pero indudablemente el periodismo tenía una función social”.<sup>36</sup>

De esta carrera se gradúa en 1958 y es la profesión que la ubica en una trinchera desde la cual puede hablar de la situación y el acontecer del mundo, pero concretamente de lo que pasa en su país en ese momento, pues le permite colaborar en los diarios *Revolución*,

---

<sup>33</sup> Helen Hernández “El idioma es un misterio insondable”. Entrevista con la narradora cubana María Elena Llana en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 386, Año VII, 27 de septiembre al 3 de octubre de 2008, s. p.

<sup>34</sup> *Idem*

<sup>35</sup> Antonio Cardentey Levin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>36</sup> Helen Hernández, *op. cit.*, s/p.

*La Tarde, La Calle y Palante* y en las revistas *Pueblo y Cultura* y *Cuba*, así como en el Departamento Latinoamericano de la Agencia de Noticias Prensa Latina como corresponsal en varios países de otros continentes. Esta experiencia como periodista le sirve para enamorarse más de su país y así lo expresa: “en realidad lo mejor de haber visto el mundo externo a Cuba fue darme cuenta de lo arraigado de mi hispanidad. He visitado sitios muy interesantes, pero siempre extrañaba mi hogar y mis raíces latinas. Es algo que se acentuó en mis trabajos en el exterior como corresponsal de «Prensa Latina», el portal periodístico”.<sup>37</sup>

Tanto el ejercicio periodístico como el amor a su país estarán presentes en el quehacer cotidiano de Llana porque al mismo tiempo que ejercía su profesión como periodista desarrollaba su vocación de escritora. María Elena explica que escribía desde que tenía once años y que antes de ser periodista ya era escritora: “mis intereses literarios me ayudaron a fundamentar trabajos periodísticos y la radio me permitió manejar el diálogo para los cuentos”.<sup>38</sup>

Pero ¿cómo se relacionan y complementan el periodismo y la literatura en Llana? Recordemos que, siendo joven, a la escritora cubana le toca presenciar una serie de cambios políticos y económicos en su país debidos a la Revolución. Como corresponsal, el periodismo le permitió informar de manera objetiva al mundo el acontecer social; como literata, sus cuentos ofrecieron, a través de la ficción, su visión personal de lo observado, y en algunos casos, de lo vivido.

Son dos los conflictos políticos y sociales que vivió María Elena en su tiempo: en primer lugar, la dictadura de Fulgencio Batista de 1952 a 1959 y en segundo lugar la

---

<sup>37</sup> Milagros Chirinos, “Cuba como fuente de inspiración”, consultado en: (<http://www.centrotampa.com/ce/list/noticias-locales/cuba-como-fuente-de-inspiracixf3n-20151203>)

<sup>38</sup> Antonio Cardentey Levin, *op. cit.*, p. 62.

Revolución Cubana que inició en 1959 con el derrocamiento de Batista y la toma del poder por Fidel Castro. Este último suceso histórico trajo consigo un cambio radical en la vida de la autora y en general del pueblo de la isla.

Una de las primeras consecuencias del cambio de régimen económico en el país, que la escritora y su familia experimentaron en carne propia, fue la decadencia de la burguesía cubana, descenso que será retratado por Llana en *Casas del Vedado*. Para Antonio Cardentey Levin con este libro la escritora “se introduce en ese microcosmos para exhibir las manifestaciones costumbristas, ideológicas, cosmovisivas, conductuales y rituales propios de una clase social que transita de preponderante a relegada.”<sup>39</sup> Explica María Elena que “el tema de la pequeña burguesía habanera era un sector de nuestra vida inmediata que no se estaba reflejando nunca salvo para herirlo, y en definitiva pertenezco a esa clase. Por eso lo elegí para tratarlo en *Casas del Vedado*, porque si yo me sentía una persona honrada, honesta, que fui miliciana cuando vino la invasión de Playa Girón; ¿por qué tenían que juzgarme miserable por mi origen pequeño-burgués?”<sup>40</sup>

Un acontecimiento político, no menos importante que los mencionados anteriormente, complementan la difícil situación que padecía Cuba y que a Llana también le tocó vivir: la llamada “Crisis de octubre” o “Crisis de los misiles”. En ese momento el país estuvo a punto de sufrir un ataque nuclear de los Estados Unidos por servir la isla

---

<sup>39</sup> Antonio Cardentey Levin. “El imaginario doméstico en *Casas del Vedado* de María Elena Llana”, en *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid, Revista Digital Cuatrimestral, N° 42, julio-octubre 2009, Año XIV.

<sup>40</sup> Helen Hernández, *op. cit.*, s. p.

cubana como base nuclear soviética: “esa fue la época que me tocó, y que incluyó ser miliciana cuando nos invadieron en el 61 y cuando nos iban a tirar la bomba en el 62”.<sup>41</sup>

A consecuencia de todos los conflictos armados suscitados dentro y fuera del país, la vida de Llana se entiende compleja, dolida y muy difícil. La escritora cuenta su pesar de ver cómo a los estudiantes los mandaban a la guerra o de enfrentarse a escenas desgarradoras como “toparme con una ambulancia llena de cadáveres envueltos en las mismas sábanas, ya un poco desteñidas, que en Cuba comprábamos por la libreta de racionamiento.<sup>42</sup> Y también llegar al cementerio civil y ver, solitaria, lánguida, nuestra bandera ondeando sobre la tumba de Díaz Argüelles.<sup>43</sup> Todo era muy tenso. Todo hablaba hacia muy adentro”.<sup>44</sup>

Otra de las consecuencias de la situación política de Cuba fue el llamado “Quinquenio gris”<sup>45</sup> que repercutió directamente en el ámbito cultural del país y por consiguiente en la difusión de la obra de Llana, pues entre la publicación de dos de sus primeros libros explica la escritora que “entre *La reja* y *Casas...* medió el Quinquenio gris. Yo escribía pero no molesté a ninguna editorial porque ya sabemos que no querían saber nada de lo fantástico –por evasivo, pequeñoburgués, contrarrevolucionario y otras muchas cosas”.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Antonio Cardentey Levin, “Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana” en *La Gaceta Cubana*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, núm. 6, p. 63.

<sup>42</sup> La libreta de racionamiento fue instituida por Fidel Castro en 1963 para limitar mensualmente las compras de productos básicos de consumo de cada ciudadano cubano.

<sup>43</sup> Raúl Díaz Argüelles fue un revolucionario cubano que luchó contra Fulgencio Batista.

<sup>44</sup> Antonio Cardentey Levin, “Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana” en *La gaceta cubana*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, núm. 6, p. 63.

<sup>45</sup> El Quinquenio gris se refiere al contexto cultural entre 1971 y 1975 en el que personas encargadas de la dirección cultural en Cuba establecían los lineamientos y normas en que debía producirse la cultura y en que se marginó y limitó a varios intelectuales de la época.

<sup>46</sup> Antonio Cardentey Levin, “Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana” en *La gaceta cubana*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, núm. 6, p. 66.

Por último, es necesario detenernos en otra de las etapas importantes en el contexto histórico y social de María Elena Llana: el denominado período especial o Crisis de los noventa.<sup>47</sup> Este período tiene una especial significación porque pese a las difíciles circunstancias económicas que implicó para los cubanos, también representa la apertura a ciertos aspectos positivos culturales para la mujer, así lo explica María del Mar López-Cabrales:

Durante el período especial, la creación de espacios literarios y culturales dio a las mujeres cubanas fuerza, motivación y justificación para continuar la producción de su discurso en la sociedad [...] Estos espacios fueron fundamentales para el aumento de la autoestima de muchas escritoras que estaban empezando a crear y para la “resurrección” de muchas otras que llevaban años dejando sus escritos en los cajones de la ciudad de La Habana y del resto de Cuba (éste es el caso de Esther Díaz Llanillo y de María Elena Llana, excelentes escritoras de literatura fantástica que llevaban treinta años sin publicar por considerar que sus escritos no eran suficientemente revolucionarios ni relevantes para la historia literaria de su país).<sup>48</sup>

A pesar de todas las complicadas etapas históricas y de las situaciones políticas y sociales que vivió Llana, tiene claro lo que defendió en el pasado, la libertad en lo que quiso dar a conocer en sus cuentos y de las posibilidades que actualmente vive: “Escribí sin esperanzas, sin editores pero sin amo y se cerró el quinquenio más largo de todos los tiempos”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> María del Mar López-Cabrales en su libro *Rompiendo las olas durante el período especial: creación artística y literaria de mujeres en Cuba* explica que “El período especial consistió aproximadamente en los cinco años que vinieron después de la caída del Muro de Berlín. Los subsidios que Cuba recibía de la Unión Soviética desaparecieron por completo y el bloqueo impuesto a Cuba por parte de los Estados Unidos se recrudeció con las leyes de Torricelli y Helms-Burton. Durante este periodo de tiempo, los ciudadanos cubanos no pudieron encontrar los productos más necesarios para su higiene y supervivencia, hasta los medicamentos eran escasos o inexistentes en la Isla. El período especial tuvo un impacto no sólo material sino también psicológico en la sociedad cubana”, p. 9.

<sup>48</sup> María del Mar López-Cabrales, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>49</sup> Antonio Cardentey Levin, art. cit., p. 66.

### 2.2.2 El desafío fantástico

María Elena Llana escribió principalmente cuento y es en este género en el que ha sobresalido por la gran variedad de temas que presenta de una manera amena e interesante, pero sobre todo una de las características que varios críticos han resaltado en su obra es la excelente destreza en el manejo del lenguaje en cada una de sus narraciones. En 1978 incursionó en la poesía participando en el concurso “Julián del Casal” de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, pero sólo obtuvo una mención especial.

Recientemente la escritora cubana presentó en Estados Unidos, en la Universidad del Sur de la Florida, su más reciente libro titulado *An Address in Havana. Domicilio Habanero*,<sup>50</sup> una edición bilingüe que contiene una selección de algunos de los cuentos que ha escrito Llana y con el que pretende llegar a los lectores de aquel país.

La producción cuentística de María Elena Llana está constituida por los siguientes libros: *La reja* (1965), incluye cuentos con diferentes vertientes que ella misma explica “está dividido en tres secciones: los «divertimientos», que son los cuentos fantásticos; las «narraciones» con varios cuentos realistas y por último los hechos, donde narro «historias» que eran expresión de mi compromiso con mi tiempo, con lo que había sido el batistato para mi generación”.<sup>51</sup> *La reja* contiene “Nosotras”, uno de los cuentos más antologados de Llana y que será analizado en este trabajo.

*Casas del Vedado* (1983) está integrado por once cuentos: “El gobelino”, “La casa vacía” y “Claudina” entre otros. Este libro es uno de los más significativos de Llana porque además de que en él se incluye otro de sus relatos más conocido y antologado llamado “En

---

<sup>50</sup> El libro es una traducción de cuentos realizada por Bárbara Riess, Directora del Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas en Allegheny College.

<sup>51</sup> Helen Hernández, *op. cit.*, s. p.



familia”, recibe el *Premio de la Crítica* en 1984 que ayuda a la narradora cubana para su pleno reconocimiento como escritora.

*Casas del Vedado* tiene además gran relevancia porque representa para la autora un desafío a su contexto social, pues la mayoría de los cuentos incluidos en él se inclinan hacia la narrativa fantástica, es decir, es un libro escrito en un período donde los temas más importantes para la mayoría de los narradores de la época eran los relacionados con la Revolución y en el que había un compromiso casi obligado con la causa política y social. A pesar de eso, Llana acepta el riesgo de no renunciar a su libertad en la creación literaria y concretamente en su elección hacia lo fantástico, por lo que explica “lo concebí en la soledad y el aislamiento, en el momento en que las editoriales fueron inundadas de machetes, tuercas y fusiles”.<sup>52</sup> Años más tarde, y siguiendo esta misma línea, la escritora cubana da a conocer *Castillos de naipes* (1998), libro al que ella misma define de corte fantástico, pero “más elaborado que el anterior”. En éste destaca el cuento “Alondra pasa”.

En 2004 se publica *Ronda en el malecón*, compuesto por siete cuentos que hablan de la realidad cubana y que según la autora “son cuentos amargos. Escribirlos fue mi purga interior, mi limpieza sin cocos ni yerbas”.<sup>53</sup> Entre las narraciones que lo integran están: “Volver”, “Tríptico actual” y “Salón de espera”. En el mismo año da a conocer *Apenas murmullos*, libro que incluye trece cuentos, entre ellos destacan varios relatos fantásticos como: “La novia”, “Metamorfosis”, “Electra gemela” y “Añejo cinco siglos”. Según Basilia Papastamatú es un libro en el que “aparentemente predomina un tratamiento más realista de las situaciones, dado que las historias o circunstancias no resultan siempre tan

---

<sup>52</sup> Antonio Cardentey Levin, art. cit., p. 64.

<sup>53</sup> *Idem*.

enigmáticas o envueltas en la irrealidad como ocurre en otras de sus obras. Pero persiste en su trasgresión de todo orden canónico.”<sup>54</sup>

En 2009 sale a la luz *En el Limbo*, contiene una serie de pequeños relatos ubicados justamente en ese lugar situado entre el Cielo y el Infierno. Según Llana los personajes que ahí participan constituyen un “caprichoso haz de figuras que a lo largo de mis lecturas me han hablado al oído y sugerido otras vertientes de sí mismas”.<sup>55</sup> Finalmente, en la bibliografía de la autora cubana es necesario mencionar sus antologías personales: *Casi todo* (2006) y *De pájaros invisibles* (2010), además de su último libro de cuentos titulado *Tras la quinta puerta* (2014).

Después de este breve recorrido por la vida y la obra de Amparo Dávila y María Elena Llana podemos observar dos escritoras contemporáneas que, independientemente de sus diferentes contextos sociales, disfrutaron de una vocación literaria que conjuntan con su calidad creativa y que nos permite acercarnos a su visión particular del mundo. Resulta interesante que la forma en que lo hacen es a través de un género que goza como antecedente de un amplio acervo de reconocidos autores y que va ganando más prestigio en la literatura universal, es decir, el género fantástico. Hay coincidencias y diferencias en la forma en que cada una de ellas trabaja el género; sin embargo, lo importante es resaltar que a través de sus relatos conocemos dos diferentes enfoques de lo fantástico.

---

<sup>54</sup> Basilia Papastamatíu, “La enigmática realidad en los cuentos de María Elena Llana”, en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 386, Año VII, 27 de septiembre al 3 de octubre de 2008.

<sup>55</sup> María Elena Llana *apud* Helen Hernández Hormilla, “Vivir *En el limbo* de María Elena Llana”, en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 429, Año VIII, 25 al 31 de julio de 2009.

### **2.3 La narrativa de Amparo Dávila y María Elena Llana. Dos enfoques de lo fantástico**

Es conveniente empezar por mencionar que no podemos colocar la totalidad de la obra de Amparo Dávila y de María Elena Llana dentro de la narrativa fantástica, pero es un hecho el predominio de lo fantástico en muchos de sus textos, motivo por el cual la crítica las designa y ubica como narradoras de este género.

Dávila y Llana son dos autoras con gran sensibilidad marcada por situaciones especiales dadas por sus respectivos contextos sociales, que nos permiten conocer cómo se manifiesta el género fantástico desde la óptica femenina de dos escritoras de diferentes países del continente.

Dávila rechaza que se le sitúe en este género porque dice que ella no escribe literatura fantástica, aunque la crítica así la reconoce: “El corte fantástico en la literatura se ha abierto: si hablamos de los años cincuenta, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas tienen la palabra fantástica.”<sup>56</sup> Por su parte, a Llana no le disgusta que su literatura reciba esta denominación pues afirma: “todo lo que he escrito ha sido espontáneamente, me venía la idea y ella se iba conformando. Con el tiempo aprendí que hay teóricos que trazan los lineamientos de lo fantástico, pero ya hacía esta literatura, sin haberlos leído”.<sup>57</sup>

Ambas autoras comparten la idea de que su literatura parte de una realidad que no evaden, de una realidad que tiene más de una cara, pero que ellas tienen la capacidad de hablar de la cara que no es la común. Explica Dávila:

Tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad, pero yo vivo la realidad con dos caras; una, la externa, que es la

---

<sup>56</sup> Sara Poot Herrera, *op. cit.*, p. 52.

<sup>57</sup> Onaisys Fonticoba Gener, “María Elena Llana: Todo lo que se inventa en literatura es un misterio”, consultado en: (<http://www.centroloynaz.cult.cu/index.php/2014/07/14/maria-elena-llana-%E2%80%9Ctodo-lo-que-se-inventa-en-literatura-es-un-misterio%E2%80%9D/>)

luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... simplemente ocurren. 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>58</sup>

Sin embargo, ¿este tratamiento que hace Dávila no significa hablar de fantástico? ¿Acaso lo fantástico no parte de la construcción de una realidad e implica ver esas otras caras que nos resultan incomprensibles?

María Elena Llana especifica su cultivo de lo fantástico cuando se replanteó el tratamiento del idioma, y sintió que requería otro lenguaje. Explica que cuando se sintió satisfecha en el uso del lenguaje para recrear la atmósfera fantástica se quedó en paz y sintiéndose segura en los mecanismos creados por ella misma. Así ubica lo fantástico en el bisel de un espejo en el que uno se sigue viendo, pero como distorsionado, en el que “no eres tú exactamente, pero sigues siendo tú”.<sup>59</sup>

Resulta interesante saber cómo conceptúan Dávila y Llana lo fantástico; sin embargo, asumido o no por ellas, su narrativa tiene la habilidad y la sutileza para crear delgadas líneas fronterizas entre realidades “lógicas” y “no lógicas” que confrontan al ser humano consigo mismo y cuyos conflictos no encontrarán generalmente una explicación o una salida. Como se verá en el siguiente capítulo con el análisis de los cuentos que conforman el corpus seleccionado, ambas escritoras coinciden en motivos recurrentes, pero sus relatos son tratados con procedimientos y estilos diferentes lo que permite enriquecer nuestra perspectiva de la literatura fantástica.

---

<sup>58</sup> Jorge Luis Herrera, *op. cit.* p. 30.

<sup>59</sup> Entrevista con María Elena Llana por Sara E. Cooper, consultado en: (<https://www.youtube.com/watch?v=uoSh-BZz2U0>)

## CAPÍTULO III

### EL TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN AMPARO DÁVILA Y EN MARÍA ELENA LLANA

#### 3.1 La visión del doble

##### 3.1.1 “Final de una lucha” de Amparo Dávila

“Cada uno de nosotros proyecta una sombra tanto más oscura y compacta cuanto menos encarnada se halle en nuestra vida consciente. Esta sombra constituye, a todos los efectos, un impedimento inconsciente que malogra nuestras mejores intenciones”.

C. G. Jung

El tema del doble (*doppelgänger*<sup>1</sup>) resulta inquietante para cualquiera porque sitúa al individuo ante la posibilidad de no ser el ente único e irreplicable que algunas tendencias filosóficas o religiosas plantean. Sin embargo, hay algo todavía más inquietante y es cuando esa duplicación no es producto de procesos físicos o materiales como experimentos científicos (que en sí no dejan de ser sorprendentes), sino que sale de uno mismo y toma una corporeidad que amenaza con anular a quien la originó. ¿Dónde tuvo lugar esa duplicación? ¿Qué aconteció para dar paso a ese doble? Estas son las interrogantes que nos provoca Amparo Dávila con su cuento “Final de una lucha”, relato que forma parte de *Tiempo destrozado* (1959) y trata el asunto del doble, uno de los motivos recurrentes de lo fantástico.

Son muchos los antecedentes literarios que tratan el tema del doble,<sup>2</sup> pero sin duda vale la pena mencionar un importante referente de la literatura fantástica latinoamericana

---

<sup>1</sup> “La palabra *Doppelgänger*, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, quiere decir «el que camina al lado» o «el compañero de ruta». Una traducción más literal es el doble caminante ya que la palabra alemana *gänger* significa caminar y *Doppel* significa doble”. Bruno Estañol, “«El que camina a mi lado»: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura” en revista *Salud mental*, p. 267.

<sup>2</sup> Explica Juan Herrero Cecilia en su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” que “siguiendo la línea abierta por Hoffmann, toda una serie de escritores como Poe, Gautier, Nerval, Dostoievski, Maupassant, Henri James, Stevenson, Wilde, Kafka, Virginia Woolf, Borges, Cortázar, José María Merino etc., van a reformular desde nuevas perspectivas la problemática de la misteriosa identidad del ser humano ofreciendo a los lectores nuevas historias de ficción que ponen en escena la inquietante figura del doble”, p. 23.

contemporánea que es Julio Cortázar con su cuento “Lejana”.<sup>3</sup> En este relato el escritor argentino enfrenta a su protagonista Alina Reyes con su doble y la trama va proporcionando toda una serie de experiencias físicas y emocionales de este personaje que lo inquietan, que le impiden tener una vida tranquila y que sirven como indicios para dar idea de la existencia de la otra entidad. La historia nos lleva a entender la imperiosa necesidad del encuentro de Alina con su doble que concluirá en la confluencia de ambas, pero también con la suplantación de una por la otra. Alina Reyes al igual que el protagonista de “Final de una lucha” tiene que enfrentarse con su doble —aunque en circunstancias diferentes— para lograr la integración o bien la anulación de su identidad como resultado de la confrontación con el otro.

Siguiendo los modelos del fantástico moderno, en este cuento Dávila no prepara un ambiente especial para la irrupción fantástica. Éste es un suceso que se presenta desde el inicio de la narración, de manera abrupta en la habitualidad del personaje para provocar en él un desequilibrio: Durán, el protagonista, “Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar”.<sup>4</sup> Además, la voz narrativa nos proporciona un dato adicional y tajante, una aseveración que descarta toda posibilidad de equivocación o de vacilación sobre la irrupción fantástica: “Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado” (p. 45).

Dávila utiliza así un narrador heterodiegético para asegurar que no hay confusión posible, pues nos presenta dentro de la realidad intratextual el acontecimiento sorpresivo como cierto, no deja lugar para la duda de lo que observa el protagonista y que éste, además, no da prioridad a cuestionamientos sobre la índole de dicho suceso, simplemente

---

<sup>3</sup> Incluido en su libro *Bestiario* (1951).

<sup>4</sup> Amparo Dávila, “Final de una lucha”, en *Cuentos completos*, p. 45. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de página del cuento de Dávila.

lo asume centrándonos entonces en una naturalización de lo otro. Sin embargo, este narrador no se convierte en una voz cómplice del protagonista, sino al contrario, como lo explica Rosalba Campra “la llamada «tercera persona» es convencionalmente neutra, su palabra no es testimonio de un personaje, sino pura función narrante: el vehículo que permite la comunicación de los acontecimientos. En este caso no es lícita la duda sobre los hechos presentados como reales, porque no siendo un «yo», la voz que narra no es susceptible de duda, no puede ser acusada de interés ni de falsedad”.<sup>5</sup>

El encontrarse con su doble provoca en Durán confusión y desconcierto porque a partir de ese momento se plantea la duda sobre su identidad, y comenzará a experimentar y padecer la angustiosa necesidad de enfrentar al elemento que lo perturba (que es él mismo), es decir, de enfrentarse al *unheimlich* de su duplicidad. Recordemos que este término, ya varias veces mencionado y relacionado con los asuntos fantásticos, hace referencia a aquello que en algún momento fue familiar y conocido para el individuo, que por situaciones particulares en su vida ha permanecido oculto o reprimido, pero se torna en algo inquietante y amenazante cuando se hace presente en el momento de una crisis.

Explica Alejandra Amatto que “en los relatos fantásticos, generalmente, la experiencia del *unheimlich* interviene en el proceso de ruptura del «paradigma de realidad» construido en el cuento; lo experimenta una de las dos entidades significativas del mismo (el individuo) y lo procesa a través de la otra (el entorno)”.<sup>6</sup> En “Final de una lucha” el *unheimlich* está enmarcado en un entorno ciudadano que es representado desde el inicio como caótico y congestionado como cualquier ciudad en el mundo. Cuando Durán se ve a lo lejos

---

<sup>5</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 149.

<sup>6</sup> Alejandra G. Amatto Cuña. “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila”, en *Al amparo de la fantasía. La narrativa fantástica de Amparo Dávila*, p. 9.

“se persigue”, intenta “alcanzarse”, pero la saturación de personas se lo impide, con lo que el relato parece reforzar la idea del ahogamiento del protagonista en una aglomeración de individuos como presagio de la posible anulación de su identidad ante la presencia del otro.

Omar Nieto explica que, a diferencia de lo fantástico clásico el fenómeno que llega a perturbar al personaje no es un ser externo, pues “lo otro” viene de uno mismo “ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico”.<sup>7</sup>

El conflicto del protagonista de “Final de una lucha” consistirá en entender quién es él y quién es el otro que ve: “Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra” (p. 45). En este momento el cuento proporciona al lector implícito un dato importante para ubicar el origen de la duplicación del personaje relacionándolo con el aspecto oscuro de la personalidad del hombre y cuyo término es propio del terreno de la psicología: el concepto de la sombra.<sup>8</sup> De esta forma Durán reconoce y es consciente de la única información sobre su doble: es la sombra de él; sin embargo, esto abre al mismo tiempo la posibilidad y el riesgo de ser él la sombra del que vio.

---

<sup>7</sup> Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, p. 139.

<sup>8</sup> Explica Connie Zweig que: “En su ensayo «Sobre la Psicología del Inconsciente» publicado en 1917, Jung se refirió a la sombra personal como *el otro* en nosotros; la personalidad inconsciente de nuestro mismo sexo; lo inferior y censurable; ese otro yo que nos llena de embarazo y de vergüenza [...]. La sombra de Jung es parecida a lo que Freud denominaba «lo reprimido» pero se diferencia de ello en que constituye una subpersonalidad que posee -como ocurre con la personalidad autónoma superior- sus propios contenidos (sean pensamientos, ideas, imágenes, juicios de valor autónomos). En 1945 Jung definió a la sombra como lo que una persona no desea ser. «Uno no se ilumina imaginando figuras de luz -afirmó- sino haciendo consciente la oscuridad, un procedimiento, no obstante, trabajoso y, por tanto, impopular.» Connie Zweig (ed.), *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*, p. 16.



Cabe mencionar aquí que, contrario a lo que Todorov auguraba con relación a la desaparición del género fantástico debido a la presencia de la psicología, Magali Velasco explica que:

Tal como Bessiere confirma en su estudio, la literatura fantástica moderna, al contrario de lo estimado, se ha alimentado de las teorías psicoanalíticas, profundizando y diversificando las temáticas a tratar. Vax, en 1979, opinó que la literatura fantástica moderna tiende a alejarse del folclor y de la parapsicología para aproximarse a las patologías mentales. Es la conciencia y sus cavernas, la quintaesencia de lo fantástico moderno.<sup>9</sup>

Así entonces no es raro entender el hecho de que Amparo Dávila en este cuento también manifieste, a través de su protagonista, esta preocupación o inquietud del hombre contemporáneo por cuestiones y problemas psicológicos relacionados con su identidad.

Además de “Lejana” de Julio Cortázar que trata sobre el doble, existen importantes antecedentes románticos en la literatura universal que lo aluden, pero especialmente referido al asunto de “la sombra” como una vertiente de la duplicación. Sobresalen en este asunto el escritor danés Hans Christian Andersen con su cuento “La sombra” (1847) y el escritor alemán Adelbert von Chamisso con su relato “La maravillosa historia de Peter Schlemihl” (1813). En ambas historias los protagonistas pierden su sombra: en el primero porque ésta se separa voluntariamente hasta llegar a corporizarse y anular al hombre de quien formaba parte; en el caso del segundo cuento el personaje principal vende su sombra al Diablo a cambio de monedas. En sendas historias hay una consecuencia nefasta que puede ser la muerte (entendida como aniquilación física) o el despojo de la cualidad de humano del protagonista (quien carece de sombra no puede ser humano). Explica Italo Calvino que fue en el tiempo del romanticismo alemán cuando “la pérdida de la sombra fue

---

<sup>9</sup> Magali Velasco Vargas, *El cuento: la casa de lo fantástico*, p. 28.

interpretada como pérdida del alma; pero el símbolo es más indefinible y complejo: esencia que huye de la persona, «doble» que lleva cada uno de nosotros”.<sup>10</sup>

El narrador nos da varias pautas para conocer más sobre la identidad del protagonista de “Final de una lucha”, tenemos así a un personaje emocionalmente inestable que al perder de vista a su doble siente “aquella angustiosa sensación, mezcla de temor y ansiedad, que a menudo sufría” (p. 45). Esto nos lleva a enfocarnos en la ambigüedad discursiva porque por un lado puede entenderse su ansiedad continua como producto de su pasado, por algo que le sucedió y que le sigue afectando, o bien, por el otro su ansiedad como producto del impacto por lo que acaba de ver y que resulta en el *unheimlich* que estaba oculto. Recordemos que en el fantástico moderno el suceso irruptor ya no siempre provoca miedo en el personaje sino inquietud; para Durán, sin embargo, el hecho de encontrarse con su doble no resulta tan inquietante y angustiante como el hecho de perderlo: “Supo entonces que él era quien se había perdido, no los otros”. (p. 45). Con esta afirmación el narrador nos mantiene en la ambigüedad referida porque puede verse la pérdida en el sentido literal del discurso o, debido a que en la desesperada persecución a su doble, Durán desconoce su ubicación geográfica, o bien, se siente extraviado porque se escapa la oportunidad de hacer frente a su doble, al que tal vez ya esperaba para confrontarlo o confrontarse y de este modo recuperar por completo su unidad e identidad.<sup>11</sup>

Ahora bien, la presencia del doble implica una transgresión en la realidad intratextual: su sombra, —entendida en el sentido que lo muestra Jung, como el otro en el

---

<sup>10</sup> Italo Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, vol. II, p. 19.

