



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

**IMÁGENES SENSORIALES COMO DETONADORAS DE LA ATMÓSFERA
FANTÁSTICA EN LA OBRA DE AMPARO DÁVILA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

KARLA LIZBETH CANCHOLA SOTO

ASERORA:

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, MAYO DE 2022



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.

I'm still a believer but I don't know why

I've never been a natural

All I do is try try try.

Taylor Swift

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres, a mi mamá por preocuparse siempre por mi bienestar durante toda mi carrera universitaria y durante la realización de esta tesis, por estar pendiente de ella e interesarse genuinamente en mis ideas, gracias por animarme y creer en mí. Gracias por siempre estar, mamá. A mi papá, por su absoluto cariño y apoyo durante toda mi licenciatura, sin ti no lo hubiera logrado. Gracias por todos esos viajes a Ciudad Universitaria, perdón por hacerte madrugar. Agradezco también a mi hermano, por las risas en tiempos agobiantes y por confiar ampliamente en mis capacidades.

Muchísimas gracias a la Dra. Alejandra Amatto por ser una extraordinaria guía durante todo el proyecto y el proceso de titulación. Gracias por su cariñoso acompañamiento, su apoyo absoluto, por hacerme confiar en mis conocimientos y crear un entorno seguro en el cual compartir mis ideas.

Agradezco al Seminario de Literaturas y Metodología de la Investigación Literaria de la FFyL UNAM, conformado por el Dr. Daniel Trápaga, la Dra. Ainhoa Vásquez, el Dr. Hugo Del Castillo y la Dra. Martha Gutiérrez. Gracias a todos por su compromiso y amabilidad, por compartir su tiempo y sus conocimientos para que yo y muchos estudiantes más lográramos terminar una tesis. Agradezco especialmente al Dr. Trápaga por su labor como profesor de la materia Seminario de Investigación Literaria en el Colegio de Letras Hispánicas, su excelente guía fue fundamental para la concepción y desarrollo de este trabajo.

Muchas gracias también a Oswaldo, mi efecto colateral, por su inmensa confianza en mí, sus amorosos comentarios sobre mi desempeño y sus interminables palabras de aliento, las cuales me brindaron la seguridad que necesitaba. Te quiero.

Finalmente, quiero agradecer a mis amigas: Tsanda, Sara, Avril y Mixtli, por su cariño, sus ánimos, su apoyo incondicional, por ayudarme a esclarecer mis ideas y por sus amables lecturas y comentarios en nuestro pequeño club de tesoristas estresadas. El verdadero amor son las amigas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. LA NARRATIVA SENSORIAL DE AMPARO DÁVILA: PERCIBIR LO FANTÁSTICO	9
1.1 Amparo Dávila y lo fantástico	9
1.2 Lo gótico en la literatura davilesca	18
1.3 Los sentidos en la narrativa de Amparo Dávila	24
1.4 El punto de vista de los personajes: la percepción	29
2. LA FOCALIZACIÓN DE LA REALIDAD: OTRA POSIBILIDAD DE LO REAL	36
2.1 El focalizador y la percepción hiperbolizada de la realidad	37
2.2 Personajes en estados alterados y personajes con sensibilidad sublimada como focalizadores	44
2.2.1 Algunas dificultades de la focalización interna: la limitación cognitiva	51
2.3 Posibilidades de percepción: imágenes sensoriales como objetos focalizados y la configuración sensorial de lo fantástico	55
3. DIRIGIRSE AL UMBRAL: LA CONSTRUCCIÓN DE LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA A TRAVÉS DE LO SUBLIME EN LOS SENTIDOS	64
3.1 La construcción de la atmósfera en la literatura gótica: lo sublime	65
3.1.2 Construcción de la atmósfera fantástica: lo sublime en los sentidos	68
3.2 Breve acercamiento al umbral	74
3.3 La focalización del umbral a lo fantástico: imágenes sensoriales sublimes en la configuración de la atmósfera fantástica	79
4. IMÁGENES SENSORIALES COMO DETONADORAS DE LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA	82
4.1 Olfato	84
4.1.1 “El abrazo”: aromas que trascienden la muerte	85
4.1.2 “Estocolmo 3”: un olor espectral	90
4.2 Vista	94
4.2.1 “El espejo”: espectadores de lo terrible	96
4.2.2 “La rueda”: una visión circular	101
4.3 Oído	105
4.3.1 “Con los ojos abiertos”: una amenaza sonora	106
4.3.2 “Música concreta”: un sonido animal	112
CONCLUSIONES	120
OBRAS CITADAS	

INTRODUCCIÓN

Amparo Dávila (1928-2020) fue una escritora mexicana oriunda de Pinos, Zacatecas. Su producción literaria surgió primordialmente en el siglo XX; no obstante, su obra había sido poco apreciada e incluso desconocida hasta hace algunos años, cuando el Fondo de Cultura Económica publicó la primera edición de sus *Cuentos reunidos* (2009), en donde compilaba toda la narrativa de la autora junto con relatos inéditos. Dicha publicación consiguió dar una mayor difusión a su obra y fue uno de los incentivos para revalorar su trabajo literario, lo cual derivó en el estudio del mismo por parte de críticos literarios, investigadores y, recientemente, la comunidad universitaria.

La naturaleza de su narrativa es uno de los motivos por los cuales su obra fue relegada durante años, pues pertenecía a dos ámbitos entonces alejados del canon: el cuento y las literaturas de irrealidad. La obra de Dávila terminó por incorporarse a la tradición del relato fantástico mexicano y un fenómeno particular que generó fue el inicio de un debate sobre la adscripción de su narrativa al género fantástico, dado que también se le asoció con elementos del gótico, del terror, lo siniestro o lo extraño. Como se verá más adelante, sus cuentos tienen características de varias de las narrativas de irrealidad anteriores, pero en esta investigación, el enfoque está en lo fantástico.

Esta tesis es una aproximación a uno de los recursos narrativos menos estudiados en la obra cuentística de Amparo Dávila: el uso de diversas imágenes sensoriales como índices para la configuración o detonación de la atmósfera fantástica. El atender al aspecto sensorial de la narrativa de Dávila implica conocer el matiz vivencial con que la autora describía su literatura. En varias entrevistas y discursos, Dávila refería su obra como *literatura vivencial*: “Yo pienso que la vivencia es importantísima, que en un momento dado, como soy una gente

muy sensorial, algo me produce una sensación, ya sea visual, olfativa, un sabor, un aroma, y me lleva a una vivencia muy lejana y eso hace que surja un cuento” (Rosas 68). Independientemente de las experiencias personales de la autora, en la tesis se rescata la noción de lo vivencial en relación con lo sensorial, puesto que, dentro de los cuentos de Dávila, muchas veces no se narra lo que ocurre ni se pone énfasis en las acciones, sino que predominan los elementos sensoriales y perceptivos: los sonidos, aromas y visiones se subliman y también son relevantes en las vivencias de los personajes focalizadores, en su forma de concebir la realidad.

Ahora bien, la relación de la obra davilesca con lo fantástico se suele cuestionar debido a los lugares y situaciones cotidianas que constantemente evoca su narrativa. De igual manera, se considera a sus personajes focalizadores sujetos inmersos en estados alterados (trastornos nerviosos, alteraciones anímicas o patologías), por lo que se desacredita la autenticidad de la experiencia fantástica. Uno de los principales fundamentos de la literatura fantástica radica en la presentación de acontecimientos sin explicación que transgredan la realidad, por lo que se suele cuestionar la veracidad de los hechos insólitos narrados; no obstante, otra forma de enfocar el análisis de lo fantástico en Dávila es bajo el marco de posibilidades de percepción de la realidad que se abren a través de los diferentes tipos de focalización presentes en un relato. Más allá de lo verosímil o inverosímil, se destaca el hecho de que cuando la focalización cambia, la realidad cambia también. En este caso, se considera la existencia de una focalización por medio de una sensibilidad sublimada característica de los personajes davilesco. Por lo anterior, en la tesis se estudia el funcionamiento narrativo de la correspondencia entre los siguientes elementos: la configuración de la atmósfera fantástica, la focalización y lo sublime en los sentidos.

Para desarrollar el planteamiento anterior en su totalidad, primeramente, en el capítulo inicial se establecen las bases sobre las que se trabajará, se habla de diversas perspectivas desde las que se ha analizado la obra de Amparo Dávila, se explica qué se entiende por fantástico en esta investigación y cómo varios cuentos de la zacatecana pueden incluirse dentro del género. De igual forma, se tratan algunos aspectos de la literatura gótica presentes en los cuentos fantásticos de Dávila que resultan útiles para el estudio de la percepción sensorial de lo sublime y del exceso en los sentidos en la narrativa davilesca. Por último, se habla de cómo se ha estudiado antes el aspecto sensorial y la forma de percibir de los personajes en los relatos de la zacatecana.

El segundo capítulo se dedica a explicar la importancia de la focalización para hablar de la manera de percibir la realidad de los personajes, quienes, en este trabajo, se consideran poseedores de una sensibilidad especial que contribuye a la configuración de la atmósfera fantástica. Para explicar lo anterior, se utiliza la teoría narratológica sobre la focalización de la crítica Mieke Bal. El capítulo gira en torno al siguiente planteamiento: afirmar que los personajes de los cuentos fantásticos de Dávila son especiales por ser capaces de percibir lo que otros no, esto puede resultar insuficiente por sí solo, por lo que, atender a la manera en que los personajes focalizan la realidad ayuda a establecer causas más precisas para dicha aseveración. Asimismo, bajo los parámetros de Bal, se desarrollan los siguientes aspectos: quiénes y cómo son los personajes focalizadores de los cuentos; qué influencia tienen los estados alterados en éstos y en la configuración de lo fantástico; y qué focalizan principalmente. Lo anterior es relevante porque la focalización de imágenes sensoriales de los personajes ayuda a construir atmósferas en las que la realidad y la irrealidad se confunden.

Una vez explicado el tema de la focalización, el tercer capítulo atiende, con más profundidad, la cuestión de con qué actitud focalizan los personajes y también introduce otro

cuestionamiento de la teoría de Bal: ¿a qué se dirigen los focalizadores? El primer aspecto mencionado se trabaja a través del esclarecimiento del concepto de lo sublime, con éste se amplían las nociones de la percepción sublimada y de las imágenes sensoriales sublimes, las cuales responden a las interrogantes cómo y qué focalizan los personajes, respectivamente. Por lo anterior, en primera instancia, se ofrece un breve panorama del funcionamiento de lo sublime en la literatura gótica, de la cual se heredó este elemento a algunas narrativas fantásticas. Luego, se habla de la influencia de lo sublime en los sentidos y en la construcción de la atmósfera fantástica. Finalmente, se atiende al mencionado cuestionamiento de Bal sobre la dirección del focalizador, se brinda un pequeño acercamiento al motivo del umbral y se explica por qué los personajes focalizadores de los cuentos de Dávila se dirigen al umbral y qué repercusiones tiene esto en la configuración de lo fantástico.

Una vez establecidos los planteamientos anteriores, en el cuarto capítulo se presentan seis análisis de cuentos fantásticos de Dávila divididos en los tres sentidos corporales más abundantes en las imágenes sensoriales: el oído, la vista y el olfato. El estudio de los relatos identifica la interrelación desarrollada en los capítulos precedentes, la cual explora la correspondencia entre la configuración de la atmósfera fantástica, la focalización y lo sublime en los sentidos. A partir de dicha interrelación, se pretende destacar el uso de imágenes sensoriales como una importante y poco estudiada técnica narrativa de configuración de lo fantástico empleada por Amparo Dávila en sus cuentos.

CAPÍTULO 1

LA NARRATIVA SENSORIAL DE AMPARO DÁVILA: PERCIBIR LO FANTÁSTICO

El siguiente apartado se divide en cuatro secciones, en la primera se hablará de las dificultades de la clasificación genérica de la narrativa de Dávila, la cual no siempre se ha considerado literatura fantástica, pues no toda su obra cuentística se puede etiquetar en esa categoría. A partir del entendimiento de lo fantástico en relación con la obra de Dávila, en la segunda sección se tratarán los aspectos góticos que han sido detectados en su narrativa, específicamente, lo sublime y el exceso, con el propósito de identificar su relación con la construcción de la atmósfera fantástica en los cuentos. El tercer apartado hace un recorrido por los escasos estudios sobre la aparición de imágenes sensoriales en los relatos de Dávila y la importancia de éstas para la configuración de la atmósfera que intensifica o detona el sentimiento de lo fantástico. Por último, la parte dedicada a la percepción identifica cómo los personajes de Dávila han sido estudiados como seres que suelen ser más sensibles ante los estímulos de su realidad o simplemente se les descalifica como sujetos alterados, como narradores no confiables.

1.1 Amparo Dávila y lo fantástico

Un fenómeno particular que generó la obra de Dávila fue el inicio de un debate sobre su adscripción al género fantástico. Cuando se comenzó a prestar más atención al estudio de su obra, la dificultad de categorización fue una de las primeras cuestiones que llamó la atención de los investigadores. En 1995, Jaime Lorenzo refería a *Tiempo destrozado* (1959), primer libro de relatos de Amparo Dávila, como “un texto que incursiona en tres géneros narrativos distintos —y sin embargo contiguos o semejantes— que no habían sido muy frecuentados

hasta entonces: el género fantástico, el género de «lo extraño» y el relato surrealista” (54). Para Lorenzo, la literatura de Dávila posee características específicas de cada uno de estos géneros, se puede considerar surrealista porque su obra remite a una “sucesión de cuentos breves que recuerda la experiencia de los sueños” (54), pero es importante destacar que estos sueños “resultan más bien terribles pesadillas” (55) por ello, la narración de esas experiencias angustiosas provoca sentimientos de miedo, asco e inquietud (55).

Lorenzo destaca la irrupción de hechos insólitos en los cuentos de Dávila y, siguiendo la tradición de Todorov, considera que según haya o no explicación para éstos, algunos cuentos responden al género de lo fantástico y otros al de lo extraño¹ (56). En relación con los relatos que para él poseen explicación, Lorenzo afirma que “en Amparo Dávila esta explicación se densifica y se vuelve una reflexión implícita muy profunda sobre lo humano” (57). No obstante, esta interpretación resulta rebuscada, dado que la supuesta densidad de los esclarecimientos generalmente responde a la ambigüedad fantástica proveniente de la duda que se mantiene. Asimismo, las reflexiones respecto al significado de las explicaciones podrían derivar en una sobreinterpretación de los hechos fantásticos.

En estudios más recientes todavía se mantiene el debate en torno a la clasificación de la narrativa davilesca. En el análisis que Claudia Cabrera realiza sobre el cuento “Fragmento de un diario” la investigadora lo clasifica dentro del ámbito de lo extraño, pues para ella el comportamiento excéntrico del protagonista es el que produce la transgresión presente en la narrativa y no algún hecho sobrenatural: “es más adecuado inscribir el relato, al igual que

¹ Jaime Lorenzo refiere a lo extraño como un género narrativo. Sin embargo, existe un debate en torno a si lo extraño se puede considerar una categoría narrativa en sí. Rosemary Jackson en *Fantasy: Literatura y subversión* (1981) afirma que lo extraño no puede ser un género porque no es una categoría literaria. La teórica también propone el estudio de lo fantástico como un modo y no como un género. La discusión terminológica sobre la literatura fantástica y la de lo extraño es un tema extenso que podría ser tratado en otro trabajo, no se ahondará más en ello, dado que no es el tema eje de esta investigación.

muchos otros de la autora, en el ámbito de lo extraño, en el que si bien ocurren sucesos desconcertantes que podríamos calificar de anormales, estos no resultan imposibles y no forman parte de lo fantástico” (9). Por su parte, Jorge Muñoz enfatiza la necesidad de cuestionar el estudio de la obra de Dávila bajo el rubro de lo fantástico por una cuestión de clasificación tradicional de su narrativa e invita a estudiar la obra de la zacatecana desde otras perspectivas (13). Sin embargo, más adelante acepta la incorporación de varios cuentos de Dávila dentro de lo fantástico, esto en comparación con la obra de Guadalupe Dueñas: “[Dueñas] entrega un pequeño bestiario en su narrativa y una corta lista de títulos en el rubro de lo fantástico, la zacatecana ha proporcionado más relatos donde irrumpe lo fantástico” (15).

La vinculación con el género fantástico es cada vez más aceptada, ello se puede observar en las disertaciones que expertos hacen sobre la obra de Dávila en la edición conmemorativa de *Árboles petrificados* (2016). En este volumen, el escritor Jonathan Minila manifiesta opiniones encontradas dentro de su reflexión sobre la literatura davilesca, pues en un principio refiere a ella en relación con lo fantástico, pero posteriormente la vincula con el terror. Sobre *Árboles petrificados* Minila primeramente dice “En doce cuentos inquietantes nos lleva por el camino de lo fantástico” (114), además afirma que “Amparo Dávila ha reivindicado también al cuento como una forma narrativa de amplio contenido, y a lo fantástico como un género que, a pesar de estar presente a lo largo de la literatura [...] puede seguir atrayendo y generando lectores” (Minila 115).