<sup>11</sup> Explica Javier Barros del Villar en su artículo “Sobre la sombra (su naturaleza arquetípica, su simbolismo, y su relación con la luz)” que: “El encuentro con nuestra sombra es un requisito ineludible en el proceso de alcanzar la plenitud. [...] Jung afirmaba que a partir del momento en que nos encontremos de frente con nuestra sombra, entonces seremos inmunes a cualquier sentimiento de culpa, miedo o vergüenza”, consultado en: (<http://pijamasurf.com/2012/07/sobre-la-sombra-su-naturaleza-arquetipica-su-simbolismo-y-su-relacion-con-la-luz/>)

hombre, el que nos avergüenza o no queremos ser, habitante en su inconsciente— ha pasado los límites de esa consciencia para materializarse y hacerse visible: “Era su mismo cuerpo, no cabía duda. La misma velada sonrisa, el cabello a punto de encanecer, el modo de gastar el tacón derecho, los bolsillos siempre llenos de cosas, el periódico bajo el brazo... Era él” (p. 46). Explica el crítico literario Juan Bargalló que “generalmente, las dos encarnaciones de una misma identidad se comportan como un enfrentamiento creciente entre ellas.”<sup>12</sup>

Podemos entonces comprender que la relación entre el protagonista y su sombra resulta problemática, no solamente porque está de por medio una usurpación, sino porque implica que Durán reconoce en su personalidad esa sombra en forma de su doble, esa otra parte oscura que le avergüenza, que había reprimido, pero ha salido de forma inevitable y a la vez ahora tiene que enfrentar: “Tenía que hablarles, saberlo todo. Acabar con aquella doble vida” (p. 47).

Siguiendo la propuesta de Campra con respecto a la transgresión, en “Final de una lucha” se da en las categorías sustantivas, es decir, en la confrontación *yo/lo otro* que surge de la oposición *ahora/pasado*. Esta última pareja de oposición puede observarse a través de un discurso que intercala interpolaciones señaladas por medio de una tipología diferente a la del resto del relato, analepsis que funcionan como una guía para entender de dónde proceden los conflictos del protagonista. Esta forma de construcción que maneja el discurso de “Final de una lucha” es el tipo de *mise en abyme retro-prospectiva* que explica Lucien Dallenbach en la que encontramos una historia pasada dentro de la historia que está por conocerse: “obligada a conservar el estado de equilibrio entre el *ya* de la garantía y el

---

<sup>12</sup> Bargalló, Juan, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, p. 16.

*todavía no* de la especulación, ella está predestinada a ocupar en el relato una posición no sólo intermedia, sino *media*".<sup>13</sup>

Con este recurso el discurso nos da la posibilidad de conocer al mismo tiempo las dos realidades intratextuales del protagonista, una del pasado y otra que está sucediendo y que se está escribiendo hacia su futuro. Conocemos a dos Durán: el que fue antes y el que es ahora, el que vive en su inconsciente y el que vive en su realidad consciente. Sin embargo, lo importante y conflictivo en la historia es que esta existencia del protagonista y la materialización de su doble es simultánea, en un mismo espacio y en un mismo tiempo, característica que también define lo fantástico cuando Rafael Olea propone que "los textos fantásticos se caracterizan por la paulatina primacía de la *lógica de la conjunción*, la cual se contrapone a la *lógica de la disyunción* con que comúnmente son explicados los fenómenos, tanto en la realidad habitual de los personajes como en la de los receptores".<sup>14</sup> Es decir, existe un Durán en dos manifestaciones corporales diferentes que coexisten en el mismo lugar y en el mismo espacio.

Durán tiene ahora dos posibilidades de vida actual, dos posibilidades de consecuencia en el presente y que se revelan no sólo por la presencia de su doble, sino además por la existencia de las dos mujeres con las que se relaciona sentimentalmente: Flora que es "su presente" y Lilia que es "su pasado" al que debe enfrentarse: "Amaba a Flora de una manera tranquila, serena. Había querido a Lilia con desesperación, con dolor a sí mismo, siempre humillado por ella" (p. 47).

No sabemos en qué momento se borran esos límites entre el ayer y el hoy para abrir la posibilidad de un encuentro del protagonista con su doble. Sólo queda claro que el

---

<sup>13</sup> Lucien Dallenbach, "Intertexto y autotexto" en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 96.

<sup>14</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 62.

pasado tiene una consecuencia en la realidad presente, es decir, una es el antecedente de la otra; en este sentido podemos hablar de espacios en blanco en el texto, información no proporcionada, pues no sabemos lo que pasó en cierto periodo de la vida de Durán para explicar si hay un detonante que provoque la presencia ominosa.

Sin embargo, sí hay un elemento evidente que sirve de “puente”, de conexión o enlace entre pasado y presente: “Subió tras ellos al tranvía. Alcanzó a aspirar el perfume de ella... lo conocía, *Sortilege* de Le Galión. Aquel perfume que Lilia usaba siempre y que un día él le había regalado haciendo un gran esfuerzo al comprarlo” (p. 46). La fragancia que usa la mujer con la que vio a su doble es la misma que él le regaló cuando la pretendía en el pasado, el perfume le permite así caer en la cuenta de que se trata de Lilia, que en el primer encuentro con su doble no reconoció.

El nombre del perfume (*Sortilege*, es decir, “hechizo”) es un indicio de que hay una naturaleza especial en él que nos hace pensar que estamos moviéndonos en terrenos de lo fantástico. Esta fragancia aplica literalmente su nombre en Durán porque con él pretende conquistar a Lilia y es el mismo elemento que pareciera ejercer un tipo de encantamiento sobre el protagonista en el pasado y que lo encadena o ancla en él. Es un “hechizo” el que le da vida a su doble, por el que queda prendado de Lilia en un mundo de su inconsciencia, y del que su esposa sabía. En Flora vemos al único personaje que tiene interacción con Durán y también el único que pudiera darnos una focalización diferente a la del protagonista para el rechazo de toda posibilidad de mundo alterno, pero lejos de esto su esposa se convierte en su cómplice al “respetar” el otro mundo de Durán: “Flora era buena, tierna, comprensiva. Había respetado su reserva, su otro mundo” (p. 48).

En el pasado del protagonista de “Final de una lucha” hubo una posibilidad de terminar con su obsesión por Lilia y con ello evitar también permitir la existencia de su

doble. Aniquilar a Lilia significaba liberarse de ella, pero el hecho de no permitir que alguien la matara en el pasado implicó llevarlo a cabo en el presente, cargar con ese peso durante muchos años a través de su sombra inconsciente quien, finalmente, sale o se separa de él. En el fondo Durán sabe que su lucha contra su doble (sombra inconsciente) implica también su lucha contra Lilia, acabar con ella; así el narrador lo confirma: “Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación” (p. 48).

Cuando se da por fin el punto culminante para el encuentro entre Durán y su doble, el discurso empieza a preparar indicios que se centran en la descripción del espacio donde tendrá lugar el enfrentamiento. Esta descripción se relaciona con una serie de adjetivos que conllevan una intensificación visual para llegar al espacio del encuentro definitivo: una casa gris, una habitación oscura. Se ha tenido así acceso al umbral, al lugar en el que se lleva a cabo ese encuentro necesario entre los tres elementos implicados (Durán, la sombra y Lilia), y en el que se asesinará a la mujer.

Consumado el asesinato de Lilia no asegura que se termine con el conflicto del protagonista en su presente, pues se elimina el motivo de la frustración en el hombre y en la sombra porque Lilia ya está muerta, mas no sabemos quién de los dos sobrevivió. El encuentro entre Durán y su sombra nos es vedado por una habitación en tinieblas, sinónimo del abismo en que tenían que encontrarse los dos: “La lucha fue larga y sorda, terrible” (p. 48).

En esa lucha tiene lugar la anulación de uno u otro y que puede deducirse porque hay un Durán que sale de la casa de forma sospechosa, lo que hace suponer que no se dio la unidad del ser del personaje, no hubo la unicidad para acabar con el problema de la sombra

que se convirtió en el motivo de conflicto del protagonista.<sup>15</sup> Su encuentro implicó la destrucción de uno de los dos; sin embargo, la duda queda: ¿quién es el que sale de la casa? ¿Quién asumió el cuerpo de Durán: él o su sombra?: “Hacia la media noche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido” (p. 48). Esta frase refuerza la indeterminación discursiva: ¿Por qué salir de la casa con esa actitud de quien ha cometido un crimen? El delito no es solamente el asesinato de Lilia, sino que comete un delito aquél que sabe que no ha actuado correctamente, aquél que tal vez ha suplantado o robado la identidad de alguien. Es Durán quien sale herido, pero quién es el que vence... ¿el hombre o la sombra?

Como se verá en el análisis del siguiente cuento, el conflicto de Durán es el mismo que encontramos en “Nosotras” de María Elena Llana; pero hay una clara diferencia en la forma en que los personajes se enfrentan a su otro “yo”. El protagonista de “Final de una lucha” busca y confronta a su doble cuando lo descubre; la protagonista del relato de Llana evade la confluencia hasta donde le es posible. En ambos el encuentro es inevitable.

---

<sup>15</sup> Explica Jung: “La sombra representa un problema ético, que desafía a la entera personalidad del yo, pues nadie puede realizar [hacer consciente] la sombra sin considerable dispendio de decisión moral. En efecto, en tal realización se trata de reconocer como efectivamente presentes los aspectos oscuros de la personalidad. Este acto es el fundamento indispensable de todo conocimiento de sí, y consiguientemente encuentra, por regla general, resistencia considerable”. Carl G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, pp. 22-23.

### 3.1.2 “Nosotras” de María Elena Llana

-¿Y si el sueño durara? -dijo con ansiedad.  
Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que  
ciertamente no sentía. Le dije:  
-Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse,  
no hay persona que no se encuentre consigo misma.  
“El otro”  
Jorge Luis Borges

Explica Isabel Paraíso que: “La interconexión entre literatura y psicoanálisis comienza con el hecho de que el psicoanálisis aparece como culminación de la literatura romántica del siglo XIX, y por otra parte el psicoanálisis es determinante para muchos movimientos literarios del siglo XX: surrealismo, novela experimental (con técnicas como el fluido [sic.] de la conciencia), etc.”.<sup>1</sup> Si bien esto es evidente, asimismo es una realidad innegable que los trastornos del ser humano tratados por el psicoanálisis representan uno de los grandes atractivos también para muchos de los escritores fantásticos del siglo XX.

María Elena Llana igualmente muestra su interés por estos temas y en su varias veces antologado cuento “Nosotras”<sup>2</sup> trata un asunto en el que la protagonista también enfrenta conflictos del inconsciente a través de otra de las variantes del tema del doble: el alter ego.

“Nosotras” relata la historia de una mujer que ha tenido un sueño y en el que hay un suceso aparentemente común y sencillo: llegan a su casa los trabajadores de una compañía

---

<sup>1</sup> Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*, p. 51

<sup>2</sup> Explica Mayreen Dita Gómez que: “Los cuentos de María Elena Llana han sido antologados por varios autores: el primero de ellos, Rogelio Llopis, quien a solo tres años después de la publicación de su primer libro, decide incluir en *Cuentos de lo fantástico y lo extraordinario* (1968), el relato «Nosotras», texto inaugural de *La reja*, obra que aparecerá además en las antologías mexicanas *Miedo en castellano: 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (1973) y *El libro de lo insólito* (Antología) (1989), la primera preparada por Emiliano González y la segunda por el propio González junto a Beatriz Álvarez Klein. Tres conjuntos la incluyen además en la década de los noventa, la célebre *El submarino amarillo. Breve Antología* (1993), que se ocupaba del cuento producido en la fecha 1966-1991 y preparada por Leonardo Padura Fuentes, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, selección de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, texto que apareció bajo la égida de Ediciones Unión en 1996 y que también elige «Nosotras» y quizá la antología más completa de la segunda mitad del siglo XX, en cuanto al relato de esta centuria en la nación cubana se refiere, estamos hablando de *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX* (1999, aumentada y corregida en 2004) a cargo del crítico, narrador y poeta Alberto Garrandés, cuyo repertorio y estudio preliminar son de gran valía para la historiografía cubana contemporánea”, *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y Ronda en el malecón, de María Elena Llana*, p. 11.



a cambiar su número telefónico y ella se alegra porque ya no habrá motivo para recibir llamadas equivocadas o de madrugada. Este personaje es una mujer que vive en la cotidianidad de su rutina cuando, a partir de un dato que se le revela en este sueño, reta a su realidad intratextual en una especie de inocente juego que, sin imaginarlo, la lleva a enfrentar y confrontar su identidad.

El modo en que se organiza el cuento se centra, en primer lugar, en el punto de encuentro de dos realidades (consciente e inconsciente, real e irreal, vigilia y sueño) y, en segundo lugar, en el puente o unión que permite el contacto directo y evidente de esos opuestos, representado por un número telefónico. Podemos entonces observar en éste una “Flor de Coleridge”<sup>3</sup> porque dicho número que ve la mujer en su sueño tiene su existencia plena y se comprueba en la realidad intratextual del relato. En este sentido “Nosotras” no se centra en explicar motivos para entender el encuentro del personaje consigo mismo sino, más bien conocer el proceso de encuentro entre el personaje y su otro yo. El caso contrario lo vemos en “Final de una lucha” de Dávila, pues la historia explica perfectamente el origen del conflicto entre el protagonista y su doble.

En “Nosotras” hay un solo personaje que es la protagonista y es ella quien narra cada acción que realiza, es decir, su narración será “simultánea” a los acontecimientos creando un efecto de acompañamiento más directo. A la vez, en algunos momentos, el discurso mezcla la narración en primera persona con un narrador en tercera, que irá reforzando las sensaciones y emociones expresadas por el personaje. Sin embargo,

---

<sup>3</sup> La “Flor de Coleridge” es un ensayo de Jorge Luis Borges que trata sobre la creación literaria y la evolución de una idea en autores de diferentes épocas en el que toma como referencia una reflexión del poeta y crítico inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) que dice: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”.

solamente por lo que “ella” nos informa conocemos lo que va sucediendo y a la vez nos limita a conformarnos con su versión personal de los hechos.

La función del narrador en tercera persona simplemente será, con una participación escasa y breve, el que relata la situación posterior al sueño. Cuando la mujer despierta, ese narrador acompañante describe un ambiente opaco, cubierto por neblina, que nos remite a un espacio de ensoñación en el que se mueve la protagonista y que nos da idea de que no está del todo despierta: “Brumas. Algo incoherente. Brumas”.<sup>4</sup> En este estado entre vigilia y sueño la mujer empieza a recordar lo que soñó y llega a su memoria el número telefónico que le dan los trabajadores en su sueño: “«Qué número es?» Y me respondieron: «El 20-58»” (p. 52).

El sueño en este cuento tiene suma importancia. Explica Magali Velasco que éste tiene un objetivo porque “el sueño reconstituido para ser empleado por un personaje tendrá una mayor carga de significaciones del inconsciente que el sueño real, puesto que cumple con la función de simbolizar la situación o los sentimientos del personaje”.<sup>5</sup> En “Nosotras” el sueño representa otra realidad, ese mundo paralelo en el que se mueve el “otro yo” de la protagonista, la realidad donde vive su inconsciente y que en algún momento se hará presente en la realidad consciente de la mujer.

Recordemos que, según los estudios sobre los sueños propuestos por Sigmund Freud, estos tienen su origen y explicación en las experiencias vividas por el ser humano, que son almacenadas en su subconsciente y que se manifiestan en el estado onírico. Con esto surge la pregunta sobre el tipo de experiencia vivida por la protagonista para que llegue a hacer eco en su sueño y que éste trascienda a la realidad intratextual.

---

<sup>4</sup> María Elena Llana, “Nosotras”, p. 52. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Llana.

<sup>5</sup> Magali Velasco Vargas, *op.cit.*, p. 201.

Como una especie de Eva, la mujer se siente tentada a probar y a experimentar con el destino. Llama al número telefónico de su sueño con la confianza de que no pasará nada y con la curiosidad de lo que puede suceder. A manera de indicio, el narrador en tercera persona anticipa en el relato que habrá una consecuencia de esta acción: “E inmediatamente, el gesto fatal: coger el teléfono y canalizar una infantil curiosidad” (p. 52). La fatalidad anunciada es una pista que nos anticipa que algo negativo tendrá esta acción.

Se establece el contacto telefónico: “Alguien descuelga y, pese a los vericuetos del hilo la voz llega extrañamente lisa, extrañamente familiar” (p. 52). La adjetivación que el discurso da a esa voz que se escucha a través del teléfono proporciona otro indicio que nos acerca a la posibilidad de que no es natural o normal como cualquier voz, sino que entra en la categoría de la extrañeza, incluso llega al oxímoron que reitera la complementación extraña e inusual a partir de la oposición: “extrañamente familiar”. Esta categorización nos prepara y nos acerca poco a poco a la irrupción fantástica en pleno.

Acorde a las características de lo fantástico, en “Nosotras” hay un suceso desestabilizador que rompe el equilibrio en el que se mueve la protagonista. Sin embargo, a diferencia de otros relatos fantásticos este suceso no aparece de forma tajante o intempestiva, sino que su presencia se va manifestando poco a poco, es decir, va creciendo en intensidad en función de la importancia que le da el personaje central a éste pues la mujer se mueve en un constante vaivén de aceptación y negación del mismo todo el relato. Esto puede explicarse si observamos que no hay otros personajes con los cuales la protagonista interactúe y que puedan presentar una visión diferente del mismo hecho.

Tenemos así que ese primer indicio de la voz “extrañamente familiar” empieza a inquietar al personaje central pero no logra desequilibrarla totalmente: “Esa voz, esa voz... Bueno, continuemos la tontería. Si se supone que ése es mi nuevo número, preguntaré por

mí misma” (p. 53). La protagonista ha llegado al límite de la curiosidad y del reto, ha desafiado a la realidad:

— Con... Fulana

— Es la que habla” (p. 53).

La mujer tiene así el primer contacto con el suceso fantástico, con el suceso que invade su realidad. Pese a todo, la totalidad del relato pretende presentar una serie de pruebas de la protagonista para convencerse ella misma y para probarse la posibilidad de explicación natural y lógica del suceso irruptor; así el personaje se mueve constantemente entre la vacilación y el convencimiento de la imposibilidad de lo experimentado.

Hasta este momento “la otra” no tiene una presencia física en el relato, sólo hay un contacto a través del teléfono, sólo por la voz. No se ven. Lo que hace pensar en una voz de la conciencia que es la que reclama: “Al fin me llamas” (p. 53). Este reclamo invita a interpretar una espera larga, pospuesta, en que no se quiere hacer frente a algo inevitable pero necesario, así explica Magali Velasco que “el doble es un tema con vastas posibilidades de tratamiento; ofrece diversas figuras de la identidad; ya sea a través del espejo, del desdoblamiento o de la proyección, la manifestación de la identidad se cuestiona, se replantea para modificar pautas de comportamiento en el personaje. Sin duda, quien entra en contacto con su doble o tiene una experiencia de fragmentación de la personalidad, sufre transformaciones profundas en su constitución psicológica y anímica”.<sup>6</sup>

Hay una forma de contacto de la protagonista con su doble que pone a prueba la veracidad del suceso fantástico a través de los sentidos; primero fue por la voz (con las características antes descritas), pero ésta puede ser engañosa, por eso la protagonista insiste

---

<sup>6</sup> Magali Velasco, *op. cit.*, p. 88.

en dar una respuesta lógica: “¿Una broma? ¿Habré hablado en sueños? ¿Se enteraría alguien de...? ¡Pero si es imposible!” (p. 53).

Nuevamente la vacilación se hace presente porque el personaje está poco a poco experimentando la inquietud y la intranquilidad ante lo que parece inevitable: hacer frente a su doble, su desequilibrio se manifiesta ya en sensaciones físicas: “Me falta un poco la respiración. Rac-rac-rac-rac. El corazón tamborilea mientras aguardo” (p. 53). Sin embargo, una vez establecido, por segunda ocasión, el contacto con su doble, la protagonista pasa de la inquietud al enojo porque empieza a verse amenazada cuando su doble excluye la casualidad propuesta por la protagonista para explicar su existencia: “Su tonito irónico, desafiante, me desarma” (p. 54).

Recordemos que se mencionó la gradualidad en la aceptación de lo fantástico relacionada con las pruebas que nos va dando el texto como para convencer no sólo a la protagonista, sino al lector implícito, de que efectivamente hay algo *anormal* (según la terminología de Barrenechea) que se ha hecho presente en la realidad del personaje. Es importante observar que esta gradualidad está relacionada con los sentidos: primero fue por el oído, es decir, oyó la voz de la otra; ahora es por la vista: ella ve el vestido zurcido que ha sido reparado por su otro yo, un objeto físico que es la prueba no sólo de su existencia, sino de un desdoblamiento pleno y reconocido pues se está compartiendo el mismo ambiente físico, se da la interacción de ambas en el mismo espacio: “—La aguja está en una esquina de la gaveta superior de la mesita de noche. La dejaste allí la última vez que la usaste, y yo, desde luego, la volví a colocar. Cuando creíste que se había perdido, era que yo estaba zurciendo la sayuela rosada” (p. 55).

Sigue un momento de plática “civilizada” entre ambas, para llegar al descubrimiento que en realidad la protagonista fue quien buscó o invocó a su doble y que es

la protagonista la que puede “desaparecerla” porque fue ella la que inició el contacto al hacer la llamada. Sin embargo, el personaje no tiene el valor para desaparecer a su doble, necesita seguir investigando y continúa en el juego de las preguntas y llega a un grado de complicación en la que se pone más en duda la identidad de la protagonista, pues pareciera que la situación se ha invertido y ese plano de realidad en el que creíamos que se movía el personaje no lo es:

— Pero y entonces, ¿cómo puedes tener un teléfono distinto?

— La que lo tiene distinto eres tú (p. 56).

Vemos en este diálogo otro de los momentos en los que sigue creciendo la intensidad de la presencia del doble, porque ahora cabe entonces la posibilidad y el riesgo de que el doble sea ella. Posteriormente hay una tregua. Ambas tienen que despedirse, dejar de hablar, lo que da una pauta para la reflexión.

Llegamos así en la historia al tercer paso en esa gradualidad ascendente en cuanto a la presentación y a la aceptación de lo fantástico. Éste sube la intensidad en el relato y nos acerca a la irrupción más evidente, más agresiva y problemática, pero que se va anunciando poco a poco a través de otros indicios. Después de haber hablado con su doble, la protagonista se prepara para salir y al momento de elegir su ropa dice “No sé exactamente qué traje ponerme, pero voy directamente hacia el claro, de algodón... Es como si alguien ya hubiese decidido por mí” (p. 56). Ese alguien es su otro yo, que se ha adelantado a elegir su ropa. Ante esto la mujer se siente desconcertada, pero se convence de evitar pensar en su doble: “«No, no —me digo—, mejor es no pensar en eso. Si está, en el caso de que «esté», es allí, en el teléfono, esperando en el 20-58»” (p. 56). Por primera vez el personaje le concede la posibilidad de existencia a la otra y por primera vez acepta una realidad alterna que la razón no puede explicar, que escapa a la explicación lógica y que ilustra

perfectamente la definición de lo fantástico: “El razonamiento es desesperadamente pobre, pero lo hago por tranquilizarme y me tranquiliza” (p. 56).

El tercer paso en la aproximación al suceso fantástico tiene lugar y es impactante. Es el reconocimiento del “otro yo” nuevamente a través de la vista, pero no en la observación de un objeto como fue con el vestido, ahora la protagonista es la observada por sí misma, pero a través de un espejo. Una presencia que se hace totalmente manifiesta a través del reflejo del doble, que es momentáneo, pero que en el relato pareciera que ha permanecido ahí largo tiempo en espera del momento propicio para el encuentro definitivo: “En esto he terminado de vestirme y voy al tocador. Cuando alzo los ojos estoy a punto de retroceder. Esos ojos, esos ojos, los míos, que acaban de reflejarse en el espejo, no parecen haberse alzado en este momento. Es como si ya hubieran estado mirándome. Me apoyo en la mesa del tocador. ¿Es sensación de vahído? Sé que estoy a punto de gritar y no quiero, sencillamente no quiero. Así que echo a correr hacia la puerta” (pp. 56-57).

Efectivamente tuvo lugar el encuentro definitivo con el suceso fantástico. Lo que aterra a la protagonista de “Nosotras” es verse observada por ella misma en una acción que dura un instante y que puede provocar en el personaje y en el lector implícito infinidad de emociones, la más inmediata es el horror. Sin embargo, ese horror está cargado de indeterminación porque además del miedo que le provoca ver a su otro yo, es el horror de enfrentarse a “algo” que evade, algo que tiene que ver con su vida y que el relato no aclara. José Miguel Sardiñas explica que la presencia de los espejos en los cuentos fantásticos tiene una intervención diferente a su “función original”, pues hay una relación particular con la realidad que trata la historia y por lo tanto serán diferentes las formas en que éstos influyan en el relato y en los personajes. Dice Sardiñas que estos objetos aparecen en la vida de los personajes “para trastornarles la existencia. Más exactamente quizá, para obligarlos a

emprender una forma de autoconocimiento o de la asunción de la personalidad que no sería exagerado juzgar de terrible”.<sup>7</sup>

Podemos entonces suponer que lo que evade la protagonista es este autoconocimiento y reconocimiento que le causa terror enfrentar. Es importante observar que en este encuentro intervienen dos elementos que tienen una función reiterativa como insistencia para enfrentar lo impostergable, ambos con una característica específica que es el reflejo: por un lado, la mirada, de la que se dice es el reflejo del alma; por otro, el espejo que es el elemento encargado de reflejar la realidad particular del personaje.

Cuando la protagonista sale huyendo de ese encuentro todavía puede notarse un último esfuerzo en su resistencia a la aceptación del suceso fantástico: “Ya en la escalera estoy casi en disposición de sonreír; como si me hubiera escapado de una trampa. Pienso que el aire de la calle me refrescará, que todo esto ha de pasar, como si la salida de la casa pudiera significar un cambio en las cosas, y al regreso todo esté olvidado” (p. 57). Sin embargo, en su huida la puerta del departamento se cierra tras de sí y se da cuenta que olvidó las llaves, sabe que tiene que regresar por ellas de otro modo no habrá forma de entrar cuando decida volver a su casa y es entonces cuando asume su destino: “Suspiro. Estoy derrotada” (p. 57). Toma una decisión, el pretexto son las llaves, pero más allá de este objeto la mujer se rinde a la vez ante la necesidad de hacer frente a lo que ha estado negando durante todo el relato y actúa: “Toco el timbre y retrocedo expectante... No sé si la sangre ha aumentado su velocidad dentro de cada vena, de cada arteria, de cada humilde vasito capilar. No sé si, por el contrario, se ha detenido. Como tampoco sé si es frío o calor lo que me invade, deseos de reír tranquila o de echar a correr despavorida, cuando la puerta empieza a abrirse, lentamente, frente a mí” (p. 57). El desenlace confirma la *lógica de la*

---

<sup>7</sup> José Miguel Sardiñas, *Los objetos fantásticos*, p. 13.



*conjunción*<sup>8</sup> que caracteriza al relato fantástico porque sugiere el encuentro de “ella” con “ella misma” para dar lugar a un “nosotras”, que se opone a la lógica de la disyunción que debería regir a la realidad cuando “las categorías fundamentales de materia, tiempo y espacio (entre ellas el “yo”) son comprensibles y manipulables mediante dicotomías disyuntivas que impiden, por ejemplo, que un mismo ser sea dos seres distintos”.<sup>9</sup>

No hay necesidad de saber cómo concluye el relato porque no es peculiaridad del cuento fantástico dar un final cerrado, explicar los porqués o solucionar conflictos. “Nosotras” enfrenta a su protagonista con la irrupción fantástica en su realidad intratextual: a retar, a dudar, a interrogarse, a volver a dudar, a negar, a aceptar, a volver a negar y finalmente a asumir realidades que salen de su entendimiento y por lo tanto la perturbarán e incluso la horrorizarán. El motivo de su inquietud sale de sí misma, parte de su encuentro con su *alter ego*, comprobando entonces que no hay nada más desconcertante y fantástico que verse a sí mismo, pero no a través de la imagen que puede devolvernos un espejo y que puede engañar a la vista o que puede presentarnos imágenes distorsionadas, sino “verse” de forma directa, frente a frente, sin mediación alguna.

En “Final de una lucha” de Dávila y “Nosotras” de Llana lo fantástico tiene su origen en el interior del ser humano y por lo tanto todo el relato se enfoca con mayor énfasis en las acciones y reacciones de los protagonistas; sin embargo, existen otros cuentos donde se destaca cómo los ambientes y tiempos son muy importantes para el efecto fantástico como se observará en el siguiente análisis.

---

<sup>8</sup> Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 63.

<sup>9</sup> *Idem*

## 3.2 La transgresión de tiempos y espacios

### 3.2.1 “La quinta de las celosías” de Amparo Dávila

Y entonces me arrastraron a la sala, llevándome por los brazos  
como a un inválido. A mis pies se habían enredado las guías  
vegetales del jardín; había hojas sobre mi cabeza.  
“La cena”

Alfonso Reyes

“La quinta de las celosías” forma parte de *Tiempo destrozado* (1959). En este cuento Amparo Dávila trabaja una trama en la que lo fantástico se centra no en una irrupción definida por un ente, una forma o un elemento concreto, sino que se da principalmente en la elaboración de una ambientación física y psicológica especial en que ocurre la fusión o eliminación de límites entre paradigmas de realidad, y donde convergen personajes que representan la intrusión anormal en una realidad cotidiana.

El cuento relata la relación entre Gabriel Valle y Jana, una joven solitaria que vive en una casa-quinta. Esta mujer actúa como el punto de enlace entre códigos de realidad y pretende el sacrificio de su prometido en una especie de víctima ofrecida por ella para asegurar la permanencia de sus padres en un espacio y realidad que ya no les pertenece por su condición de muertos. Encontramos así un segundo rasgo unido a la ambientación fantástica y que se refiere a la presencia de esos personajes que pueden catalogarse como transgresores, ya que están ocupando espacios y dimensiones que no les corresponden ayudados por otros que pertenecen a esta realidad. Cabe entonces hacer notar que en este sentido, el tema de la muerte se reitera en el cuento como una de las preocupaciones de los hombres de todos los tiempos por transgredir o violar las leyes de la naturaleza misma para que este destino natural (que es su mortalidad) no se cumpla.

En esta línea, donde el tema se centra en la transgresión de espacios y tiempos, tenemos importantes ejemplos de relatos fantásticos de autores mexicanos entre los que

pueden citarse a Carlos Fuentes y a José Emilio Pacheco.<sup>1</sup> Sin embargo, un referente significativo de este tópico es, sin duda, “La cena” de Alfonso Reyes —escrito en 1912 y publicado en 1920— y cuya influencia puede verse en el cuento de Amparo Dávila, así como en la novela *Aura* de Fuentes. En ambos los espacios comunes se transforman en dimensiones desquiciantes o amenazantes para personajes elegidos.

En “La quinta de las celosías” notamos elementos estructurales coincidentes con “La cena”. En primer lugar, los protagonistas de ambos cuentos reciben una invitación escrita para una cena; en segundo lugar, la reunión se lleva a cabo en residencias con características particulares porque las habitan personajes que aparentemente tienen una existencia “normal”, pero que en realidad son seres que salen de la cotidianidad para realizar acciones peculiares que trastornan la existencia de sus invitados. Tanto el cuento de Reyes como el de Dávila participan de las características de lo fantástico como son la habitualidad alterada de un personaje debido a un suceso inexplicable y un discurso lleno de indicios, de ambigüedad y de indeterminación, aunque sus autores les conceden desenlaces diferentes a sus protagonistas.

“La quinta de las celosías” proporciona el primer indicio desde su título porque hace fijar la atención en esa construcción que, efectivamente, tendrá suma importancia en el relato pues ésta y el jardín que hay en ella representan el ambiente físico idóneo donde tendrá lugar el suceso fantástico. Según Alejandra Amatto “el universo creativo de Dávila está gobernado por estas reglas básicas de la escritura que se mancomunan con la

---

<sup>1</sup> Ejemplo de ello es “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, de Carlos Fuentes, donde se representa el personaje fantasmal de una anciana que vivió en la época de la intervención francesa. Esa mujer transgrede el tiempo para hacerse presente ante el protagonista del relato que es el encargado de cuidar una casa cuya construcción pertenece a la época de Maximiliano. Otro ejemplo lo vemos en “Tenga para que se entretenga”, de José Emilio Pacheco, en el que un misterioso personaje con extraña vestimenta, que “huele a humedad” y que parece salir de las entrañas de la tierra, transgrede espacios para robarse a un niño y con ello provocar la incertidumbre por la forma en que aquel personaje desaparece para regresar al lugar al que pertenece.

representación de sucesos insólitos, enmarcados en los ambientes espaciales de menor trascendencia posible”.<sup>2</sup> Así, esta casa en apariencia común tiene la peculiaridad de contar con celosías<sup>3</sup> que permiten una visión externa, mas no interna, que en la trama del cuento tienen, además, la función de ocultar algo que no conviene que sea descubierto por su calidad de indebido o ilegal como lo que lleva a cabo Jana y sobre los que se comentará más adelante.

El cuento inicia con la salida de Gabriel rumbo a la quinta donde vive la mujer a la que pretende. Se muestra sumamente contento porque da por hecho la aceptación por parte de ella de un compromiso sentimental, pues ha recibido una esquila en la que lo invita a cenar. El protagonista ve en esta reunión la oportunidad de un compromiso más formal y con esto la mejora en su posición económica. El cuento es relatado por un narrador en tercera persona que nos comunica lo que va aconteciendo y al mismo tiempo intercala información de la historia y de los personajes a través de la analepsis de los recuerdos del protagonista. Por esta voz narrativa sabemos sobre la vida que lleva Gabriel y lo caracteriza como un personaje solitario al que le gusta caminar por la tarde o a la medianoche, que tiene una vida sin obligaciones ni compromisos y cuya soledad busca evadir en la costumbre de emborracharse en los bares y recitar poesía: “entonces se iba con la luz del día muy blanca y muy hiriente a ahogarse en el sueño”.<sup>4</sup>

En su trayecto a la casa de Jana, Gabriel toma un tranvía y se sienta junto a una mujer que le llama la atención por su impresionante apariencia física, pues era extremadamente flaca, pálida, despeinada, labios contraídos y parecía muy nerviosa.

---

<sup>2</sup> Alejandra G. Amatto Cuña, art. cit., p. 1.

<sup>3</sup> Según la definición de la RAE: enrejado de listoncillos de madera o de hierro, que se pone en las ventanas de los edificios y otros huecos análogos, para que las personas que están en el interior vean sin ser vistas.

<sup>4</sup> Amparo Dávila, “La quinta de las celosías” en *Cuentos reunidos*, p. 29. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Dávila.

Tenemos que mencionar aquí un segundo indicio —de los muchos que nos proporciona la historia— que va introduciendo al lector implícito y al protagonista en la ambientación fantástica, pues esta mujer es un primer referente del encuentro de Gabriel con la muerte, ya que además de la descripción física, hay un contacto visual del protagonista con ella, esto lo impresiona y refuerza la referencia mortuoria del personaje “lo miró entonces con una mirada fría, totalmente deshabitada; él sintió que se había asomado al vacío” (p. 31). Sólo con esos dos adjetivos que se le dan a la mirada de la mujer podemos confirmar la simbolización de la muerte, la ausencia de vida y, por lo tanto, el abismo que visualiza Gabriel al que se ha asomado y en el que está muy próximo a caer.

Después del encuentro con este personaje, Gabriel continúa con su trayecto y rememora su relación con Jana y la forma en que la ve “tan tímida, tan delicada” (p. 31). Sin embargo, por estos recuerdos conocemos la opuesta percepción que de ella tiene su amigo Miguel: “Siempre me ha parecido hosca, huraña y hasta agresiva; tal vez se siente muy superior a todos nosotros” (p. 31). Tenemos aquí otra característica del cuento fantástico: conocemos dos opiniones totalmente diferentes del suceso, aunque en este caso las opiniones versan sobre la percepción que cada uno tiene sobre el personaje de Jana, que como se verá en el transcurrir de la historia, forma parte importante del suceso fantástico.

Rosalba Campra nos habla de los desfases en esa definición de realidad que perciben los personajes y que difieren porque parten de la experiencia. Del mismo modo, en la propuesta de Ana María Morales se habla de “focalizaciones” en las que se confrontan apreciaciones de las cuales una puede tomarse como cegada. Pero ¿cuál sería el factor para confiar o no en la percepción de Gabriel o de Miguel? Recordemos que Miguel es el único personaje con el que interactúa el protagonista, pero Gabriel justifica la idea que tiene su amigo porque “Miguel tenía cierta torpeza interior que no le permitía penetrar en los

demás” (p. 32). Gabriel, por su parte, justifica a la joven por su soledad ante la trágica pérdida de sus padres, habla de ella desde el enamoramiento y desde la conveniencia y con estos es capaz de superar el desagradable olor a formol que siempre acompaña a Jana debido a su trabajo como embalsamadora: “Cuando se casaran no le permitiría que trabajara en el anfiteatro, ¡y vaya que le iba a costar mucho disuadirla! Porque tomaba demasiado en serio aquel trabajo; le parecía sumamente interesante y estaba convencida de que llegaría a ser una magnífica embalsamadora” (p. 32).

En este punto de la trama el cuento nos proporciona más datos para caracterizar a Jana y nos aporta otros indicios que hacen sospechar de su enigmática y misteriosa personalidad. No es una simple embalsamadora que aprendió una técnica para este inusual trabajo pues “había estudiado los procedimientos de que se valían los egipcios para conservar a sus muertos; conocía muchos métodos diversos y tenía fórmulas propias que estaba perfeccionando y que pensaba poner en práctica muy pronto; además estaba escribiendo un libro..., esto le había dicho aquella tarde en que él se había arriesgado a tomar el tema” (p. 32). Con esta ambigüedad en el discurso tenemos como opción no ver en Jana simplemente a alguien que se interesa en la conservación de cadáveres, sino además a una especie de hechicera o bruja que se vale de “fórmulas propias” y que busca algo más que el embalsamamiento.

Cuando Gabriel se aproxima a la casa, donde se llevará a cabo la cita, nuevamente el narrador nos informa que ha pasado un mes sin que la pareja se vea por decisión de Jana, tiempo en el que hay un vacío en la información que bien puede interpretarse como el lapso en el que ella pudo preparar sus planes. En esta proximidad a la casa, a las calles solitarias y oscuras empiezan a dar pie al escenario misterioso para presentar una quinta igualmente misteriosa: “Cuando llegó la quinta se hallaba como de costumbre a oscuras; las celosías no

permitían que la luz del interior se filtrara” (p. 33). Con esto el cuento recurre a las técnicas del fantástico clásico en el que el narrador describe un ambiente lúgubre y misterioso, que anuncia algo que podemos adivinar como funesto.

Una vez adentro de la quinta también los muebles y los objetos que la adornan crean una ambientación que impresiona a Gabriel, particularmente los retratos de los padres de Jana, en los cuales él no había reparado. Estos retratos representan otro indicio más en la historia porque la protagonista hace notar en ellos ciertos rasgos de vida: “Me encanta el color y la pureza del tratamiento: observa la frescura de la tez, la humedad de los labios, parece como si estuvieran...” (p. 34). La frase de la joven es interrumpida, pero no es difícil adivinar su conclusión por las palabras que complementan y caracterizan a “tez” y “labios”, palabras que nos remiten a algo vivo (frescura, humedad). Asimismo, la frase comparativa “parece como si” representa una modalización en el lenguaje que lejos de asegurar como cierto lo que percibe Jana, abre la posibilidad de la duda, propia de la ambigüedad del discurso, y por otra parte, puede entenderse dicha percepción al querer adjudicarles características de vida a los personajes de la pintura.

A partir de este momento no sólo lo visual sino los sonidos empiezan a complementar la rara ambientación de la casa: “El sonido de unos pasos en el corredor interrumpió a Jana, se volvió y miró hacia la entrada; también Gabriel pensó que alguien iba a aparecer” (p. 34). En varias ocasiones el ruido de pasos y una respiración agitada interrumpen la conversación de la pareja y ponen incómodo a Gabriel: “Se encontraba torpe, molesto, y comenzaba a sentirse nervioso. Le hubiera gustado que estuvieran en algún café, o en el parque, en cualquier sitio menos allí” (p. 34). La incomodidad del protagonista se incrementa porque la joven empieza a mostrarse como Gabriel nunca la había conocido: “Jana calló bruscamente y su cara se endureció. Nunca había visto Gabriel

aquella expresión tan dura, tan fría, tan distinta de la que él amaba, de la que él guardaba dentro de sí” (p. 35).

Por tercera ocasión en el relato los pasos se escuchan, es obvio que Jana no está sola en la casa; sin embargo, la naturaleza de esa compañía no es clara porque a pesar de que es una criatura que camina (por la referencia a los pasos fuertes y pesados) los indicios que tenemos de ella se refieren a un ser con una respiración “tan fuerte, tan agitada como la de una fiera en celo” (p. 35). Jana se dirige a ese ser por el nombre “Walter”, dato que podría darnos el indicio de un nombre para una persona y sin embargo, se descarta inmediatamente esa posibilidad cuando el narrador lo compara con “una fiera en celo”, por lo que sólo queda relacionarlo intertextualmente con una criatura creada y sometida de alguna forma por Jana, a la manera del Dr. Frankenstein y el ser al que él da vida.

El malestar y el sometimiento de Gabriel se hace cada vez más insoportable porque inicia la transformación gradual de Jana que más que en lo corporal siempre se remitirá a los ojos: “Entonces él vio de cerca sus ojos, por primera vez esa noche, estaban increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes” (p. 35). Esta descripción parecida a un ser sobrenatural será reiterativa en el resto del relato porque Jana se ha mostrado tal como es: un ser maligno.

Aunado a lo que Gabriel empieza a ver en Jana, nuevamente la casa es cómplice porque se convierte en el ambiente físico diferente, desconocido, amenazante en el que tienen lugar situaciones que no son naturales, en el que hay otra presencia física que no se ha dejado ver abiertamente, que no es otra persona sino “algo” que se percibe como destructivo. Todo lo anterior tiene un elemento adicional, porque ya es la media noche, momento propicio en la tradición fantástica en el que actúan comúnmente los seres de las tinieblas: “Necesitaba aire y el aire no alcanzaba a penetrar a través de las celosías, la



puerta de cristales que comunicaba con el jardín se encontraba cerrada... El reloj de la chimenea dio la media, la noche se había eternizado para Gabriel y el tiempo era una línea infinitamente alargada” (p. 35).

Hay enseguida una explicación del narrador que entra en el sentir del protagonista, el cual experimenta miedo y cae en una especie de reconocimiento y de despertar de conciencia, pues comienza a entender el engaño, pero para su desgracia demasiado tarde: “todo estaba roto, perdido en el vacío, en el sueño tal vez, o en el fondo del mar, en el capricho de ella, o en su propia terquedad que lo había hecho creer, concebir lo imposible, aquellos meses... todo falso, fingido, planeado, actuado tal vez. Sintió de pronto un enorme disgusto de sí mismo y el dolor de haber sido tan torpe, tan ciego, tan iluso” (p. 36).

Ahora ya no ve de la misma forma a Jana, ahora la observa con enojo y rencor. Sin embargo, ha cedido de manera involuntaria ante su influjo, pues pareciera que ha sido hechizado porque no hay un intento de escapatoria, solo sigue observando —ahora lleno de miedo— lo que le impide cualquier resistencia. El influjo es mayor porque no sólo ha sido hechizado con la mirada, sino que ha bebido un té (¿o tal vez una de las fórmulas preparadas por ella?). La ambigüedad textual hace dudar al protagonista y al lector implícito porque no queda claro si en realidad está pasando lo que Gabriel ve o son alucinaciones por el efecto de la bebida, pues hay una reiteración acerca de “aquel extraño gusto en el té” lo que indica que no es una bebida común, puede ser algo que preparó Jana para drogarlo. Lo que percibe Gabriel es extraño porque observa que todo en esa casa se burla de él, incluyendo los papás muertos de Jana: “la seguía mirando sonreír, las pupilas dilatadas, los dientes blancos, agudos; detrás de ella los retratos también lo miraban sonrientes” (p. 37).

Vemos en el protagonista una “alteración” de su estado normal provocado por todos los elementos que en ese momento se han conjuntado: la bebida, la decoración, el raro comportamiento de Jana, el miedo y el desconcierto. Estos “estados alterados” que afectan muchas veces a los personajes del cuento fantástico contribuyen a crear la atmósfera de confusión que antecede al suceso insólito, así los veremos también presentes en los personajes de los relatos de María Elena Llana. En cuentos como “Claudina” y “La novia” de la escritora cubana, las infusiones y otras bebidas que toman sus protagonistas junto con una ambientación “enrarecida” en que se convierten los lugares comunes, anuncian el suceso fantástico.

Gabriel ya no puede luchar contra lo que le pasa, está mareado, hay una descripción como de un torbellino que incluye todo lo que está en la casa, objetos y la misma Jana. Es imposible intentar cualquier escapatoria, en este punto su visión es confusa y sólo distingue que ella abre una puerta que da al jardín y como un autómatas va tras la joven. La influencia que ejerce Jana sobre Gabriel va más allá de lo natural porque ni siquiera tiene que obligarlo a seguirla: “su cuerpo no le obedecía, sólo su voluntad lo llevaba, era ella la que arrastraba al cuerpo; oyó los pasos que venían detrás de él, duros, sordos, pesados, no intentó ni siquiera darse vuelta, era inútil ya, no podría hacer nada, todo estaba perdido” (pp. 37-38).

Recordemos que según Ana María Morales en la poética fantástica hay espacios o elementos que cumplen la función discursiva de indicar al personaje y al lector implícito que se está cambiando de paradigma de realidad. Es decir, lugares u objetos que van ubicándolos en un paradigma donde las leyes que la rigen son diferentes a las del paradigma conocido. Estos espacios o elementos son los llamados umbrales que marcan la

línea divisoria entre los códigos de realidad confrontados.<sup>5</sup> Así vemos que Jana conduce a Gabriel a través de un jardín que constituye el umbral que los lleva al lugar de la transgresión fantástica.

Después de atravesar el jardín, los protagonistas se dirigen hacia una puerta al fondo de éste y entran no sólo a otra habitación, sino que el discurso nos introduce también al culmen de la ambientación fantástica y de la transgresión en pleno: Gabriel y Jana están en un lugar en el que “viven” los padres muertos de la protagonista, es decir, los muertos han violentado la realidad intratextual para permanecer en el mundo de los vivos, en un espacio que no les pertenece. La descripción de éste nos remite a un sitio no propicio para la vida, es oscuro, pestilente, de olor fétido y nauseabundo a formol y a cadáver en el que hay dos féretros.

Nuevamente, encontramos un lugar con celosías que cumplen su función de mantener oculto lo que sucede en el interior, que únicamente dejan filtrar una tenue luz de la luna. Gabriel intenta salir de ahí y regresar al jardín, pero la criatura de respiración jadeante que lo había estado siguiendo desde que entró a la casa, ya está junto a él. Sin embargo, el ambiente de penumbras y la condición de Gabriel le impiden verlo. Hay aquí una reiteración en el discurso que se centra en aquella “criatura”, la cual Jana tiene bajo sus órdenes y que carece de una cualidad humana. Lo más cercano para su caracterización es el de una bestia y en el relato sólo alcanza a ser definido como “algo muy pesado” que agrede a Gabriel “entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando, cada vez más” (p. 38).

---

<sup>5</sup> Explica Andrea Castro que “debemos ver el cruce del umbral —ya sea éste una puerta u otro tipo de umbral— como el ingreso en un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre alcanzan para entender los sucesos que allí tienen lugar”. Andrea Castro, “El motivo del umbral y el espacio liminal”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 257.

Finalmente, conocemos a la verdadera Jana, pues ha llegado su transformación total. La Jana tímida, delicada, de ojos azules ya es otra. La última referencia de esta metamorfosis se enfoca nueva y únicamente (como en todo el relato) en sus ojos, los cuales están dilatados o lagrimeantes, ahora son los ojos de un animal salvaje que sólo se distingue en la noche por el brillo de éstos, que está al acecho para atacar, lista para acabar con Gabriel: “Y los ojos claros de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría” (p. 38). No olvidemos que esta descripción del narrador deja al lector implícito en la nula claridad del suceso (propia de lo fantástico) porque representa también la percepción de Gabriel y él está bajo ciertas condiciones producidas por la bebida que le dio su novia, lo que podría hacernos dudar de lo que ve. Gabriel se ofreció como víctima sin saberlo, Jana lo toma tal vez para probar sus fórmulas, tal vez para ser también embalsamado en vida, o tal vez para convertirse en un elemento más que le sirve a Jana para que sus padres sigan “vivos”. Sus planes nos son desconocidos, quedan guardados dentro de la quinta, ocultos por las celosías.

Este cuento de Dávila muestra a un solo individuo que es víctima en soledad del suceso insólito; en el análisis siguiente del cuento “En familia” se verá cómo Llana propone que el suceso puede experimentarse también en forma conjunta, es decir, percibido por varios individuos que comparten lazos sanguíneos. En ambos relatos los protagonistas padecen la destrucción física como un castigo a su osadía de internarse en espacios prohibidos.

### 3.2.2 “En familia” de María Elena Llana

Sus antepasados estaban cautivos, allí, en el fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos.  
“El ropero, los viejos y la muerte”  
Julio Ramón Ribeyro

Como es sabido, el componente central en el relato fantástico es la irrupción o intrusión del suceso que altera o inquieta al protagonista. Esta intrusión de la otredad puede estar representada por infinidad de elementos como seres, ideas u objetos. La otredad suele introducirse a través de algún medio físico o abstracto conocido como umbral y cuando ésta no sólo se hace presente, sino que invade espacios que no le pertenecen, se está transgrediendo y violentando las leyes naturales que le daban seguridad y estabilidad al personaje. El relato “En familia” de María Elena Llana centra su trama, precisamente, en la transgresión cometida por seres muertos que invaden la cotidianidad —y los espacios de los vivos— para trastocarla y terminar por convertirse en algo amenazante. Sin embargo, este cuento añade otras ideas más: ¿dónde está la certeza de que lo verdadero y real se encuentran de este lado? ¿Y si sólo somos un reflejo de algo más? ¿Somos nosotros los que invadimos otras realidades?

“En familia” es otro de los relatos de la escritora cubana que más ha llamado la atención dentro de la narrativa fantástica y uno de los más antologados. Este cuento relata la historia de una familia típica que vive una convivencia ordinaria, interrumpida a partir de un “descubrimiento”. De este modo, participa de algunas situaciones que hace que surjan eventos peculiares. ¿Qué pasa cuando esta convivencia incluye no sólo a las personas vivas sino además se extiende, de manera literal, a los familiares muertos? Este suceso en esta familia, la salida del paradigma de realidad intratextual, no puede tener resultados

“normales” si se habla de situaciones “a-normales”, siguiendo la terminología de Ana María Barrenechea para definir lo fantástico, y en la que incluye la problematización de su convivencia.<sup>1</sup>

Recordemos también que en los cuentos fantásticos pueden presentarse objetos que, bajo ciertas circunstancias, adquieren características particulares que contribuyen a la aparición del suceso insólito. Uno de los objetos que se adapta perfectamente a la intención del cuento es, sin duda, el espejo, el cual si no fuera por su especial función dentro de la trama pasaría a ser un elemento más dentro del relato. Así, por ejemplo, un espejo puede reflejar la realidad circundante, pero ofrece también la posibilidad de observar lo que no es evidente para otros, de ver aquello que no queremos e incluso de observar algo distorsionado. “En familia” tiene como elemento primordial de la historia la intervención de un espejo que permite no sólo asomarnos a “lo otro” sino que “lo otro” actúe y afecte la vida de los personajes.

Para Audrey Louyer el espejo, junto con otros objetos como las embarcaciones, los trenes y los baúles son los motivos y los medios que indican el pasaje, entendido éste “como el hecho de imponerle al lector un orden diferente, y sobre todo empujarlo hacia éste, con el riesgo de quedarse atrapado en el medio”.<sup>2</sup> Así en este cuento el espejo da la posibilidad a esa familia “de la «co-incidencia» de dos planos, su realización simultánea e imposible”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Afirma Barrenechea “Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda de su naturaleza, que era la base de Todorov”. Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 60.

<sup>2</sup> Audrey Louyer, *Pasajes de los fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*, p. 47.

<sup>3</sup> *Idem*

Empecemos por subrayar que estamos ante un texto que en el nivel sintáctico rompe la fórmula *equilibrio-irrupción-desequilibrio* del fantástico clásico, pues en este cuento lo fantástico está presente desde el inicio del relato y abarca la totalidad del mismo. Es decir, desde el comienzo presenta la conjunción de dos códigos de realidad en una convivencia permitida por una familia entera; su estructura nos remite así a una de las obras más importantes de la narrativa contemporánea: *La metamorfosis* (1915).<sup>4</sup> En este libro de Franz Kafka de igual forma lo fantástico se hace presente desde que empieza la historia cuando el protagonista despierta transformado en algo parecido a un escarabajo; sin embargo, él y su propia familia conjuntan ambas realidades de forma natural y ello no implica una coexistencia conflictiva, sino que más bien remite al personaje a asuntos de índole reflexiva sobre su existencia.

De igual modo, “En familia” inicia con la explicación naturalizada de un narrador testigo en primera persona sobre un suceso que pudiera parecer extraordinario para el lector implícito, pero que para su familia no lo es. ¿Cómo se da el encuentro y la interacción de las realidades antes mencionadas? El elemento clave que permite este contacto y la convivencia familiar con seres que han muerto es, como se mencionó antes, por medio de un espejo. El origen de este objeto resulta la primera ausencia de información que aumenta la incertidumbre del relato fantástico porque no sabemos la forma en que llega a la casa, si tuvo algún dueño que lo heredara a la familia y concretamente por qué tiene la característica especial de mostrar a los familiares muertos, situación que no resulta problemática para los miembros vivos de dicha familia.

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov considera *La metamorfosis* como ejemplo del fantástico contemporáneo porque: “Si el héroe con el cual se identifica el lector era antes un ser perfectamente normal (a fin de que la identificación fuese fácil y que resultase posible asombrarse con él ante lo insólito de los acontecimientos), en este caso, es precisamente ese personaje principal quien se vuelve “fantástico”. *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 136-137.

El descubrimiento de esta propiedad en el espejo causa en el narrador estados que van de la incredulidad a la aceptación, pero en ningún momento miedo, aunque este matiz cambiará al final de la historia: “cuando mi madre descubrió que el gran espejo de la sala estaba habitado, todos pasamos paulatinamente de la incredulidad al asombro, de éste a la contemplación, y acabamos aceptándolo como algo cotidiano”.<sup>5</sup> A diferencia del efecto “naturalizado” que se produce en los personajes del relato de Llana, en el cuento “El espejo” de Dávila dicho efecto se percibe de forma distinta, pues esos “habitantes” que representan a la otredad provocan en los protagonistas angustia, terror y amenaza.

Esta situación nos aporta dos datos importantes: por una parte, como familia no les intimida el hecho de ver a sus muertos en el espejo, pues indica que todos sus miembros participan de una cultura religiosa en la que, si bien no es lo “normal”, creen o están abiertos a la posibilidad de “la existencia” de otra vida después de la vida. Esto, tal vez justificado por el sincretismo religioso que los caracteriza como sociedad<sup>6</sup>, y que en la poética fantástica corresponde a los marcos de referencia o contextos extratextuales e intratextuales que refiere Ana María Barrenechea. La escritora argentina explica que lo fantástico está condicionado por dichos contextos, es decir que: “le está dado al lector por

---

<sup>5</sup> María Elena Llana, “En familia”, en *Casas del Vedado*, p. 50. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Llana.

<sup>6</sup> Explica Jorge Ramírez Calzadilla que “El cuadro religioso cubano presenta una peculiar complejidad por la diversidad de formas y organizaciones religiosas que lo componen y en especial por las notables diferencias entre ellas. Esto responde a que históricamente se han establecido distintos modelos socioculturales que han aportado modos distintos de expresar la religiosidad. De la cultura aborígen, quedan algunas huellas poco perceptibles. Los modelos más importantes, el español y el africano, establecieron respectivamente el catolicismo con carácter hegemónico y expresiones cubanizadas conformadas en un proceso de transculturación. El modelo norteamericano importó el espiritismo y más de 50 denominaciones protestantes. Por otras influencias se han incorporado el vudú haitiano, formas religiosas de chinos, el judaísmo, etc. Si bien en la mayoría de la población existen elementos religiosos, el pueblo cubano sin embargo no es eminentemente católico, protestante, santero o espiritista. Prevalece una religiosidad espontánea, asistemática, referida principalmente a la cotidianeidad que se expresa en variadas devociones, creencias y prácticas de contenido más bien mágico y supersticioso”. “Religión, cultura y sociedad en Cuba”, en *Papers. Revista de Sociología*, [S.l.], v. 52, jul. 1997, p. 139.



ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además surge una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual).<sup>7</sup> Por otra parte, después del descubrimiento de que esos habitantes son los muertos de la familia, viene la aceptación y la complicidad: “nos guardamos el secreto que, después de todo, a nadie más que a nosotros mismos interesaba” (p. 50). Esto alude al hecho de que, si bien esas presencias son algo aceptado en este núcleo familiar, también saben que no lo es totalmente fuera de él, es decir, se toma la decisión de guardar el secreto porque sólo se esconde aquello que se sabe que no es correcto, legal o en este caso “normal”.

En este cuento hay un punto de anclaje en la realidad intratextual que requiere todo texto fantástico, en otras palabras, se cumplen las condiciones de verosimilitud de la realidad recreada en el texto para dar lugar al suceso fantástico porque este espejo muestra a los muertos, pero: “Nada del decorado de la sala: sus muebles, a distribución de estos, la luz, las dimensiones, se alteraba en el espejo. Únicamente que del lado de allá, en vez de nosotros estaban ellos” (p. 51). Esto provoca la ambigüedad discursiva porque puede llevarnos a pensar que, si el espejo está reflejando lo que hay en la casa (muebles, lámparas, espacios físicos) y también refleja a los muertos ocupar sillones u objetos de la misma, de igual modo, ellos tal vez no están del otro del espejo sino de este lado, siendo parte de esta realidad intratextual y sólo son visibles por su reflejo en el espejo.

---

<sup>7</sup> Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 71.

Hasta ese momento el relato muestra una actitud de “respeto” entre los habitantes de ambos paradigmas de realidad, es decir, ni uno ni otro intentan cruzar límites, pero hemos llegado al motivo central del cuento que se mencionó al inicio y que es la transgresión de espacios y tiempos cometida por “lo otro”. La respetuosa convivencia de ambos órdenes sólo es aparente ya que desde el momento en que los muertos se hacen visibles en esta realidad intratextual, a través del espejo, se puede hablar de una violación de esos seres en lugares y tiempos que ya no les corresponde por su condición y naturaleza. Dicha transgresión además será gradual porque inicia con la visión de los muertos y después pasará a otro nivel más amenazante puesto que hay una consecuencia de ese encuentro entre códigos de realidad, consecuencia que había sido anunciada por la voz narrativa y en la que se verá involucrado y afectado un personaje: “desde el primer momento supe que todo se complicaría tan pronto mi prima Clarita regresara de sus vacaciones” (p. 51). Esto puede verse como un indicio que nos conduce a otro rasgo de lo fantástico y que es el aspecto funesto del mismo, que se tratará más adelante.

Hay en la trama solo un intento de negar el hecho fantástico de forma tajante, por medio de una explicación lógica por parte del personaje de Clarita; esa posibilidad se fundamenta en el hecho de la caracterización que hace el narrador de su prima y a la que define como una joven de preparación profesional, la primera en esa familia que estudia odontología en el país, que nos da a pensar en una mujer de juicio científico, que podría haber representado una focalización diferente a la del resto de la familia. Sin embargo, esta posibilidad se esfuma en el momento en que Clarita opta por la fidelidad a seguir los modelos familiares: “mi audaz prima colgó el diploma y se puso a bordar sábanas junto a mi abuela, a mis tías, y a mis otras primas y hermanas, en espera de un pretendiente que no faltó” (p. 51). Esta decisión no impide que se le considere como figura de autoridad a la que

la familia consulta sobre asuntos de cualquier índole, por esa razón todos esperan su reacción ante el descubrimiento del espejo: “se quedó momentáneamente pensativa, como si escuchara la sintomatología antes de diagnosticar. Después, sin inmutarse, se asomó al espejo, constató que todo era cierto e hizo un movimiento dubitativo con la cabeza. Inmediatamente se sentó en su sillón junto al librero, y estiró el cuello para ver quién lo ocupaba del lado de allá. —Caramba, miren a Gustavo —fue todo lo que dijo” (p. 52). Con esta comprobación y aprobación del personaje se descarta toda explicación racional sobre la irrupción fantástica y con ello entre otras cosas el relato mantiene su carácter fantástico.