No obstante estas declaraciones, más adelante Minila destaca los aspectos del terror presentes en la narrativa de Dávila y la adscribe también a otro género: “[...] se inserta Amparo Dávila no como una narradora que ha abordado el género del ‘terror psicológico’ por momentos, sino como una representante que se ha dedicado en exclusiva a él y del que

ella misma ya es un símbolo” (Minila 116). Si bien la adscripción a dos géneros diferentes puede ser confusa, las reflexiones del crítico no resultan del todo contradictorias, pues la similitud que Minila identifica dentro de la obra de Dávila en relación con los géneros del terror y de lo fantástico es la inquietud o el miedo provocados por el presentimiento de lo oculto y por la transgresión de lo insólito: “Porque el terror, lo inquietante, lo inexplicable, lo fantástico, está aquí, en la conciencia colectiva” (Minila 115).

Por su parte, en “La constelación Amparo” el escritor Alberto Chimal prefiere referir a la literatura de Dávila en términos de “lo sobrenatural, lo incierto, lo indecible” (121) y no como narrativa fantástica, debido a los debates que esta categorización pueda ocasionar, así lo dice cuando habla de las perspectivas desde las que se ha estudiado la obra de Dávila: “otros [...] parten de negar que sus narraciones tengan ningún componente misterioso, inquietante —no lo llamemos “fantástico” si la palabra no nos gusta—, y afirmar que en cambio son relatos sobre asuntos reales y perfectamente comprensibles” (121). Si bien Chimal no utiliza abiertamente el término fantástico, una de las características que atribuye a la narrativa de Dávila coincide con las de dicho género, pues afirma que “su singularidad parte justamente de sus choques con lo considerado «razonable», «previsible», «posible»” (Chimal 123). Es decir, se enfoca en el elemento insólito transgresor de la realidad, característico del género fantástico.

Aunque Chimal no se incline explícitamente por el término fantástico, en un momento refiere a Dávila como “la decana de nuestra imaginación fantástica” (119), concepción que la escritora Karen Chacek elige para trabajar la obra davilesca sin tratar directamente con cuestiones genéricas: “La literatura rica en imaginación fantástica [...] abre grietas en el discurso oficial de la sociedad, nos revela posibilidades todavía extrañas, todavía faltas de interpretación y clasificación [...] rompe con la inercia del pensamiento colectivo” (Chacek

127). Así, se habla una vez más de la constante transgresión de la realidad en los cuentos de Dávila.

En “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte” la investigadora Georgina García no tiene dificultades para adscribir la obra de Dávila al género fantástico y también se inclina por resaltar el elemento de lo insólito en su narrativa: “Las condiciones que propician lo fantástico o la aproximación a las fronteras de lo fantástico de la realidad representada, son logradas por Amparo Dávila gracias a que pinta a sus personajes en el momento de una fractura personal, o capta el mundo en el tiempo en que se rompe el orden establecido” (García 152).

Por otra parte, existe también la tendencia a caracterizar la obra de la autora como una superposición de diferentes géneros o bajo vertientes específicas de lo fantástico. En el primer caso, la investigadora Alejandra Amatto incluye algunos cuentos de la narrativa davilesca dentro del *fantástico-terrorífico* pues considera que en relatos como “El último verano” “el uso del terror funciona como uno de los elementos desestabilizadores que refuerzan el efecto de lo fantástico” (“Las fronteras...” 3). Asimismo, José Miguel Sardiñas considera que la obra de Dávila “se ubica entre las arenas movedizas de lo fantástico y del terror” (“Los cuentos...” 94) dado que existen algunos cuentos de la autora en los que la presencia de lo fantástico provoca terror en el protagonista o en el lector implícito, o relatos en que el terror se hace presente sin haber eventos fantásticos.

En cuanto a las clasificaciones específicas, en estudios como “La transgresión de lo cotidiano: ‘El espejo’ de Amparo Dávila”, los investigadores clasifican la narrativa de la autora dentro del *fantástico moderno* con algunos tintes del *fantástico clásico*, lo anterior a partir de las categorías que el teórico Omar Nieto plantea: “podemos encuadrar a Amparo Dávila en el fantástico moderno, donde las irrupciones de lo sobrenatural irán en función de

aquello que la autora quiere retratar [...] habrá un hecho externo a la naturaleza real del mundo, una transgresión de lo *otro* que provendrá del conflicto interno de los personajes y de su psiquis particular” (Córdova et al 142).

Así, para Córdova, Evangelista y Mendoza, las características del fantástico clásico se presentarán en el evento sobrenatural transgresor de la realidad, pero predominarán las propiedades del fantástico moderno, dado que dicho evento sólo funcionará para representar el conflicto psicológico de los personajes. Esta postura podría resultar reduccionista, puesto que se le otorga demasiada importancia a la psicología de los personajes y los hechos insólitos pasan a un segundo plano, atribuyéndolos una vez más a factores psicológicos, a posibles estados alterados. No obstante, las categorizaciones genéricas como la anterior resultan útiles ya que, como señala José Sardiñas en “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”, la clasificación a la que se adhiera la obra de Dávila dependerá del marco teórico bajo el que se le estudie, pues si bien su obra ha sido considerada como literatura fantástica, Sardiñas opina que en pocas ocasiones se explican los parámetros bajo los que se realiza dicha afirmación (“Los cuentos...” 75). En el caso del estudio de Sardiñas, el investigador considera que en principio existirían solamente nueve cuentos fantásticos dentro los 37 presentes en los cuatro compendios de cuentos de la autora, ello en el marco de una clasificación rigurosa que entiende lo fantástico como

un texto literario de ficción donde coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables y donde se manifiesta un conflicto entre ambos sistemas de leyes; conflicto que se registra como problematizado por alguna entidad textual y que origina efectos emocionales en esa entidad, generalmente asociados al temor con mayor o menos intensidad. Son textos, además, en cuya composición puede apreciarse con frecuencia una estructura ascendente, hacia un clímax (Sardiñas, “Los cuentos...” 76).

El investigador elabora esta definición a partir de conceptos y definiciones de teóricas como Rosalba Campra, Ana María Barrenechea, Irène Bessièrre y Susana Reisz. Sardiñas reconoce que “hay casos en los que rasgos importantes de la definición no se observan” (“Los cuentos...” 81) en la narrativa de Dávila, tales como la presencia de instancias textuales en las que se muestren los efectos emocionales o las reacciones de miedo de los personajes, por lo que propone brindar mayor flexibilidad a la definición: “el número de cuentos fantásticos podría elevarse si se incluyeran piezas que, de acuerdo con una serie de interpretaciones y no en rigor con lo que se puede considerar hechos seguros [...] mostraran una situación de ruptura con lo posible dentro de la realidad creada en sus mundos ficcionales” (Sardiñas “Los cuentos...” 82). Así, Sardiñas aumenta el número de cuentos fantásticos a 16 de los 37 totales. A pesar de que este tipo de clasificaciones rigurosas de lo fantástico pueden resultar complejas al momento de aplicarlas a los relatos, apegarse a una definición y aceptar la plasticidad de ésta es fundamental, dado la diversidad genérica de la que se nutre la narrativa davilesca, pues en ella se presentan no sólo los destacables rasgos fantásticos sino también atributos de otros géneros de la literatura de irrealidad, como lo extraño, lo siniestro o el terror.

Como se pudo observar en este recorrido por las dificultades de categorización de la obra de Dávila, si bien su adscripción al género fantástico no ha sido aceptada por completo, predomina el estudio de su obra bajo las características de éste, pues se resalta constantemente el ambiente angustioso de sus cuentos, la transgresión de lo insólito en la realidad intratextual y la inquietud o miedo que ésta provoca. De acuerdo con lo anterior, es preciso explicar qué se entenderá por fantástico en esta tesis, no con la pretensión de categorizar toda la obra cuentística de Dávila bajo este rubro, sino de apegarse a una definición funcional para el análisis de los cuentos a tratar. Dos son los aspectos a destacar

de las concepciones teóricas sobre lo fantástico que se emplearán aquí: la conjunción o superposición de realidades y el efecto angustioso que provoca.

Investigadores como Rafel Olea Franco, Rosalba Campra y Ana María Morales coinciden en un punto en sus estudios sobre la literatura fantástica: lo fantástico se crea en el territorio limítrofe de la transgresión, en donde dos órdenes de realidad se imbrican. Según Campra “no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición” (“Lo fantástico” 140), mientras que para Ana María Morales “lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que al ponerse en contacto propician una franja conflictiva” (“Las fronteras” 242). Por su parte, Olea considera que las obras fantásticas se basan en lo que él denomina *lógica de la conjunción*, esto en contraposición a la lógica de la disyunción con la que generalmente se explican los fenómenos a través de dicotomías en donde “las categorías fundamentales de materia, tiempo y espacio [...] son comprensibles y manipulables mediante dicotomías disyuntivas” (Olea, “El concepto...”). Así, según Olea, bajo la lógica de la disyunción “se puede estar *vivo o muerto*, pero no *vivo y muerto* a la vez, como sucede en un texto fantástico cuando se impone la *lógica de la conjunción* [...] el relato fantástico vulnera el principio de no-contradicción, porque en él algo es y al mismo tiempo no es” (Olea, “El concepto...”).

Las anteriores consideraciones sobre la convivencia, superposición o conjunción de realidades son relevantes para la identificación de un elemento común de lo fantástico en los cuentos de Dávila a tratar (y en otros relatos fantásticos de la autora que no se incluirán en el análisis). Olea, Campra y Morales coinciden también en que para que exista la intromisión de una realidad dentro de otra, primero es preciso crear una realidad textual cotidiana y verosímil. La narrativa de Amparo Dávila es reconocida por las técnicas realistas de ambientación al grado que, como se mencionó, algunos teóricos descartan el factor fantástico

en su obra por enmarcarse y hallarse inmersa de personajes que habitan la cotidianidad. Así, lo fantástico en los cuentos de Dávila se observa mediante esta primera realidad cotidiana que posteriormente se ve alterada por la conjunción con otra realidad, situación que, como marca Campra, desata el escándalo (“Lo fantástico” 140), el desazón e inquietud según Morales o la incertidumbre para Olea.

En los relatos a analizar se observa que los sentidos son los que revelan la superposición de realidades o los que guían a ésta. Cuando los personajes perciben olores, escuchan ruidos o experimentan visiones es el momento en que se acercan a la otra realidad, la presienten o la conciben por medio de lo sensorial. Existe una hipersensibilidad por parte de los personajes, pues para ellos las sensaciones no son simples sino intensas: olores fuertes, ruidos tormentosos y visiones fatales. Si, según Campra y Olea, lo fantástico puede considerarse una posibilidad de lo real, entonces esa realidad antes oculta se presenta ante personajes con una sensibilidad especial como los presentes en los cuentos de Dávila. La angustia de esos personajes deviene de la incompreensión de esa realidad expuesta ante ellos, que se superpone a la suya y que ellos perciben sensorialmente con tanto ímpetu.

Si bien este suceso trasgresor de la realidad puede ser único, la narrativa davilesca cumple con otro aspecto de la literatura fantástica, esto es: su capacidad indicial. Para Campra y Olea los textos fantásticos están escritos “mediante una serie de recursos indiciales que preparan el clímax del relato, es decir, la irrupción del acontecimiento extraño” (Olea, “El concepto...”). En los cuentos de la zacatecana varios de los indicios que aparecen a lo largo de éstos se relacionan con la percepción sensorial, las marcas textuales vinculadas con los hechos insólitos son momentos en que los personajes ven, huelen o escuchan algo. Una vez establecido todo lo anterior, resulta preciso apuntar que en esta tesis se entenderá lo fantástico en la narrativa de Dávila como un suceso transgresor de la realidad intratextual provocado

por la superposición de dos órdenes, dos realidades conjuntas que los personajes perciben con intensidad y les provocan angustia. En Dávila, lo fantástico funciona para desvelar en uno o varios momentos otra posibilidad de la realidad² planteada, otra percepción de ésta, realidad que un principio parece incognoscible para los personajes, pero que es factible captar a través de lo sensorial.

1.2 Lo gótico en la literatura davilesca

Si bien la obra de Dávila se ha estudiado principalmente desde la vertiente de lo fantástico, estudiosos como Susan Montero, Laura Cázares, Jaime Lorenzo, Severino Salazar y Federico Patán destacan los elementos góticos de su narrativa. Las dos primeras abordan el tema de forma más general, al señalar que no todos los cuentos de la narrativa de Dávila pueden ser clasificados fácilmente bajo la etiqueta de un solo género “pues comportan rasgos de la narrativa negra, del género gótico, del relato policial clásico, de la prosa fantástica” (Montero 286). Federico Patán incluye a la zacatecana en una lista de escritores mexicanos referentes del gótico: “Han tocado lo gótico o pertenecen de lleno a él Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas [...]” (Patán 124). Mientras tanto, en “La narrativa de Amparo Dávila” el investigador Jaime Lorenzo refiere a la relación de la obra de Dávila con la narrativa gótica de la tradición literaria inglesa (59). Lorenzo considera que en los cuentos de Dávila están presentes las temáticas, los ambientes y los personajes de dicha tradición:

² A partir de este punto me referiré también a la otra posibilidad de lo real/de la realidad como *la otra realidad*, entendiendo esta última bajo los planteamientos de Olea, Campra y Morales mencionados: como otro orden, perspectiva o posibilidad de lo real que configura una otredad frente al paradigma de realidad en el texto.

Amparo Dávila trasplanta, con sus cuentos, un género decadente por excelencia: el relato gótico. Todos los elementos de la narrativa gótica aparecen en sus cuentos, desde los temas decadentes de aparecidos, hasta la locura, la deformidad corporal y mental que funciona como un símbolo de la deformidad del alma del personaje en cuestión. Rondan por sus textos los personajes misteriosos, grotescos, los fantasmas aparecidos a los vivos (60).

Por su parte, Severino Salazar en “Tres encuentros con Amparo Dávila” propone la lectura de su obra bajo la tradición de la literatura gótica, entendiéndola como la escritura del exceso (Salazar 113). Salazar realiza un recorrido por la historia de la literatura gótica y se enfoca en características como: la importancia de la atmósfera para la creación de “emociones de terror, de lo sublime, del bien y el mal absolutos” (Salazar 114); además refiere a la figura del monstruo, a los personajes misteriosos y a la ambigüedad. Asimismo, Salazar considera que en la obra de Dávila destacan el lenguaje lírico, las metáforas y el discurso de las imágenes, los cuales son “rasgos esenciales de la buena narrativa gótica, que debe estar hecha con base sólo en imágenes [...] de la descripción de acciones inéditas [...] sin dar razón por qué tal o cual hecho se dio de tal manera” (Salazar 115). Este último rasgo, característico también de la literatura fantástica, en donde irrumpen hechos sin explicación.

Salazar también relaciona los cuentos de Dávila con el gótico posmoderno, pues considera que en ellos podemos encontrar al terror, a la violencia y a lo desconocido en ambientes más comunes como pueblos y ciudades, además de hallar el dilema del hombre contemporáneo y su entorno social (Salazar 116). El investigador refiere los relatos de Dávila como cuentos góticos y no fantásticos porque encuentra en éstos la resignificación de elementos del gótico clásico como el monstruo o “los miedos al mundo que cada vez nos es más extraño, y el aparecido, el doble, el insepulto también, y así sucesivamente con los tipos y arquetipos del relato gótico” (Salazar 116).

Ahora bien, la presencia de elementos góticos en la literatura fantástica es un aspecto que se ha tratado con anterioridad, Julio Cortázar en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” afirmaba que “la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (145). No obstante, dicha presencia no sólo es notable en la literatura conosureña, la investigadora Nadina Olmedo considera que “la vertiente gótica ha dado sus frutos tanto en el Caribe como en México, Centro y Sudamérica” (Olmedo 25). De acuerdo con Olmedo, la influencia ética y estética del gótico comienza a ser notoria en esos territorios a finales del siglo XIX, Olmedo refiere a esto como *ecos góticos* en la literatura (25). Además, la investigadora afirma que “Muchas de las angustias e inquietudes del gótico decimonónico reaparecen en el siglo XX” (Olmedo 25). En ese momento, la obra de Dávila entró en escena en México.

La escritora zacatecana fue contemporánea de la llamada Generación del Medio Siglo, la cual “era muy crítica respecto a la Revolución” (Tuñón 27) y estaba influenciada por temáticas nacionalistas como la definición de lo mexicano, el esencialismo nacional y el peso de la Revolución Mexicana (Tuñón 27). Las clasificaciones generacionales pueden ser arbitrarias, por lo que es importante apuntar que no todos los escritores coetáneos a dicha generación se dedicaron al tratamiento de esos temas. En este caso, Amparo Dávila se inclinó por continuar en gran parte de su obra con la tradición del cuento fantástico mexicano y, como se mencionó, incluyó también otros elementos de las literaturas de irrealidad³ como la

³ Ana María Morales denomina literaturas de irrealidad “a los textos que se separan de los mecanismos del realismo para representar lo narrado desde una perspectiva de la autonomía del discurso en tanto objeto ficcional independiente del objeto representado, a los sistemas discursivos en los que los elementos se ordenan de manera que pretenden originar un paradigma de realidad no representativo de la realidad extratextual si no es para

de terror, la gótica y la de lo extraño. La literatura fantástica y la gótica latinoamericana no eran menores a otras en producción, pero sí en la atención que los estudiosos les brindaban, pues “su carácter transgresor e ‘irracional’ ha colaborado históricamente con la estigmatización del gótico como un género menor dentro del canon literario” (Olmedo 9). Al respecto, la investigadora también comenta que

En gran parte, esta falta de atención sobre la presencia del gótico en la literatura y el cine latinoamericano es consecuencia de la asociación histórica y clásica de este género con la tradición anglosajona. Esta negación se relaciona también con el espacio marginal desde el que ha participado este género en la historia literaria, ya sea en su vertiente europea como en la latinoamericana (Olmedo 8).

La obra *daivilesca* compartió por mucho tiempo con la literatura gótica este rasgo de desestimación⁴, en parte debido precisamente a los ecos góticos presentes en varios de sus cuentos. De acuerdo con Olmedo, en un sentido literario estricto, el adjetivo gótico se puede aplicar a las producciones de los primeros escritores góticos que surgieron en el siglo XVIII (14). La ficción gótica surgió en un momento histórico que se encontraba en constante tensión derivada de las normas y los límites que las élites imponían al definir qué era lo racional o qué podía considerarse de buen gusto. Así, la literatura gótica se erigió como “un tipo de escritura que cuestiona y desafía los valores tradicionales mostrando los temores asociados con las fuerzas naturales y sobrenaturales y a la vez dando paso a la transgresión social, la desintegración mental y la corrupción espiritual” (Olmedo 13). La investigadora explica que, desde su origen, la literatura gótica ha sufrido cambios estéticos y estilísticos: las

eludirla, violarla o contrastarla” (“El mundo” 11). Dentro de este tipo de literaturas se encuentran, por ejemplo, lo fantástico, la ciencia ficción, el terror, lo extraño y algunas manifestaciones de lo maravilloso.

⁴ Sobre esto, Amatto afirma que en el caso de Dávila “El descuido crítico y los prejuicios estéticos a los que fue sometida su escritura durante varios años hicieron perder de vista la correspondencia histórico-literaria de los asuntos narrativos tratados en sus cuentos, y muchas veces la relegaron de una tradición que por naturaleza era la suya: el relato fantástico mexicano” (“En el jardín” 101).

ambientaciones se tornan más urbanas, la presencia de lo sobrenatural disminuye y aumenta la de las fuerzas psicológicas, y la estructura de los relatos cambia, volviéndose más fragmentada (23-24).

No obstante dichos cambios, Olmedo considera que el motivo del gótico que más ha perdurado en la literatura es el de la transgresión de límites establecidos: “la recurrencia a la sobrenaturalidad, a la artificialidad y al relato de historias plagadas de sangre, violencia, pasiones desenfadadas, deseos reprimidos, depravación, corrupción y criminalidad, da cuenta de una tendencia que tanto estética como temáticamente intenta romper con todo tipo de límites” (20). Esa cualidad transgresora se vincula con la escritura del exceso con la que Salazar relacionaba la literatura de Dávila. De acuerdo con Olmedo, esta noción proviene de lo que Fred Botting denomina la *estética del exceso* propia del gótico (20), que se originó precisamente por su tendencia a todo tipo de transgresiones.

En el caso de la narrativa davilesca, además de la ambientación, de las figuras sobrenaturales, de la inclinación al misterio y a la ambigüedad que menciona Salazar, los ecos góticos y su estética del exceso se reflejan también en lo que Olmedo refiere como *artificialidad*; es decir, el frenesí imaginativo, el exceso de ideas fantásticas que apuntan constantemente a otro lado de la realidad planteada: “la estética gótica encuentra eco en un público que no se ve reflejado en la literatura privilegiada por el canon, puesto que el gótico, al igual que los espectros que pueblan sus ficciones, aparece una y otra vez a su sombra, y desde sus márgenes intenta mostrar ‘otro lado’, o por lo menos, apunta al ‘otro lado’” (13).

Como se mencionó anteriormente, podría argumentarse que la narrativa de Dávila no posee ese rasgo de artificialidad derivado del gótico, dado que sus cuentos se construyen principalmente sobre una realidad textual cotidiana y verosímil. No obstante, esa construcción realista sólo funciona como un primer plano, como el paradigma de realidad en

el que habitan los personajes. Los niveles de realidad que surgen paulatinamente y la experiencia de los personajes con el mundo son los responsables del acercamiento constante a la otra realidad o a lo irreal, y de señalar por medio de la artificialidad ese otro lado que Olmedo menciona. La transgresión característica del gótico se puede observar en la sensibilidad de los personajes davilescos, la cual les permite penetrar aquello que no se logra distinguir por medio de la racionalidad convencional, sus sentidos les otorgan la posibilidad de conocer un mundo distinto. En este sentido, la propuesta de ampliar la percepción de la realidad es una de las más grandes herencias de la narrativa gótica en la obra cuentística de Dávila. En su texto sobre el gótico latinoamericano, Olmedo retoma a Heilman para referir precisamente a los aportes temáticos del gótico derivados de la ampliación del sentido de realidad:

In the novel it was the function of Gothic to open horizons beyond social patterns, rational decisions, and institutionally approved emotions; in a word, to **enlarge the sense of reality**⁵ and its impact on the human being. It became then a great liberator of feeling. It acknowledged the non-rational in the world of things and events, occasionally in the real of the transcendental, ultimately and most persistently in the depths of the human being (Heilman 131).

Si bien en esta tesis la obra de Dávila no se estudiará bajo los parámetros del género gótico sino del fantástico, la investigación propone retomar aspectos como la forma en que se amplía la percepción de la realidad por medio de la liberación de sentidos propia del gótico y de su estética del exceso, ello con el fin de plantear más claramente la influencia de los rasgos góticos en la narrativa davilesca y en la construcción de lo fantástico en sus cuentos. Como se tratará en los siguientes capítulos, en el caso de Dávila, la artificialidad y el exceso está en

⁵ Las negritas son mías.

las imágenes sensoriales y en la percepción de éstas, la atmósfera fantástica en los cuentos de Dávila se comienza a construir a partir de la constante mención de los sentidos corporales intensificados, de manera similar a como se configuraba la atmósfera sublime de lo sobrenatural en la literatura gótica.

1.3 Los sentidos en la narrativa de Amparo Dávila

El tratamiento de los sentidos en la obra de Amparo Dávila ha sido una de las cuestiones menos tratada, a pesar de la constante alusión a lo sensorial en sus cuentos. En diversas entrevistas, la misma Dávila aludía al aspecto sensorial de su narrativa, a la que ella refería como literatura vivencial:

Yo pienso que la vivencia es importantísima, que en un momento dado, como soy una gente muy sensorial, algo me produce una sensación, ya sea visual, olfativa, un sabor, un aroma, y me lleva a una vivencia muy lejana y eso hace que surja un cuento. Pero me voy desligando a medida que empiezo a escribir, la vivencia va quedando atrás y el cuento y los personajes van siguiendo su propio camino, separado ya de la vivencia. La vivencia fue el inicio, el catalizador (Rosas 68).

Si bien el enfoque en el manejo de los sentidos no ha sido un eje central en los estudios de la obra de Dávila, tampoco ha pasado desapercibido. Óscar Mata en “La mirada deshabitada: la narrativa de Amparo Dávila” nos habla del sentido de la vista como punto clave en la obra de Dávila; mientras que Jorge Luis Herrera y Elizabeth Hochberg destacan el sentido del oído. En su estudio “‘Música concreta’ entre imágenes grotescas y objetos sonoros”, Herrera trabaja la construcción del cuento a través de una red de imágenes auditivas. En “Escribir entre sonidos: radiodifusión y música concreta en tres cuentos de Amparo Dávila”, Hochberg marca la importancia de los aparatos radiofónicos y de los personajes radioescuchas en la

obra de la zacatecana, así como la relevancia de la percepción sonora de los protagonistas a través de experiencias acusmáticas.

Mata considera que la mirada es el elemento más significativo en la obra de Dávila (15). Para el investigador, la mirada atraviesa toda la estructura de la mayoría de sus textos, el sentir de sus personajes, lo no dicho, mucho de eso se queda en la mirada: “Siempre hay una mirada en un momento significativo de la narración, siempre una mirada lo dice o lo calla todo, una buena cantidad de sus cuentos culminan con una mirada” (15). En efecto, existe una correspondencia entre episodios clave de la narración y la aparición de elementos sensoriales, sin embargo, como se verá más adelante, esto no sólo ocurre con los elementos referentes a la vista.

Las consideraciones de Mata giran en torno a un entendimiento de la construcción de los cuentos a través de los sentidos, en este caso, el de la vista, pues también propone que “Más que hablar y escuchar, los personajes miran o son vistos” (16). Mata hace énfasis en el uso limitado de diálogos para enfocarse en la abundancia de miradas. Esto refiere a que a veces no hay narración en estricto sentido, sino evocación de la escena por medio de lo sensorial. Además, el investigador afirma que “Paradójicamente —o quizá muy lógicamente— esta narrativa erigida con base en la mirada es pobre en descripciones, como si su dueña no quisiera ver lo que sus ojos registran. Los espacios físicos apenas están esbozados con sabios trazos que permiten, más que visualizarlos, que lo fantástico y lo terrible de súbito se apoderen de ellos” (19). No obstante los miedos de los protagonistas, esto no siempre ocurre así; en los siguientes capítulos se mostrará que en varios cuentos existen descripciones detalladas de las visiones que atormentan a los personajes.

Por su parte, Herrera en su análisis sobre el cuento “Música concreta” se enfoca en el sentido del oído a través de la noción de *objetos sonoros*, proveniente de la realización del

tipo de música que da nombre al cuento. Herrera considera que, dado que los objetos sonoros son sonidos ordinarios mezclados electrónicamente, es posible decir que en el fondo del cuento de Dávila se escuchan determinados sonidos propios de la música concreta “como si la narración estuviera tejida sobre una base musical” (41).

Asimismo, Herrera plantea que dichos objetos sonoros funcionan como intensificadores de la tensión narrativa, debido a que se repiten y se acrecientan conforme avanza el relato (41). Este planteamiento será retomado más adelante, cuando se hable de la intensificación de imágenes sensoriales que ocurre no sólo en cuentos donde predomina lo auditivo, sino también en los que se trabajan los otros sentidos. Además, para el investigador los sonidos también se relacionan con el devenir de los personajes: “los sonidos contribuyen a la degradación de los protagonistas y determinan el desenlace. Pareciera que estos sonidos se fueran introduciendo en su espíritu” (41).

Herrera relaciona también los sonidos con el mundo grotesco, pues explica que los protagonistas de “Música concreta” “sufren la transformación paulatina en sus estados mentales” (47) luego de escuchar algún sonido clave en el relato. Para el estudioso, hay sonidos específicos que alejan de la realidad a los personajes y “los hace percibir que tanto ellos como el mundo han cambiado” (47). Tal planteamiento resulta relevante, dado que la percepción de un cambio en la atmósfera luego de un sonido clave es un recurso que se presenta en más cuentos de Dávila y no ocurre sólo con imágenes auditivas, sino con olores o visiones que transgreden la realidad. Si bien Herrera concibe el cambio en el mundo conocido como característica de lo grotesco, también es posible considerar que estos cambios son percibidos porque coinciden con la irrupción de lo insólito en la realidad planteada y con el acercamiento de los personajes al umbral de lo fantástico.

Mientras tanto, como se mencionó, Hochberg trabaja tres cuentos de Dávila donde las imágenes sensoriales auditivas son clave: “Música concreta”, “Con los ojos abiertos” y “Radio Imer Opus 94.5”. Hochberg analiza los relatos principalmente a partir del concepto de *experiencia acusmática*; es decir, la percepción de ruidos que se escuchan sin conocer el origen de éstos (347). Para Hochberg, este tipo de experiencias provocan temor e incertidumbre en los personajes. Además, según la investigadora, los quiebres con la realidad en dichos cuentos de Dávila se presentan a través de la escucha acusmática, con la presencia de objetos sonoros, de escenas de percepción auditiva que aparecen a lo largo de las narraciones y que paulatinamente perturban a los personajes: “podemos relacionar su poder desestabilizador [de los ruidos] sobre los personajes con “escenas de escucha” anteriores, que [...] conducen a la ruptura entre signos y referentes” (352).

Hochberg explica que la desestabilización de los personajes ocurre a través de un proceso perceptivo de disociación entre los ruidos y sus fuentes, en el cual los personajes se vuelven “oyentes momentáneos de objetos sonoros” (353) y, dado que desconocen su origen, desarrollan una sensibilidad especial ante éstos, pues tratan de descifrar de dónde provienen. En el caso de “Música concreta”, Hochberg no sólo menciona la importancia de la percepción sonora, sino también de la nueva percepción visual derivada de la experiencia acusmática: “Si antes escuchaba un ruido que “sobresalía de entre los demás”, ahora, al enfrentarse visualmente con el sapo, queda completamente cautivada por los ojos de éste. Ella los trata no como los órganos de un ser particular, sino más bien como *signos* visuales flotantes” (354). De esta forma, según Hochberg, los protagonistas terminan por tratar a los ruidos y a las visiones como “algo completamente desconectado de la realidad contextual” (354), lo que podría interpretarse como la transgresión de la realidad que abre paso a lo fantástico. Para la

investigadora, los ruidos marcan momentos cruciales en los cuentos y en algunos casos su percepción funciona como “el catalizador preciso del quiebre con la realidad” (356).

Al igual que Hochberg, la investigadora Fukumi Nihira en “Lo fantástico en ‘Música concreta’, de Amparo Dávila” destaca la relevancia de la percepción de sonidos y visiones, pues considera que en cuentos como “Música concreta” la forma de percepción sensorial es muy importante para el desarrollo de los personajes de Sergio y Marcela. Fukumi Nihira opina que, a partir de la descripción de sus sentidos corporales, se pueden observar los cambios de perspectiva ante los hechos insólitos que presencian, pues en un principio Sergio no compartía la sensibilidad auditiva y visual de Marcela, pero al final es posible apreciar la identificación y entendimiento entre dichos personajes a través de lo sensorial: “En el final del cuento, cuando él [Sergio] tal vez ha matado a la costurera, se puede entender que él tenía el sentido del oído, la vista y el pensamiento de Marcela” (371).

Además, Nihira afirma que los sonidos que aparecen a lo largo de la historia preparan el clímax del relato y funcionan como indicios de la futura irrupción de un acontecimiento extraño (372). Para Nihira, las constantes descripciones asociadas al oído pueden “ser un indicio de que va a ocurrir algo relacionado con dicho órgano” (373). Tanto para Hochberg como para Nihira los sonidos que crean lo que parece ser música concreta son el vehículo a un mundo desconocido, pues cuando los personajes se enfocan en los ruidos y tratan de descifrar lo que escuchan, una realidad antes oculta aparece ante ellos (376). Lo anterior se relaciona con los indicios sensoriales que se mencionaron al inicio de este capítulo, ya que se había afirmado que en los cuentos de la zacatecana varios de esos indicios se relacionan con la percepción sensorial, con momentos en los cuales los personajes ven, huelen o escuchan algo. De igual forma, esta idea se vincula con la percepción de otra realidad por medio de los sentidos.

En los estudios anteriores, se puede observar que los sentidos en la obra de Dávila se han concebido como elementos clave en las narraciones, ya sea porque la construcción del cuento gira en torno a ciertos sentidos o a la percepción de imágenes sensoriales; o porque la intensificación de los sentidos funciona para aumentar la tensión narrativa. De igual manera, Mata, Herrera, Hochberg y Nihira destacan la aparición abundante y repetitiva de referentes sensoriales a través de elementos visuales y auditivos. Estas consideraciones resultan relevantes puesto que, como se explicará en los siguientes capítulos, en los cuentos de Dávila aparecen constantemente imágenes no sólo visuales o auditivas, sino también referentes al sentido del olfato. Si bien Herrera, Hochberg y Nihira identifican una relación entre las imágenes auditivas y el cambio o rompimiento con el mundo conocido en el cuento “Música concreta”, no se ha estudiado claramente la presencia de este fenómeno en más cuentos de la autora o la relevancia del vínculo que las imágenes sensoriales auditivas, visuales y olfativas mantienen con la construcción de la atmósfera fantástica en los relatos, pues los sentidos sublimados logran que los personajes se adentren en un vaivén constante entre realidad e irrealdad.