A pesar de que lo “normal” y sabido para los vivos es no invadir espacios de la muerte, este personaje no respeta ese precepto e intenta un contacto con los familiares difuntos por medio de un saludo que no es correspondido: “sin duda los del espejo no tenían programado un mayor intercambio con nosotros” (p. 53). Sin embargo, Clarita va más allá en su atrevimiento y busca una cercanía más estrecha: “La idea de trasladar el espejo para el comedor fue, naturalmente, de ella. Así como su complemento: acercar a la luna la gran mesa para poder sentarnos todos juntos durante las comidas” (p. 53). Este hecho va más allá del simple acercamiento de dos objetos, porque de esta manera el personaje empieza también a acortar peligrosamente las distancias entre dos realidades opuestas: la vida y la muerte.

El personaje intenta unir espacios, pero al mismo tiempo se acerca a la transgresión, pues pretende anular la distancia entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Su acción corresponde a los llamados *juegos con la materia* propuesta por Flora Botton según la cual en los relatos fantásticos se “juega” con la realidad, borrando los límites entre lo material y lo espiritual. Así, Clarita busca eliminar la diferencia entre la materialidad del ser humano y la inmaterialidad de los familiares muertos: “éramos unas veinte personas sentadas cada día

a la mesa. Y aunque los gestos y movimientos de ellos fueran más ausentes y sus comidas un tanto descoloridas, en general dábamos la impresión de una familia numerosa y bien llevada” (p. 53). La percepción de la narradora en este fragmento imprime una idea errónea de convivencia porque no se puede unificar ambos mundos como si fueran de la misma naturaleza, pues aunque sean familia, esta convivencia violenta las leyes de la naturaleza.

Este tema de oposición muerte/vida corresponde también a la pareja de oposición *animado/inanimado* de las categorías predicativas propuestas por Rosalba Campra<sup>8</sup> que se enfoca en los elementos lingüísticos utilizados en el discurso. Así se observa en el relato una reiteración descriptiva sobre las características entre ambas realidades, que hace énfasis en los contrastes que resaltan las diferencias entre la vida y la muerte: lo colorido y lo gris, entre el movimiento y la lentitud, entre la alegría y la abstracción. Ellos eran lentos, pálidos, de gestos ausentes, de comidas descoloridas, grisáceas y semitransparentes. Clarita era audaz, pícara, juguetona, traviesa.

Una vez dado el primer acercamiento, se busca ir más allá de manera consciente porque la familia se ha acercado más a los límites entre códigos y en este sentido las palabras del narrador pueden entenderse casi de manera literal: “En el límite entre la mesa real y la otra, se sentaron Clarita y mi hermano Julio, del lado de acá” (p. 53). Se reitera, más adelante, la consciencia del reconocimiento de estos dos paradigmas cuyos límites entre uno y otro no debe ser disuelto, y que, por el contrario, debe cuidarse porque es la frontera “en aquel ecuador entre lo que era y lo que no era que, aunque a nosotros no nos impresionara en lo más mínimo, debimos cuidar mejor” (p. 54). Efectivamente hay consciencia de uno y otro mundo porque la palabra “límite” encaja perfectamente con la poética fantástica al señalar el reconocimiento de realidades alternas separadas por una fina

---

<sup>8</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, pp. 43-44.

línea que puede fácilmente atravesarse; aquí esa “realidad alterna” es definida en esta cita por medio de una paradoja porque la otredad es “lo que no era”, impera nuevamente la *lógica de la conjunción*: al mismo tiempo se es lo que no se es.

Un personaje de la otredad y al que la narradora califica de “indolente” rompe ese límite porque, ante una petición de Clarita, le comparte con toda alevosía un alimento que la joven come: “Como una reina ofendida, altanera y distante, Eulalia le tendió la pálida fuente, llena de desvaídas lechugas y de unos tomates semigrisáceos, semitransparentes, que Clarita, encantada con la novedad, engulló con su mejor sonrisa de traviesa” (p. 55). Todo se complica pues se ha compartido algo más que la mesa, se ha compartido un alimento de otra naturaleza, de otra realidad, un alimento de los muertos y por lo tanto Clarita es condenada también a tener la misma naturaleza. Éste es el clímax del relato. Se ha llegado a un punto de plena irrupción: los muertos se permitieron tener acceso a la realidad de esta familia, ya no por la simple visualización sino con algo que con toda mala intención el personaje de Eulalia compartió. Se da entonces el aspecto funesto antes mencionado, pues el personaje en este caso sufre la destrucción, la aniquilación física, aunque pase a formar parte de otra realidad: “No nos dio tiempo a nada. Solamente la vimos palidecer; después su sonrisa se tornó un poco triste, un poco desvaída y Clarita se recostó al espejo” (p. 55).

La personalidad de Clarita a la que alude la narradora, y que recalcó reiteradamente al inicio del relato, fue el indicio de este final del personaje porque se refirió a ella como una figura excepcional en el cuento, diferente a los demás miembros de la familia, que, por su carácter audaz y decidido, daba la impresión de que no pertenecía a esa familia: “Clarita me dio, durante mucho tiempo, la idea de haber caído equivocadamente en nuestra familia”. (p. 51). Efectivamente, al final de la historia se cumple la impresión porque Clarita deja de

pertenecer a esta familia, al menos en su aspecto material y ocupa el lugar y otro espacio, el del lado de los muertos.

Ahora sólo queda corroborar que Clarita esté del otro lado del espejo, pero hay enojo por lo sucedido y la familia se siente decepcionada: “De cierta forma, nos sentíamos víctimas de un abuso de confianza, que nuestra hospitalidad había sido dolosamente aprovechada” (p. 55). Hay consciencia de que fue la otredad quien invadió su espacio, asumen que la familia actuó correctamente cuando se apartó de la negación de lo otro y lo aceptó como parte de su realidad, pero esa aceptación no fue bien correspondida. Sin embargo, cuando pareciera que ya nada extraordinario podría pasar después de la muerte de Clarita, que ya todo estaba dicho, el relato vuelve a sorprendernos porque se empieza a manejar, por primera vez, la reflexión existencial de la familia. Si bien en el inicio no hubo cuestionamientos sobre la alteridad, ahora sí lo hay, pero no sobre lo otro sino sobre sí mismos, es decir, la familia abre una posibilidad inquietante que hace titubear su seguridad sobre su realidad: “no pudimos establecer quién era en realidad huésped de quién” (p. 55).

Esta duda “existencial” de la familia va restando la culpabilidad que le habían adjudicado a lo otro, ahora asumen que son en parte responsables de la muerte de Clarita y llegar incluso a una especie de justificación que conlleva un autocastigo: “en el suceso habían mediado la imprudencia y el espíritu científico-investigativo de Clarita” (p. 55). En otras palabras, no había por qué dudar de la existencia de lo otro y mucho menos tampoco había por qué someterlo a una explicación racional y de comprobación en la que incurrió Clarita al tratar como vivos a los muertos y tratar de saludarlos o pedirles algo. Esto representó un agravio para la realidad alterna, y por lo tanto, este atrevimiento conllevó un castigo que fue el pasaje del personaje de una realidad a otra. A manera de expiación, la

familia sigue su vida normal porque: “en la discusión que sostuvimos los de acá, no pudimos establecer quién era en realidad huésped de quién” (p. 55).

Al final del relato, el suceso fantástico inicial representado por el descubrimiento en el espejo toma otro matiz. Se ha convertido en miedo y en amenaza para el narrador que experimentará cierta intimidación ante una posible acción de Clarita porque a pesar de que pasó a formar parte de la otredad, no se comporta del todo como los otros, pretende seguir los pasos de la tía Eulalia y transgredir el espacio de los vivos. Su carácter juguetón intenta hacer caer al narrador en la misma trampa, pues no es casual que ahora éste ocupe el mismo lugar en el comedor que ocupó su prima al límite del espejo. Al igual que el mítico personaje de Eva en la creación del mundo, la seducción se hace presente a través de un alimento. El narrador se siente vulnerable y se siente próximo a caer en la tentación que representa su aniquilación, al menos de esta realidad de la cual también duda: “continuamos nuestra vida de siempre, reconquistando el camino perdido en cuanto a identificación con los del espejo, y cada vez más incapaces de discernir de qué lado estaba la vida y de cuál su reflejo” (p. 55).

### 3.3 La metamorfosis

#### 3.3.1 “Música concreta” de Amparo Dávila

Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía  
anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos  
de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal,  
a una reflexión desesperada.

“Axolotl”

Julio Cortázar

Tomando como ejemplo *Las metamorfosis* de Ovidio, Jorge Luis Borges explica que uno de los temas más antiguos en la literatura es el de la transformación y aunque éste también puede ser tratado en la literatura fantástica es uno de los más ligados a la realidad, pues “la idea de la transformación es una idea verdadera, tan verdadera que los años nos van transformando a todos; las enfermedades y el tiempo nos transforman”.<sup>1</sup> Acorde a esta idea, Amparo Dávila en su cuento “Música concreta”, incluido en su libro homónimo (1961), también utiliza el tema de la metamorfosis para hablarnos de los cambios que pueden producirse en el hombre como resultado de sus conflictos, de sus inquietudes y en general de su complejidad humana.

Este cuento relata la historia de Marcela, una mujer que sufre la infidelidad de su pareja, pero aunado al engaño, hay un suceso fantástico que irrumpe en su realidad y que la desequilibra: la presencia de la amante de su esposo a la que percibe no como un ser humano, sino como un sapo y cuya presencia le resulta amenazante porque se siente acechada y perseguida por él (o ella). Esta “metamorfosis” de la amante repercute directamente en la “transformación” que también sufre la protagonista en su personalidad debido a la obsesión que le provoca la apariencia de su rival, obsesión que se hace extensiva a Sergio, su mejor amigo, por un estrecho lazo de amistad entre ambos.

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “La literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 43.



“Música concreta” habla de la metamorfosis de una mujer en sapo; del mismo modo, en la literatura contemporánea, tenemos algunos antecedentes que tienen como parte importante de su argumento la transformación de hombres en animales (pensemos por ejemplo en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier). Así también en la cuentística fantástica latinoamericana, hay algunos ejemplos que tratan sobre esta conversión,<sup>2</sup> pero sin lugar a duda, uno de los relatos más reconocidos es “Axolotl” de Julio Cortázar.<sup>3</sup> Aunque el motivo de la transformación en el cuento de Dávila y en el de Cortázar es diferente, en ambos relatos se pone de manifiesto la metamorfosis de hombre en animal dando lugar a una serie de reflexiones y/o conflictos en los protagonistas, pero, ante todo, con estas metamorfosis se enfatiza en una de las características esenciales del relato fantástico que es la transgresión. El tema de la transformación también es tratado por María Elena Llana en su cuento “Metamorfosis”, que como se verá en el siguiente apartado no tiene como punto de partida la infidelidad como en el cuento de Dávila sino la indiferencia que sufre una mujer por parte de su pareja.

En “Música concreta” la transgresión se hace presente cuando se borran y traspasan los límites entre la materia y la esencia misma del ser humano. Si tomamos en cuenta las ideas religiosas en cuanto a que el hombre es materia y espíritu, estos elementos, a pesar de formar parte de un mismo individuo, siempre se mantendrán separados, y según la creencia, sólo se dará su separación definitiva en el momento de su muerte. De igual modo, cuando trata la clasificación de los temas fantásticos, Todorov ubica la metamorfosis como uno de

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, el cuento “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández en que el protagonista es un hombre que narra su vida cuando fue caballo. Otro ejemplo es “Azabache” de Silvina Ocampo, relato en que el personaje principal se casa con una mujer que tiene características, actitudes y comportamiento como los de un caballo y que al final del relato lo abandona para dejarse morir al lado de un azabache que ha caído en un pantano.

<sup>3</sup> “Axoyotl” cuento que forma parte del libro *Final de juego* (1956) trata la historia de un hombre que asiste continuamente a un acuario para observar a los anfibios que dan nombre al cuento y con los cuales siente una conexión y entendimiento hasta que un día se transforma en uno de ellos.

los “temas del yo”, y explica que la metamorfosis “es la ruptura (es decir, al mismo tiempo, la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu. [...] el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible”.<sup>4</sup> En esta misma línea, Flora Botton lo llama *juegos con la materia*, pues “casi siempre consisten en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual”.<sup>5</sup> Es decir, en el cuento de Cortázar, el hombre, aunque se ha transformado en ajolote mantiene su espíritu de hombre y sigue pensando como hombre, cambia la materia, pero no su esencia; en el cuento de Dávila, la mujer se ha transformado en sapo, pero aunque no conocemos sus pensamientos deja ver actitudes humanas de daño, venganza y destrucción hacia la esposa engañada.

Por otra parte, además de esta transgresión, en “Música concreta” es claro ver en Marcela a una mujer trastornada y transformada por el dolor de la infidelidad, pero, más allá de esta justificación, desde la perspectiva fantástica encontramos otra de sus características fundamentales: hay una realidad que sólo ella es capaz de ver y que a lo largo del relato estará en constante choque con la visión racional de otros personajes (principalmente Sergio) que intentarán convencerla de su “percepción errónea”. Así “Música concreta” lleva al lector por un vaivén de información que en momentos sugiere la explicación lógica del suceso que está afectando a Marcela, pero que en otros la anula para dar paso a la duda y a la incertidumbre sobre la explicación de dicho suceso. Sin embargo, finalmente habrá un encuentro de Sergio con esa realidad (hasta entonces negada por él) que lo hará no sólo comprender a Marcela, sino aceptar y enfrentar el suceso fantástico, situación que además de reforzar la visión de la protagonista, deja en el lector implícito la

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 92.

<sup>5</sup> Flora Botton, *op.cit.*, p. 194.

posibilidad y la inquietud sobre una personalidad desdoblada de Marcela en la figura de Sergio.

Con la introducción de estos dos elementos (transgresión y la existencia de una realidad alterna), es necesario observar cómo se hacen presentes en el discurso. Hay que recordar que críticos como Ana María Morales y Omar Nieto enfatizan que lo fantástico se da en la vacilación por la ambigüedad en el discurso. Si algo es evidente en este cuento es que dicha vacilación primero la notamos en Sergio ante la ambigüedad del discurso de Marcela para referirse a la amante de su esposo, pero posteriormente la experimenta el lector implícito ante el discurso de Sergio cuando conoce a la amante. Este cuento recarga esa indeterminación cuando se trata de referirse a la amante de Luis. Tenemos así lo mismo hipérbolos, sinécdoques, adjetivación que de forma desesperada usa cada personaje para explicar el fenómeno al que se enfrenta y que al lector, lejos de ayudarlo a formarse una definición o comprender el fenómeno, lo desconcierta más.

A través de un narrador heterodiegético conocemos la situación actual de la protagonista: una mujer que está irreconocible en su aspecto físico debido a que su estado emocional está muy afectado. Es su mejor amigo quien la encuentra y quien establece el comparativo de lo que era antes aquella mujer y de lo mal que la ve ahora, la afectación es tal que Sergio “no sale del asombro al comprobar que esa desaliñada y ensombrecida mujer que mira con desgano el escaparate es su amiga Marcela”.<sup>6</sup> Ante el encuentro y por la interrogación sobre su apariencia ella da una superficial justificación “tal vez se debe a que duermo mal” (p. 97).

---

<sup>6</sup> Amparo Dávila, “Música concreta”, en *Cuentos reunidos*, p. 97. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de página del cuento de Dávila.

Después de este primer encuentro y con el compromiso de una plática posterior, los dos amigos se separan y de aquí en adelante es donde el narrador entra en el ser y en la mente de Sergio para describirnos detalladamente cada sentimiento, cada sensación y cada emoción que experimenta este personaje después de ver a su amiga en aquel estado y a lo largo de cada suceso en el relato. Este narrador también hace una pausa para ponernos en antecedente de cómo inició en la preparatoria la amistad entre Sergio, Marcela y Luis, la boda entre estos dos últimos, las cotidianas reuniones entre estos personajes, pero, sobre todo, la especial conexión que existe entre Sergio y la protagonista, lo que explica la afectación en él de lo que le sucede a su amiga, indicio de lo que se mencionó, que él puede ser un desdoblamiento de ella: “Habían estado todo ese tiempo tan cerca uno del otro que nunca se le ocurrió preguntarse qué clase de afecto los unía. Marcela era como una parte de él mismo” (p. 98).

Con el segundo encuentro entre los amigos la historia proporciona información que indica que la protagonista empieza a vivir una realidad diferente: “Marcela dice que su memoria ya no es la misma, que se olvida de todas las cosas o las confunde” (p. 99). Con esta frase el personaje busca una justificación para la negación, negación a aceptar lo que empieza a observar, es decir, prefiere convencerse de que puede estar equivocada en lo que ve. Cuando ella se decide a contar a su amigo sobre la infidelidad de Luis, que el engaño lleva tiempo y que se trata de una costurera la mujer con quien la engaña su esposo, Sergio piensa que no es motivo suficiente para que Marcela esté tan afectada; sin embargo, reconoce que “aunque las cosas estén agrandadas por Marcela existen y la han destruido”. (p. 101).

Llega el momento inevitable en que Marcela tiene que abrirse totalmente y contarle a su amigo lo que verdaderamente le agobia: se siente perseguida. Ante la pregunta de

Sergio sobre quién la persigue, Marcela se sincera: “—Ella. Me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, a veces toda la noche, sé que es ella, recuerdo los ojos, reconozco sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo”. (p. 102). Es la primera vez que Marcela habla con Sergio de esa presencia, del suceso que irrumpe en su realidad, habla de su miedo a ser destruida por la costurera, pero también es la primera vez en que la describe. Esto motiva a detenernos en el antes mencionado nivel del discurso del relato y concretamente en el discurso de la protagonista que resulta ambiguo para su amigo y para el lector implícito, porque carga la descripción en los ojos de la amante con una adjetivación desconcertante: “Un día llegaron juntos en el auto de Luis, la alcancé a ver bien, los ojos saltones, inexpresivos, los mismos ojos que descubrí bajo mi ventana entre las hierbas” (p. 103).

Si pensamos en la conocida frase que dice que la mirada es el reflejo del alma, los adjetivos “saltones” e “inexpresivos” lejos de esclarecer al sustantivo provocan extrañeza y confusión, pues remiten a un ser “vivo” de aspecto desagradable, pero no a un ser “humano”, ya que esa inexpresividad en los ojos no deja más que el desconcierto ante la incompreensión de lo que ese ser siente. Ligado a esto, esos ojos son capaces de permanecer vigilantes toda la noche, por varias noches, rasgo normal de un ser que está al acecho, pero raro en una persona normal. Esos ojos y ese ser, Marcela los relaciona abiertamente con la amante de su esposo.

Además de los ojos hay otro indicio que proporciona Marcela, que también refiere la anormalidad del fenómeno y del ser que irrumpe en su vida, y es en relación con “*un ruido*”: “Comencé a distinguir uno que sobresalía de entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso”. Reparamos aquí nuevamente en la adjetivación: el calificativo “fuerte” puede referirse al ruido producido por algo grande y potente, por otro lado, el

adjetivo “preciso” nos remite a algo exacto, que siempre se escuchará o emitirá de la misma forma, es decir, monótono y con la misma intensidad. La ambigüedad y la extrañeza persisten porque si se hablara de un ser humano que quiere hacer daño, pero que no quiere ser descubierto, no tendría por qué producir un ruido “fuerte” y “preciso”, tal vez ruidos diferentes y controlados, a menos que no le importara hacer saber que está ahí.

La descripción que da Marcela confunde más a Sergio, pero aun así intenta convencerla apelando a la razón. “—Estás muy nerviosa, muy agobiada, y cuando uno se encuentra así todas las cosas se transforman y se agrandan...” (p. 103). Aquí encontramos dos aspectos importantes a tratar, por una parte, lo que ya se había mencionado con relación a la percepción de los personajes, cada uno defiende su postura desde su visión, esto nos remite a las llamadas “focalizaciones” que señala Ana María Morales en las que para un personaje hay sucesos evidentes y el otro aparece como “ciego” ante el suceso.

La visión de Sergio es la de un sujeto que opina según lo que se le ha contado y no por lo que ha visto, por lo tanto, la explicación que da es con base en una alteración nerviosa por la cual la “transformación” está justificada o producida sólo en la visión personal de su amiga. Marcela se mantiene en su posición, para ella lo que ve es real; por otra parte, su visión nos da el tercer indicio para definir de manera completa al ser que está invadiendo su realidad: “—No Sergio, no son mis nervios, es su presencia ahí bajo mi ventana todas las noches, ese croar y croar y croar toda la larga noche” (p. 103). Ese verbo, que es a la vez la onomatopeya, complementa la definición de ese ser, se trata de un animal que hasta el momento sólo se había definido a partir de metonimias o sinécdoques: los ojos saltones, el croar, pero llega el momento en que Marcela hace la unión (o relación) entre la amante y el animal incrementando la confusión de su amigo:

— ¿De qué estamos hablando, Marcela? —pregunta Sergio angustiado—, o más bien, ¿de quién estamos hablando?  
—De ella, Sergio, del sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar y hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre” (p. 103).

Marcela habla de dos seres en uno solo: “ella”, “el sapo”. Ve la fusión de la mujer y el animal, para ella los dos son uno. En este fenómeno vemos dos categorías propuestas por Flora Botton en el que se “juega” con la realidad transgrediéndola:<sup>7</sup> la primera corresponde a *juegos con el espacio*, en éste el espacio está *superpuesto* porque la mujer está ocupando dos lugares a la vez, su cuerpo de humano y el cuerpo de sapo. La segunda corresponde a la categoría de *juegos con la personalidad* en el que se da el juego del doble, pero en la variante de la *fusión* pues mujer y animal se unen en un solo cuerpo.

Estas dos categorías reiteran y enfatizan, una vez más, otra de las características del texto fantástico que es la *lógica de la conjunción* propuesta por Rafael Olea Franco y que se opone a la *lógica de la disyunción* según la cual “las categorías fundamentales de materia, tiempo y espacio (entre ellas el “yo”) son comprensibles y manipulables mediante dicotomías disyuntivas que impiden, por ejemplo, que un mismo ser sea dos seres distintos, que alguien esté simultáneamente en dos lugares diferentes, que se interrumpa la secuencia cronológica, etcétera”.<sup>8</sup> Es decir, la conjunción fantástica reside en que la amante es un ser humano y al mismo tiempo es un animal, es una mujer y al mismo tiempo un sapo.

En esta confesión de Marcela, Sergio representa la parte “racional” con lo que retomamos el aspecto de las focalizaciones porque habrá un “juego” de perspectivas entre

---

<sup>7</sup> Afirma Botton que “lo más característico, a la vez que lo más específico, del género fantástico, es que en todos los textos aparece alguna especie de transgresión. El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes. Estos juegos con la realidad pueden, en mi opinión, agruparse bajo cuatro grandes rubros: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia”. Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 172.

<sup>8</sup> Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, p. 63.

ambos personajes. Él intenta darle respuestas lógicas a lo que ve su amiga, lo justifica como producto de su imaginación, de su falta de sueño, de su dolor, o como una coincidencia: “—Sí, querida, el sapo no existe, es decir, los sapos sí existen pero no ese que tú crees, ella. Será un sapo cualquiera que ha tomado la costumbre de ir hasta tu ventana todas las noches” (p. 103). Por si fuera necesario reforzar la justificación lógica interviene Velia, novia de Sergio, quien también apoya la teoría de su pareja. Sergio ve en Marcela a alguien que percibe la realidad de manera diferente o que incluso vive en otro mundo “—Marcela tiene un mundo muy especial, lleno de fantasías, por eso me preocupa tanto” (p. 106). Velia opina: “Las fantasías son propias de la niñez, es absurdo a su edad apartarse de la realidad” (p. 106). A pesar de todo Sergio se siente comprometido a ubicar a su amiga en su mundo, “de alguna manera él tiene que hacerla entender, despertarla de ese sueño absurdo y volverla a la realidad” (p. 106).

Sube la intensidad del acecho que experimenta Marcela porque después de un tiempo (que no especifica el narrador) de separación entre los amigos, ella busca con desesperación a Sergio, pues la mujer sapo ha llegado casi hasta su recámara. Es decir, recordemos que el suceso fantástico es la presencia de la amante bajo la forma de sapo en el jardín, pero ese animal ha sobrepasado ese límite, entró a una estancia que comunica con el jardín y ahora la esposa engañada lo observa desde la puerta de su recámara:

[...] de pronto empecé a oír algo que caía pesadamente, de tiempo en tiempo, que se iba acercando cada vez más, cada vez más, me levanté y corrí hasta la puerta de mi cuarto, ahí estaba en el hall a unos cuantos pasos de mi puerta, un salto bastaba para que entrara, ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de sus órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme... de un golpe cerré la puerta y di vuelta a la llave, en el mismo momento la oí estrellarse contra la puerta y croar, croar, quejarse de dolor y rabia, fue un instante el que me



salvó, un solo instante, di otra vuelta a la llave y me quedé pegada a la puerta escuchando, gemía dolorosamente, después oí cómo se iba yendo con su sordo golpear, sus cortos saltos pesados (p. 107).

Ante esta situación Sergio ha llegado al límite de lo que puede creerle a su amiga, entra en la duda y para “comprobar” su realidad, para aferrarse a la seguridad del mundo en el que vive, a su realidad palpable, el narrador describe lo que rodea al personaje: el café que le sirve a Marcela, el sol que entra en la habitación e incluso precisa el día y la fecha; sin embargo, “lo que no encaja a esa hora, son las palabras, el mundo que ella expresa” (p. 107). Sergio piensa que su amiga está al borde de la locura: “detente, querida, es un camino muy peligroso, y a veces es sólo un paso, un paso que se da fácilmente, después...” (p. 108). Se suceden así, de forma alternada la postura de cada uno por defender su explicación al fenómeno. Para Marcela lo que ve “es una realidad aterradora”, para él, ella “mezcla la realidad y la fantasía” (p. 108). Para que quede más claro lo que ve, Marcela recurre nuevamente a la descripción:

—Es difícil de explicar, de creer, pero existe y tú no quieres darte cuenta; yo reconocí los ojos desde la primera noche que la sorprendí entre las plantas bajo mi ventana, la vi bien el día que iba con Luis, los mismos ojos saltones, fríos, inexpresivos, la cara demasiado grande para su corta estatura, pegada sobre los hombros, sin cuello... (p. 108).

Pero estas características lejos de ayudar para que Sergio comprenda mejor, lo confunden en mayor medida, pues aunque la descripción abarque más de lo referido antes, no hay una lógica en lo descrito porque el cuerpo de ella (la mujer) o de él (el sapo) aunque son especificaciones claras no tienen una correspondencia congruente que haga alusión concreta a uno o a otro, y sí pueden pertenecer a uno y a otro.

Sergio insiste en convencer a su amiga que se está inventando lo que ve: “—Tienes que darte cuenta de lo ilógico de esta situación, no es posible que sea realidad esa loca fantasía que ha creado tu imaginación, estás cansada, debilitada por el sufrimiento” (p. 108). Su amigo alude al “estado alterado” de Marcela causado por el desgaste mental y anímico que le ha provocado la infidelidad de su esposo. Ese estado la envuelven en un ambiente de confusión que, según Sergio, le impide a su amiga distinguir entre lo “real” y lo “irreal”.

Marcela se siente desprotegida y en su desesperación y en su discurso vuelve a tomar una vez más el ruido que la está volviendo loca: “ya me destrozó al arrebatarme a Luis, ¿qué más quiere?, la noche entera croando, croando, croando horriblemente, sin parar, afuera y dentro de los oídos tengo su croar, su croar estúpido y siniestro” (p. 108). El ruido antes mencionado por ella es lo que ha complementado esa presencia obsesiva, lo lleva ya grabado sólo en su mente. No es casual que el sonido sea el que también la esté trastornando, desde el inicio del relato hay varios referentes al sonido o a la música, pues en las retrospectivas que dio el narrador al principio de la historia hablaba de cómo surge la amistad entre Sergio, Luis y Marcela, recordemos que hay algo que este grupo de amigos disfruta hacer y es reunirse continuamente, beber y escuchar música, como lo hacían cuando eran jóvenes: “Él vuelve a aquellos domingos en la tarde: Marcela, Luis y él en su pequeño cuarto de estudiante, bebiendo ron y escuchando a Amstrong” (p. 100). Hay música cuando Sergio acompaña a Marcela para platicar la primera vez sobre su problema: “—¿Te acuerdas —pregunta Sergio— cuando oíamos este disco hasta rayarlo?” (p. 100). Ahora pareciera que esa música es sustituida por el sonido monótono, fijo, desesperante del croar del sapo: “Sergio la ve llevarse las manos a la cabeza tratando de taparse los oídos”

(p. 108). Marcela ahora sufre el tormento de escuchar siempre una “música concreta”<sup>9</sup> emitida por un ser que le anuncia su destrucción.

Sergio toma la decisión de ir a buscar a aquella mujer-sapo para confrontarla por lo que le sucede a su amiga y lo primero con lo que se encuentra es con “una muchacha sin edad”, aquí encontramos nuevamente una paradoja o un oxímoron porque al sustantivo “muchacha” es sinónimo de juventud, pero a este sustantivo no le corresponde un adjetivo “sin edad” salvo que se trate de algo anormal. A partir de esta parte del relato se percibe con mayor intensidad la ambigüedad del discurso pues, además, llama la atención de Sergio “unos extraños y confusos ruidos” que salen del departamento de la mujer y que, al principio, podríamos relacionar con los producidos por otros “seres” semejantes a ella. Sergio da al lector implícito una explicación lógica al ubicarlos saliendo de un radio. Aquí lo extraño no es que salgan de un aparato, sino que sea justamente ese tipo de música el que esté escuchando la mujer: “debe ser música concreta o algo por el estilo, tal vez el programa dominical de Radio Mil” (p.110). Es decir, música compuesta por sonidos de la naturaleza, música que hacen a la mujer ambientarse en la naturaleza a la que pertenece.