1.4 El punto de vista de los personajes: la percepción

Hasta ahora, en torno a la percepción, se ha hablado de una sensibilidad especial característica de los personajes davilescos; no obstante, algunas veces, la intensificación perceptiva y sensorial en los personajes de relatos fantásticos ha puesto en duda la credibilidad de los hechos narrados. Cuando a los personajes se les considera inmersos en estados alterados, el lector se puede preguntar si en verdad hubo una transgresión en la realidad intratextual o si el suceso irruptor sólo fue producto de la percepción alterada del personaje. En su estudio sobre los límites de la percepción en la literatura fantástica, Rosalba

Campra explica la complejidad de los sentidos como clave para la configuración de la realidad:

[...] el problema se plantea como consecuencia de la reducción de nuestro concepto de realidad a la realidad percibida. Se trata, pues, de una parcialidad recortada por las posibilidades de los sentidos humanos. Y, naturalmente, por la extensión del conocimiento científico [...] el ojo desnudo no distingue los átomos que constituyen la materia; el oído no advierte un sonido más allá de ciertas frecuencias. Este desfase entre lo que podemos percibir de la realidad y la realidad misma es rico en potencialidades narrativas (Campra *Territorios* 86).

Los sentidos serán nuestra guía para la comprensión de una realidad más allá de nuestra percepción habitual. Cuando los sentidos cambian, la realidad cambia con ellos. En referencia a esto, posteriormente Campra alude a una idea planteada en *Plan de evasión* de Adolfo Bioy Casares: “Admitimos el mundo como lo revelan nuestros sentidos [...] Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos [...] Si cambiaran los sentidos, cambiaría la imagen” (Bioy 244). Este supuesto puede aplicarse a la narrativa sensorial de Amparo Dávila cuando se considera que la gradación en los sentidos de los personajes davilescos modifica su percepción del mundo y su realidad.

Ahora bien, dado que se plantea una sensibilidad especial presente en los personajes davilescos, en este punto resulta fundamental apuntar la diferencia entre sentidos alterados e hiperbolizados y estados alterados, pues ambos se relacionan con la percepción de la realidad. Al hablar de los sentidos, se habla de los sentidos corporales básicos en los personajes, de su capacidad para percibir estímulos mediante determinados órganos. Se dice que los sentidos están alterados dado que se presenta un cambio en éstos, pues se desarrollan de forma que los personajes perciben los estímulos de su entorno con gran intensidad: sus sentidos se hiperbolizan, se subliman. Por otra parte, cuando se habla de personajes inmersos en estados

alterados se refiere a circunstancias en que los individuos están anímicamente alterados, sufren de algún trastorno nervioso o incluso una condición patológica, por tanto, su percepción de la realidad cambia y se dice que son sujetos alterados. Algunos personajes en la obra de Dávila se encuentran en estados alterados; sin embargo, dichos estados suelen derivar de los sentidos hiperbolizados con los que perciben su realidad, ya que las visiones, los ruidos u olores llegan a ser tan intensos y angustiosos, que provocan la alteración anímica.

Estas reflexiones sobre la percepción son importantes puesto que los personajes de Dávila pocas veces han sido estudiados como seres que suelen ser más sensibles ante los estímulos de su realidad, generalmente, su clasificación como sujetos alterados resta verosimilitud a la narración de sus experiencias fantásticas. En “La fantasía: una (e)vocación en la soledad” la investigadora Marcela Palma sigue esta última perspectiva, pues propone que los ruidos o visiones que perciben los personajes de Dávila son en realidad delirios provocados por su soledad: “Lo que Amparo Dávila nos presenta es ese mundo interior que se traduce en imágenes [...] la evocación a la que se entrega el hombre ante tanta soledad; es como si de pronto el yo interno se transformara en una pantalla y por ella viéramos ese campo léxico traducido ahora en imágenes” (37).

El investigador Gerardo Bustamante también considera que los personajes de Dávila son sujetos alterados por su imaginación. En su análisis sobre el cuento “El huésped”, Bustamante dice que el discurso de la protagonista-narradora resulta ambiguo, debido a que no se sabe si toda la historia es en realidad producto de una fantasía: “La interpretación sobre la identidad del huésped llega al lector a través de la subjetividad de la narradora. Lo que hace ambiguo al cuento es la experiencia de la mujer y la forma en que transmite sus miedos al lector” (81).

Además de atribuir la ambigüedad a la imaginación de los protagonistas, Bustamante también la relaciona con la locura de éstos, pues considera que en cuentos como “La señorita Julia” o “El espejo” los ruidos y visiones extrañas tienen una explicación vinculada a los trastornos mentales, sobre “El espejo” comenta: “La explicación médica que se da sobre las visiones de la mujer, se basan en un agotamiento nervioso y en principios de histeria” (82). Lo mismo considera de cuentos como “Tina Reyes”, “Música concreta”, “Detrás de la reja” y “El desayuno”, ya que según Bustamante “tienen como unidad temática la locura” (82). Si bien la locura es un tema que se puede estudiar en la obra de Dávila, afirmar que la mayoría de sus personajes están locos y que ahí se halla la explicación a los hechos fantásticos puede ser una lectura menos factible, pues juzgar como sujetos alterados a los personajes que presencian y nos narran hechos fantásticos es tratar de darle una explicación a lo insólito desde una lectura realista, incluso médica, y no fantástica.

En el caso de “La señorita Julia”, Bustamante opina que su inestabilidad mental se manifestó debido al insomnio: “cuando deja de dormir por las noches, escucha ruidos por toda la casa” (82). No obstante, en realidad, la inestabilidad de la protagonista es provocada por los ruidos que oye y su inexplicable origen: primero es el hecho fantástico que la protagonista percibe y luego la posible locura que su extrañeza le pueda ocasionar. Esto también ocurre en otros cuentos, donde se descalifica a los personajes testigo de los hechos insólitos en lugar de apelar a que, en varias ocasiones, los protagonistas-narradores son planteados con una percepción más sensible que los demás, por lo que se acercan fácilmente al umbral de lo fantástico.

Las investigadoras Marianne Toussaint, Georgina García, Berenice Romano y Susan Montero trabajan a los personajes de Dávila bajo esta última perspectiva. Montero considera que los personajes davilecos tienen “la íntima convicción de la legitimidad de ser diferente

y de poder advertir aquello que sólo a ellas (os) les está revelado” (286). Siguiendo esta premisa, Toussaint opina que en los cuentos de Dávila “sólo algunos privilegiados” (130) logran percibir “lo otro, lo invisible, lo que no se ve, el mundo misterioso que se presiente” (130), Toussaint propone que son en su mayoría personajes femeninos los que poseen dicha sensibilidad sublimada (133). Por su parte, Georgina García juzga que algunas veces la percepción de los personajes sí se ve atravesada por una inestabilidad mental, pero que muchas otras veces los personajes con vidas comunes tienen acceso a hechos fantásticos:

El dominio del género cuentístico que tiene Amparo Dávila y el conocimiento profundo de las exigencias de la literatura imaginativa, de fantasía, incluida la fantástica, le permiten jugar con las percepciones de sus personajes (y con las del lector a quien sorprende con lo insólito que acontece), para fundar la dimensión de todos los posibles en la realidad cotidiana. El mundo recreado postula que en cualquier momento puede mostrarse aquello no entrevisto en la realidad, que es la de las personas comunes y corrientes, de la clase media. Estos seres, en principio iguales a cualquiera, empiezan a distinguirse porque perciben lo acontecido desde la patología de una psicosis o porque se propone la duda acerca de la normalidad de su visión (García 152).

Por su parte, Berenice Romano, en “Otra forma de pensar el mundo: representación y percepción en la narrativa de Amparo Dávila”, propone que para los personajes de la zacatecana “la espacialidad y la temporalidad se viven de manera subjetiva” (378) pues éstos poseen una forma peculiar de percepción del espacio, una *espacialidad subjetiva* que deriva en la creación de atmósferas confusas para el lector, pero con sentido bajo el código de percepción de los personajes. Los espacios y las atmósferas son modificados a través de las descripciones que se obtienen de los personajes, quienes parecen percibir cosas que a simple vista no están: “En la imagen hay una construcción que hace que la ausencia se elabore en la percepción como presencia” (381). Los personajes davilecos elaboran presencias por medio de la percepción, las presencias que perciben se manifiestan, por ejemplo, a través de ruidos,

tal como lo señala Romano en su análisis sobre la percepción de Mariana, protagonista de “Con los ojos abiertos”. Cuando Mariana comienza a creer que los muebles que heredó de su difunto esposo Armando suenan por las noches “lo que en realidad ha conjurado [Mariana] a través de la percepción que tiene de ellos [los muebles] es la presencia nocturna de Armando. Una presencia que hace ruidos” (Romano 382).

No obstante, Romano no descalifica la percepción de los personajes *davilescos*, sino que marca una diferencia entre lo que en apariencia sucede y lo que los personajes perciben: “Esta fractura es la que genera la inquietud [...] Es la que configura la atmósfera en la que el personaje se hunde en una realidad subjetiva que lo consume” (382). En dicha fractura se puede encontrar también la aparición de lo fantástico, ya que se mantiene la ambigüedad en cuanto a la existencia de lo que los personajes narran y lo que en verdad se halla en su entorno. Así, para Romano aquello que perciben los personajes no es un invento sino parte de su imaginario, un plano distinto de realidad, otra posibilidad: “los personajes son absorbidos por la experiencia que se cuenta; no inventan una realidad, sino que la viven, están al mismo tiempo en el plano de lo real de la ficción y de lo imaginario” (Romano 386). La afirmación anterior se relaciona con la propuesta de esta tesis, en la cual los personajes de Dávila hallan la superposición de dos realidades dado que su sensibilidad especial los acerca al umbral de lo fantástico.

Como se puede observar, las reflexiones en torno a la percepción de los personajes *davilescos* son variadas. Aunque las lecturas que involucran la locura como factor que afecta la percepción y la credibilidad son válidas, muchas veces éstas pueden llegar a ser esquemas explicativos de lo insólito y, por tanto, anulan el elemento fantástico. Por lo anterior, en esta investigación se seguirán las consideraciones que indican que los personajes-narradores son testigos de hechos insólitos porque poseen una percepción más sensible ante los estímulos de

su realidad. Así, se propone que la sensibilidad sublimada, característica de los protagonistas, los hace más propensos a la percepción e intensificación de las diversas imágenes sensoriales presentes en los cuentos, imágenes que a su vez contribuyen a la configuración de la atmósfera fantástica. A continuación, con el fin de profundizar en los personajes davilescos y sus percepciones, se hablará de la focalización según la crítica Mieke Bal.

CAPÍTULO 2

LA FOCALIZACIÓN DE LA REALIDAD: OTRA POSIBILIDAD DE LO REAL

Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable.
Dávila, *Tiempo destrozado*

En las obras narrativas resulta importante saber qué información se le ofrece al lector para que reconstruya el mundo a través de los sucesos que presenta el narrador y de las impresiones de los personajes. Las reflexiones en torno a la percepción de la realidad son especialmente importantes en la obra de Amparo Dávila dado que, como se mencionó, los personajes y los narradores, que muchas veces son una misma entidad en sus cuentos, generalmente son descalificados como sujetos alterados, por tanto, se les considera narradores no confiables. Como apunta Luz Aurora Pimentel el “*incremento* en la subjetividad de la voz que narra está directamente relacionado con el *decremento* de confiabilidad” (Pimentel “Sobre el relato”). En este caso, la subjetividad de la narración aumenta cuando se piensa que los personajes sufren de algún trastorno nervioso o patología, ya que se cuestiona su grado de involucramiento, la parcialidad de su conocimiento y los prejuicios de su visión (Pimentel “Sobre el relato”).

El planteamiento anterior cuenta con repercusiones relevantes dentro de la literatura fantástica, pues, siguiendo la concepción tradicional de lo fantástico de teóricos como Todorov o Flora Botton, el hecho transgresor de la realidad debe mantenerse inexplicable para que la duda perdure. Sin embargo, cuando la incertidumbre existe respecto a la percepción de la realidad de los personajes y lo que narran, y no en torno a la transgresión en sí, entonces se origina un intento de anulación de lo fantástico. Ello ocurre porque se trata de brindar una explicación en donde los hechos insólitos narrados se atribuyen a la psicología de los personajes o a los estados alterados en los que a veces se encuentran. De acuerdo con

lo expuesto, resulta importante teorizar sobre tres aspectos en torno a la percepción de la realidad en los cuentos de Dávila: a) el focalizador de la realidad, para caracterizar a los seres a través de los cuales se ven los acontecimientos y la manera en que los perciben; b) los personajes en estados alterados como focalizadores, para estudiar la forma en que sus percepciones influyen en la construcción de la realidad; y c) los elementos sensoriales que se focalizan constantemente y que funcionan como transgresores del paradigma de realidad. Así, se obtendrá un panorama más claro, no sólo de los personajes focalizadores, sino de aquellas imágenes que con frecuencia se encuentran en su campo de percepción y la relación de éstas con la configuración de lo fantástico.

2.1 El focalizador y la percepción hiperbolizada de la realidad

El concepto de *focalización* proviene de la teoría narratológica, éste se propuso para trabajar las cuestiones de perspectiva o punto de vista de los narradores y de los personajes. Es útil recordar que la narratología deriva de la tradición estructuralista, la cual se concentraba en los procesos de construcción de los textos, en la búsqueda de sistemas y categorizaciones para las obras literarias, en el contexto de los años sesenta donde el pensamiento estructuralista “no sólo vuelve a pensar todo de punta a cabo (esta vez como lenguaje); vuelve a pensar todo como si el lenguaje fuera el tema o la materia principal de sus investigaciones” (Eagleton 130).

Siguiendo esa línea de pensamiento, el teórico francés Gérard Genette en *Figuras III* (1972) se dedicó a sistematizar las obras narrativas en tres niveles: la historia, el relato y la narración. Además, estudió el relato a través de las categorizaciones propias del verbo: el tiempo, el modo y la voz. Estas clasificaciones fueron importantes dado que cada nivel manejaba diferentes narradores y se marcaba una distinción entre quién contaba lo que pasaba

y quién veía lo que pasaba, pues con la categoría de *modo* de la narración, Genette propuso hablar de la forma en que se regulaba la información que recibía el lector. Así, Genette se refirió a la focalización a modo de perspectiva, concentrándose en las diversas posiciones que adoptaba el narrador según su conocimiento y visión de lo narrado. Con base en lo anterior, el teórico propuso la tipología de focalización cero, focalización interna y focalización externa.¹

Posteriormente, en su *Nuevo discurso del relato* (1993), Genette sustituyó la interrogante *quién ve* por *quién percibe*, por considerarla más amplia en cuanto al espectro sensorial, ya que percibir podía abarcar, por ejemplo, el aspecto auditivo y no sólo el visual. Finalmente, Genette se inclinó por el término *foco de percepción* pues consideraba que éste no siempre era representado por una persona: “¿Será quizá mejor, pues, preguntarse, de forma más neutra, *dónde está el foco de percepción?* Un foco que podría, o no [...] encarnarse en un personaje” (Genette 45). No obstante las vastas aportaciones de Genette en cuanto a la focalización, sería la teórica y crítica neerlandesa Mieke Bal quien trataría no sólo el acto de focalizar, sino también propondría la categoría de *focalizador* para diferenciar claramente al agente que veía/percibía del agente que narraba.

En su *Teoría de la narrativa* (1985) Mieke Bal también parte del concepto de perspectiva para hablar de la focalización, pues aquella “cubre tanto los puntos de percepción físicos como los psíquicos” (109). Sin embargo, se inclina completamente por el término de focalización, ya que considera que el concepto de perspectiva se ha tornado ambiguo dado que “ha pasado a indicar en la tradición de la teoría narrativa tanto al narrador como a la visión” (Bal 106) y ha perdido el enfoque en el agente focalizador. La distinción que Bal

¹ Genette explica ampliamente estas clasificaciones en Gérard Genette. *Figuras III*. Lumen, 1989. No nos adentraremos más en ellas, dado que no son el eje principal de este trabajo.

hace del focalizador resulta especialmente útil para esta tesis, en primer lugar, porque prioriza la focalización física-sensorial y psíquica; en segundo lugar, porque considera que dicho tipo de focalización puede ser o es efectuada por un agente distinto del narrador, por lo que siempre obtenemos una visión manipulada, incluso si se presume objetividad: “cualquier ‘visión’ que se presente puede tener un fuerte efecto manipulador y es, por consiguiente, muy difícil de separar de las emociones” (Bal 109).

Lo anterior se relaciona con los elementos sensoriales hiperbolizados que constantemente están en el campo de percepción de los personajes focalizadores en los cuentos de Dávila y por las que suelen ser juzgados como seres alterados en cuya percepción no se puede confiar. Tal es el caso de la protagonista de “La señorita Julia” y los extraños ruidos que escucha todas las noches; de la madre y su hijo atormentados por una visión terrible en “El espejo”, o de los intensos olores que Marina percibe en “El abrazo” momentos antes de que presencie la inexplicable aparición de su amante fallecido. De acuerdo con la propuesta de Bal, cualquier percepción está manipulada con anterioridad, por ello las sensibilidades de los personajes davilescos podrían estudiarse sin centrar el enfoque en si lo que perciben es o no “real”. Esto se tratará con mayor profundidad más adelante.

El estudio sobre focalización de Bal se utilizará en este trabajo ya que, al analizar la percepción de los personajes davilescos, la definición de focalizador de la teórica permite caracterizar la forma en que el agente focalizador presenta la visión de los acontecimientos, ya sea de forma parcial y limitada o como se propone en esta investigación, de forma detallada e hipersensible, sin juzgar la confiabilidad del focalizador y entendiendo su manera particular de focalizar los hechos. Para poder proceder al análisis y establecer una relación clara con el tema de los elementos sensoriales que perciben los personajes de Dávila, es preciso explicar los conceptos y planteamientos clave en la teoría narratológica de Bal. La

teórica define a la focalización como “la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido narrativo” (Bal 110). Así, establece una diferencia entre el sujeto y el objeto de la focalización. Resulta importante recalcar que cuando se habla de visión se refiere a todo lo perceptible, no sólo a elementos asociados al sentido de la vista. Ahora bien, para Bal el focalizador “constituye el punto desde el que se contemplan los elementos” (110), tal posición puede competir a un personaje dentro de la fábula o a un elemento externo a ella. Bal denomina *personaje focalizador* o *FP* al focalizador que coincide con el personaje a través del cual el lector observa, esta focalización puede variar; es decir, cambiar de un personaje a otro. Cuando esto ocurre, Bal la considera un tipo de focalización más enriquecedora, puesto que se conocen diferentes visiones de los mismos acontecimientos.

Posteriormente, Bal realiza una división entre focalización interna y focalización externa, similar a la planteada por Genette con la visión desde fuera (externa) y la visión con (interna). En la división de Bal, la focalización interna “corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (111), mientras que la externa se presenta cuando “un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador” (111). La investigadora plantea que para comenzar un análisis en las obras narrativas es necesario identificar qué personaje focaliza qué objeto. El focalizador y el objeto pueden mantenerse estables a lo largo de la narración o pueden cambiar, para Bal, las diferentes combinaciones de objeto y focalizador que se presenten son relevantes en tanto que “la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador [y] A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (112).

En este punto, Bal propone el estudio de la focalización bajo tres interrogantes: “1.- ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige? 2.- ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla

las cosas? 3.- ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?” (112). Estos cuestionamientos, sumados a la información que el objeto y el focalizador proporcionan, resultan relevantes para el análisis de la percepción de imágenes sensoriales que se propone en esta investigación. Se entenderá por *imagen sensorial* el recurso narrativo que evoca un fenómeno que se percibe a través de los sentidos. En este caso, el objeto focalizado de interés son las imágenes sensoriales, y si la forma en que se recibe este objeto es determinada por el focalizador, entonces se puede decir que en los relatos de Dávila el objeto se recibe de forma hiperbolizada²: ruidos, olores y visiones se perciben intensamente. Asimismo, si la imagen que ofrece el focalizador brinda a su vez información sobre él mismo, es posible relacionar las imágenes sensoriales hiperbolizadas con la propuesta de una sensibilidad sublimada característica de los personajes davilescos: Marcela y Sergio pueden escuchar el terrible croar de la mujer-rana en “Música concreta”, la protagonista de “Estocolmo 3” parece ser la única en percatarse de la presencia de una joven vestida de blanco en el nuevo departamento de sus amigos y, en “La quinta de las celosías”, Gabriel es atormentado por el intenso olor a formol que despiden su novia Jana. Lo anterior se podrá observar con mayor claridad cuando se proceda al análisis de los cuentos.

La propuesta teórica de Bal continúa con el planteamiento de que toda focalización implica una interpretación de lo percibido: “Los objetos, los paisajes, los acontecimientos [...] se focalizan todos los elementos [...] Sólo por ello, se nos presenta una, nada inocente,

² En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese define a la hipérbole como la “figura lógica que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud [...] La exageración puede ser por exceso [...] o por defecto” (198). Además, Marchese señala que la hipérbole “patentiza la desproporción entre las palabras y la realidad” (198). Así, en la tesis se emplea el término *hiperbolizado* para hacer referencia al exceso expresado en la descripción de imágenes sensoriales y en su percepción; así como para enfatizar la relación de dicho exceso con la transgresión de la realidad característica tanto de la hipérbole como de la literatura fantástica.

interpretación de los elementos” (112). El focalizador puede incluir una opinión en la presentación de los acontecimientos, pero su grado de interpretación puede o no hacerse evidente, por tanto, es un factor por analizar y refuerza la idea de que en realidad no existe una narración o focalización completamente objetiva, pues en las presentaciones se interpreta, aunque no lo parezca. En relación con la interpretación de elementos, la investigadora trata a los personajes focalizadores o FP que se posicionan desde el *Yo* y explica que incluso si ese *Yo* no se hace explícito, es posible reconocerlo a través de expresiones que indiquen cercanía con el espacio pues “subrayan la vecindad entre lugar y perceptor” (Bal 113). Bal etiqueta a este tipo de focalizador como *FP* («*Yo*»).

Estudiar a los FP («*Yo*») implica analizar qué es lo que más hacen los focalizadores: observar o interpretar. De igual manera, el contexto en el cual el FP se desenvuelve es relevante para el estudio de los elementos focalizados, pues “el FP («*Yo*») encaja el objeto en su propio campo de experiencias” (Bal 113). Así, será necesario prestar atención a dichas experiencias para determinar la forma específica en que los focalizadores de los relatos asimilan lo percibido. En el caso de la narrativa de Dávila sería útil, por ejemplo, identificar el contexto en el cual el personaje de Tina Reyes inserta sus interacciones con el joven que la corteja, ya que existe un trasfondo vinculado a sus experiencias con los hombres que la hace alterarse tan sólo sentir el contacto de las manos de aquél con las de ella.

Según Bal, dicho campo de experiencias se relaciona con la manera en que se presenta un personaje en la narración pues éste “comunica información sobre el objeto mismo y sobre el focalizador” (114). La investigadora afirma que, a través de dicha información, es posible conocer la forma en que el sujeto focalizador experimenta diversos fenómenos, por ejemplo, su relación con el entorno que habita o sus vínculos sociales. En el caso de Tina Reyes, su percepción del joven que la quiere conquistar y las actitudes que ella manifiesta ante él,

brindan detalles sobre su miedo, su desconfianza hacia los hombres y sobre su dificultad para involucrarse en relaciones amorosas.

Ahora bien, en la teoría de Bal existe un planteamiento interesante para su aplicación a los relatos de literatura fantástica. La teórica parte del supuesto de que “En principio, no importa que el objeto ‘exista de verdad’ en la realidad, o que sea parte de una fábula ficticia, o que sea una fantasía creada por el personaje y, por consiguiente, un objeto doblemente ficticio” (114). Para Bal, lo realmente importante es conocer la interpretación de los personajes focalizadores en relación con lo que perciben, para poder caracterizar al focalizador y al objeto focalizado.

Si bien uno de los principales fundamentos de la literatura fantástica radica en la presentación de acontecimientos que no tengan explicación y atender a la veracidad de los hechos y de los objetos puede resultar relevante, otra forma de enfocar el análisis de dichos aspectos es bajo el marco de posibilidades de percepción de la realidad que se abren a través de los diferentes tipos de focalización presentes en una narración. Más allá de los binomios verosímil-inverosímil o falso-verdadero, se destaca el hecho de que cuando la focalización cambia, la realidad cambia también. Los focalizadores pueden percibir y ayudar a construir diferentes atmósferas en que la realidad y la irrealidad se confunden. Por tanto, bajo el planteamiento de Bal, en los posteriores análisis se demostrará que no es primordial si las imágenes sensoriales focalizadas por los personajes davilescos existen o no, sino que resulta fundamental estudiar la forma en que son focalizadas: las imágenes se van intensificando gradualmente y permiten a los focalizadores concebir otra percepción del mundo y de la realidad intratextuales. A partir de este tipo de focalizaciones, basadas en sensibilidades sublimadas, se construirá paulatinamente la atmósfera de angustia que puede detonar en lo fantástico.

2.2 Personajes en estados alterados y personajes con sensibilidad sublimada como focalizadores

A pesar de que es posible trabajar los campos de percepción de los personajes focalizadores sin atender necesariamente a la verosimilitud de lo narrado, resulta importante trabajar dos de los puntos que Bal plantea: quién focaliza y la actitud con la que el focalizador contempla las cosas. En este caso, la presencia de personajes en estados alterados resulta un tema recurrente en la obra de Dávila y se trabaja principalmente en torno a dos ejes: la obsesión y la locura. Como se mencionó, cuando se habla de dicho tipo de estados se refiere a circunstancias en que los individuos están anímicamente alterados, sufren de algún trastorno nervioso o incluso una condición patológica. La narrativa de Dávila cuenta con personajes focalizadores que pueden considerarse inmersos en estados alterados y además forman parte de una focalización interna; es decir, participan como actores en la historia: la señorita Julia escucha ruidos que perturban su sueño durante las noches y las horas que pasa sin dormir terminan por deteriorar su salud física y mental; el periodo de sueño de Marcela en “Música concreta” también se ve afectado por la aparición de un sapo bajo su ventana y el ruido del croar que no la deja descansar; y el protagonista de “Un boleto a cualquier parte” pierde su estabilidad mental cuando rápidamente se obsesiona por descubrir qué viene a decirle el hombre que lo ha estado buscando tan insistentemente.

El repertorio de personajes en estados alterados se amplía al considerar las cuatro antologías de cuento de Dávila. En *Tiempo destrozado* (1959), además del reconocido personaje de la señorita Julia, se hallan Gabriel de “La quinta de las celosías”, María de “La celda” y la madre e hijo protagonistas de “El espejo”, todos personajes focalizadores. María se halla ansiosa debido a la presencia que ella nombra como “Él”, la cual la mantiene intranquila desde el principio del cuento. La madre enferma del protagonista de “El espejo”

se describe muy nerviosa por una visión que la atormenta todas las noches. El hijo atribuye este comportamiento a su enfermedad, pero posteriormente él también se trastorna por esas visiones. Por su parte, el personaje de Gabriel se altera y comienza a describir eventos extraños, luego de que su novia Jana le ofreciera un supuesto té con alguna sustancia pernicioso.

En *Música concreta* (1961), además del personaje de Marcela perteneciente al cuento que da nombre a la antología, se encuentran Carmen de “El desayuno”, Tina Reyes del relato homónimo y la protagonista de “Detrás de la reja”. La primera se presenta a desayunar con un aspecto enfermizo y manifiesta estar alterada debido a un mal sueño; Tina Reyes pierde paulatinamente la razón, luego de que un hombre la abordara por la calle e intentara cortejarla; mientras que en el final de “Detrás de la reja” se revela que la protagonista focalizadora se encuentra narrando los hechos desde un hospital psiquiátrico y que anteriormente ha sido medicada.

En *Árboles petrificados* (1977) aparecen alteradas las protagonistas de “La rueda” y “El último verano”, los nervios de la primera entran en crisis después de ver a su expareja difunta y los de la segunda luego de encontrarse con los restos de su propio aborto enterrados en su jardín. Además, Angelina de “El pabellón del descanso” crea una obsesión en torno a dicho espacio y pierde su tranquilidad al anhelar estar siempre en ese lugar; y Marina de “El abrazo” percibe hechos insólitos en una noche de insomnio en que se halla angustiada. Por último, en *Con los ojos abiertos* (2008) se encuentran Mariana, personaje del relato que titula la antología, y Alina e Isabel de “La casa nueva”. Estas dos se presentan trastornadas debido a las voces que escuchan y las visiones que presencian en su nuevo hogar, mientras que el ciclo de sueño de Mariana se trastoca porque todas las noches escucha ruidos en su casa que no le permiten descansar.

Luego del recorrido por este tipo de personajes focalizadores, es importante distinguir entre aquellos personajes que se hallan alterados antes de los hechos insólitos y los personajes que sufren alteraciones anímicas a causa de dichos fenómenos, pues si bien la narrativa de Dávila cuenta con FP³ que pueden considerarse inmersos en estados alterados, en su mayoría éstos son generados por afecciones externas a ellos o por los objetos que focalizan. La bebida que Jana le da a Gabriel es la catalizadora de su estado alterado, al igual que la presencia de “Él” para María. Las visiones en el espejo, los ruidos en la casa de la señorita Julia, la mujer sapo que molesta a Marcela, la pesadilla de Carmen, el hombre que se entromete en la vida de Tina Reyes, la aparición de dos difuntos en “La rueda” y “El abrazo”, y los ruidos o visiones que perciben Mariana, Alina e Isabel. En esos casos, todos los eventos, criaturas o sensaciones que pueden considerarse insólitos son los responsables de las alteraciones anímicas en dichos personajes. Por tanto, resulta fundamental apuntar nuevamente que la presentación de estados alterados en los FP no funciona como una justificación para los hechos fantásticos que presencian. Los trastornos psicológicos o alteraciones anímicas no necesariamente son los causantes de la captación de eventos insólitos, en muchos de los cuentos primero ocurre el hecho fantástico y luego las posibles perturbaciones que éste pueda ocasionar en los FP.

Ahora bien, no se trata de negar rotundamente la contribución de los estados alterados en la percepción de hechos insólitos, pues en algunas ocasiones una vez que dichos estados se presentan, los personajes pueden llegar a hiperbolizar sus sentidos, es decir, a hacerse más susceptibles ante los estímulos de su entorno. Sin embargo, el aspecto a destacar es que principalmente los personajes poseen con antelación una sensibilidad especial que los hace

³ A partir de este punto FP = personaje focalizador o personajes focalizadores.

más propensos a percibir todo con intensidad y a generar estados alterados debido a ello. En este sentido, ante el eje de análisis de Bal: ¿con qué actitud el focalizador contempla las cosas? Se puede decir que los FP de Dávila lo hacen con una percepción sensorial sublimada, con los sentidos hiperbolizados, a veces a causa de estados alterados, pero éstos no son una condición imprescindible. Si se lee con atención, es posible detectar que dicha actitud perceptiva en los personajes aparece con regularidad en la narrativa de la autora, un claro ejemplo se presenta en el reconocido cuento “Alta cocina”, en el cual a través de una focalización interna se conoce a un personaje especialmente sensible a los ruidos que producen las criaturas cocinadas en su casa. Dichos sonidos parecen afectarle sólo a él y pasar desapercibidos para los demás:

Aquellos gritos desgarradores no la conmovían [a la cocinera], seguía atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara. Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser” (Dávila 49).

A través del FP los ruidos se presentan como chillidos muy intensos, sus sentidos se hallan sublimados y éste es más sensible ante los sonidos, los escucha fuertemente incluso con los oídos tapados, pero para los demás personajes parecen ser ruidos insignificantes. Las posibilidades de lo real comienzan a ampliarse, pues el personaje focalizador posee su propia versión de lo ocurrido de acuerdo con su percepción sensorial, los sonidos podrían provenir de otro plano de la realidad a la que sólo el focalizador tiene acceso: lo fantástico comienza a configurarse. En este caso en particular, los objetos focalizados son los sonidos provenientes de las criaturas y, tal como apunta Bal, el focalizador determina la forma en que

el lector recibe la imagen del objeto. Así, el FP de “Alta cocina” hace que los sonidos se hiperbolicen y los presenta como chillidos infernales.