Ante la justificación de su visita, Sergio por fin escucha la voz de la amante “una vocecita meliflua y gelatinosa que se le atraganta a Sergio” (p.110). Nuevamente estamos frente a adjetivos que lejos de dar claridad a las características del sustantivo al que se refiere, provocan extrañeza porque no hay una lógica en la relación que establecen. Esa “voz” pareciera complementar la última de las características enlistadas por Marcela para referirse a la amante, tiene una voz que no es normal en un ser humano, que no es clara, y

---

<sup>9</sup> El compositor francés Pierre Schaeffer, en su libro *Tratado de los objetos musicales* propone el término “Música concreta” para definir a aquella que tenía la característica de “recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia [...] cuando utiliza «objetos sonoros» extraídos directamente del «mundo exterior» de los sonidos naturales y de los ruidos.” p. 23.

que si es “gelatinosa” es porque se refiere a una voz procedente de un ser cuyo organismo tiene cuerdas vocales particulares, tal vez relacionado con algo viscoso o pegajoso. Esto provoca inquietud en Sergio y es el detonante para comprobar lo que Marcela decía y que él no creía, está ante una mujer extraña a la que no entiende y que permanece impasible ante el intento de comunicación con ella:

Él siente que no se le puede oír porque habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado la intensidad. Sergio mira hacia el radio pero ella no hace nada por bajar el volumen, como si no le molestara el ruido o no se diera cuenta de él. Sergio empieza a hablarle de Marcela, a describir lo mejor que puede el dolor de su amiga, su desplome interior, sus nervios destrozados; le dice le explica, vuelve a explicar, habla solo, ella no contesta, no hay comunicación, no le interesa nada, no le conmueve nada (pp. 110-111).

Es un hecho que no hay posibilidad de comunicación entre ambos, pero esto sigue siendo ambiguo porque puede deberse a dos posibilidades: a ella no le interesa hablar del tema o no comprende lo que Sergio le dice, pues simplemente no es el mismo código de sonidos utilizados por ambos. Por otra parte, el que ella no se conmueva implica que está ante una mujer que no se conmueve del daño provocado, o tal vez ese ser es incapaz de demostrar emociones porque simplemente, como cualquier animal, su rostro no tiene la capacidad de reflejarlas:

Ella sólo lo mira y lo mira fijamente; de vez en cuando él ve la misma sonrisa, su utilizada sonrisa de máscara que le adelgaza aún más los labios alargándolos. Sergio habla cada vez más alto para hacerse oír, ella lo mira como burlándose de su empeño; él tampoco puede dejar de mirarla, la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, como si tuviera la cabeza pegada a los hombros [...] Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar a través de toda la larga noche (p. 111).

Sergio “casi grita” para hacerse escuchar por esos ruidos que ahora son cada vez más intensos y que si antes el amigo de Marcela ubicaba como provenientes de un radio, ahora el narrador nos da la posibilidad y la duda de que sean producidos por ese ser que está frente a Sergio, es decir, la modalización “que parecen” utilizada por la voz narrante complementa la ambigüedad de la interpretación. Si el personaje ha comprobado que esa música concreta no viene de un radio, sino que en su desesperación la escucha directamente de la naturaleza que la produce, es decir, de la mujer, está definitivamente ante el fenómeno fantástico. Éste es el momento del clímax fantástico para Sergio; sin embargo, ahora lo impactante no sólo es la apariencia, sino la amenaza que ve en ella (o él):

Se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente (p.111).

Ese “olor a fango putrefacto” que ahora percibe Sergio nos indica que está en una realidad adversa para él porque le pertenece a un ser que está en su “hábitat”, al que ve en la totalidad de su cuerpo y que muestra al mismo tiempo su humanidad y su animalidad. El suceso fantástico irrumpe plenamente en la vida del personaje, ya no hay juicios racionales, se siente amenazado y adelantándose al “probable ataque” de la mujer-sapo toma unas tijeras y la mata.

El hombre sale del lugar, llama a Marcela para darle la noticia, para tranquilizarla, para decirle que ya no habrá noches perturbadas por ese ser amenazante. Sabe que con eso su amiga puede recobrar su tranquilidad, pero sabe también que él recobró la suya. Sin embargo, queda la duda ¿terminó con “algo anormal” que irrumpió e invadió su realidad cotidiana o terminó con una obsesión de Marcela que se convirtió también en una obsesión

suya? Tal vez la verdadera metamorfosis se produjo en Sergio como consecuencia de un desdoblamiento de la obsesión de Marcela en su amigo.

A diferencia de este cuento de Dávila en el que la transformación es percibida por los protagonistas en un tercer personaje y que además les resulta amenazante, en el cuento “Metamorfosis” de Llana que se analizará en el siguiente apartado, es la protagonista la que experimentará en ella misma el cambio, pero como algo tranquilizante o como una forma que puede llevarla a un estado más satisfactorio de vida.

### 3.3.2 “Metamorfosis” de María Elena Llana

El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra, bebiendo  
agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón.

Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se  
sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes.

“Sábanas de tierra”

Silvina Ocampo

Como se mencionó en el análisis anterior, son varios los antecedentes literarios que vienen desde la antigüedad clásica y que tratan la transformación del ser humano en animales o en elementos de la naturaleza. Explica Francisca Suárez Coalla que la metamorfosis responde principalmente a dos razones: “la necesidad (necesidad de amoldarse a situaciones siempre nuevas y distintas) y al deseo (de ser «otro», de cubrirse con otra piel y albergar sentimientos y sensaciones diferentes)”.<sup>1</sup> Si partimos de esta idea, la segunda razón coincide perfectamente con el motivo central del cuento “Metamorfosis” de María Elena Llana ya que la protagonista sufre la indiferencia y abandono de su marido y ella, en su deseo inconsciente y negado de una vida diferente a la que vive, va dejando su forma humana hasta tomar una nueva que la haga sentirse plena. Sin embargo, al mismo tiempo y de manera muy sutil, el cuento también trata un juego de “realidades” a través de un elemento aparentemente irrelevante en el relato (que se comentará más adelante) y que derrumba, al final de la historia, lo que creíamos era la “realidad” de la protagonista para dar paso a otra que explica la metamorfosis en el personaje principal.

A través de un narrador omnisciente que nos ubica en el presente de la historia somos testigos de la vida de una mujer que, como un indicio de subvaloración, no goza de un nombre en el relato con lo que puede notarse que desde este sencillo detalle se anuncia la disminución de su identidad, o en el peor de los casos, su anulación como ser humano.

---

<sup>1</sup> Francisca Suárez Coalla, “Las metamorfosis en la antigüedad y en la moderna literatura latinoamericana”, *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, Revistas de la Universidad de Oviedo, tomo II, n. 44-45, 1994, p. 92.

La actividad diaria de este personaje consiste desde hace muchos años en sentarse noche tras noche en un sillón de su casa, bajo la tenue luz de una lámpara y abandonarse a la acción de tejer mientras se sumerge en su mundo de recuerdos. A través de retrospectivas sabemos que este personaje estuvo a punto de casarse, pero soportó sin reproche alguno la ruptura de su compromiso debido a la infidelidad de su prometido, quien tuvo que “reparar” la falta y con ello cancelar el enlace matrimonial. Con varios blancos de información, sabemos que después del primer intento frustrado de matrimonio, la mujer se casa con Adrián, un médico del pueblo, pero desde hace mucho tiempo su relación es distante debido a la imposibilidad de tener hijos, por lo que él se refugia en el trabajo y ella en la aparente conformidad y convencimiento de esperarlo en casa, siempre tejiendo, como el mitológico personaje de Penélope; sólo que la protagonista tejerá noche a noche mientras espera a su esposo, pero no para evitar el asedio de los pretendientes, sino para evadir la aceptación de un matrimonio acabado.

Ahora bien, este cuento parte de un tema común como es el de una pareja distanciada, situación perfectamente entendida como una realidad cotidiana, en la que al inicio no hay nada extraordinario fuera de la problemática matrimonial. Sin embargo, son varios los indicios que nos llevan a ir descubriendo que, de manera inconsciente, la protagonista, dentro de su conformidad asumida, disfrazada de una personalidad tranquila, va encaminándose hacia un modo de vida diferente. En el relato se han ofrecido los motivos suficientes de este personaje para “transformar” su realidad, pero esta transformación se da no sólo como una metamorfosis metafórica, sino también física dando lugar así al suceso fantástico.

El primer indicio de transformación de la protagonista y de su deseo inconsciente de dejarse llevar hacia una realidad diferente a la que vive es la costumbre cotidiana de



sentarse a tejer y con esa actividad, y en la soledad de su casa, entrar una y otra vez en un mundo de recuerdos. Por ese mundo de recuerdos conocemos lo que ha sucedido en su vida y que en él existe un número limitado de personas que tienen o tuvieron contacto con ella, pues además del esposo que sólo aparece al final del relato, únicamente sabemos de dos personajes más que tienen interacción con la protagonista y que representan en algún momento la posibilidad de salir de ese mundo en el que vive encerrada y de esa vida de aparente equilibrio.

El primer personaje referido es la esposa del médico que ocupa el lugar de Adrián en el consultorio y quien, en algún momento del relato empieza a sufrir la desesperación de no saber qué hacer en ese ambiente pueblerino. Por sugerencia de la protagonista, la mujer intenta acabar con la monotonía de su vida a través de la misma actividad que realiza ella (tejer); pero esto no le resulta satisfactorio e incluso le llega a parecer desquiciante, por lo cual le cuestiona de manera desesperada cómo es posible que soporte la rutina en la que se refugia y que además la percepción de lo que pasa en su vida sea visto y tomado de forma tan simple, sin complicación. Por el contrario, la protagonista no puede entender que esa conocida “le dijera que para ella no había solución en hacer labores, que no podía tejer ni bordar porque sentía que la ansiedad se le enredaba en la punta de los dedos. La muchacha le reprochó que viera las cosas tan sencillas”.<sup>2</sup> Vemos aquí la indiferencia del personaje principal, no le interesa confrontarse interiormente ni intentar cambiar su vida, prefiere ver su pasividad como una cualidad, piensa que le dice eso porque “era demasiado nerviosa la muchacha, con demasiado tumulto por dentro, ese tumulto que ella nunca conoció porque

---

<sup>2</sup> María Elena Llana, “Metamorfosis”, en *Apenas murmullos*, p. 71. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Llana.

siempre pudo amoldarse tan bien a cada circunstancia que ambas, ella y las circunstancias, llegaban a confundirse” (p. 72).

Aquí el narrador nos proporciona dos palabras claves que indican las acciones que ya son parte de la vida de la protagonista y que nos dan también la idea de un proceso de metamorfosis: primero ella puede “amoldarse”, es decir, adaptarse a la vida que no es la suya sino que es la que le ha proporcionado su esposo; enseguida ella es capaz de “confundirse”, es decir, puede pasar inadvertida en su individualidad porque no hay una particularidad que la haga distinguirse y por lo tanto se pierde en un todo.

El segundo personaje que intenta sacudir a la protagonista es Cuca, una mujer que sufre la indiferencia de su esposo, por lo que siente cierta afinidad con el personaje principal y, como una especie de conciencia para la protagonista, intenta hacerla reflexionar sobre su existencia. Para Cuca la situación de anulación que sufren por parte de sus maridos, y en la que ambas viven, es producto de la conformidad que han asumido: “casi gritó que en el fondo ambas eran culpables por haber aceptado aquellas vidas de vegetales” (p. 73). Como otro de los indicios más reveladores que hasta el momento ha proporcionado el relato, y a la vez como una maldición, Cuca ha pronunciado lo que la protagonista se niega a aceptar, está anunciando de forma metafórica la condición y la transformación que empieza a operar en ellas: “Cuca insistía en que ambas eran unas malangas, plantas de adorno, filodrendos de esos que ni siquiera precisan del sol para crecer” (p. 73). No es casual la comparación que establece Cuca de sus vidas con esas plantas, recordemos que la protagonista siempre teje de noche, en el mismo lugar y la única luz que recibe es la de una lámpara. Sin embargo, estos juicios tampoco perturban a la protagonista, no hacen cambiar su actitud ni su situación a las que no le ve nada de malo porque para ella “no tenía nada que ver con su vida junto a Adrián” (p. 73).

Ante el recuerdo evocado de esa conversación con su conocida, el personaje central sólo opta por sonreír como lo ha hecho en varias ocasiones; aunque, como una forma de confirmación de las palabras de la amiga, la protagonista empieza a experimentar en su cuerpo sensaciones que indican el inicio de la metamorfosis física, teniendo lugar así finalmente el suceso fantástico:

Ni siquiera dejó de sonreír cuando advirtió que no podía mover los pies libremente. Hubiera querido inclinarse para sacudir aquel hormigueo en sus plantas pero algo la retenía por la espalda. Con el rabillo del ojo advirtió las venitas verdes, unas ramazones nerviosas, que brotaban de sus hombros, de sus costados, de sus caderas y la iban uniendo al asiento. Cuando trató de quitarse de la frente el mechón de pelo que le acababa de caer, vio que no era tal mechón sino una húmeda forma acorazonada, y al contemplarse mejor las manos se asombró de los tallos en que se alargaba cada uno de sus dedos, tallos que se ramificaban y se confundían con los hilos del tejido (p. 74).

De acuerdo con la propuesta de Todorov con relación al análisis del discurso, explica que lo fantástico se construye a partir del discurso figurado y de las figuras retóricas, y de acuerdo con cierto tipo de relación es como se logra este efecto. Una de esas relaciones es aquella que “vuelve entonces efectivo el sentido propio de una expresión figurada”.<sup>3</sup> Específicamente, notamos que el efecto fantástico en este cuento se hace presente en el momento en que el discurso connotativo de Cuca toma un sentido recto, es decir, las palabras utilizadas por Cuca de manera figurada adquieren un sentido literal, pareciera que sólo era necesario que fueran pronunciadas y recordadas por la protagonista para que se conviertan en algo “real”.

La mujer duda de lo que le está pasando, piensa que todo está sucediendo en sus sueños y tiene la confianza de que Adrián llegará y la despertará; pero, su esposo llega y no

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 65.

nota su presencia, sólo titubea al notar algo raro en el sillón que siempre ocupa su esposa, pero no le da importancia y se va. Hay en ella un poco de miedo o sobresalto, pero después regresa la esperanza: “Después sonrió nuevamente. Estaba soñando la llegada de Adrián. O quizás no. En ese caso, ¿qué podía hacer? Movi6 la cabeza resignada, si al menos 6l abriera la ventana y entrara un poco de aire y la clorofila pudiera circular mejor por sus venas. Eso la despejaría” (p. 75). Ha obrado el fen6meno fant6stico en su plenitud, pero esto no causa conflicto en el personaje, ella lo ha asumido, est6 dejando su forma y condici6n de ser humano, se ha convertido en una planta, siente como una planta y tiene la necesidad de una planta, pero nuevamente el relato nos lleva a la ambigüedad, porque “mueve la cabeza” lo que remite todavía a su condici6n de ser humano, menciona sus venas, que lo mismo refieren a un ser humano que a una planta y a la vez piensa en el aire para que se active la funci6n de la clorofila en ella: est6 transitando hacia su nueva forma.

Esta transformaci6n nos remite inevitablemente al mito griego de Dafne en el que la ninfa, al sentirse asediada por Apolo, pide ayuda a su padre y 6ste la transforma en un 6rbol de laurel. Tanto en el cuento de Llana como en el relato mítico las protagonistas sufren la metamorfosis como evasi6n; en el primero el personaje evade la situaci6n del amor no correspondido, es decir, la indiferencia de su esposo. En el segundo, Dafne no desea el amor que le ofrece su pretendiente porque quiere seguir casta.

A diferencia de otros relatos fant6sticos, la irrupci6n de lo fant6stico no provoca miedo ni inquietud en la protagonista, por el contrario, lo disfruta porque “por primera vez en su vida, un af6n profundo la agiti6: el deseo tremendo de sentirse sacudida” (p. 75). Con esa nueva forma que ha adquirido ella se siente viva, plena: “Nunca había experimentado semejante ansia, tan profundo y remecedor anhelo... Todo su espíritu vibr6 al darse cuenta de que estaba transitando hacia la esencia de su verdadero ser, del cual su vida s6lo había

sido un remedo caprichoso contra el cual nunca pudo hacer nada” (p. 75). De forma total se ha consumado la metamorfosis, porque ese había sido su deseo inconsciente, ha tomado una nueva forma, y no obstante mantiene su espíritu, con lo que se repite la idea de la transgresión entre materia y espíritu: Ella conserva su esencia de ser humano en un cuerpo que no es el de un ser humano.

Por otra parte, debemos retomar el asunto paralelo al tema de la metamorfosis que se menciona al inicio de este análisis, es decir, de un elemento clave que cambia al final la perspectiva de “realidad” del relato y se refiere específicamente a la figura del gato que tiene participación en el cuento. Ese pequeño animal es descrito como una sensación para la protagonista mientras teje y para el lector implícito pareciera que no tiene importancia, pero es él quien nos da la pauta para reconocer que el relato se estuvo moviendo en una realidad diferente a la que creíamos. Hay frases que describen situaciones o cosas “no reales” en esa “realidad” de la mujer, específicamente, cuando ella teje, lo hará siempre con la felicidad que le da no sólo el placer de esta actividad sino de una agradable sensación sobre sus piernas: “sonreía imperceptiblemente, como si tuviera sobre el regazo un gatito dormido” (p. 71). Es importante subrayar la modalización que utiliza el discurso, pues al decir “como si” se está haciendo una comparación para describir su estado emocional, ya que es obvio que no existe tal animal sobre sus piernas en ese momento del relato. Con esto advertimos que esta frase no indica una aseveración en el discurso, es decir, el narrador no se compromete a afirmar lo que pasa y por eso sólo conocemos su interpretación a través de la comparación.

Una segunda modalización sobre la presencia del gato refuerza la idea de suposición: “Pudiera decirse que pudo transitar siempre por las distintas etapas con el mismo gatito tibio acurrucado en su pecho” (p. 72). El “pudiera decirse que” hace alusión a

la protagonista y nos remite a que se está hablando de una posibilidad, pero a la vez es un indicio que por un lado puede indicar etapas en su matrimonio, pero también puede referirse a las etapas en sus diferentes vidas y que anuncia la transmutación hacia la siguiente. En todas ellas el gato ha estado presente.

El relato insiste en hacernos ver al gato sólo como algo imaginario, que siempre estuvo en la mente de la protagonista: “el gato no murió nunca, porque no era propiamente un gato sino una sensación” (p. 73). La figura de ese animal nos hace caer una y otra vez en el convencimiento de que lo que se está relatando es la verdad, es la “realidad” y que él es sólo una sensación, pero al final el gato no resulta una sensación y es quien comprueba que lo que creíamos como “realidad” intratextual no lo es y que el mundo de las sensaciones sí resultó el verdadero, pues tras la metamorfosis de la protagonista: “fue entonces que el gatico comenzó a desenroscarse y a bajar clavándole las uñas en el tronco y rasgando algunas hojas. Y se marchó, dando por cumplido su destino de metáfora” (p. 75).

Este cuento deja en el lector implícito la perplejidad y la duda no sólo sobre el fenómeno fantástico de la transformación, sino además la inquietud sobre la certeza de la realidad a la que nos aferramos. El relato ofrece la propuesta que, si hay algo que puede resultar fantástico para el ser humano, más que la posibilidad de metamorfosis de una persona, es la probabilidad de comprobar que la “realidad” que tomamos como tal, posiblemente no lo sea si definimos ésta como el paradigma que cada individuo construye.

### 3.4 La presencia sobrenatural

#### 3.4.1 “La celda” de Amparo Dávila

“Lo envuelve todo en una mirada amorosa y posesiva; adivina la casa pese a la oscuridad que señorea en ella; está dispuesta a no dejarla, a tolerar incluso estas visitas de Enrique, que murió muy joven y que aún insiste en llevársela con él como hizo con la pobre Josefina”.

“La casa vacía”

María Elena Llana

Como lo han afirmado los estudiosos de este género no hay temas fantásticos, sino que éstos resultan así del tratamiento que se les dé. Sin embargo, sí hay asuntos que, a pesar de ser temáticas presentes en los relatos fantásticos del siglo XIX (como es el relacionado con presencias sobrenaturales) no pierden su interés en la actualidad. Recordemos además que Todorov establece los términos “natural” - “sobrenatural” para referir la oposición que se da entre los paradigmas de realidad confrontados en el suceso fantástico y partir de esta terminología son varios los autores que proponen la propia para nombrar al fenómeno fantástico.<sup>1</sup> En este sentido es conveniente aclarar que el concepto de “sobrenatural” que se utilizará para los efectos del presente análisis es el que sugiere Roger Caillois. Para el crítico francés “lo otro” que irrumpe en la realidad intratextual “es lo sobrenatural que procede del más allá, de la muerte”, es decir, se usará este término para referirnos al elemento espectral que carece de las características físicas y espaciales de una persona viva, y que se hace presente de forma ilícita en un espacio físico que no le corresponde por su naturaleza.

Amparo Dávila en su cuento “La celda” utiliza un asunto “clásico”<sup>2</sup> como elemento desestabilizador en la vida de la protagonista María Camino: “la presencia sobrenatural”.

---

<sup>1</sup> Ana María Morales resume algunas de las propuestas de las parejas de oposición: “Ana María Barrenechea habla de «normal» y «a-normal», Louis Vax de «real» e «imaginario» o «real» y «posible», Pierre-George Castex de «racional» e «irracional», Susana Reisz de «posible» e «imposible»”. Ana María Morales, “Las fronteras de fantástico”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 242.

<sup>2</sup> Se utiliza el adjetivo “clásico” para referirnos a la clasificación de fantástico de acuerdo con el modo en que se da la transgresión del fenómeno irruptor en la realidad intratextual. En este sentido se refiere al paradigma

En este relato el personaje principal enfrenta la intromisión en su vida de una presencia masculina sobrenatural que la atormenta por las noches y que acaba por someterla en una relación. Sin embargo, el fenómeno fantástico no se reduce a explicar la naturaleza de esa presencia (pues el cuento perdería así su inclusión en este género) sino a lo que suscita esa presencia, es decir, a la serie de sucesos ambiguos producto de esa relación que trasgrede espacios y que al final de la historia deja la inquietud y la duda sobre la existencia de dicha presencia o de una posible percepción alterada de la protagonista.

El relato es presentado por un narrador *avec* que anuncia desde las primeras líneas del cuento que la protagonista se enfrenta a algo perturbador por las noches y que le está afectando en su estado físico y anímico que, desafortunadamente, no puede compartir con su familia: “Su madre se moriría con una noticia así, y Clara tal vez no lo creería”.<sup>3</sup> Con esta frase el narrador da a conocer la primera característica fantástica en el relato: hay un suceso que irrumpe violentamente y cuya existencia será cuestionada a lo largo del mismo aunque no precisamente entre personajes sino por el lector implícito; en otras palabras, María no duda de lo que le sucede y de lo que lo provoca, pero sabe que su hermana no lo creerá, es decir, tenemos dos posturas opuestas que representan dos perspectivas diferentes del mismo hecho, pues aunque Clara no exprese su postura en forma directa, María la conoce y prefiere sufrir en silencio antes que la cataloguen con algún juicio equivocado.

María es una mujer de carácter poco sociable, reservado, que lleva una vida tranquila con la educación propia que puede recibir una joven de su época: aprender a cocinar, a tejer, limpiar y acompañar a su madre, mientras espera la llegada de un buen

---

de lo fantástico clásico como “este elemento extraño, casi siempre, es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre”. Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, p. 103.

<sup>3</sup> Amparo Dávila, “La celda”, en *Cuentos reunidos*, p. 39. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Dávila.



partido para casarse. Un día su rutina se ve trastornada, pero extrañamente ella la asume como parte de la aceptación de un destino: “Ya no tendría paz ni tranquilidad. Cuando terminaron de desayunar, María subió a su cuarto y lloró sordamente” (p. 40).

La protagonista busca la forma de olvidar durante el día ese tormento nocturno haciendo labores en la casa y por la noche dedicándose a tejer mientras su madre, hermana e invitados (el prometido de su hermana y el primo de éste) juegan a las cartas. Hasta este momento desconocemos qué es exactamente lo que la tiene en ese estado, pero el relato empieza a darnos algunos indicios sobre el elemento fantástico en el momento en que intenta distraerse de su situación tratando de formar parte en las actividades lúdicas de su familia, sin embargo “no podía concentrarse y jugaba torpemente. A cada momento miraba el reloj sobre la chimenea, espiaba las puertas, oía pisadas” (p. 40). Este es el primer indicio para definir a lo que el personaje se enfrenta, así tenemos que ella escucha “pisadas”, lo que nos dice que puede tratarse de un ser de característica humanas.

Cuando termina la reunión María se dirige resignada a su habitación, no hay resistencia, es como si el personaje supiera que no tiene otra opción y va a su sacrificio de cada noche: “María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia” (p. 40). Aunque en el relato se habla ya directamente del suceso fantástico, no hay ninguna otra descripción de esa presencia, no hay mayor noticia del encuentro y por lo tanto queda la incertidumbre sobre lo que pasa en esa recámara. Sin embargo, tenemos aquí dos indicios más que nos dan la pauta de la naturaleza de esa presencia: por un lado, el encuentro con ese ser sobrenatural sólo tiene lugar en la recámara de la protagonista, es decir, nunca se hace presente en otro espacio de la casa ni frente a ningún miembro de la familia, con lo que puede verse ese sitio como el umbral que separa

dos diferentes paradigmas de realidad y por medio del cual esa presencia invade la realidad intratextual de la protagonista.

Por otra parte, y como segundo indicio para adivinar la naturaleza de esa presencia, los encuentros tienen lugar siempre por la noche, durante la penumbra, en las sombras, es decir, la noche es el indicio del momento en que suelen aparecer las criaturas oscuras, sobrenaturales, que pertenecen al más allá. Sin embargo, aquí se interrumpe el relato sobre el encuentro fantástico, dejando al lector implícito con la inquietud sobre la suerte de la protagonista. Y la historia se cierra momentáneamente.

Con vacíos en la información se retoma el relato cuando ya han transcurrido varios días sin que el lector sepa qué sucede en esos encuentros de María y dicha presencia. Durante el día la protagonista intenta olvidarse de lo que la angustia noche a noche y de hacer creer a su madre y hermana que todo está bien, incluyendo su salud, para lo cual se aplica en los quehaceres domésticos, pero “María no lograba apartar de su mente, ni un sólo instante, aquella imagen. Sabía que estaba condenada mientras viviera, a sufrir aquella tremenda tortura y a callarla. Los días le parecían cortos y huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. *Él* se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (p. 41). Aquí ya es claro que se trata de una figura masculina que tiene la intención de poseerla, pues la acecha en su cama, al que el narrador sólo se refiere con un pronombre personal por toda descripción y que se resalta con una tipografía diferente al resto del relato. Sin embargo, ese ser tiene características que lo definen como algo tal vez fantasmal, pues no sabemos cómo logra entrar hasta la recámara de María, pero además su imagen la hace temblar, lo que nos hace suponer una apariencia capaz de infundir miedo no sólo por su naturaleza.

Como otra opción para tratar de huir de *Él*, María inicia una relación con José Juan Olaguíbel, primo del prometido de su hermana Clara y tras de una cotidiana asistencia a su casa se comprometen en matrimonio, acordando llevar a cabo la boda en el mes de enero, el relato describe entonces cómo empieza a portar un anillo de compromiso: “Ella hubiera querido acelerar la fecha del matrimonio y huir de aquella horrible tortura que tenía que sufrir noche tras noche” (p. 41). Mientras tanto la protagonista tiene que fingir para que su familia no sospeche sobre lo que la atormenta, pero es en este lapso de espera que el narrador da otro indicio: “Su boda tendría que realizarse con toda normalidad, como si no pasara nada, como si ella fuera una muchacha común y corriente” (p. 41). La ambigüedad se expresa en el hecho que por una parte podemos comprender al personaje que tiene pasar como una joven normal, que nadie perciba que está alterada a pesar de lo que le está sucediendo, pero por otra parte tiene que ser “común y corriente” porque nadie puede saber que efectivamente goza de una cualidad especial por la condición de “elegida” que le ha dado esa presencia:

Por las noches se esforzaba en retener lo más posible a José Juan. A medida que las horas pasaban y se acercaba el momento en que los Olaguíbel se despedían, María empezaba a sufrir aquel terror desorbitado de quedarse sola; tal vez *él* ya la estaba esperando allá arriba en su cuarto y ella sin poder hacer nada para evitarlo, sin poder decirle a José Juan que se la llevara esa misma noche y la salvara de aquel martirio. Pero allí estaban delante su madre y Clara que nada sabían ni podrían saber nunca. María los veía subir al automóvil; entonces cerraba la puerta y una muda desesperación la consumía (p. 41).

Como una forma de verificación de realidad intratextual, y en contraste con la intemporalidad del suceso fantástico que vive la protagonista, el relato menciona por primera vez fechas precisas en el orden de los acontecimientos, es decir, se mencionan los meses de octubre y noviembre de preparativos para la boda con José Juan. Sin embargo,

todos los preparativos que en un momento llegaron a ser su escape, ahora la cansan demasiado e incluso siente que la frecuencia con que veía a José Juan es excesiva “Ella no podía más, ya no le importaba salvarse o padecer toda la vida. Sólo quería descansar de aquella tremenda fatiga” (p. 42) y se entera de un precipitado viaje que tiene que hacer su prometido. Esa noticia le alegra mucho porque la continua convivencia que había tenido con José Juan la había hartado, es entonces esa noche cuando desaparece el tormento que sufre por la presencia sobrenatural y pasa a una posesión total que ahora María extraña e increíblemente disfruta, se siente feliz y ahora se refleja en su aspecto:

Al día siguiente María se levantó sintiéndose contenta y ligera. Durante el desayuno Clara notó que tenía los ojos brillantes y que sonreía sin darse cuenta.

— Tienes el aspecto de las mujeres satisfechas —le dijo.

María comprendió todo en aquel momento. Y supo por qué era tan feliz. Estaba ganada para siempre. Ya nada más importaría. Era como una hiedra pegada a un árbol gigantesco, sumisa y confiada. Desde ese momento el día se tornó una enorme espera, un deseo interminable (p. 42).