En la narrativa daviilesca aparecen otros FP cuya sensibilidad sublimada hiperboliza los sonidos de su entorno, entre los más destacados se encuentran los protagonistas de “Música concreta” y de “La señorita Julia”, quienes todas las noches oyen ruidos aparentemente provenientes de animales: de un sapo y de ratas, respectivamente. Acerca de los ruidos del anfibio, uno de los FP de “Música concreta” refiere: “me pasaba las noches dando vueltas en la cama, oyendo los ruidos de la noche, ruidos lejanos, vagos, comencé a distinguir uno que sobresalía entre los demás y que cada vez era más fuerte y más preciso, cada vez se acercaba más hasta llegar a mi ventana y ahí permanecía horas y horas” (Dávila 102). Por su parte, el personaje de Julia escuchaba todas las noches sin falta sonidos parecidos a los de roedores: “Julia tenía los ojos cerrados, pero estaba despierta y escuchaba los ruidos en la estancia... en la escalera... aquellas carreras... saltos... resbalones... después allí en su cuarto... llegando hasta su cama... debajo de la cama” (Dávila 63). Ambas situaciones de los cuentos se relacionan con la trasgresión de lo insólito y con la configuración de lo fantástico, debido a que los FP parecen ser los únicos perceptores de los hechos y se manifiestan conflictuados por el ambiente angustioso y confuso que éstos desencadenan.

Los FP hiperbolizan sonidos no sólo en el sentido de intensidad, también aumentan para ellos en frecuencia y en cercanía, como se observa en el fragmento del relato de Julia. Además, los FP no focalizan únicamente imágenes sensoriales auditivas, sino también visiones u olores que a través de la percepción de los personajes de Dávila se tornan sublimes. Tal es el caso de “La quinta de las celosías”, cuento en el cual el personaje focaliza el olor a formol que despide su novia Jana y lo califica como muy intenso y desagradable. Asimismo, el FP percibe olores que le anuncian situaciones peligrosas: “Un golpe de aire dulzón y

nauseabundo le azotó la cara; el estómago se le contrajo, trató de salir al jardín nuevamente y respirar. Ya habían cerrado la puerta...” (Dávila 38).

En cuanto a los FP que focalizan aspectos visuales, se pueden encontrar en relatos como “Final de una lucha” y el “El espejo”, en los cuales los personajes focalizan visiones que, en el primer caso, se intensifican en cuanto a frecuencia, dado que el protagonista contempla constantemente las apariciones de su doble. Mientras que, en el segundo caso, las visiones aumentan en frecuencia e intensidad, pues primeramente el protagonista de “El espejo” y su madre dicen observar sólo una oscuridad y un vacío inquietante en el espejo, pero luego de varias visiones más, la imagen final que éste les brinda resulta la más terrible para ellos: “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” (Dávila 77). En este caso, los dos FP también se plantean como los únicos que tienen la sensibilidad suficiente para percibir la transgresión de lo insólito a través de las imágenes terribles que refleja el espejo, ellos se saben especiales y así lo manifiestan: “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” (Dávila 78).

Como se mencionó en el capítulo anterior, la idea de que los personajes de Dávila se sientan especiales o sean diferentes a los demás ha sido planteada anteriormente por autoras como Marianne Toussaint, Susan Montero y Berenice Romano. Las primeras dos refieren al tema de forma más general, al afirmar que los personajes davilecos están seguros de ser privilegiados, diferentes y, por tanto, ser capaces de presenciar “aquello que sólo a ellas (os) les está revelado” (Montero 286). Mientras que Romano es más específica y afirma que lo que hace más especiales a estos personajes es su peculiar forma de percibir el espacio-tiempo,

a lo que llama espacialidad subjetiva (378). Al igual que Romano, resulta fundamental puntualizar cuál es otra de las particularidades que diferencia a los personajes de los relatos de Dávila, específicamente a los FP. La afirmación de que éstos son especiales por presenciar hechos que pasan desapercibidos para los demás puede ser insuficiente, considero que el estudio de la forma de focalización de los personajes permite ir a causas más precisas. Al analizar cómo focalizan la realidad, se devela que ellos perciben los estímulos de su entorno con más intensidad y que su sensibilidad es más elevada comparada con la de los demás, es así como son capaces de percibir lo que otros no pueden. Esta forma particular de focalizar la realidad hace que su percepción de ella cambie: cuando la focalización cambia, la realidad cambia también.

A partir de aquí, es importante aclarar que cuando se habla de realidad se alude a la construcción intratextual basada en los parámetros del concepto de *paradigma de realidad* trabajado por teóricos como Rafael Olea Franco, idea que refiere a la “codificación de carácter realista [...] donde los personajes de ficción conviven en un mundo familiar y cognoscible para ellos” (Olea “El concepto...”). Es decir, la realidad de los personajes es una construcción intratextual ideada bajo ciertos parámetros que pueden o no coincidir con los propios de la realidad de los lectores, pero que funcionarán como paradigma para los personajes. Una vez puntualizado lo anterior, se puede decir que para los FP de la narrativa de Dávila las posibilidades de lo real se amplían, pues su percepción sensorial les presenta planos insólitos llenos de ruidos extraños y tormentosos, de olores intensos y de visiones desagradables provenientes de una realidad que se revela ante ellos y que, al no poderla discernir, los altera. Los FP son diferentes de los otros personajes porque a través de su focalización ayudan a construir distintas atmósferas angustiosas en las que realidad e irrealidad se confunden.

2.2.1 Algunas dificultades de la focalización interna: la limitación cognitiva

Un aspecto por señalar sobre lo planteado anteriormente es el hecho de que los FP partícipes de focalizaciones internas (actores en el mundo diegético) son en su mayoría quienes poseen la sensibilidad sublimada de la que se habló. Este tipo de focalización se presenta en varios cuentos de la zacatecana, al respecto José Miguel Sardiñas en “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico” afirma que en dicha antología “con independencia de que el narrador participe o no del mundo diegético, su focalización es interna en todos los casos y casi siempre fija. Esa focalización es muy perceptible en los cuentos en los que el narrador funge también como personaje” (Sardiñas “Tiempo” 178). En este caso, Sardiñas refiere a la focalización interna desde la teoría de Genette, en donde la visión del narrador corresponde a la de un personaje de la fábula. Dicha idea de focalización interna sólo se diferencia de la de Bal en cuanto a que para ella narrador y focalizador no necesariamente coinciden,⁴ pero tanto Bal como Genette acentúan la visión a través de un personaje actante en el mundo diegético. Así, es relevante que Sardiñas apunte como característica común de la narrativa davilesca este tipo de focalización y que además la describa como fija, pues destaca la preponderancia de FP actantes y el hecho de que únicamente se conozca la percepción de éstos.

Para Sardiñas, la focalización interna fija en los cuentos de Dávila puede resultar problemática en cuanto a la limitación cognitiva que para él implica la visión por medio del mundo sensorial y emocional de un solo personaje:

⁴ Resulta importante recordar que esta diferencia conceptual se presenta porque Bal crea la categoría de focalizador para diferenciar al agente que percibe del agente que narra, por lo cual, a pesar de que ambos teóricos refieran a la visión a través de un personaje actante en la fábula como característica de la focalización interna, para Bal este personaje sería el focalizador y prioriza su visión sin importar si coincide o no con la del narrador. Mientras que Genette, al no contar con la categoría de focalizador, le da importancia a la correspondencia entre la visión del narrador y la del personaje para caracterizar el acto de focalizar.

La focalización interna, a menudo fija, repetida de cuento en cuento, implica una limitación cognitiva muy fuerte para narrar y, por ello, para construir el mundo de la ficción, y acaba por suscitar una serie creciente de preguntas que quedará sin respuestas, de necesidades de conocimiento que nunca serán satisfechas, al menos por los textos (Sardiñas “Tiempo” 182). Sardiñas no duda de la veracidad de la información que los FP aportan, pero considera conflictivos los escasos datos o las contradicciones que se puedan presentar en sus testimonios, puesto que el lector implícito “normalmente no puede percibir nada que los personajes, o el narrador que focaliza por medio de sus sentidos y de sus conocimientos, no perciban o no describan con un mínimo de precisión” (Sardiñas “Tiempo” 182). El investigador se inclina por declarar la presunta falta de detalle en las descripciones como una característica en común en la narrativa de *Tiempo destrozado* al afirmar que “esos textos responden a una poética basada en carencias y contradicciones” (Sardiñas “Tiempo” 182). No obstante, en su propuesta Sardiñas sólo refiere a las descripciones limitadas de algunos aspectos visuales; es decir, a la apariencia de los personajes o de los seres anómalos presentes en cuentos como “El huésped”, “La celda”, “Moisés y Gaspar”, entre otros. El investigador considera que, si bien existen marcas textuales relacionadas con verbos de percepción como indicadores de que los FP de la diégesis realmente ven a los seres que los atormentan, en el discurso narrativo no hay los suficientes datos para que dichos seres puedan “ser imaginados o inteligidos de manera mínimamente coherente [por el lector]” (Sardiñas “Tiempo” 183).

Aunque dicha falta de descripciones rigurosas de aspectos visuales puede observarse en los relatos que Sardiñas menciona, en *Tiempo destrozado* también se hallan cuentos donde los personajes focalizadores explican a detalle las visiones que los atormentan, es el caso de “El espejo”, “Muerte en el bosque”, “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha” y “Alta cocina”. Ello tomando en cuenta sólo los casos de dicha antología, pues la cantidad de relatos aumenta al considerar las demás. Así, incluso si la escasez de descripciones visuales puede

ser una tendencia en algunos cuentos, afirmar que una poética de la carencia atraviesa toda la narrativa puede resultar arriesgado. De cualquier forma, es conveniente rescatar dos puntos de la propuesta de Sardiñas sobre la focalización en los cuentos de Dávila. En primer lugar, la identificación de una tendencia a la focalización interna fija, en donde sólo se enfatiza la percepción del FP a través de su peculiar mundo sensorial y emocional. En segundo lugar, la idea de que existen marcas textuales que indican que los FP en el plano de la diégesis sí perciben a los seres o personajes monstruosos, a pesar de que algunas veces no los describan con claridad.

Los dos aspectos anteriores son importantes debido a que la tendencia a la focalización interna permite que se pueda realizar una observación más precisa del tipo de percepción y sensibilidad de los personajes focalizadores, dado que se conoce de cerca aquello que perciben y lo que les provoca. Incluso si, como marca Sardiñas, el FP nos da poca información descriptiva que especifique cómo es el objeto que focaliza, existen marcas textuales que demuestran que, aunque el lector implícito no puede concebir las imágenes sensoriales a las cuales refieren los FP, éstas se hallan ahí presentes para ellos: las sienten, las ven, las escuchan y las huelen, según las marcas en la narración. Por tanto, se debe prestar atención a lo que el FP dice de aquellas imágenes, pues esta información revela gran parte de cómo es su percepción de la realidad.

En este punto, se podría objetar uno de los aspectos que teóricas como Rosalba Campra señalan en torno al problema que surge cuando el FP que a su vez funge de narrador se posiciona desde el Yo, debido a que:

Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona es siempre sospechosa porque nadie, fuera de ella misma, garantiza lo narrado [...] Todo cuanto este ente vive y narra puede atribuirse a una percepción distorsionada [...] La primera persona

protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento (Campra “Lo fantástico” 148).

Además de los problemáticos narradores en primera persona, en la narrativa de Dávila también se presentan los FP («Yo») a los que Bal refiere en su teoría. Éstos involucran las dificultades que Campra menciona aun sin ser los narradores, pues incluso si la narración se realiza en tercera persona, generalmente dicho narrador no se pronuncia sobre la realidad de los hechos insólitos que el focalizador dice presenciar, por lo que sólo se conoce la versión de lo que el FP («Yo») percibe. Como se apuntó anteriormente, la veracidad de lo que un narrador en primera persona o un FP («Yo») afirma, aunque útil para la configuración de lo fantástico, no es el eje principal de esta investigación, pues siguiendo la premisa de Bal cualquier hecho narrado o focalizado contiene una interpretación de antemano que le resta validez. Incluso la narración en tercera persona, usualmente considerada la más neutra. Por tanto, en los análisis próximos resultará útil estudiar desde cuáles puntos de vista se focaliza o se narra, pues a pesar de que puedan considerarse puntos de vista limitados, textualmente la percepción sublimada de los FP es lo que se intenta resaltar en la narrativa de Dávila.

Así, el aspecto a destacar en los FP y en los FP («Yo») es cómo asimilan los objetos percibidos dentro de su propio campo de experiencias. Luego de la caracterización de los tipos de focalizadores en la narrativa davilesca realizada en este apartado, se sabe que se trata mayoritariamente de FP con campos de experiencia que implican la antelación de una sensibilidad sublimada o de estados alterados. Esta información es útil porque a partir del conocimiento de quiénes son los FP y cómo es su forma de focalizar los hechos, se conoce mejor la versión que dan de la realidad, su percepción e interacción con ella. Los focalizadores presentan otra posibilidad de lo real a la que se acercan a través de su mundo sensorial. Una vez marcados estos puntos, se puede proceder al planteamiento de la relación

entre los objetos que perciben los FP y la configuración de lo fantástico, dado que los hechos y objetos que éstos presencian son los asociados con los eventos insólitos, sucesos que a su vez provocan angustia y crean incertidumbre en la realidad planteada. Así, luego de responder quién focaliza y cómo lo hace, se llega a la tercera interrogante: ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?

2.3 Posibilidades de percepción: imágenes sensoriales como objetos focalizados y la configuración sensorial de lo fantástico

En el apartado anterior se trabajó en torno a dos de las interrogantes que la teórica Mieke Bal propone para el análisis de la focalización: quién focaliza y con qué actitud el focalizador contempla las cosas. A lo cual se concluyó que los focalizadores en la narrativa de Dávila suelen ser personajes con sensibilidades especiales o inmersos en estados alterados y que ellos perciben su entorno a través de una sensibilidad sublimada. Estos aspectos fueron relevantes dado que, al identificar estas tendencias, se reconoció también un tipo de percepción específica que Dávila plantea al explorar las posibilidades narrativas del mundo sensorial de sus FP. La narración se rige bajo la idea de que cuando los sentidos cambian, la realidad cambia también. La focalización de otra posibilidad de lo real se vincula a su vez con la configuración de lo fantástico en los relatos, pero para entender mejor este planteamiento se debe atender la siguiente cuestión: ¿qué focaliza el personaje: a qué se dirige?

Anteriormente, se afirmó que la mayoría de aquello que los FP focalizaban e hiperbolizaban en los cuentos eran imágenes sensoriales; es decir, en la narración se evocaban fenómenos que los FP percibían a través de los sentidos. Se podría objetar que todos los personajes de narraciones conciben su entorno por medio de sus sentidos, por lo

que no existiría nada de particular en la percepción de los personajes de Dávila. Sin embargo, como se pudo observar en los ejemplos del último apartado, destaca una singular técnica narrativa en la cual se acentúa constantemente lo que los personajes perciben: lo que escuchan, ven o huelen. Además, se procura que dichas imágenes sensoriales se sublimen, que sean visiones terribles, ruidos y olores tormentosos. Asimismo, generalmente se presentan marcas textuales luego de la aparición de dichas imágenes, marcas que indican la angustia y confusión que provoca lo percibido, pues usualmente, las imágenes se relacionan con la percepción de hechos insólitos o con la transgresión del paradigma de realidad. Así, como respuesta tentativa a la primera interrogante ¿qué focalizan los personajes? Se propone que los objetos focalizados son imágenes sensoriales.

En las secciones previas, se había adelantado esta cuestión al trabajar la forma en la cual los FP percibían su entorno, se habló de su sensibilidad sublimada y se presentaron ejemplos de cuentos representativos de aquellos sonidos, visiones y olores que atormentaban a los personajes. La tendencia a focalizar imágenes sensoriales en los momentos clave de varios relatos de Dávila resulta tan frecuente, que es posible hacer una categorización de sus cuentos fantásticos según el sentido más representativo de la narración, tal como la que se puede observar en la siguiente tabla:

Sentido Clave	<i>Tiempo destrozado</i> (1959)	<i>Música concreta</i> (1961)	<i>Árboles petrificados</i> (1977)	<i>Con los ojos abiertos</i> (2008)
Oído	“Alta cocina” “La señorita Julia” “Moisés y Gaspar”	“Música concreta”	“La noche de las guitarras rotas” “El último verano” “Óscar”	“La casa nueva” “Con los ojos abiertos”

Vista	“Final de una lucha” “Muerte en el bosque” “El espejo”	“Tina Reyes”	“La rueda”	
Olfato	“La quinta de las celosías”		“Estocolmo 3” “Griselda” “El abrazo”	

Tabla 1

La tabla fue realizada a partir del análisis de cada uno de los compendios de relatos de Amparo Dávila recopilados en *Cuentos reunidos* (2009). Se seleccionaron los cuentos fantásticos en los que las imágenes sensoriales como objetos focalizados eran recurrentes y se etiquetaron dentro de las tres categorías sensoriales más importantes en la narrativa de Dávila: la vista, el oído y el olfato, ello según el sentido que predominara o fuera de relevancia para la trama del relato. Si bien en antologías como *Música concreta* existen pocos cuentos que se puedan etiquetar bajo algún sentido clave, en ella se encuentra el texto homónimo del libro, el cual es uno de los más representativos de la narrativa sensorial de Dávila. Asimismo, en dicha antología aparecen cuentos como “El desayuno”, el cual no se encuentra en la tabla dado que sus descripciones multisensoriales impiden encasillarlo en un único sentido clave. Existen otros relatos que también contienen imágenes sensoriales como objetos focalizados, pero no se incluyeron en la tabla porque no pueden ser plenamente considerados cuentos fantásticos, pues no contienen hechos insólitos o alguna transgresión de la realidad. Tal es el caso de “Radio Imer Opus 94.5”, relato en el que la protagonista crea una obsesión en torno a la voz de un locutor de radio que escucha todos los días, el texto se halla inmerso de musicalidad, pero dicha obsesión no lleva a una ruptura del paradigma de realidad planteado.

Ahora bien, los criterios seguidos para la clasificación de cada cuento son útiles ya que para algunos relatos una etiquetación rigurosa pudiera resultar arbitraria. Tal es el caso de “Estocolmo 3”, “La casa nueva” o el reconocido “Música concreta”; en el primero se presentan imágenes sensoriales visuales y auditivas como índices de un posible hecho insólito⁵: una aparición fantasmal. Pero en última instancia, la imagen olfativa del desenlace es la más sublime; es decir, la más intensa, angustiosa, excesiva y desproporcionada⁶, y la que finalmente expone la transgresión de la realidad. Por tanto, el olfato resulta el sentido clave. En “La casa nueva”, los FP focalizan inicialmente la imagen de un rostro espectral, visión que atormenta a los personajes hasta el final. Dichas visiones también funcionan como claros indicios de la presencia de lo insólito. No obstante, las imágenes sensoriales auditivas representadas por voces que las FP escuchan son las que verdaderamente alteran la realidad para éstas. Así, el oído se convierte en el sentido más importante para la narración. Por último, anteriormente se mencionaron ejemplos de las imágenes sensoriales auditivas presentes en “Música concreta”, cuento donde destaca el tormentoso ruido del croar de un sapo, así como los sonidos de música concreta hacia el final del cuento. Sin embargo, aunado a lo auditivo, en el clímax se halla el aspecto visual representado por el rostro de la mujer-sapo y una imagen olfativa que inunda la atmósfera y refuerza el efecto de lo insólito: “[la mujer-sapo]

⁵ Como se podrá observar en los ejemplos subsecuentes y en los análisis, en los cuentos, muchas veces se presentan imágenes sensoriales de diferentes sentidos, aunque finalmente uno predomine sobre los otros por ser clave para la configuración de lo fantástico. Un concepto bajo el cual esto podría analizarse es el de *interestesia*: “Herman Parret se basa en el concepto de “interestesia” para proponer una semiótica que tiene por objeto la “sensorialidad del cuerpo en su globalidad”, es decir, cuando el objeto perceptual es conocido en su totalidad por la suma de los sentidos” (Martínez 26). En este caso, la otra posibilidad de la realidad, como objeto perceptual, puede ser concebida a través de varios sentidos a lo largo del cuento, por lo que, además de imágenes sensoriales, también podría estudiarse la presencia de *imágenes interestésicas* en los relatos. Por ahora, no ahondaré más en el tema, dado que sería posible realizar un análisis de este aspecto en otro trabajo de investigación.

⁶ En el siguiente capítulo, la cuestión de lo sublime se desarrollará en su totalidad.

se ha inflado y me mira con odio frío, mortal, mientras me envuelve [...] con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar” (Dávila 111).

Hasta ahora únicamente se ha hablado de los hechos insólitos y de la trasgresión del paradigma de realidad vinculados a las imágenes sensoriales, pero ambos aspectos se relacionan con el punto de mayor interés para este trabajo: la configuración de lo fantástico. En el capítulo anterior se dijo que para entender lo fantástico en Dávila se retomarían dos concepciones de la teoría de la literatura fantástica: la conjunción de realidades y el efecto angustioso que ésta provoca. Se afirmó que en la narrativa davilesca lo fantástico se presentaba a partir de una construcción verosímil de la realidad cotidiana (el paradigma de realidad) que luego se alteraba por la superposición con otra realidad y provocaba incertidumbre en los personajes. Así, se dijo que en Dávila se entendía por fantástico la presencia de un suceso transgresor de la realidad intratextual provocado por la conjunción de dos realidades. Ahora bien, a través del estudio de la focalización se ha intentado demostrar que los FP perciben con intensidad esa otra realidad terrible que se superpone a la suya, lo cual les produce angustia. En los cuentos, los FP desvelan en uno o varios momentos otra posibilidad de la realidad planteada, otra percepción de ella.

Esta otra posibilidad de la que se ha hablado tiene relevancia en función de lo fantástico. Olea Franco apunta que la literatura fantástica construye “un mundo de ficción que aunque parezca muy diferente del universo físico de los lectores, en el fondo se relaciona siempre con éste, ya que apunta hacia otras posibilidades de percepción de la realidad y de interacción con ella” (“El concepto...”). En este sentido, al estudiar quién y cómo focalizaba se profundizó sobre las posibilidades de percepción de los personajes en estados alterados o de los personajes con sensibilidades sublimadas, para así conocer cómo era su interacción

con la realidad. Ahora, es preciso estudiar en qué momentos de la narración se acercan a otros planos por medio de los sentidos, pues como apunta Olea, en esas circunstancias se comienza a conformar lo fantástico. Para explicar cómo funciona esta configuración de lo fantástico a partir de uno o varios momentos de percepción sensorial, se tomará como ejemplo el cuento de “Griselda”, representativo del sentido del olfato.

El relato narra en tercera persona la historia de una joven llamada Martha, ella es la FP del cuento, la agente a través de la cual se conocen los hechos. En uno de sus paseos, Martha decide entrar a una finca abandonada que siempre le ha provocado curiosidad. Ahí, se encuentra a una anciana llamada Griselda, quien la invita a acompañarla. Esta situación forma parte del paradigma de Martha y es la primera realidad planteada en la narración. La joven procede a describir a la señora: “[Martha] comenzó a observarla de reojo. Debía tener cincuenta años o más. El cabello canoso conservaba aún algunos mechones negros. No usaba maquillaje y las gafas impedían apreciar bien sus facciones” (Dávila 200). La imagen visual es el objeto focalizado y funciona como el primer índice de lo insólito que se presenta, pues más adelante se descubre que detrás de las gafas de Griselda se oculta algo terrible. El segundo indicio es también una imagen visual focalizada, un retrato que Griselda le muestra a Martha y que ella describe así: “El retrato de un hombre y el de Griselda. Los dos eran jóvenes y hermosos; sobre todo ella, con enormes ojos de un extraño color, azul, gris, verde. Un color increíble de humo verde azul. El cabello oscuro le caía sobre los hombros enmarcando un óvalo perfecto, y los extraordinarios ojos que Martha no podía dejar de admirar” (Dávila 201).

La insistencia sobre el extraordinario color de ojos de Griselda no es gratuita, pues es también el mismo color que Martha detecta en los lirios acuáticos del estanque en la finca. Esta imagen sensorial visual resulta clave al final del cuento. No obstante, las imágenes más

relevantes son las que Martha percibe con el olfato. Hacia el clímax de la narración, Griselda comienza a contarle la historia del fallecimiento de su marido, pero un aroma comienza a inundar el ambiente: “El viento refrescó la tarde y traía el perfume de los jazmines y de las madreselvas” (Dávila 203). Griselda se altera demasiado y los hechos que narra se van tornando cada vez más terribles. En este punto, Martha se dice perturbada y luego se presenta otra imagen sensorial olfativa como objeto focalizado: “El olor de los jazmines y de las madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque” (Dávila 203). La presencia del aroma de dichas plantas se refuerza una vez más y ahora Martha lo percibe con mayor intensidad, el ambiente angustioso aumenta a la par de los perfumes.

Las imágenes olfativas que advierte la FP son señales de la intromisión de una realidad terrible, ya que, inmediatamente después de la percepción de aquellos aromas intensos, Griselda le confiesa a Martha que ella misma se había arrancado los ojos y los había lanzado al estanque luego de la muerte de su marido. Martha se asusta tras esta declaración, la primera realidad planteada empieza a transgredirse debido a que Martha se da cuenta de que Griselda no es una simple anciana, como se sugirió en un inicio. El aroma de las plantas que persiste y aumenta, anuncia que aquello sólo es el comienzo de la conjunción de realidades y que la FP se aproxima aún más a lo insólito: “Martha no deseaba ahora sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía” (Dávila 203). La superposición final de realidades se presenta luego de que Martha decida irse y perciba la imagen sensorial más terrible: la visión del rostro de Griselda.

Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías; mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios del estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por

todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (Dávila 204). Esta visión retoma los índices visuales que las imágenes sensoriales representaron en el desarrollo del cuento, debido a que se revela la relación entre el color que Martha observó en los ojos de Griselda y las tonalidades presentes en el estanque. Además, el momento final de la transgresión de la realidad se encarna a partir de la imagen sensorial que Martha como FP observa. Lo fantástico se detona completamente cuando los inexistentes ojos de Griselda salen del estanque, cobran vida y se multiplican ante la mirada de Martha. Dicha visión genera una gran angustia en la FP, pues a la primera realidad planteada en la cual ella se encontraba con una anciana enlutada se le superpone otra en que Griselda tiene un aspecto monstruoso y los ojos de ésta la atacan. De igual forma, surge la duda en torno a la presencia de Griselda y, por consiguiente, en torno a todo lo ocurrido, ya que luego de la información desvelada y de los hechos presenciados, se puede hipotetizar que la anciana era una aparición fantasmal.

De acuerdo con el análisis anterior, es posible afirmar que lo fantástico se configura por medio de la focalización de imágenes sensoriales de la siguiente manera: se plantea una primera realidad cotidiana por medio de alguna situación, en el caso de “Griselda”, el paradigma de realidad indica que Martha entra a una finca, se encuentra con una anciana y comienza a platicar con ella. Posteriormente, las imágenes sensoriales como objetos focalizados fungen de índices de lo fantástico en el desarrollo o en el clímax del cuento. En el relato anterior, las visiones y los aromas que la FP percibe son relevantes porque a través de ellas se observan las intromisiones de la otra realidad que se va superponiendo a la antes planteada: la focalización de dichas imágenes revela otra posibilidad de lo real. Además, destaca el hecho de que las imágenes sensoriales focalizadas pueden sublimarse en cuanto a

la frecuencia o a la intensidad con la cual la FP las percibe, pero generalmente se tornan más fuertes mientras avanza la narración. De esa manera se configura paulatinamente la atmósfera fantástica, las imágenes sensoriales se subliman a la par que aumentan la angustia y el desconcierto que los FP experimentan, este aspecto se tratará con profundidad en el siguiente capítulo. Finalmente, las imágenes sensoriales también pueden funcionar como detonadores de lo fantástico, al exponer la superposición de realidades y completar el proceso de trasgresión del paradigma de realidad.

La estructura anterior de configuración de lo fantástico es un modelo bajo el cual se rigen varios de los cuentos fantásticos de Amparo Dávila y se halla también en los seis cuentos que se analizarán posteriormente. Las variantes en la estructura son el tipo de imágenes sensoriales que los FP focalizan: visuales, olfativas o auditivas, estas últimas son las más abundantes en la narrativa davilesca, como se observa en la Tabla 1. Ahora bien, a través de las consideraciones anteriores se ha intentado dar respuesta a la interrogante ¿qué focaliza el personaje? A lo que se ha concluido que las imágenes sensoriales son los objetos focalizados y que a su vez trabajan como índices o detonadores de lo fantástico. No obstante, con el fin de profundizar en dicha estructura, se debe atender al resto de la interrogante: ¿a qué se dirige el FP? Como se podrá observar en el siguiente capítulo, se propone que, por medio de sus focalizaciones, el FP se dirige al *umbral* de lo fantástico. En los siguientes apartados se articulará la idea de la focalización de imágenes sensoriales trabajada en este capítulo con otras dos nociones: lo sublime y el umbral, ello con el fin de ampliar la descripción de la estructura narrativa de la atmósfera fantástica y los elementos que intervienen en ella.

CAPÍTULO 3

DIRIGIRSE AL UMBRAL: LA CONSTRUCCIÓN DE LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA A TRAVÉS DE LO SUBLIME EN LOS SENTIDOS

Esta búsqueda continua de recuerdos, de pequeñas cosas como un olor, un sonido, o una palabra, que reconstruyan dentro de uno lo que se ha ido, es lo único que nos queda, lo único que sostiene y ayuda a seguir viviendo.

Dávila, *Árboles petrificados*.

En el capítulo anterior, cuando se habló de la sensibilidad sublimada con la que los focalizadores percibían su entorno, o de la focalización de imágenes sensoriales hiperbolizadas, se desarrolló parcialmente la cuestión de lo sublime presente en estos planteamientos. En este capítulo, se retomará dicho aspecto para apuntar su influencia en la configuración de lo fantástico y para analizar cómo funciona narrativamente en los cuentos dentro de la interrelación entre lo sublime en los sentidos, la focalización y la atmósfera fantástica. Asimismo, se estudiará otro de los elementos fundamentales en la interrelación mencionada: el umbral, el cual se propone como respuesta al cuestionamiento: ¿a qué se dirige el FP? Como se verá más adelante, el umbral también es un componente esencial de la literatura fantástica.

Por lo anterior, para contextualizar el tema de lo sublime y su articulación en el análisis de los cuentos fantásticos de Dávila, primeramente, se retomarán algunos aspectos del gótico de los que se habló en el capítulo 1. Se planteará una breve relación entre lo sublime en la literatura gótica y en la narrativa de nuestro interés, la fantástica. Posteriormente, se profundizará en el funcionamiento de lo sublime en la narrativa davilesca a partir de su relación con la tendencia al exceso, la artificialidad, la tensión narrativa, la angustia y la conjunción de realidades, ello para explicar con más claridad el lugar de lo sublime en la estructura narrativa de configuración de la atmósfera fantástica. Al trabajarse

lo anterior, será necesario estudiar el elemento del umbral para puntualizar su puesto en la estructura de la que se ha hablado, para explicar por qué se considera que los FP de Dávila se dirigen a él, y qué implicaciones tiene esto en la construcción de lo fantástico. Para ello, se realizará un breve acercamiento teórico a la noción del umbral. En el apartado final, se tratará de ultimar el funcionamiento en conjunto y las conexiones de todos los aspectos mencionados.

3.1 La construcción de la atmósfera en la literatura gótica: lo sublime

La relación entre la literatura gótica y la literatura fantástica se había comenzado a trazar en el capítulo 1 a partir de la noción de ecos góticos de Nadina Olmedo. De la literatura davilesca, se rescataron elementos góticos como la ambientación, las figuras sobrenaturales, la inclinación al misterio, la artificialidad y la estética del exceso. Esta última ampliamente relacionada con uno de los temas primordiales de este capítulo: el efecto de lo sublime, puesto que dicha estética refiere a la aparición de continuas imágenes explícitas y desproporcionadas que contribuyen a crear el efecto mencionado.

Antes de ahondar en la cuestión de lo sublime, es preciso hacer algunas anotaciones sobre su relación con los sentimientos de miedo y angustia. Para la investigadora Miriam López Santos, la producción de miedo o terror en los personajes y el lector¹ es el eje principal

¹ En “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”, López Santos propone el efecto de miedo en el lector como característica esencial de la literatura gótica, y el de angustia en la fantástica. No obstante, en textos como “Teoría de la novela gótica” y “La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española”, la investigadora amplía esa consideración y refiere al efecto de miedo o confusión que los personajes y el lector experimentan al encontrarse con seres o situaciones extrañas e inexplicables que transgreden la realidad de éstos y provocan “una profunda sensación de angustia y horror en los personajes y por extensión en el lector” (López Santos, “La novela gótica” 4). Cabe destacar que, cuando en esta tesis se habla de producción o efectos de miedo, angustia y sublimidad, se trata únicamente de sentimientos experimentados por los personajes, de los cuales se tiene constancia por su expresa manifestación en pasajes textuales. No se ahondará más en esta

de la narrativa gótica, los hechos sobrenaturales que transgreden la realidad planteada son sólo un instrumento más para la consecución de dicho sentimiento (López Santos “El género gótico”). Ello es un punto que la diferencia de la literatura fantástica, ya que ésta prioriza el hecho transgresor sobre la producción de miedo y, aunque puede llegar a generarlo², principalmente se preocupa por causar angustia, inquietud y desconcierto derivado de la transgresión de la realidad. No obstante, uno de los aspectos en común que pueden aparecer en esas dos narrativas es la arquitectura de lo sublime presente en sus atmósferas, en el caso del gótico para producir miedo y en el fantástico para generar angustia.