Esa posesión total la ha transformado, “estaba ganada para siempre” porque ahora comparte la misma naturaleza de aquella presencia, de forma tal que cuando recibe sorpresiva y nuevamente a su prometido porque su viaje se canceló, su sentimiento hacia él también cambió de forma violenta: “Él no advirtió el odio que había en sus ojos. Mientras José Juan hablaba y sonreía satisfecho, ella hubiera querido... Sin importarle lo que pensarán su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... hasta que *él* llegó y se olvidó de todo” (p. 43). Por la frase “hubiera querido” y la descripción del sentimiento en su mirada sabemos que no es totalmente María, sino que ya hay algo de esa presencia sobrenatural en ella, que ve en José Juan a un rival al que en ese

momento hubiera querido matar. A partir de ese momento ya ella goza los encuentros con *Él*.

Es el último día del año en el relato y es también un día especial en la casa de la familia Camino, pero además es la fecha en que todos los indicios anteriores toman sentido en la historia y se dan los últimos detalles para la culminación total: “María estaba pálida y sombría. Llevaba un traje blanco de brocado italiano, ceñido y largo como una túnica. Casi no habló en toda la noche. Todos excepto ella, gozaron la cena, pero María sabía muy bien dónde estaba su única felicidad, y aquella fiesta fue larga y agotadora” (p. 43). Si al inicio del relato ella lucía “pálida y ojerosa” por lo que la atormentaba, ahora su palidez y lo lúgubre de su aspecto no responden a un estado de tristeza, sino que tiene el aspecto de quien ya no tiene vida, pero que a pesar de su espectral apariencia se siente feliz porque sabe que ya le pertenece a *Él*. Además, está ataviada con una “túnica”, como quien está lista para un ritual, para un acto de iniciación en una fecha que es especial porque marca el fin de un ciclo en la tradición, en el que la protagonista está lista para participar en una ceremonia de otra naturaleza para concretar su entrega a esa realidad alterna de donde procede la presencia sobrenatural.

Y nuevamente la ambigüedad: “las manecillas del reloj no se movían. El tiempo se había detenido” (p. 43). El tiempo no avanza para María porque espera ansiosa el momento de estar definitivamente con *Él*, pero puede ser que el tiempo se haya detenido para mantener esa imagen estática en la mente del personaje, porque no hay nada más que relatar de esa reunión. Viene enseguida un vacío de información, un silencio incolmable.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Explica Rosalba Campra que: “Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya posibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso

Hay un cambio de tipografía que nos indica un cambio de ambiente, de narrador, tal vez de época e incluso en la continuidad en la historia. Ya no hay un narrador de por medio, ahora quien habla es María, pero ya no está en su casa, describe un cuarto oscuro, frío en un castillo, que huele a humedad y en el que hay ratones muertos, en el que ella es prisionera, pero se siente feliz: *“este castillo es oscuro y frío como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo... ¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!; siempre es de noche”* (p. 43).<sup>5</sup> ¿Sucedió entonces que efectivamente aquella presencia se la llevó a habitar un lugar lejano transgrediendo tiempos y espacios? Recuerda a su familia, pero algo ha sucedido o algo ha hecho la protagonista para que se haya separado de ella y además para tenerles miedo: *“dónde están mamá y Clara?; Clara es mi hermana mayor; ¡yo no las quiero, les tengo miedo, que no vengan, que no vengan...!”* (p. 43).

Este narrador intradieético da la posibilidad de poca confiabilidad de lo que cuenta en este momento porque habla tal vez desde su locura al encontrarse encerrada en un hospital que ella no ve como tal, o posiblemente es una cárcel porque asesinó a su prometido: *“José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar suavemente; la luna lo bañaba y sus ojos estaban fijos; también las ratas se quedan con los ojos fijos; se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna, estaba muy blanco... yo lo estuve viendo mucho rato”* (p. 44). Quizá María habita ahora en una tumba y se ha convertido también en una presencia sobrenatural al igual que aquella que la poseyó: *“quisiera asomarme a esa ventana y poder ver las otras habitaciones... no alcanzo, está muy alta y él puede venir y sorprenderme, como llega a cualquier hora, cuantas veces quiere... se puede enojar y*

---

comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad”. Rosalba Campra *apud* Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 44.

<sup>5</sup> En estas últimas citas respeto el cambio de tipografía que utiliza el cuento para indicar el cambio de narrador.

*golpearme... Ese ruido en el rincón aquel: otro ratón, lo cogeré antes que él llegue, pues cuando venga ya no podré hacer nada...*” (p. 44).

Queda una duda: ¿María Camino fue víctima en realidad de una presencia sobrenatural? No lo sabemos. Lo único cierto es que hubo en su vida la intrusión de un suceso fantástico que provocó en ella un efecto o consecuencia fatal, la cual puede llamarse de varias posibles formas: transmutación, plenitud, estado alterado o muerte. En cualquiera de ellas (que no podemos comprobar) María permanecerá encerrada y será para ella siempre su celda.

La presencia sobrenatural que altera al personaje central en este cuento de Dávila difiere totalmente de la que veremos en el análisis del siguiente cuento, pues Llana en “Claudina” retrata a un ser de características sobrenaturales que, aunque también resulta inquietante para la protagonista, no llega a la destrucción de quienes tienen contacto con él.

### 3.4.2 “Claudina” de María Elena Llana

“Pese a todos mis esfuerzos, no consigo recordar cómo,  
cuándo, ni tampoco con exactitud dónde conocí a Ligeia”.

“Ligeia”  
Edgar Allan Poe

Una de las inquietudes que han manifestado los escritores a través de sus creaciones en la producción literaria de todos los tiempos es saber qué pasa con el espíritu o la esencia del hombre después de la muerte. Algunas creencias hablan de dimensiones a las que éste se dirige; sin embargo, no sabemos si existe la posibilidad de que no se cumpla este precepto y que esa alma pueda permanecer en este mundo como una excepción, necesidad o castigo, aunque ya no participe de una corporeidad. Autores de diferentes épocas y géneros han tomado como asunto este misterio y lo han recreado en historias en las que tal vez reflejen sus creencias sobre el mismo. María Elena Llana es una de las escritoras que no deja pasar la oportunidad de tratar el tema de las presencias sobrenaturales que se hacen manifiestas en el mundo material y así lo expresa en su cuento “Claudina”.

Este relato va acompañado del subtítulo “Variaciones sobre un viejo tema” en el que puede observarse un juego de doble registro: por una parte, indica que si bien ya es un asunto tratado desde hace tiempo, Llana presentará una forma diferente de abordar la presencia sobrenatural. Por otra, las “variaciones” pueden aludir también a la composición musical, pues el personaje sobrenatural en torno al cual gira la historia es una maestra de piano.

“Claudina” forma parte de *Casas del Vedado* (1983) y es un cuento extenso en el que pueden verse dos historias diferentes, aunque no de manera simultánea, pero ligadas por ciertas circunstancias. Así conocemos la historia del personaje-narrador que cuenta su experiencia a partir de la irrupción de una presencia sobrenatural en su cotidianidad y que tiene una repercusión en su vida; por otra parte, conocemos la historia de Claudina cuando



formaba parte del mundo físico y que ahora se presenta en el relato como ese ser sobrenatural antes mencionado.

En la primera historia lo fantástico empieza a manifestarse desde el inicio del relato, de manera paulatina, con la intrusión de un fenómeno anormal; aunque su manifestación es sorpresiva, no es violenta por lo que no provoca miedo, pero sí inquietud en la protagonista. Según algunos críticos como David Roas el miedo en los relatos fantásticos es una condición necesaria porque es su efecto fundamental,<sup>1</sup> pero en el caso de este relato de Llana el personaje no expresa una reacción que altere su estado físico con lo que no puede hablarse de miedo sino de extrañeza, aunque sí la desestabiliza. Este personaje se enfrenta a situaciones y sucesos que dan testimonio de la existencia de una presencia sobrenatural (Claudina), aunque nunca llega a verla. Sin embargo, la manifestación plena y abrupta de este fenómeno fantástico lo experimenta la narradora, posteriormente, en un suceso que puede definirse como posesión o invasión de su espacio que será sometido a la duda por el mismo personaje principal.

El cuento es relatado por un narrador intradieético, protagonista de la historia, —de la cual nunca se menciona el nombre— que habla desde un presente con una perspectiva de los sucesos que presenció en un pasado. Puede notarse en la frase inaugural del relato no sólo su duda sobre la existencia de una presencia sobrenatural, sino todavía un desconcierto no superado por lo que cree que sucedió: “Si Claudina llegó en algún momento, si de una u otra forma se instaló en mi casa, debo tomar como punto de partida la entrada del piano en la sala.”<sup>2</sup> Esto hace una excepción hasta cierto punto en las focalizaciones fantásticas porque generalmente el narrador intradieético es quien defiende

---

<sup>1</sup> David Roas, “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, p. 101.

<sup>2</sup> María Elena Llana, “Claudina”, en *Casas del Vedado*, p. 104. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Llana.

su percepción del suceso fantástico en oposición a otro personaje que lo niega, aquí el narrador empieza por una frase condicionante, es decir, el condicionante habla de la duda sobre si en realidad tuvo lugar o no esa presencia o dicho fenómeno.

Todo empieza por un piano que pertenece o perteneció a Claudina y que en una aparente confusión la narradora recibe en su casa: “Quedé semiatontada, mirando el piano. No solamente lo habían dejado bien situado, sino que arreglaron los demás muebles de manera que daba la impresión de que siempre había estado en aquel sitio” (p. 105). Es importante observar que en este cuento son varios los objetos que no sólo proporcionan información de los personajes, sino que además (al igual que los temas) adquieren la categorización de fantásticos por el tratamiento que se les da, pero sobre todo por la función que desempeñan en la historia. Así tenemos que el primer objeto del que se habla es un piano, pero junto con éste llega también un papel en color verde jade que hace las veces de un recibo de entrega, que la narradora tiene por un breve tiempo en sus manos, pero que en realidad no tiene la oportunidad de leer u observar bien por la premura con que llegan y se van las personas que hacen la entrega. Este pequeño papel, que en algunos otros pasajes del relato volverá a aparecer, puede ser un indicio no sólo del inicio y término del compromiso o de aceptación de esos objetos, sino de la aceptación de lo fantástico representado por un ser sobrenatural. Hay que enfatizar que el color verde jade de ese papel alude a la tranquilidad, pero también a la inmortalidad, por lo tanto, no es casual tampoco que sea el mismo color del auto en el que se irá Claudina cuando abandona la casa de la protagonista.

Aunado a la espontánea y apresurada llegada del piano, la narradora nota otro suceso inusual para ella: “La ventana del cuarto de costura estaba de par en par y no recordaba haberla abierto. Me llamó la atención que el solecillo que entraba, y en cuyos rayos bailaban doradas partículas de polvo, pudiera dar tanta vida a una habitación mustia

como aquella” (pp. 105-106). Esto es un indicio que tomará sentido posteriormente en la historia porque esas partículas perceptibles por la luz del sol y que dan vida a ese lugar son manifestaciones de una acción que se repetirá haciendo alusión a la presencia sobrenatural en esa casa.

Por medio de algunas llamadas telefónicas la narradora se entera que Claudina es profesora de música y que hay dos alumnas que preguntan por ella. En la primera llamada una inoportuna, aunque no casual, falla en la línea telefónica impide a la protagonista aclarar que allí no vive la profesora. Sin embargo, en la segunda opta por seguir el juego a manera de venganza contra ese personaje desconocido que se estaba entrometiendo en su vida y así inventa que Claudina no podrá recibirlas porque está enferma: “Yo comprendía que mi actitud no era la más apropiada para terminar con aquellas confusiones, pero me parecía que, si la profesora Claudina era tan descuidada como para perder su piano y dar un número equivocado de teléfono, merecía un escarmiento” (p. 107). Lejos de dar fin a la situación, a partir de esa respuesta falsa, y aunque no de forma consciente, la narradora ha llevado a cabo la primera acción para aceptar no sólo otros objetos más (una tetera y unas partituras) que llegarán enseguida a su casa, sino a la misma Claudina en su vida: “Coloqué la tetera en una repisa de la cocina y llevé las partituras al cuarto de coser, sin percatarme de que había comenzado a instalar a Claudina en la casa” (p. 108).

Después de la llegada del piano, y tras una reacción tardía, la narradora intenta alcanzar a las personas que habían hecho la entrega, pero “todo resultó inútil. Se habían volatizado” (p. 105). Son varias las ocasiones en la historia en que se da la aparición extraña y casi instantánea de personajes que hacen acto de presencia para entregar los objetos que eran de Claudina, lo que causa varias veces la extrañeza de la protagonista porque da indicio de personajes fantasmales que más que irse parecen desaparecer. Esto nos

remite inevitablemente a pensar en un ambiente a la manera de *Pedro Páramo* (1955), ya que si bien en este cuento no hay un pueblo fantasmal como en el libro de Rulfo, a lo largo de todo el relato el único personaje “real” intratextualmente hablando es la narradora, y todos los demás son percibidos por sus características o sus acciones como seres muertos, que en ocasiones e intencionalmente no se dejan ver, que tienen una aparición efímera y que se esfuman una vez cumplida su misión, y que otras veces interactúan más largamente con la protagonista según su objetivo, pero siempre de una forma extraña o incomprendible para ella. Tal es el caso de una anciana acompañada por dos jóvenes de veinte y catorce años, (la mayor de nombre Aracelia) que llegan a esa casa y preguntan por la profesora, a lo que la narradora, en una reacción espontánea por no sentirse capaz de comentar nada sobre la identidad de Claudina, responde que no está pero que le pidió que las atendiera. Con esta respuesta y sin imaginarlo la protagonista inicia un juego que la va comprometiendo cada vez más en la aceptación inconsciente de esos seres en su vida.

La anciana y la protagonista platican a solas en el cuarto de costura al mismo tiempo que la anfitriona abre la ventana y “el polvillo dorado comenzó a bailar alegremente en las estelas de luz que se vertían sobre los muebles” (p. 110). Tenemos así la segunda ocasión en que el relato hace referencia al fenómeno que se observa con la entrada de la luz del sol en esa habitación, lo que da indicio de que esta acción consciente de la narradora de abrir la ventana abre también paso al fenómeno fantástico, es decir, esa parte de la casa sirve como umbral por el que cruza Claudina hacia la realidad intratextual de la protagonista. Esta acción de la narradora es aprobada por la anciana: “No debe de cerrar mucho esta pieza. A Claudina le gustan un poco de sol y de brisa” (p. 111).

Son los rayos del sol los que la hacen visible a través en partículas doradas, indicio importante de que Claudina es una entidad que se hace presente por la luz. Ella no es un ser

espectral de la oscuridad como puede ser lo común en esos seres que se relacionan con lo malvado o que pretenda hacer daño, como en el caso de “La celda” de Amparo Dávila. En el cuento de Dávila el ente que visita a la protagonista sólo actúa en las penumbras y provoca en el personaje de María Camino el miedo a ese encuentro con ese ser que se presenta cada noche y que incluso llega a agredirla físicamente.

Durante esa plática la anciana intenta convencer a la protagonista que Claudina necesita alguien que la acoja y a la vez es la compañía perfecta que la narradora requiere para salir de su soledad. En este momento el personaje principal escucha el alegre alboroto de las jóvenes que platican en la sala, lo cual le provoca curiosidad porque parecen estar acompañadas por una tercera persona, algo que nunca pudo comprobar porque siempre la anciana lo impedía fingiendo cualquier situación. Finalmente, una de las jóvenes confirma lo que sospecha la narradora sobre la presencia de alguien más en la sala: “—Abuela, vamos a comprar unos bombones con la profesora Claudina. Te esperamos afuera” (p. 112). Esto resulta desconcertante para la protagonista porque la plática con la anciana y todo lo que había sucedido en su casa giraba siempre en torno a la presencia de Claudina, pero hasta ese momento no ha logrado verla. Una vez más el personaje principal es testigo de la “volatilidad” de esos personajes, que parecen desaparecer como parte de su naturaleza misteriosa y etérea: “Cuando pude salir de la pieza y tratar de comprobar lo que había dicho Aracelia, ya era imposible. No se veían por toda la calle” (p. 112).

A pesar del desconcierto y de que no hubo oportunidad de comprobar nada por su propia visión, la protagonista está por enfrentarse de forma más cercana con ese mundo de seres sobrenaturales que han entrado en su casa, pero sobre todo de experimentar el choque que desquicia por completo su comprensión racional del mundo cuando la anciana habla:

— ¡Esta Claudina! Siempre tan aficionada a los bombones. Recuerdo los que me regalaba cuando yo era niña; unos de marca francesa que era lo mejor que había entonces.

Y, con un suspiro, agregó:

— ¡Fue tan amiga de mi madre!

—Pero, entonces, ¿qué edad...? (p. 113).

La narradora confronta entonces su realidad con lo que relata la anciana, comprueba de forma violenta que la lógica de su paradigma de realidad está derrumbándose y en su intento por comprender mejor lo que la anciana le ha platicado, intenta también hablar de Claudina, pero, paradójicamente, es la anciana, ese ser que no pertenece a la realidad intratextual de la narradora, quien en su respuesta resume la idea central de lo fantástico: “Las preguntas no vienen al caso. Todos sabemos que algunas situaciones no son del todo comprensibles” (p. 113).<sup>3</sup>

Resistiéndose a lo que está comprobando con la presencia misma de la anciana, la protagonista insiste en aferrarse a su paradigma de realidad y se refiere a Claudina como un espejismo, pero la anciana, con cierta burla y con la intención de terminar por completo con esa negación señala como pruebas palpables de la existencia de Claudina la tetera y las partituras. Nuevamente las desconcertantes respuestas de la vieja, así como su salida misteriosa de la casa, la dejan con la inquietud, pero también con la incertidumbre del término de todo lo que está pasando, por lo que opta por tomar un sedante y retirarse a su recámara.

---

<sup>3</sup> Recordemos las palabras de Olea Franco citadas en el capítulo uno del presente trabajo: “Sobre esa zona de incompreensión (y desconcierto) de la realidad se ubicaría por excelencia la literatura fantástica”. Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, p. 58.

A la mañana siguiente la protagonista se levanta relajada, de buen humor, como si el descanso o el calmante hubieran obrado en ella una transformación, con esta situación se presenta nuevamente la ambigüedad porque el relato dice que en la noche anterior y después de tomar el sedante, la narradora se acostó sin cambiarse de ropa y sin quitar la sobrecama, pero cuando despierta, está con su bata de franela, bien arropada, con su ropa perfectamente doblada, y aunque ella explica: “¡Cuántas cosas había hecho sin darme cuenta!” (p. 114). Entonces, ¿qué sucedió realmente? En una explicación lógica, puede entenderse que todo eso lo hizo ella de forma inconsciente bajo el efecto de un medicamento, en el aspecto fantástico puede ser también producto de una intervención sobrenatural.

Por otra parte, su estado de tranquilidad y de alegría al despertar pueden entenderse como el efecto que ya surtió el calmante, pero también como una especie de influencia sobrenatural de Claudina en ella y en toda la casa: “Sin duda el sol que se derramaba, al menos en una de las piezas, el piano abierto y el cálido olor del té, lo hacían todo mucho más agradable, aunque no dejó de extrañarme que el té preparado la víspera aún esparciera su aroma por la casa” (p. 115). El piano está abierto aun cuando nadie lo ha tocado, nadie puso al fuego la tetera porque sólo ella está en la casa (al menos en su condición de ser humano vivo); sin embargo, el olor que emite pareciera reciente, aunque es del día anterior, con lo que se deduce que esa infusión ha actuado como un perfume que ha contribuido a hechizarla. Es definitivo, la pianista y sus pertenencias<sup>4</sup> han ejercido su poder en la protagonista para la aceptación total del suceso que representaba, pues ya no ve problema

---

<sup>4</sup> Explica José Miguel Sardiñas que “Los objetos fantásticos, sean ídolos o estatuas, maniqués o autómatas, espejos, libros, papeles escritos, inscripciones antiguas u objetos imposibles como los que Borges inventó o reformuló a partir de la tradición son vías por las cuales se accede a una causalidad otra o alterna, a un mundo o sistema de leyes que, por más que esté codificado —reducido de alguna forma a convención— en los textos literarios se aparta de la lógica real o similar a la real establecido en esos textos y es por eso difícil de entender o del todo traumático, para el personaje que lo experimenta”. En “Los objetos fantásticos”, p. 8.

en todo lo que implica aquel personaje, sino que incluso lo acepta: “Después de todo, yo no podía objetarle nada. Sus amistades eran irreprochables, tenía una bonita profesión y gracias a ella yo disponía de una hermosa tetera y disfrutaba la gloria de aquellas rosas amarillas” (p. 115). Increíblemente su felicidad se reduce a disfrutar de ese recipiente y de unas flores.

Para complementar la estancia de Claudina llegan también a la casa de la protagonista un sillón y un baúl con su ropa, los cuales ya no le extrañan ni le incomoda recibir. Pero casi en el mismo momento llega también un nuevo personaje; un hombre que al igual que la anciana, tiene particularidades físicas alejadas de la normalidad de cualquier otra persona (ojos brillantes y rostro pálido) y que representa la contraparte de la anciana, pues está en desacuerdo con que la narradora haya recibido y acogido a Claudina en su casa y en su vida. Surge la duda de la protagonista: ¿por qué no habría de protegerla si había sido aquella quien la había buscado? Y es entonces cuando él le da explicación que alude de forma clara a la naturaleza de Claudina:

—Pondría fin a una larga búsqueda, a un absurdo peregrinar. Daría sosiego a muchas personas.

— ¿A Claudina tal vez?

—Por lo menos terminarían sus sutilezas, esta incomprensible vagabundez, tan desacorde con su condición (p.117).

En esta parte el discurso cada palabra es un indicio que define al fenómeno fantástico: búsqueda, peregrinar, vagabundez, sosiego, condición. Es decir, en este diálogo el hombre habla por primera vez de la condición sobrenatural de Claudina y de la situación no “normal” (desacorde) de estar o dirigirse al lugar que le corresponde (llámese Cielo, Infierno o al lugar donde debe estar el espíritu de las personas muertas). La protagonista comprende entonces, por aquella respuesta, que ella era otra más de las muchas personas de



las que se había valido Claudina para escapar de esa “ley natural” ocasionando con esto intranquilidad y desasosiego como estaba sucediendo en ella. Por otra parte, con la explicación del hombre se comprueba ya la convicción de la protagonista para hablar de Claudina no como una ilusión sino como alguien real, a pesar de no haberla visto nunca.

La conversación sigue y por este hombre conocemos la historia de Claudina cuando vivía, cómo se enamoró de ella, cómo ella huye de él, y de su búsqueda eterna que ha trascendido tiempos y espacios: “Prometí buscarla y volver con ella, aunque ahora ya no sé a dónde podríamos regresar juntos” (p. 117). Esta última frase del discurso complementa los indicios para constatar que se está ante personajes transgresores por su condición, es decir, él también es un alma (que goza de corporeidad), pero esa persecución que inició en vida ha durado tanto que perdió la noción de su vida misma, y ahora es un alma perdida que no sabe a dónde pertenece. Sin embargo, este personaje está ahí para explicar cómo Claudina permanece “viva” por todo lo material que le perteneció, es decir, hace ver a la protagonista como culpable de darle vida a Claudina al refugiarla en su casa, pero también la justifica un poco porque le hace ver que está bajo un influjo del que puede salir: “Usted le dio vida al admitir sus cosas. ¡Destruyala de la misma manera! Disperse sus muebles, no admita esas gentes que la llaman, que la visitan, que llevan y traen sus cosas. Utilice su voluntad, no se deje ganar por la curiosidad o el hipnotismo de la situación” (p. 118).

Este personaje le aclara muchas dudas a la protagonista, en ningún momento pone en tela de juicio las explicaciones que escucha, no pretende aplicar una lógica, no duda, entiende su código de “realidad” porque desde su contacto y conversación con la anciana había entrado en él, por eso también entiende cuando él le dice que “Claudina huyó porque dijo que quería ser como el aire que está en todas partes y nadie puede apresararlo” (p. 118). También le explica quién es Claudina ahora:

— [...] Claudina es ahora una escala musical, un dulce sabor a té, un rayo de sol, un olor a rosas, un nombre dicho por distintas voces. Es esta casa cerrada, capaz de apresar todos los aromas; oscura y solitaria, a la medida de todas las fantasías.

— ¿Y si yo destruyera esas cosas que le dan vida, no la destruiría a ella?

— No, porque ella es el egoísmo de vivir, de vivir siempre; de conocerlo y respirarlo todo (p. 118).

Son muchas las definiciones que utiliza el hombre para explicar quién es Claudina, pero en toda esta polisemia nunca la define como un ser humano; ella es muchas cosas, pero ninguna concreta, todas abstractas: sonidos, sabores, olores, nombres, rayos de luz... todos ellos indicios que sirven como reiteración de su condición etérea y con ello de la inasibilidad de Claudina.

El hombre da una explicación más detallada sobre su relación con Claudina en vida; él se había casado con su hermana aunque estaba enamorado de Claudina y cree que ése fue el motivo por el que ella empieza a huir y también como él empieza a buscarla: “Todo lo dejé, abandoné el orden de mi vida, mis intereses; en tan largo peregrinaje me he ido transformando, soltando mis propios lastres, aniquilando al que fui, y ya puedo presentarme ante ella magnificado, como ella quería que fueran todas las cosas” (p. 119). Tenemos aquí otro indicio de la naturaleza especial de Claudina, pues la transformación de la que habla el hombre nos remite a un recorrido de purificación necesario para poder llegar digno, “magnificado” y poder acceder a lo más alto o virtuoso, en este caso representado por Claudina, lo que nos habla una vez más de ella como un ser de luz, no de penumbras al que muchos otros seres siguen, ayudan y protegen. Claudina es elevada así a una condición de ser sobrenatural especial, que de alguna manera explica el que hasta ese momento no sea visible para cualquiera y, por ende, que la protagonista no la haya podido ver.

A pesar de todo, la protagonista se niega a renunciar a Claudina y el hombre se marcha. Siente tristeza porque ahora sabe que en algún momento aquel ser se irá de su casa y esa alegría y tranquilidad que tiene terminarán también. En ese momento escucha que alguien toca el piano en la sala, pero ella se sabe inmersa y perdida en un mundo diferente del que se niega a salir: “Dispuesta a no quebrar el hechizo, me volví y me deslicé lentamente en el sillón que desde la víspera estaba en el cuarto. No tenía prisa por identificar al ejecutante, sólo deseaba disfrutar de aquella música que ya no procedía únicamente de la sala, sino que destilaba del techo, de los rincones, llenándolo todo de una lánguida serenidad” (p. 120). Si antes se había hecho presente el poder de la tetera obrando la magia por medio del olor, ahora era el turno del piano, que a través de su sonido ejercía su hechizo para evitar cualquier duda de la protagonista y mantenerla en ese estado de hipnosis.

La narradora ha llegado a un punto de éxtasis que ella reconoce pero que no quiere o no puede romper, se encuentra en un “estado de pasaje”, es decir, según Magali Velasco “aquellos estados intermedios entre el sueño y la vigilia, entre una realidad tenida por segura y otra que amenaza con establecerse como única”. Se encuentra en ese momento dispuesta a llegar a un clímax que sería solamente el privilegio de llegar a ver definitiva y claramente a ese ser sobrenatural que hasta ese momento no se había dejado ver por ella. Tal vez ya estaba lista o tal vez ya era digna de verla: “permanecí expectante, en medio de un silencio que no me atrevía a quebrar ni con un gesto, encerrada con los demás objetos en una bóveda de irrealidades que gestaba la definitiva corporización de Claudina” (p. 121).

En ese estado de trance o tal vez de confusión de la protagonista, dentro de ese ambiente nebuloso que el personaje describe entre la realidad y la irrealidad, entre brumas, empieza por ver una sombra proyectada en la mesa que le provoca sensaciones físicas de

nervios ante lo que implica enfrentarse a la presencia de Claudina. Sin embargo, el relato es ambiguo en ese encuentro: “Comencé a volverme lentamente hacia aquella figura cuya proyección casi me rozaba, y cuando al fin me encaré con ella, una carcajada rompió el silencio” (p. 121). ¿A quién ve? ¿A Claudina? ¿A Aracelia? ¿Por qué es algo instantáneo que tiene que interrumpirse por una carcajada? ¿La carcajada fue una burla ante ese atrevimiento de pensar que ya estaba lista para ver a la pianista? Se rompe ese estado de trance y vuelve a la realidad y a la duda: “No sé si grité, no sé si la irreal atmósfera que se había creado produjo aquel estruendo al deshacerse, o si solamente fue el impacto de la risa de Aracelia en el silencio profundo que la había precedido” (p. 121). Trata de dar explicaciones lógicas a lo que acaba de sucederle, pero reconoce una “irreal atmósfera”, es decir, sabe que estuvo inmersa en algo no real, tal vez producto de su imaginación.

A partir de este momento todo se vuelve más confuso para la protagonista porque Aracelia justifica su presencia argumentando que la puerta estaba abierta y por eso entró en la casa sin necesidad de que alguien la recibiera, esto puede explicar de manera lógica su sorpresiva presencia. Sin embargo, hay un diálogo entre Aracelia y ella sobre la visita de aquel señor, que termina por confundirla más, pues pareciera que esa plática no sólo es entre ellas, sino también dirigida a Claudina, como si ella estuviera ahí:

Supimos que él estuvo aquí, pero no tema. Mañana mismo se marchará.

Yo la miraba sin explicarme si se estaba refiriendo a mí o a Claudina; sin saber a cuál de las dos hablaba. [...]

— ¿Es así como le gusta el té, profesora?

El momento de calma que había disfrutado desapareció y tuve deseos de pedirle que terminara de una vez con aquella sarta de insensateces. Los grandes ojos negros, las pestañas que azuleaban sus párpados, se me antojaron salidos de un viejo retrato mal iluminado y en ese momento la leve sonrisa burlona bailó nuevamente en sus labios. La idea de ser un juguete en manos de aquella extraña muchacha cuya presencia en la casa no acababa de explicarme, volvió a aflorar mortificante. No, no aceptaría pasivamente

la situación; asumiría la nueva variante que me presentaban y después veríamos quién se burlaba de quién.

—Sí querida mía, es así exactamente como me gusta el té (p. 122).

En su estado de confusión, pero de consciencia, la protagonista hace nuevamente lo que hizo al inicio del relato, seguir el juego en el que la han involucrado y con esto darles una lección a quienes intentaban burlarse de ella: si Aracelia se dirige a ella como si fuera la profesora Claudina, ella responde interpretando ese papel, pero al mismo tiempo recuerda lo que le dijo aquel hombre que la visitó, recuerda que, si quiere terminar con esa situación agobiante que representa Claudina, tiene que utilizar su voluntad. Pese a esto, no hay tiempo para reaccionar, sorprendentemente la irrupción fantástica tiene lugar justo en ese momento en que ella contesta como si fuera Claudina, como si esa respuesta fuera lo único que faltaba para la transformación total, Claudina es ella:

—Quédese tranquila, que yo me encargaré de sus cosas.

Un sentimiento de gratitud me invadió, al tiempo que me acometían irreprimibles ansias de libertad, como si unas alas que yo nunca había advertido, pugnaran por abrirse, por romper su capullo (p. 123).

Las palabras de Aracelia producen en la protagonista una anagnórisis, un reconocimiento. Sus ansias de libertad son el indicio de que Claudina está en ella, buscando ser libre como siempre lo había hecho, hay una mimetización con Claudina, hay una fusión, éste es el efecto fantástico: Claudina se ha corporizado en la narradora.

Pareciera que esa fusión es momentánea, la protagonista simplemente se abandona en la tranquilidad que le proporciona ese estado en el que nuevamente le han ganado la voluntad. Aracelia permanece con ella, le sigue pareciendo inexplicable su presencia ahí, pero no lucha ya por entenderla: “tras la sacudida de su risa, tras aquel estruendo que nunca sabré si se produjo fuera o dentro de mí, la casa volvía a ser tranquila, acogedora y

agradable como el mecerse en una rama. Bostecé; Aracelia alzó los ojos y me sonrió cariñosa, aprobando que durmiera” (p. 123). Es la segunda ocasión en que la protagonista se sumerge en un sueño; la primera vez fue por la incertidumbre después de la plática con la anciana, ahora es en un estado de tranquilidad después de platicar con Aracelia. Ambos sueños son reparadores y le permiten despertar bien, de buen ánimo y extrañamente “bien arropada”.

Recibe nuevamente la visita del hombre, lo ve más acabado, más viejo y ella le comenta sobre Aracelia para que él le aclare sobre esa muchacha. El hombre deja ver una actitud de derrota por tener a Claudina y le reprocha a la protagonista: “¿Por qué no echó a Aracelia de aquí? ¿Va a decirme que no supo que ella era Claudina?” (p. 124). La narradora por respuesta sólo expresa confusión, pero él aclara:

¿Cuántas veces se lo voy a decir? Claudina puede ser todas las cosas y todas las sensaciones... ¡Usted misma!  
Y seguí sin palabras. Recordé aquel agradecimiento por sentirme protegida y el loco anhelo de volar (p. 125).

La protagonista reconoce su falta de voluntad para acabar desde un principio con aquella presencia, ve en el hombre frustración porque nuevamente se le ha escapado de las manos. Tras esta plática el hombre se va, entran entonces los mismos personajes que al inicio llegaron con las cosas de Claudina, y con la misma rapidez con que las habían instalado se las llevan. La protagonista empieza a sentir la soledad en su casa, va al cuarto de costura y por la ventana ve un auto color verde jade que se aleja, lleva aquel cofre que un día estuvo en su casa, el auto lo maneja una mujer que pareciera despedirse de la protagonista. Se queda entonces observando su cuarto de costura que ahora luce sin vida “evidentemente ya no estaba quien la llenó de sol” (p. 127). Si al inicio del relato hay la duda de la existencia

de Claudina, ahora con la expresión “evidentemente” hay una aseveración paradójica porque se caracteriza como “evidente” la ausencia de alguien que en realidad nunca vio.

Finalmente, puede concluirse que la protagonista experimentó como suceso fantástico la presencia de un ser sobrenatural, de características especiales al cual percibió como un ser superior, capaz de llenar de paz y tranquilidad cualquier vida y cualquier espacio, un ente que se hizo presente sólo a través de otros personajes de su misma condición y de objetos que desequilibraron su existencia, que en diferentes momentos la mantuvieron en un vaivén de negación y aceptación de ese ser.

Sobresalen en este cuento dos dudas sobre el fenómeno fantástico: la primera es la que experimenta la narradora sobre el efecto fantástico de fusión o invasión que la hizo ser por algunos momentos Claudina o que tal vez, envuelta en una vorágine de sucesos y por una percepción errónea de sus sentidos, creyó ser. La segunda es la que experimenta el lector implícito que puede dudar sobre los hechos relatados por la narradora, pues a fin de cuentas tiene que conformarse con su sola versión ya que, como se mencionó al principio, no hubo a lo largo del relato ningún personaje que gozara de la misma condición humana de la protagonista en la realidad intratextual y con ello tener un anclaje en dicha realidad para comprobar o refutar esas presencias. Es decir, todos los personajes con quien interactúa la narradora pertenecen a una naturaleza sobrenatural, pero no hay forma de saber si todos ellos efectivamente representan el suceso fantástico transgresor en la vida de la protagonista o, ellos, y toda la situación, fueron sólo producto de su mente.

Como pudo observarse con estos análisis, en los cuentos “La celda” de Amparo Dávila y “Claudina” de María Elena Llana la presencia sobrenatural se manifiesta en ambientes totalmente diferentes y sobre todo muy contrastantes: el primero es sombrío, oscuro y tenebroso pues responde a las características de ese ser que acecha, invade y

aniquila a la protagonista; el segundo es claro y luminoso como corresponde al ente que se manifiesta en la realidad intratextual del relato y que aunque no tiene la intención de destrucción de la protagonista, sí tuvo el propósito de invadir sus espacios y tal vez de permanencia en el cuerpo de ella.

Como se apreciará en el siguiente apartado, entre los cuentos “El espejo” de Dávila y en “La novia” de Llana también encontramos el contraste, pero principalmente enfocado en el objeto que sirve de medio para la manifestación de lo fantástico: el espejo. En el primer relato la escritora mexicana dota de características aterradoras a lo que se ve en este objeto; en el segundo, la cuentista cubana logra que el reflejo sea engañoso para la protagonista y fusione su propia imagen con la de su prima muerta.



### 3.5 Los reflejos siniestros

#### 3.5.1 “El espejo” de Amparo Dávila

“Y continuamos nuestra vida de siempre, reconquistando el camino perdido en cuanto a identificación con los del espejo, incapaces de distinguir de qué lado estaba la vida y de cuál su reflejo”.

“En familia”

María Elena Llana

Como se mencionó en los análisis anteriores, hay cuentos fantásticos en los que los objetos tienen una función determinante pues estos pueden ser el medio o el elemento esencial para llevar a cabo el suceso que causa el desequilibrio en la vida del personaje. Si resaltamos que una de las características de la literatura fantástica es que pone en evidencia la confrontación de la visión, es decir, defienden las percepciones de diferentes personajes sobre el fenómeno irruptor, ésta se realiza de forma directa del ojo del personaje sobre el fenómeno observado. Pero ¿qué pasa cuando hay de por medio algún objeto óptico (como lentes, cristales, lupas) entre la vista y lo visto? Lo primero que se puede pensar es que con ellos se puede clarificar lo que se observa. Sin embargo, en la producción literaria fantástica hay relatos en que dichos objetos ópticos sirven para observar la realidad de una forma más clara, pero también pueden mostrar una realidad que sobrepasa la visión superficial, que muestra aquello que no se quiere ver y que puede crear la confusión, la duda e incluso la negación de lo observado cuando la percepción implica conflictos internos, existenciales o psicológicos del hombre.<sup>1</sup>

Así también deben incluirse como objetos ópticos aquellos que no sólo permiten ver fenómenos, sucesos u otros objetos, sino los que tenemos como único recurso material para reconocernos físicamente, que permiten observarnos a nosotros mismos, es decir, las

---

<sup>1</sup> Explica Max Milner en su libro *La fantasmagoría* que “el extraordinario desarrollo, desde mediados del siglo XVII, de las investigaciones teóricas sobre la óptica y ante todo, acaso, en lo que toca a nuestro tema, de las realizaciones prácticas que permitían modificar nuestra percepción visual del universo y abrir en el seno de lo visible, unificado desde el Renacimiento según las leyes de una perspectiva antropocéntrica, unas lagunas propicias a la manifestación de otra visibilidad, que se libra de las limitaciones del principio de realidad, y por ello susceptible de soportar los mensajes de ese mundo pulsional, o prehumano, o transhumano, que se encuentra en la base de lo fantástico”, p. 13.

superficies que nos proporcionan el reflejo de nuestra propia imagen. En la literatura fantástica son varios los modos en que se presentan estas superficies reflejantes, pueden estar en diferentes formas que van desde un estanque con agua, un cristal, un retrato, hasta el más común y recurrido que es el espejo. Sin duda éste es uno de los objetos fantásticos más importantes por sus características de reflexión en el sentido físico, pero también por lograr una reflexión en el sentido de la identidad del hombre, la cual puede ser susceptible de ser duplicada, destruida o anulada. En este sentido, y en la relación con los personajes del cuento fantástico, José Miguel Sardiñas explica que los espejos “aparecen, con frecuencia bajo el aspecto de la casualidad —un regalo, algo que estaba donde uno llegó por accidente, parte de una herencia—, para trastornarles la existencia. Más exactamente quizá, para obligarlos a emprender una forma de autoconocimiento o de la asunción de la personalidad que no sería exagerado juzgar como terrible”.<sup>2</sup> Un ejemplo claro del encuentro consigo mismo a través de ese objeto puede verse en el cuento “Cornelia frente al espejo” (1988) de la escritora argentina Silvina Ocampo. En este relato la protagonista se refugia en una vieja casa familiar con el propósito de suicidarse por lo que empieza un diálogo consigo misma en un espejo y posteriormente con otros personajes que se presentan donde ella se encuentra. La forma en que sus visitantes llegan crea un ambiente extraño, pues sugiere la posibilidad de un cambio de paradigma de realidad a través del mismo espejo.

“El espejo” de Amparo Dávila forma parte de *Tiempo destrozado* (1959) y relata la historia de una mujer y su hijo que se enfrentan a “algo” inexplicable e indescriptible que se hace presente en el objeto que da título al cuento. Esta situación pone de manifiesto una relación que sobrepasa la naturalidad del parentesco, sugiriendo así, como una posible interpretación del suceso fantástico, una especie de reconocimiento siniestro de los

---

<sup>2</sup> José Miguel Sardiñas, “Los objetos fantásticos”, p. 12

personajes, de su vida y su convivencia. En otras palabras, más allá de la presencia sobrenatural en el espejo, este cuento pone en evidencia una identidad fusionada de sus protagonistas en un reconocimiento que tiene lugar a través de su reflejo velado en ese objeto.

“El espejo” utiliza un narrador intradieгético, que es el hijo, y que al inicio del relato está ubicado en el presente de la narración, que habla de su estado de ánimo y manifiesta su “duda” ante un suceso presenciado por su madre y que la ha afectado anímicamente; el sentimiento del narrador es directo al hablar de algo que no puede creer: “Cuando mi madre me contó lo que le sucedía, se apoderó de mí una tremenda duda y una preocupación que iba en aumento, aun cuando yo trataba de no pensar en ello”.<sup>3</sup> Sin que el lector implícito tenga una idea del origen de tal preocupación, el mismo personaje nos pone en antecedentes de la situación familiar: el protagonista tuvo que internar a su madre en un hospital veinte días antes debido a una fractura que tuvo mientras que él estaba de viaje por cuestiones de trabajo.

En el aparente control de su vida, que incluye un buen trabajo y un buen sueldo, el protagonista se mantiene informado de la salud de su madre, pero en uno de esos reportes que recibe por las llamadas telefónicas que hace se entera de algo extraño que le sucede dentro de su favorable recuperación: “un aumento en la temperatura que se presenta después de la media noche, acompañado de una marcada alteración nerviosa” (p. 71). Hay un primer indicio en el relato que nos habla de “algo” que afecta físicamente a la madre al grado de provocarle fiebre y alterarla. Siempre se presenta a la media noche, lo cual puede remitir a la posibilidad de relacionar el suceso con sus sueños, alucinaciones o con fuerzas

---

<sup>3</sup> Amparo Dávila, “El espejo” en *Cuentos completos*, p. 71. En lo subsecuente sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Dávila.

malévolas que necesitan de la oscuridad para actuar. Cuando el narrador visita a su madre la encuentra con un aspecto diferente y contrastante del que usualmente la caracterizaba; ahora es una mujer pálida, demacrada y consumida por los nervios.

El hijo hace una pausa en el relato del presente para ponernos en antecedentes de su vida, pero esto también nos proporciona más indicios, información que resulta inusual en la relación con su madre: “Desde la muerte de mi padre, diez años atrás, vivíamos solos con la servidumbre en nuestra enorme casa. No obstante que adoraba a mi padre, logró sobreponerse a su ausencia. Desde entonces nos identificamos de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces uno del otro” (p. 72). El tipo de discurso que utiliza el personaje en este fragmento es el indicio de una unión extraña, más allá de la normal entre madre e hijo pues él reconoce el grado no sólo de relación y cercanía sino incluso la unión de ambos al definirse y percibirse “como una sola persona”. Entramos así a los llamados *juegos con la personalidad* que refiere Flora Botton porque involucra una de las posibilidades que éste implica y que es la “fusión” de ambos personajes. Esta fusión no involucra el sentido literal dentro del relato, pero sí la hay desde la consciencia de los personajes que así lo han aceptado por voluntad propia. Esto da pie a una primera interpretación que puede relacionarse con lo mencionado al inicio con relación a los reflejos. Si hasta el momento no hay un objeto que sirva de mediador para reflejar, sí hay la idea de que entre estos dos personajes uno sirve de reflejo al otro, es decir, uno se ve en el otro y a la inversa porque se perciben como una sola persona, porque así lo han decidido, relacionándose así con el tema de la identidad.

Esa apreciación de los personajes sugiere que los dos han estado de acuerdo en verse como si fueran uno por lo que han renunciado a su identidad y a su individualidad, percepción por demás anormal cuando no se está hablando de una pareja sentimental, ya

que el nexo familiar entre ellos, por muy estrecho que sea, no compromete asumirse como uno solo; por otra parte el uso del sustantivo “jueces” habla de un acuerdo en que los dos aceptan, en algún momento, dominio y sometimiento de uno sobre otro, implica que no hay más autoridad reconocida que la de uno sobre otro y el cambio de papeles cuando sea necesario.

Cuando el hijo visita a su madre en el hospital, ella trata de explicarle el motivo de su angustia, pero lo hace de una forma reservada, como si lo que tiene que contar es algo secreto, íntimo o delicado: “Querido mío, necesito hablarte. Me pasa algo terrible, pero nadie más debe saberlo. Nadie más debe darse cuenta” (p. 72). El hijo promete regresar al día siguiente para platicar con ella, pero con quien sí platica es con el médico que representa un paradigma de realidad intratextual y explica el trastorno de la señora desde la perspectiva racional, justificando su alteración nerviosa por la impresión de la caída, pero el hijo no está convencido: “Yo le expliqué entonces que mi madre nunca se había dejado impresionar a tal punto por nada” (p. 72). Esto, por un lado, nos habla del carácter fuerte de la mujer según la percepción del hijo, pero por otro lado nos habla de que lo que la ha puesto mal es de tal naturaleza que sobrepasa la fortaleza humana de la señora. La preocupación del hijo aumenta, al grado de afectarlo también a él, pues tampoco puede dormir y empieza a faltar a su trabajo.

Cuando el hijo regresa al hospital encuentra a su madre en un estado peor, pues ahora sus ojos hinchados denotan llanto, es decir, su preocupación la ha llevado a ese extremo cuando la fortaleza descrita por el hijo parece incluir lo imposible en ella: la expresión de debilidad y de miedo a través del llanto. En el momento en que tienen la oportunidad de hablar sin que nadie escuche, ella le explica: “—He vivido los días más angustiosos que puedas imaginar. Y sólo a ti puedo confiar lo que me sucede. Tú serás el

único juez que me salve o me condene. (Ser el uno juez del otro lo habíamos jurado al morir mi padre.) Creo que he perdido la razón —me dijo de pronto, con los ojos llenos de lágrimas” (p. 73).

En esta conversación hay dos aspectos importantes que resaltar: primero, es ahora ella quien menciona por primera vez el juramento de ser juez uno del otro y por segunda ocasión él lo enuncia y lo recuerda al lector implícito, lo que habla de la importancia que tiene para ambos el tener siempre presente ese acuerdo. Por otra parte, hay en ella una negación de lo que sucede al querer justificar o explicar como locura lo que sólo ella ha visto. Cuando el hijo pide que le cuente exactamente lo que le angustia la madre refiere que después de que él la internó en ese hospital, el primer día, a la media noche llegó la enfermera para darle su medicamento:

Tragué la píldora y en ese momento, no sé por qué, miré hacia el espejo del ropero y... —mamá interrumpió bruscamente su relato y se cubrió la cara con las manos. Traté de calmarla acariciándole los cabellos. Cuando se descubrió la cara y pude ver sus ojos un estremecimiento recorrió mi cuerpo. Permanecimos un rato en silencio como dos extraños, uno frente al otro. No le pregunté lo que había pasado, ni lo que había visto o creído ver en el espejo. Real o imaginado, debía ser algo tremendo para lograr desquiciarla hasta ese grado—. Creo que grité y después perdí el sentido —continuó diciendo mamá—. A la mañana siguiente pensé que todo había sido un sueño. Pero por la noche, a la misma hora, volvió a suceder y lo mismo sucede noche a noche (p. 73).

El narrador no sabe exactamente lo que atormenta a su madre, piensa en la posibilidad de que no sea real; sin embargo, verla así empieza a afectarle también a él al grado de descuidar su trabajo y sentirse como un “autómata”: “Yo pasaba los días y la mayor parte de las noches tratando de encontrar alguna explicación a todo aquello, y la forma de remediarlo” (p. 73). El hombre busca la explicación lógica a algo que todavía relaciona con

un factor externo, algo tal vez producto de las condiciones del hospital o del personal que atiende a su madre por lo que solicita un cambio de enfermera, pero en la siguiente visita la encuentra física y anímicamente peor y ella explica que “no es ella ni la otra. Nadie tiene la culpa, es el espejo, el espejo” (p. 74).

Hasta este momento el hijo sigue representando la contraparte de la percepción de la madre, la visión y explicación lógica o racional de un fenómeno que conoce a medias y que tiene que ver solamente con la presencia de un objeto, un espejo en un ropero, pero lejos de concederle importancia, piensa que el problema no es el objeto, sino el lugar en el que está internada su madre porque “a ella podría no gustarle y predisponer su ánimo para aquella situación” (p. 74). Busca cambiarla de hospital, pero como una forma de absoluta imposibilidad de evadir el destino de ambos, y por varias circunstancias no consigue otro sitio para llevarla: “Cuando por fin le dije que no era posible sacarla de allí, se llevó el pañuelo a la boca y sollozó, lenta y dolorosamente, como el que sabe que no hay salvación posible” (p. 75). Esta reacción de la madre junto con la interpretación y el discurso del hijo empiezan a sugerir en el lector implícito la posibilidad de que aun cuando todavía no sepa de qué se trata, el hijo habla de una situación más que ilegal, ilícita, en que se ha cometido una falta y tiene que hablarse de redimir y rescatar a alguien “Haría todo por salvarla, por no abandonarla en aquel abismo. Sentía que la noche había caído sobre ella, cubriéndola, y ella se revolvía entre sombras, indefensa, sola” (p. 75) Las palabras “salvar”, “abismo”, “sombras” y en general el recurso metafórico y figurado habla de alguien que, sin que haya muerto, está viviendo en una suerte de infierno en vida.

El protagonista determina hacer lo posible por ayudar a su madre por lo que decide acompañarla y quedarse con ella por las noches en el hospital. En ese primer día de acompañamiento y en espera de la llegada de la medianoche, el hijo refiere un dato

importante “Mi madre estaba en calma y sin tensión aparente. Seguimos platicando y haciendo proyectos” (p. 75). Nuevamente tenemos otro indicio más que hace alusión a la idea de una identidad compartida, pues su discurso habla de planes juntos cuando podría pensarse que sólo se hacen proyectos con quien se piensa pasar mucho tiempo, pero aquí se entiende como si se hablara de una pareja en la que los dos se hacen uno para perseguir un fin y pareciera que los dos asumen esa posibilidad.

En la espera de la hora, madre e hijo están tensos, pero él con la atención fija en el espejo del ropero. Cerca de las doce llega la enfermera para darle el medicamento a la señora cuando:

En ese momento mamá gritó. Miré el espejo, allí no se reflejaba la imagen de Eduviges. El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. Sentí que algo se rebullía en mi interior, tal vez el estómago, y se contraía; después experimenté un gran vacío dentro de mí igual que en el espejo...

— ¡Qué pasa, señora, qué pasa!

Oí que decía la enfermera. Yo no podía apartar la vista del espejo. Ahora tenía la casi seguridad de que de aquel vacío, de aquella nada, iba a surgir algo, no sé qué, pero algo que debía ser inaudito y terrible, algo cuya vista ni yo ni nadie podía soportar (p. 76).

Nuevamente ha tenido lugar el suceso fantástico del que hablaba la madre, pero ahora el hijo ha sido testigo de él y ha presentado la misma reacción de miedo y terror que la mujer. Su terror no lo ocasiona una aparición, sino ver que ese espejo, que antes había reflejado lo que había en la habitación, ahora está completamente negro. Los calificativos “deshabitado”, “vacío”, “oscuro”, “ensombrecido” reflejan, como es común en el discurso fantástico, un discurso cargado de adjetivos para describir algo; sin embargo, parecieran no ser suficientes porque para el lector implícito sólo remiten a la descripción de un abismo del que no puede surgir nada bueno. A pesar de todo lo terrible que esto pudiera parecer, en



un intento de mayor especificación del sentimiento siniestro que le provoca, el narrador explica que hay algo peor e insoportable que surgirá de ese vacío.

Así como los dos personajes habían compartido los últimos diez años de una convivencia muy cercana, ahora había experimentado juntos el suceso fantástico: “Le apreté las manos con fuerza, y ella supo entonces que yo había compartido ya aquella terrible cosa” (p. 76). La misma situación la padecerán por las siguientes cinco noches y el narrador comprende el por qué su madre nunca había podido ser clara en lo que veía en el espejo, ahora el personaje hace énfasis en la imposibilidad de explicar lo inefable, lo que les provoca observar ese vacío en el espejo: “No había palabras para describir aquella serie de sensaciones que uno iba sintiendo y padeciendo hasta la desesperación. Y cada vez el presentimiento de que algo iba a surgir de pronto, se hacía más cercano, inmediato casi: Y no podríamos soportarlo, lo sabíamos bien” (p. 77). Saben de alguna forma que hay algo peor que puede mostrarles el espejo, saben que no pueden salir de ahí, que están condenados a padecerlo por lo que intentan buscar una salida y lo único que se les ocurre es cubrir el espejo con una sábana, lo cual resulta una medida absurda para evadir aquello de naturaleza sobrenatural.

Pero de pronto, bajo la sábana que cubría el espejo, empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo. Entonces sentimos una oscura música dentro de nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada... (p. 77).

Si antes sólo era la visión de lo oscuro o vacío, ahora se hacen evidentes figuras que no tienen forma, que por sus movimientos desesperados de escape hacen alusión a un infierno

del que quieren salir. Las emociones siniestras que han experimentado juntos madre e hijo cada noche llegaron a su culmen porque la sábana, en lugar de ocultar lo que evitaban ver, ahora ya lo ha hecho más claro, más evidente. Hubo un intento de evasión por la vista, sin embargo, ahora perciben sonidos que en un principio define el hijo como música, pero que después serán identificados claramente como gemidos, tal vez lamentos; no hay duda, aquel sonido lastimero tiene que relacionarse con quien está padeciendo un castigo, es la queja de quien está pagando por alguna falta, por un “pecado”.

El hijo explica su reacción ante lo visto y escuchado: “cuando quedamos solos, me di cuenta de que los dos llorábamos en silencio. Aquellas sombras informes y encarceladas, aquella su lucha desesperada e inútil, nos habían hecho pedazos interiormente. Los dos conocimos entonces toda nuestra insensatez” (pp. 77-78). A lo largo del relato se había presentado una oscilación de predominio entre el tema de la identidad de los personajes y la importancia de la presencia del espejo y lo que en él se observaba; es en este momento que reconocemos en este cuento un tipo de fantástico posmoderno como lo clasifica Omar Nieto, aquél en el que “lo otro” puede tener su procedencia fuera del personaje, pero en ciertos momentos puede tener su origen dentro del personaje mismo, por lo que Nieto habla de una “relativización” entre lo familiar y lo sobrenatural, o los dos al mismo tiempo.

Así, el suceso fantástico que hasta el momento lo habíamos percibido como externo e independiente de los personajes, ahora se descubre que tiene que ver también con su interior, con su consciencia. Lo que han visto y escuchado los protagonistas es una especie de revelación, pues lo que ven en el espejo es su propio reflejo siniestro que los lleva a una anagnórisis, es decir, se reconocen en la mutua destrucción de una relación extremadamente

estrecha e indebida. La transgresión “yo/otro” —que propone Campra<sup>4</sup> en su clasificación de categorías sustantivas que se refiere a los aspectos de la identidad del sujeto—, ha sido llevada a cabo por la madre y el hijo al invadir ilícita y conscientemente la individualidad del otro.

Cubriendo el espejo los protagonistas habían intentado evadir su responsabilidad con la negación, pero saben que es imposible, y sólo queda la aceptación: “No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable” (78). Lo irremediable para ellos es su némesis, el recordatorio lo tendrían siempre en esa imagen y en ese vacío; lo que vieron en el espejo es la visión de su propio fin, ésta es la conclusión del fenómeno fantástico que desde el inicio del relato se hizo presente como algo inquietante y que al final se descubre que “lo otro” estuvo siempre en los protagonistas. No obstante, hay otra posibilidad: ¿en realidad se manifestaron en el espejo esas figuras amorfas angustiosas o fue sólo la percepción distorsionada de la madre y que el hijo se obliga a ver comprometido por el acuerdo pactado dentro de esa unión ilícita?

La función del espejo como medio de “reconocimiento” planteado por Dávila, cambia en el cuento “La novia” de María Elena Llana. Como se analizará en el siguiente apartado, este objeto tendrá una variante de presentación, pues el reflejo en un espejo que da origen a la anulación de la identidad de la protagonista se presentará hasta el final de la historia. Sólo al inicio del relato tomará la forma de fotografías de la prima muerta para ir creando en el personaje la “confusión” y el “convencimiento” a través de la imagen impresa y en la que el parecido físico es determinante.

---

<sup>4</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 144.

### 3.5.2 “La novia” de María Elena Llana

“Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro.  
No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen. Sentí frío y  
terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella  
marchita mujer llena de joyas y de pieles. Y yo no quería ser ella”.  
“Tiempo destrozado”  
Amparo Dávila

“La novia” es uno de los trece cuentos que conforman *Apenas murmullos* (2004) y en el que la autora toma como asunto central el tópico fantástico de la identidad amenazada. Como en otros de sus relatos, María Elena Llana utiliza como recurso para tratar este tema la intervención del espejo,<sup>1</sup> pues recordemos que éste es el objeto con el que el hombre puede verse, constatare y verificarse como ser existente. Explica Magali Velasco que “el individuo puede reconocerse a partir de su sombra, de sus huellas o de su reflejo. El espejo se une a la noción de identidad; en el mito de Narciso se recupera la certeza del individuo a ser único y el espejo le facilita la ilusión de estar duplicado; le permite también observarse desde el exterior, de frente”,<sup>2</sup> pero ¿qué pasa cuando ese objeto no refleja la imagen de quien se ve, sino la de otra persona? Indudablemente estamos frente a la anulación de la identidad; ésta es la posibilidad que propone Llana en su cuento “La novia”.

Si bien el espejo representa la “constatación” de la identidad, hay que señalar que aquí aparece solamente al final de la historia como la culminación del efecto fantástico, pero no es el único objeto importante en el relato pues hay otro que es “el retrato” y cuya presencia también es determinante para la diégesis del cuento. Aquí las fotografías son un complemento muy importante ya que introducen y refuerzan la confusión que contribuye a la amenaza de la identidad y que cumplen una función parecida a la del espejo en cuanto

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en “Nosotras” la protagonista tiene un desdoblamiento en su personalidad y hay un momento de la historia en que es observada por su otro “yo” a través de un espejo. En “En familia” un espejo ubicado en la sala de una casa es el encargado no solo de reflejar las imágenes de los familiares muertos, sino de ser la puerta para el contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

<sup>2</sup> Magali Velasco Vargas, *op. cit.*, p. 73.

que, de alguna manera, la imagen en el papel representa el reflejo impreso de una persona. Así en “La novia” estos dos objetos son los puntos en que se apoya el conflicto de identidad de la protagonista.

“La novia” es un relato con un narrador homodiegético que cuenta el testimonio de una joven que llega a pasar unas vacaciones a casa de sus tíos, pero ellos tienen una historia trágica familiar (que ella ya conoce) y el parecido físico con su prima muerta se convierte en un sino trágico para la protagonista, pues la lleva a poner en riesgo su individualidad. Como primer indicio de su anulación, la narradora carece de un nombre. Desde el comienzo del relato ella cuenta su encuentro con Gabriel, el viudo de su prima, quien con sus palabras de bienvenida “Celebro tu regreso”<sup>3</sup> desconciertan al personaje porque evidentemente ella no había estado en esa casa desde que era una niña y ellos no se habían conocido antes. Además para el lector implícito la frase de bienvenida resulta ambigua porque por un lado puede pensarse en una confusión del viudo, por otro, desde el paradigma fantástico nos da un indicio que sabía del retorno de la esposa muerta y por eso la identifica en la recién llegada.

La joven explica que su prima Cecilia murió en un accidente automovilístico el día en que iba a casarse, por lo que el novio sobreviviente (Gabriel) se queda a vivir con sus tíos “en homenaje de eterna fidelidad a la esposa virgen” (p. 56). La protagonista conoce este hecho y reconoce en Gabriel y en la historia misma una “cuasi leyenda” porque el tiempo, la familia y las circunstancias en que se dio la tragedia fueron suficientes para dotar de características legendarias a ambos. Desde su recibimiento, la narradora se ve inmersa en la extrañeza y el desconcierto porque cada palabra y cada expresión de sus anfitriones la

---

<sup>3</sup> María Elena Llana, “La novia”, en *Apenas murmullos*, p. 56. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de la página del cuento de Llana.

relacionan con la prima muerta: “El recibimiento, cargado de alegría, se pasmó en el estupor de la tía cuando me tuvo frente a sí, algo que retardó su abrazo un larguísimo instante. Al acudir el esposo, ella lo miró entre *deslumbrada* y *pesarosa*: ¿Qué te parece?” (p. 57). Los adjetivos usados por la protagonista y que muestran su percepción de la reacción tan expresiva de la pareja le provocan a ella y al lector implícito la ambigüedad de su significado: ¿acaso ellos saben algo de lo que pasará?, ¿por qué el uso de estas palabras? Tal vez porque hay un asombro exacerbado ante el aspecto físico de la sobrina, de ahí que más que sorprendida, la tía se muestre “deslumbrada”, tal vez porque no creen que sea posible tal parecido. Por otra parte el adjetivo “pesarosa” puede entenderse como un sinónimo de tragedia porque le recuerda a su hija muerta y al ver a la joven recuerda también su pena, o bien porque sabe que algo funesto sucederá lo que causa pesadumbre. La protagonista sabe que con su llegada movió los sentimientos y recuerdos de aquella pareja de ancianos, pues la tía queda sorprendida con el parecido físico que tiene con Cecilia:

— ¡Igual que Cecilia! —dijo conmovida.

Y no supe si aquel “igual” se refería a los años que yo representaba —la edad en que murió mi prima—, o el parecido físico con ella. De todas formas, no me fue difícil encontrar sobre una repisa un retrato suyo y me quedé muda. Éramos lo más parecido que una persona puede ser a otra. Y el saludo de Gabriel tomó consistencia (p. 57).

Aquí hace su primera aparición el objeto fantástico, pues aunque no tenga una caracterización sobrenatural, con ese retrato la joven puede ahora entender el asombro de sus anfitriones, con esa fotografía ella comprueba que efectivamente el parecido con su prima es increíble, para la joven esa imagen impresa fue como ver su reflejo, ver como la ven los otros, verse a partir de otra persona. Sin embargo, la confusión en ella permanece

porque no sabe a qué alude la expresión de sus tíos, si a la edad o al parecido con su prima. A partir de ese momento ellos son cómplices en esa confusión ya que procuran la ambientación propicia para hacer que la narradora empiece a ocupar el lugar de Cecilia, pues no es casual que durante su estancia, aunque haya la posibilidad de que ella salga sola y conviva con gente de su edad, sus tíos “se empeñaron en hacerme grata la estancia” para lo cual la llevan al teatro, al cine, restaurantes y a visitar a amigos del matrimonio con lo que nos da el indicio de que su trato hacia la narradora, más que como una visita, es como a su propia hija; introducen así a su sobrina en el llamado *juego con la personalidad* propuesto por Flora Botton en el que la protagonista se ve inmersa por sus tíos en una inicial “fusión” entre ella y la prima muerta.

Durante su estancia en esa casa la protagonista no siempre coincide con Gabriel, pero cuando se encuentran, ella observa en él un extraño comportamiento que se manifiesta en una transformación física que se hace evidente cuando la ve pues “sus ojos tomaban especial intensidad y de sus comisuras desaparecía la ligera derrota que las marcaba, para alentar una expresión de grata expectativa” (p. 58). Es posible que la llegada y el parecido de la protagonista haya motivado en Gabriel la posibilidad de rehacer su vida, de ahí su cambio de actitud; pero pensando en el fenómeno fantástico, él sabía que su esposa muerta iba a regresar y cuando eso sucede es notoria la alegría que llega a transformarlo. Uno de sus encuentros sucede cuando Gabriel va a buscar a la protagonista a la salida del club y se quedan platicando en el coche de él, pero nuevamente las palabras que le dirige causan en ella la inquietud pues con la frase “—Llegué a temer que no vinieras” hace que la narradora piense que él no es consciente de con quién está hablando y siga su confusión con Cecilia. Esto se convierte en un juego siniestro de interpretaciones para la joven porque Gabriel “hablaba como si nuestro encuentro obedeciera a un acuerdo previo” (p. 58). Para el lector

implícito, de igual forma, la totalidad del discurso de estos personajes convierten la narración en uno de los relatos más cargados de indeterminación al momento en que sitúan a la protagonista y al lector implícito en medio de dos paradigmas de realidad: de un lado la realidad intratextual de la protagonista y de sus anfitriones y del otro la “otredad” representada por la vida pasada de Gabriel y Cecilia y que él intenta continuamente revivir en la narradora.

Gabriel expresa su temor de que ese “encuentro” no llegara a suceder como lo esperaba y para la protagonista sus palabras la colocan entre dos realidades, sus palabras aluden a dos posibilidades: ella o Cecilia, presente o pasado, vida o muerte. No sabe cómo interpretarla, sólo se reconoce en medio de ambas “El viento dejó de deleitarme, la tierra ya no olía a nada, todo se quedó estático en el interior del auto donde Gabriel volvía a decir palabras que me producían el palpito de que significaban mucho más.” (pp. 58-59). La protagonista no entiende lo que está viviendo ni lo que está pasando en ese auto, las palabras de Gabriel imprimieron un ambiente enrarecido, estático, que no logra entender, que la hacen sospechar que efectivamente sus palabras esconden algo más, por eso empieza a utilizar algunas modalizaciones: “hablaba como si...”, es decir, no puede asegurar que esas interpretaciones sean ciertas o falsas, ha perdido por un momento la certeza, el momento en que “todo quedó estático” y nuevamente llega a sospechar que había algo más en cada palabra que pronunciaba Gabriel.

Como un debate entre sus interpretaciones y la realidad intratextual, la narradora oscila entre la aseveración y la duda de lo extraño, así Gabriel vuelve a terminar con sus dudas cuando dice que fue a buscarla para almorzar y entonces ella se aclara a sí misma “Lo que Gabriel había temido era que no viniera a la piscina” (p. 59), esto le da tranquilidad pero al mismo tiempo la hacen tomar más cuidado con esas interpretaciones



que de repente se ve obligada a tener: “¿Estaba yo reviviendo la leyenda por mí misma, tanto me había atrapado que la quería revitalizar?” (p. 59). Se ha dado cuenta que se ha enganchado al juego inicial de interpretaciones erróneas, y se tranquiliza reconociendo su error. Sin embargo, Gabriel se encarga de introducirla, nuevamente, en ese juego cuando le expresa que con su partida él se quedará otra vez solo, lo que ella descifra con extrañeza porque no podía darse esa posibilidad, pues en un sentido lógico, no tenía por qué ser así si acababan de conocerse, por eso cae otra vez en el “juego”: “Tuve la sensación de que aunque hablara conmigo, sus ideas iban más lejos, o más bien llegaban a mí después de hacer un largo recorrido, de describir una parábola entre el Cielo y la Tierra, entre el ayer remoto y el presente bajo un toldo violeta, rodeado de un campo donde el sol se iba apagando y la lluvia no terminaba de caer” (p. 60). Pareciera que se vive simultáneamente un presente y un pasado, aunque el presente le corresponda a ella, está viviendo sucesos que no son totalmente de ella.

Empieza la cercanía física de ambos y con ello la seducción, ella se ha rendido a las sensaciones que Gabriel le provoca. Él conduce el auto y ella no se resiste, se deja llevar por lo que siente: “el auto iba apaciblemente hacia un lugar para mí insospechado, pero que sabía elegido desde mucho antes” (p. 61). Consciente o inconscientemente la protagonista empieza a experimentar el suceso fantástico, empieza a ceder su voluntad para ocupar el lugar de Cecilia, o tal vez, al contrario, empieza a ceder para que Cecilia se haga presente en ella, finalmente se reconoce a ambas en un solo cuerpo pues la narradora por un lado no sabe el lugar al que la conduce Gabriel, pero reconoce que había sido “elegido” ya antes, ¿por ella?, ¿por Cecilia?, ¿por ambas como una sola?

Llegan a una casa que se encuentra casi escondida entre flores y enredaderas descuidadas y que es de suponerse sería el hogar para Cecilia y Gabriel, pero que quedó en

el abandono por la muerte de ella. Ese jardín es la antesala al umbral en su encuentro con el fenómeno fantástico que hasta el momento sólo se había aludido y que había permanecido oculto bajo las ambigüedades e indeterminaciones de Gabriel. Cuando entran a la casa la narradora describe un ambiente de abandono y de muerte: “Allí rielaba un destello mortecino, con olor a marchitez de flores o sentimientos, de ambas cosas quizás, que me hizo comprender. Era la casa donde Gabriel debió vivir con mi prima Cecilia, la casa que se quedó esperando por ella” (p. 61). El ambiente y sus olores nos hacen caer en la cuenta que la protagonista ha pasado el umbral y ahora ha cambiado el paradigma de realidad, que se está moviendo en un mundo que no le corresponde porque es un lugar donde supone que Gabriel vivió con su prima, un lugar que está profanando y piensa en no quedarse, pero él le ofrece una copa y como para quitar toda culpa que pudiera pasar por su mente, le explica que él acostumbra ir a ese lugar: “Pero me estremecí al constatar que si él «siempre» venía, la tragedia no era algo ya lejano, seguía manteniendo la intensidad que debió sacudirlo la noche en que su auto tomó con demasiada impaciencia, la carretera mojada” (p. 61). Empieza a tener miedo, a ver que tal vez él se ha quedado atrapado en el momento en que perdió a su novia.

Para evadir su miedo ella opta por beber: “Sí, seguramente el licor me serviría para aislarme de lo que me estaba cercando” (p. 61). Busca evadir lo que teme, lo que ha empezado a entender, se da cuenta que el juego de las malinterpretaciones en realidad esconde un paradigma diferente, el que creó Gabriel a través de la palabra, en el que ella ya se siente atrapada o “cercada” y tal vez sin la posibilidad de escapar, por eso prefiere beber. Cree que el licor la puede desconectar de la lucidez, pretende que su raciocinio o su lógica quede vedada por el alcohol, que ayude para la negación, que evite la aceptación de lo inaceptable de acuerdo con la razón: “pero, aunque bebí hasta el fondo, todo siguió

resultándome ajeno, mientras él se perdía en caricias que no esperaban respuesta, como si besara a una mujer dormida. Y justo, fue eso lo que comencé a experimentar, que despertaba de un largo sueño, en que lo soñado eran precisamente esas ternezas, ya conocidas, anheladas, que no me sorprendían porque ahora el relámpago ya estaba trazado dentro de mí” (p. 62). Es el momento en que tiene lugar la irrupción fantástica, Cecilia ha transgredido los límites entre vida y muerte; la narradora por un momento deja de ser solamente ella, es Cecilia en ella, es la novia muerta que reconoce las caricias de Gabriel y por las que despierta, que ha vencido ese “sueño eterno” que es la muerte para estar nuevamente con él. Sin embargo, no puede hablarse de una suplantación en la persona de la protagonista porque cuando Gabriel le dice que la ha esperado tanto, ella simplemente aceptando su destino expresa: “ya no quise interpretar el sentido de sus palabras” (p. 62).

Por lo que ha bebido y por la ambientación de la casa, la protagonista se siente inmersa en un lugar enrarecido, está en un “estado de pasaje”, es decir, lo que Magali Velasco define como “ese estado entre el sueño y la vigilia”. El personaje se encuentra suspendida entre la consciencia y la inconsciencia por lo que vuelve a ver a Gabriel diferente, rejuvenecido, transformado: “Gabriel parecía haberse retomado a sí mismo en otro momento de su vida. Las líneas que salpicaban su rostro ya no existían y sus labios concentraban un temblor apenas estrenado en la pujanza de los veinte años” (p. 62).

La transgresión de límites ahora se hace presente a través de la persona de Gabriel, pues en ese encuentro íntimo entre la pareja se da también el encuentro de dos órdenes de oposición: *concreto/abstracto* —según la clasificación de categorías predicativas propuesta por Rosalba Campra— que lo concreto es el hecho del encuentro físico de la pareja, pero al mismo tiempo lo abstracto está representado por lo que Rosalba Campra llama las

*proyecciones involuntarias*<sup>4</sup> de la protagonista, es decir, el “estado alterado” en el que se encuentra la protagonista pudiera explicar la forma rejuvenecida en que percibe al amante.

Las modalizaciones que utiliza la joven para describir cómo ve a Gabriel (“parecía”) nos habla de sus dudas sobre lo que ve y sobre lo que está viviendo, entonces el lector implícito puede dudar porque no hay una contraparte que refute su percepción, su visión no es confiable porque tal vez lo que ha bebido provocan la distorsión de su visión, pero también puede interpretarse que ha tenido lugar una transgresión de espacios y tiempos en el que Gabriel y ella hacen viva la leyenda.

Si antes la protagonista había experimentado el miedo y el estremecimiento porque en Gabriel sigue manteniendo vivo el recuerdo de Cecilia, la transformación física de él la inquieta más y ante su resistencia a perderse reacciona: “Esta impresión me hizo volver en mí, ponerme en guardia ante una situación singular que me estaba poseyendo y aunque intuía que ya no podía volverme atrás, conservaba demasiada lucidez para evadir la nociva gravitación del momento” (p. 62). Hay una lucha interna en ella, es consciente de quién es y se sabe envuelta en una situación representada por la pasión y la entrega a Gabriel en la que puede anular su identidad, de convertirse en Cecilia y de que por ella cobre vida la leyenda familiar. Cree que puede resistirse y se levanta para separarse de Gabriel e intenta servirse una copa cuando distingue un ramo de flores frescas, algo raro cuando poco antes, al entrar en la casa, ella había notado de un olor a flores marchitas:

Junto a un ramo de lirios frescos estaba la botella e iba a tomarla cuando miré el cuadro de un gran marco oscurecido que pendía sobre el mueble. Se corporizó la pulsación del lugar, porque en el retrato de Cecilia me vi a mí misma ataviada con galas de novia. Hice un esfuerzo por recobrar la cordura. Me dije que había invadido predios ajenos, que allí estaba la dueña, aquella

---

<sup>4</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, p. 142.

cuyo recuerdo o presencia enrarecía el ambiente de entresueños en que me estaba moviendo (p. 62).

Aquí convergen dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, el del presente y el de los recuerdos, por un lado, hay flores frescas, pero también hay un retrato de Cecilia con un marco oscurecido por el paso del tiempo; sin embargo, lo más relevante es que vuelve a ver otra imagen de su prima en un retrato. La indeterminación se vuelve a hacer presente, principalmente en el discurso de la narradora, porque sabe que es el retrato de Cecilia, pero al mismo tiempo en esa imagen se ve a ella misma, no sabemos si porque reconoce y admite el parecido físico, o porque ya empieza a asumirse como su prima, aunque sigue su resistencia porque reconoce y acepta la “presencia” de Cecilia en ese que es su espacio y en el que ella (la narradora) ha entrado ilícitamente.

La protagonista expresa “sintiéndome atrapada, sin atreverme a huir ni a volver a su lado, me recosté a la consola hasta que el silencio y la penumbra y el indefinible color de las paredes comenzaron a ondular a mi alrededor. Me serví de nuevo y miré hacia la mujer del retrato, no sin desafío, porque la sabía partícipe de lo que estaba ocurriendo, e inicié un brindis que ella aceptó, dispuesta a demostrarme que todo podía suceder” (p. 63). La joven se sabe inmersa en una realidad alterna y sabe que está “atrapada”, que ya no puede luchar, pero ya no está solamente con Gabriel porque ve nuevamente el retrato de su prima y la asume presente, no como una imagen impresa, la percibe viva al grado de brindar con ella como para terminar la aprobación de la relación: “tomé el ramo de flores y sujetándolo con ambas manos a la altura del talle, llamé a Gabriel, quien se volvió al punto y se quedó mirándome” (63). Al tomar el ramo ella se está vistiendo para encaminarse a la unión.

Si esa casa es el umbral físico en el que olores, sabores y sonidos se hicieron presentes como una forma de preparación y pacto, ahora la narradora está lista para

encaminarse a dar otro paso en el que tendrá lugar la fusión de las dos mujeres o bien la anulación de la identidad de la más joven: “Estaba detenida en un indefinible umbral, sonriendo con la beatitud con que debió sonreír una muchacha muerta cuando aún olía a azahares y a lirios” (p. 63). En esta espera la narradora recrea y revive el momento en que Cecilia muere, vestida de novia, el momento en que se da la transición hacia el mundo de los muertos, el paso que describe como el umbral que hace contacto entre su paradigma de realidad y la alteridad.

Como un espectador paciente en esa transformación y en la preparación de la joven rumbo a la transición “Gabriel avanzó hacia mí con lenta ausencia de poseso y me apretó en un abrazo capaz de borrar todos los posibles confines de la vida” (p. 63). Ella ha cruzado la frontera, es una especie de ceremonia en el que Gabriel está como poseído, con su abrazo “borra” ya cualquier límite y la conduce a la alteridad definitiva. Para concluir el ritual la llama con el nombre de su prima —Cecilia— “porque no era un nombre, era un ensalmo<sup>5</sup> tembloroso de miedo y de amor” (p. 63).

Ella ya es incapaz de reclamar o aclarar, acepta el nombre y acepta con ello la unión de ambas porque ya no tiene voluntad, ha cedido totalmente. La pareja se dirige hacia la habitación dispuesta a la entrega, pero la presencia de Cecilia ya no es solo en una imagen o en un retrato, se hace presente y va tras ellos para concretar la anulación de la narradora; su presencia se hace evidente por un “susurro indefinible” que ella escucha. Al querer identificarlo con la mirada, Gabriel lo impide, justifica el origen de ese ruido producido por el vestido de ella, así que siguen su camino hacia el lecho: “En el trayecto pasamos frente a

---

<sup>5</sup> Ensalmos: m. Modo supersticioso de curar con oraciones y aplicación empírica de varias medicinas. (Definición de la RAE).

la consola y entonces advertí que sobre aquel mueble no había retrato alguno, sino un espejo opacado por el tiempo. Un viejo espejo de aguas muertas” (p. 64).

La narradora descubre al final del relato un reflejo y no una fotografía, “se ve” como Cecilia; sin embargo, queda la duda: ¿ya no puede resistirse porque la ha vencido la pasión amorosa hacia Gabriel?, o ¿es incapaz de huir porque ha tenido lugar el suceso fantástico, es decir, la suplantación donde Cecilia ha cruzado el umbral que separa la vida de la muerte para consumar finalmente su matrimonio que había quedado truncado el día de su boda?

## CONCLUSIONES

Independientemente de los temas coincidentes en los cuentos analizados, queda clara la distinción de estilos en el tratamiento que le dan Amparo Dávila y María Elena Llana a la creación fantástica. A través de este trabajo pudimos observar que cada una de las escritoras presenta su propia visión del mundo y de la realidad en personajes que van desde la solemnidad hasta la rebeldía. A grandes rasgos las características observadas en sus relatos son las siguientes:

Siguiendo la clasificación de Omar Nieto, puede notarse en el corpus analizado en este trabajo que el tipo de fantástico de Amparo Dávila y María Elena Llana da prioridad a aquél que puede clasificarse como moderno; es decir, aquél en el que “lo otro” que perturba al protagonista tiene su origen en el personaje mismo y está representado por sus conflictos internos que toman la forma de un doble, de la amenaza de una anulación de la identidad y que sale del personaje en algunas ocasiones para materializarse. En cuentos como “Final de una lucha”, “Música concreta”, “El espejo” de Dávila y “Nosotras”, “Metamorfosis” y “La novia” de Llana, sean personajes masculinos o femeninos, entran en una lucha constante con ellos mismos.

Por otra parte, como también se observó a lo largo de esta tesis, ambas escritoras no dejan de lado el fantástico clásico en el que el suceso insólito que irrumpe llega de fuera o es externo al personaje. Cuentos como “La quinta de las celosías” y “La celda” de Dávila y “En familia” y “Claudina” de Llana incluyen seres o sucesos “sobrenaturales” que ya no pertenecen a la “realidad” del protagonista y con su presencia llegan a atormentarlos o incluso a destruirlos psicológica o materialmente.



Puede notarse cierta diferencia en cuanto al discurso de ambas autoras. En Dávila vemos a una narradora formal, en la que hay un manejo de la historia más solemne y sombrío. Algunas veces se rige por una secuencia de presentación-irrupción fantástica y desenlace, que empieza ubicando la acción en un tiempo presente, con la presentación de un personaje que tendrá que ver con el suceso fantástico para, posteriormente, regresar la historia al pasado y conocer el antecedente de la situación actual. En conjunción con ello sus personajes parecen más callados o más reservados y en la espera de lo que pareciera ser la aceptación de su destino.

En el caso de Llana se percibe a una narradora con un discurso menos solemne, desenfadado y con ello también la forma en que se comportan sus personajes, pues sus reacciones son más rebeldes, y en su mayoría se permiten el diálogo abierto ya que son capaces de reprochar o reclamar (“Nosotras”), aun cuando pueda haber algún perjuicio para ellos. Estos personajes pueden vivir en sus objetos personales o incluso en sus muebles (“Claudina”), pues llevan su esencia o pueden verse como una extensión de ellos.

En este sentido a ambas cuentistas les interesa introducir al lector en ambientes cotidianos y simples; la mayoría de ellos son casas comunes y corrientes que a lo largo del relato irán adquiriendo significados especiales. La ambientación en los cuentos de Dávila parece reflejar los espacios solitarios y lúgubres de su pueblo natal en los que vivió de niña y cuya percepción infantil y sensibilidad parecen haber marcado su estilo como escritora. Así sus ambientes de igual forma son oscuros y de destrucción, que intentan acabar con el personaje mismo (“La quinta de las celosías”).

Los espacios físicos que recrea Llana dan la impresión de ser claros y luminosos en los que pocas veces sus personajes viven solos, pues se llega a dar incluso una convivencia alegre independientemente que en esos espacios tenga lugar el suceso insólito.

En lo que respecta a los umbrales, es decir los lugares, espacios u objetos que marcan el punto donde convergen dos paradigmas o sistemas que se contraponen, en los cuentos de Dávila son representados generalmente por habitaciones o cuartos y son lugares sombríos en los que tiene lugar un encuentro a veces violento, y casi siempre velado (“La celda”, “Final de una lucha”). Los umbrales en los cuentos de Llana son generalmente los mismos que en los cuentos de la escritora mexicana (espejos, la noche, jardines, etc.), pero generalmente no se perciben tan amenazantes.

Por último, debe mencionarse que ya sea de forma directa o través de sus relatos, ambas escritoras han externado abiertamente su preocupación por un tema constantemente utilizado como recurso fantástico: el tiempo. Para Dávila el tiempo es algo que puede presentarse circular o a veces se divide: “el tiempo siempre ha sido una preocupación, una inquietud; me inquieta, me aterroriza, ese tiempo que se nos escapa, que se nos va, que no podemos apresar, que siempre nos gana la partida”. María Elena Llana dice “más que la vida y la muerte, me atrae la inasibilidad del tiempo, su fluir en círculo cerrado, alimentándose de pasado y presente, caldo de cultivo de un futuro que, como el horizonte geográfico, siempre tiene una demarcación inasible e imaginaria”.

En conclusión, tal vez lo más importante del análisis de los cuentos de ambas autoras es la oportunidad de voltear a ver a escritoras que han estado marginadas tal vez por su tendencia a la creación del relato fantástico en momentos en que no era lo común o pareciera reaccionario, pero que penetran y hacen reflexionar en el conocimiento del pensamiento, los miedos y en general de los patrones culturales. Sirva este trabajo como una pequeña aportación y la base para investigaciones posteriores de la obra de estas escritoras fantásticas.

## BIBLIOGRAFÍA

### AMPARO DÁVILA

#### DIRECTA

DÁVILA, Amparo. *Árboles petrificados*. Edición conmemorativa, Jonathan Minila (coord.). México: Nitro/Press, 2016.

\_\_\_\_\_. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

#### INDIRECTA

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio (comp.). *Los narradores ante el público. Primera serie*, 2ª. ed. México: Ficticia Editorial, 2012.

AMATTO CUÑA, Alejandra G. “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila”, en *Al amparo de la fantasía. La narrativa fantástica de Amparo Dávila*. México: Instituto Zacatecano de Cultura, en prensa.

BRAVO ALATRISTE, Paula Kitzia. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo” en *Tema y variaciones de literatura, Revista de la UAM*, núm. 30 (semestre 1, 2008), México, pp. 133-155.

CASTAÑEDA CUEVAS, Moisés. *El bestiario —¿fantástico?— de Amparo Dávila*, Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2013.

CASTRO, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 255-262.

GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina. “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte”, en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*, Elena Urrutia (coord.). México: El Colegio de México, 2006, pp. 133-158.

HERRERA, Jorge Luis. “Amparo Dávila: entre la luz y la sombra” en: *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Veracruzana, 2009, pp. 25-33.

LORENZO, Jaime y Severino Salazar. “Entrevista con Amparo Dávila”, en *Tema y variaciones de literatura, Revista de la UAM*, núm. 6 (semestre 2, 1995), pp. 115-126.

MATA JUÁREZ, Oscar. “La mirada deshabitada: la narrativa de Amparo Dávila” *Tema y variaciones de literatura, Revista de la UAM*, núm. 12 (semestre 2, 1998), pp. 13-24.

POOT HERRERA, Sara. “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”, en Elena Urrutia *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX*, Elena Urrutia (coord.). México: El Colegio de México, 2006, pp. 35-78.

SEONG, Yu-Jin. “Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*”, en *Actas de II Congreso Internacional «Cuestiones oníricas»*, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2009.

## **ELECTRÓNICA**

PEREIRA, Armando. “Generación del Medio Siglo” en *Enciclopedia de la literatura en México*, consultado en:  
(<http://www.elem.mx/estgrp/datos/14>)

CADENA, Agustín. *Medio siglo y los sesenta*, consultado en:  
(<http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>)

## **MARÍA ELENA LLANA**

### **DIRECTA**

LLANA, María Elena. *Apenas murmullos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.  
\_\_\_\_\_. *Casas del vedado*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

### **INDIRECTA**

BOBES LEÓN, Marilyn (Selección, prólogo y notas). *Cuentistas cubanas de hoy*. México: Océano, 2005.

CÁMARA, Madeline. *La memoria hechizada. Escritoras cubanas*. España: Icaria Editorial, 2003.

CARDENTEY LEVIN, Antonio. “Con patria pero sin amo: Diálogo abierto con María Elena Llana”, en *La Gaceta Cubana*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, núm. 6, pp. 62-66.

\_\_\_\_\_. “El imaginario doméstico en *Casas del Vedado* de María Elena Llana” en *Espéculo Revista de estudios literarios Universidad Complutense Madrid*, Revista Digital Cuatrimestral, Nº 42, julio-octubre 2009, Año XIV. (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/mellana.html>)

DITA GÓMEZ, Mayreen. *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y Ronda en el malecón, de María Elena Llana*, Tesis de Licenciatura. La Habana: Universidad Central “Martha Abreu” de las Villas, 2007.

HERNÁNDEZ, Helen. “Vivir *En el limbo* de María Elena Llana”, en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 429, Año VIII, 25 al 31 de julio de 2009.

\_\_\_\_\_. “El idioma es un misterio insondable”. Entrevista con la narradora cubana María Elena Llana en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 386, Año VII, 27 de septiembre al 3 de octubre de 2008.

LÓPEZ CABRALES, María del Mar. *Rompiendo las olas durante el período especial: creación artística y literaria de mujeres en Cuba*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

PAPASTAMATÍU Basilia. “La enigmática realidad en los cuentos de María Elena Llana”, en *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 386, Año VII, 27 de septiembre al 3 de octubre de 2008.

## **ELECTRÓNICA**

COOPER, Sara. Entrevista con María Elena Llana, consultado en: (<https://www.youtube.com/watch?v=uoSh-BZz2U0>)

## **GENERAL**

AÍNSA, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: ediciones ALFAR, 1994.

- BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 59-69.
- \_\_\_\_\_. “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 71-80.
- BARRERA, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, T. III, Siglo XX. Madrid: Cátedra, 2008.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7ª. Ed., México: Editorial Porrúa, 1995.
- BIOY CASARES, Adolfo. Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Prólogo, *Antología de la literatura fantástica*. Madrid: EDHASA-SUDAMERICANA, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. “La literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 41-50.
- BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, 1994.
- CALVINO, Italo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Siruela/Bolsillo, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 135-165.
- DALLENBACH, Lucien “Intertexto y autotexto” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia, 1997, pp. 87-103

- ESTAÑOL, Bruno. “«El que camina a mi lado»: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura”, en revista *Salud mental*, Vol. 35, No. 4, julio-agosto, 2012.
- HAHN, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia Editora, 1978.
- HERRERO, Cecilia Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Cédille. Revista de estudios franceses*, octubre 2011, pp. 17-48.
- JUNG, Carl G. *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 1986.
- LOUYER, Andrey. *Pasajes de lo fantástico. Propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones narrativas, 2016.
- MILNER, Max. *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MORALES, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche Ediciones, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Las fronteras de lo fantástico”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 241-254.
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM, 2005.
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- OLMEDO MUÑOZ, Iliana. *Lo fantástico y la identidad: el cuento mexicano del siglo XX*, Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 1992.
- PARAÍSO, Isabel. “El psicoanálisis y la obra literaria”, en *Literatura y psicología*. España: Editorial Síntesis, 1995, pp. 51-64.
- RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge. Religión, cultura y sociedad en Cuba. *Papers. Revista de Sociología*, [S.l.], v. 52, p. 139-153, jul. 1997.
- ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

- SARDIÑAS, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Los objetos fantásticos*, Cuadernos de trabajo 44. México: Centro de Ciencias del Lenguaje, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la Revolución*, Signos Literarios y Lingüísticos, II. 2. La Habana: Casa de las Américas, 2000.
- SUÁREZ COALLA, Francisca. “Las metamorfosis en la antigüedad y en la moderna literatura latinoamericana”, en *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, Revistas de la Universidad de Oviedo, tomo II, n. 44-45, 1994, pp. 81-98.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1995.
- VELASCO VARGAS, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.