Ahora bien, el sentimiento de lo sublime se ha definido desde la filosofía como “un sentimiento de elevación por sobre nuestra naturaleza sensible hacia algo superior [...] ese sentimiento está comprendido por dos momentos: uno de dolor (negativo) y otro de placer o complacencia (positivo)” (Conti). Los teóricos de la literatura gótica retomaron este concepto dado que estudiosos como Edmund Burke e Immanuel Kant lo trabajaron a partir de lo que se conocería como *estética de lo sublime* y “fue precisamente Burke el primero que [...] supo ver los efectos del miedo y su contribución a lo sublime” (López Santos “Teoría de la novela” 191). En el caso de la literatura gótica³, la arquitectura de lo sublime se relaciona con una estructura basada en la constante búsqueda del sentimiento de miedo, el cual era clave para

cuestión, dado que el debate en torno a los efectos en el lector y su recepción de la literatura fantástica o de terror no es el enfoque de esta investigación.

² Expertos como José Miguel Sardiñas estudian la presencia del terror en los cuentos de Dávila en trabajos como “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, 2019, pp. 74-98.

³ Como se mencionó, la cuestión de lo sublime se originó en la disciplina filosófica a partir de los estudios sobre estética y posteriormente se retomó en el ámbito literario. Si bien el concepto fue útil para los teóricos de la literatura gótica, lo sublime no fue exclusivo de este tipo de narrativa y su presencia puede analizarse en textos que no necesariamente se consideran góticos y en otros productos artísticos de movimientos como el Romanticismo.

sus atmósferas. A pesar de que en la literatura fantástica la sensación de lo sublime y el correspondiente efecto de miedo no sean elementos fundamentales e indispensables, la literatura gótica le heredó ecos de estos aspectos y algunas veces, como en el caso de los cuentos de Dávila, pueden formar parte de la estructuración de la atmósfera en los textos.

Para generar los sentimientos de miedo o de angustia, cada una de las narrativas acudió a lo sublime por medio de diferentes elementos, en el caso de la literatura gótica, lo sublime se construía a través de “todo el repertorio conocido de elementos para representar lo horrible, lo sangriento, lo doloroso y el resultado fue una literatura hecha de atmósfera, atmósfera irrespirable: espacios tenebrosos, paisajes sublimes, descripciones horribles y agobiantes, escenas macabras” (López Santos “El género gótico”). Se consideraba al miedo como una condición indispensable para que surgiera el sentimiento de lo sublime, puesto que el miedo estaba relacionado con aspectos como el dolor y la muerte, y se pensaba que las situaciones terribles eran recordadas más fácilmente que los eventos placenteros (López Santos “Teoría de la novela” 192).

A pesar de que usualmente lo sublime se relacionaba con el sentimiento de miedo, no todo tiene que ver con éste, lo sublime se vincula en general con lo terrible y, por tanto, también con la angustia: “el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos conceptuados negativamente, faltos de forma, desmesurados y caóticos, siempre y cuando conmuevan” (Cabrera 14). El mismo Burke afirmó en su estética que la sola percepción de algo terrible o peligroso contribuía a la generación de lo sublime: “Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad” (37).

Si bien en el gótico el miedo se ha privilegiado sobre la angustia para la consecución del sentimiento de lo sublime, ambas emociones causan gran perturbación en diferentes circunstancias, López Santos indica que especialistas como Jean Delumeau afirman que la angustia es incluso más difícil de sobrellevar que el miedo: “El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo” (Delumeau 31). A diferencia del gótico, la literatura fantástica suele tener relación directa con el sentimiento de angustia (López Santos “El género gótico”), puesto que lo terrible puede generarse a partir de la transgresión de la realidad que descoloca al sujeto, de los elementos sobrenaturales, de la gran inquietud, y a veces miedo, que produce sentirse inseguro de la realidad en la que se habita e insignificante ante la premonición de otra terrible posibilidad de lo real. En los cuentos de Dávila, los objetos desmesurados que perturban, causan angustia y contribuyen así al sentimiento de lo sublime son las imágenes sensoriales focalizadas, siempre intensas, siempre en aumento y muchas veces inexplicables.

3.1.2 Construcción de la atmósfera fantástica: lo sublime en los sentidos

Antes de continuar, en función del estudio de lo sublime en los cuentos fantásticos de Dávila, resulta importante destacar los tres elementos de la construcción de la atmósfera de la literatura gótica que serán útiles para el análisis de este elemento en los relatos: la búsqueda del exceso, la tensión narrativa y la arquitectura de lo sublime. En lo gótico “Esta tendencia al exceso, a la repetición casi obsesiva de relatos y situaciones terroríficas es, en realidad, un intento de aumento de la tensión narrativa” (López Santos “Teoría de la novela” 191). Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, en el caso de Dávila, la repetición y el exceso se

hallan en la constante focalización de imágenes sensoriales sublimadas por parte de los FP, la tensión narrativa aumenta conforme a éstas y se ve reflejada en la angustia que sienten los personajes. Así como en el gótico dicho aumento de tensión se unía al sentimiento de miedo para crear “un compuesto de emoción intensa y provocación imaginativa” (López Santos 191) que se traducía en lo sublime, en los cuentos fantásticos de Dávila, la tensión se une al sentimiento de angustia con el mismo efecto sublime de emoción intensa reflejado en el mundo sensorial de los FP.

Otro aspecto de la tendencia al exceso que será funcional para la identificación de lo sublime es la cuestión de la artificialidad, del frenesí imaginativo, dado que el exceso también se presenta en la repetida aparición de ideas fantásticas que apuntan constantemente a otro lado de la realidad que normalmente no se discute o que no se considera racional. Como se había mencionado en el apartado sobre lo gótico en la narrativa davilesca, la artificialidad es notable en los personajes de la zacatecana, ya que a través de su focalización se nos presenta un constante acercamiento a otra posibilidad de la realidad o a lo irreal. Este aspecto será de relevancia, dado que se relaciona con uno de los principales planteamientos de este trabajo: la importancia de esa otra posibilidad que los FP perciben para la configuración de la atmósfera fantástica en los cuentos.

Si bien en el gótico las transgresiones de la realidad y la artificialidad son importantes en la construcción de las atmósferas, estos elementos tienen un propósito diferente en la narrativa fantástica. La literatura gótica es similar a la anterior en tanto que “implica una manera de leer y estructurar el relato atenta a una consideración más compleja y global de la realidad, que es algo mucho más misterioso, inquietante y perturbador de lo que puede parecer a simple vista” (López Santos “Teoría de la novela” 189). No obstante, el gótico no

se enfoca en señalar otro lado de la realidad para problematizar la concepción de lo real⁴ (López Santos “El género gótico”), como sí ocurre en el fantástico. De cualquier forma, incluso si no es con la misma intencionalidad, tanto la literatura gótica como la fantástica ofrecen una posibilidad de la realidad diferente a la planteada por el esquema racional hegemónico y brindan una vista de ese otro lado de lo “real” que se evita.

Como se puntualizó en el capítulo anterior, en los cuentos fantásticos de Dávila, la otra posibilidad de la realidad es presentada a través de la focalización de los FP, esto se pudo observar con Martha en el breve análisis de “Griselda”. Los focalizadores de los relatos funcionan de manera similar a los narradores de las novelas góticas, en el sentido de que no sólo pretenden “facilitar al lector la labor de percepción de los acontecimientos de la historia, sino que también intentan hacerlos partícipes de la magnificencia y sublimidad del mismo [acontecimiento]” (López Santos, “La novela gótica” 8). Por ello, a través de la focalización de Martha conocíamos a detalle la intensidad de los aromas que la rodeaban. A este aspecto se le suma la sensibilidad especial de los FP de la que se ha hablado, y resulta una estructura en la que los FP señalan sensaciones corporales sublimes en oído, vista u olfato, en uno o varios momentos a lo largo del cuento. En el caso de “Griselda”, la sublimidad sensorial estaba en la percepción de los perfumes del jazmín y los colores del estanque. Así, una de las formas en que lo sublime se refleja en los cuentos es la naturaleza sensible de los FP, la cual se eleva todo el tiempo ante el presentimiento de algo superior. De esta forma, se crea una atmósfera con exceso en imágenes sensoriales y llena de tensión por la relación de éstas con los hechos insólitos. Tal fue el caso de la sensibilidad de Martha, quien percibió algo terrible

⁴ De acuerdo con López Santos, una de las diferencias entre la literatura gótica y la fantástica es que el gótico no trasgrede la realidad para problematizar la concepción de lo real, sino que lo hace con intención de retomar temas tabúes de esa otra realidad oculta y polemizar sobre ellos (López, “El género gótico”).

e inaudito luego de focalizar aromas y colores inexplicablemente intensos. Al igual que con esta focalizadora, en los cuentos a analizar, los momentos en los que los FP apuntan la percepción de imágenes sensoriales sublimadas coinciden con los instantes de transgresión en los cuales se señala la otra posibilidad de lo “real”, la realidad superpuesta al paradigma.

Dicha conjunción de realidades, propia de lo fantástico en Dávila, también contribuye al efecto de lo sublime, pues es una de las partes del relato en donde más angustia experimentan los personajes focalizadores: cuando su paradigma de realidad se ve alterado por el presentimiento o la entera presentación de otra realidad espantosa. El mundo sensorial de los FP tiende a la percepción de lo terrible, lo cual posibilita el sentimiento de lo sublime y configura a la vez la atmósfera fantástica, dado que la focalización de ruidos, visiones y olores intensos contribuye a la angustia particular de lo fantástico, provocada por aquello que no se identifica y que resulta inexplicable. En el ejemplo de “Griselda”, la angustia de lo sublime se observa en cada momento de percepción de imágenes sensoriales olfativas y visuales, que a su vez se relacionan con esa otra realidad terrible que involucra el oscuro secreto de los ojos de la anciana.

Ahora bien, anteriormente se mencionó que la conformación de lo sublime se daba a través de dos momentos: el del dolor y el del placer. En este sentido, la presencia del sentimiento de angustia originado por las imágenes sensoriales es de suma importancia para el efecto de lo sublime en la narración, ya que dicho sentimiento forma parte de la ambigüedad entre dolor y placer, pues, en lo sublime, la angustia es relevante porque “el placer que provoca una sensación nacida del desasosiego o de la congoja se convierte en una emoción más intensa que aquella surgida de la tranquilidad o de una sensación agradable” (Cabrera 19). En los cuentos de Dávila, la angustia que experimentan los FP, además de tener relación directa con lo sublime, se relaciona con la angustia propia de la configuración de la

atmósfera fantástica. La interrelación que existe entre lo sublime en los sentidos, la focalización y la atmósfera fantástica puede ser explicada con mayor detalle a través de la reflexión del investigador Eugenio Trías sobre la consecución de lo sublime⁵:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como una amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable (33).

A partir de este planteamiento, se puede considerar que, en los cuentos fantásticos de Dávila, el sujeto que aprehende algo grandioso está representado por los FP que cuentan con una sensibilidad especial. Aquello tan grande e imponente que excede a los FP es la otra terrible posibilidad de la realidad que presienten y que se conjunta paulatinamente con su paradigma de realidad. La magnitud de esta otra posibilidad de lo real se traduce ante ellos como imágenes sensoriales sublimes: olores, visiones y sonidos, estos son los objetos focalizados de magnitud no medible, por eso son tan intensos y sólo se potencian a lo largo de la narración. Cuando los FP comienzan a focalizar esas imágenes sensoriales hiperbolizadas, se presenta en ellos el sentimiento de lo informe y desordenado que Trías menciona. Así, a partir de lo desmesurado, la intensidad de las imágenes vuelve caótico el mundo sensorial de los FP, quienes comienzan a asociar la percepción intensa de ruidos, sonidos y visiones con algo negativo, aparece el sentimiento de angustia ante la amenaza a la que Trías alude.

⁵ Claudia Cabrera en “Lo bello, lo sublime y lo siniestro en ‘Fragmento de un diario’, de Amparo Dávila” trabaja con mayor profundidad este planteamiento de Trías sobre lo sublime a través de un análisis con perspectiva estética bajo los parámetros del filósofo. Además, Cabrera estudia lo sublime en Dávila por medio de las teorías de Platón, Longino y Kant.

Todo el proceso anterior contribuye a la relación entre lo sublime en los sentidos y la focalización y, simultáneamente, ayuda a configurar la atmósfera fantástica. Es preciso recordar que se entiende por fantástico la presencia de un suceso transgresor de la realidad intratextual provocado por la superposición de dos realidades que los personajes perciben con intensidad y les provocan angustia. En los relatos a analizar, se observa a los FP desarrollándose dentro de su paradigma de realidad, hasta que la sensibilidad especial de la que son poseedores los aproxima en uno o varios momentos a la otra posibilidad de lo real. La conjunción de realidades se genera a partir del efecto sublime provocado por el acercamiento sensorial de los FP con lo terrible, lo inexplicable, lo irreal. Ello ocurre porque “Lo sublime se inserta en el espacio del límite, desde allí, sacude en su indeterminación” (Conti). Las imágenes sensoriales desmesuradas que los FP focalizan son ese elemento sublime que se presenta en su paradigma de realidad para atraerlos hasta ese punto límite de indeterminación, en donde realidad e irrealidad se conjuntan: el umbral. Lo sublime está directamente vinculado con éste, pues en el umbral se pueden superponer opuestos como el placer⁶ y el dolor. Esto se explicará con más profundidad en el siguiente apartado.

⁶ Para Eugenio Trías, el placer en lo sublime aparece cuando “esa angustia y ese vértigo, doloroso, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, superpuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral” (33). Así, el sentimiento de placer se presenta al explorar con la razón las “ideas que no pueden ser determinadas conceptualmente” (36) y al buscar un origen o explicación para lo sublime. La reacción placentera no siempre es claramente identificable en los FP de los cuentos fantásticos de Dávila, dado que predomina su frustración ante lo inexplicable, pero sí se puede observar en algunos de los FP de los relatos a analizar. De cualquier forma, lo más importante para esta tesis será la reacción primera de angustia y dolor, así como su superposición y confusión con el sentimiento de placer en caso de que se presente junto a aquellos en el umbral.

3.2 Breve acercamiento al umbral

Finalmente, se llega a uno de los elementos más importantes de la construcción de la atmósfera fantástica en los cuentos de Dávila: el umbral. Este componente tiene a su vez relación directa con uno de los cuestionamientos de la focalización de los que se ha hablado: ¿a qué se dirige el FP?, pues en esta tesis se propone que los FP se dirigen constantemente al umbral de lo fantástico. Antes de continuar con la explicación del funcionamiento de éste en los relatos, será de utilidad hacer algunas anotaciones en torno a él.

El investigador Remo Ceserani en *Lo fantástico* (1999) considera que el umbral forma parte de uno de los procedimientos narrativos más importantes en la literatura fantástica para “poner en relación entre sí dos mundos semánticos que normalmente están muy alejados” (104), pues “los inquietantes e inesperados pasos del umbral y de frontera [...] constituyen una de las características básicas de la narrativa fantástica” (104). De acuerdo con Ceserani, en los cuentos fantásticos, se observa la presencia del elemento del umbral en los pasos de una dimensión a otra (105), generalmente, de la dimensión de lo cotidiano a la dimensión de lo perturbador e inexplicable: “Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender” (105). En primera instancia, este planteamiento se relaciona ampliamente con la definición de lo fantástico que se ha empleado en esta investigación, en la cual se habla de una conjunción de realidades que perturba a los personajes.

Ceserani también retoma los planteamientos de Lugnani en “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore” para hablar de lo que ellos denominan *effetto umbral*, ello a partir de una analogía en la que el encuentro y choque entre distintas realidades es representado por una situación en la cual un viajero explora caminos lejanos y desconocidos, conoce lugares extraordinarios, pero cuando regresa a casa nadie puede entender o creer lo

que el viajero presencié en dichos lugares porque está fuera de sus límites cognitivos: “los viajeros traen noticias increíbles y datos insólitos” (Ceserani 107) pero la gente se comporta con incredulidad y:

La incredulidad que les rodea no es otra cosa que la resistencia que el código opone a formas de conocimiento que, desplazando sus límites, lo modificarán o incluso lo trastornarán; no es otra cosa que la resistencia del orden constituido al posible orden inducido, ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre [...] El umbral entre una dimensión y otra, entre lo idéntico y lo otro, es también, a fin de cuentas, el umbral entre lo que está codificado y lo que no está (Ceserani 107).

De acuerdo con lo anterior, y aplicado el concepto a la narrativa davilesca, se puede observar el funcionamiento del elemento del umbral en la construcción de lo fantástico en cuentos como el mencionado anteriormente: “Griselda”. La presencia más evidente del umbral se halla en el paso de la dimensión cotidiana a la perturbadora e inexplicable, pues, como se había explicado en el capítulo anterior, a la primera realidad planteada, en la cual la FP Martha se encontraba con una anciana enlutada se le superpone otra en la que Griselda tiene un aspecto monstruoso y los ojos de ésta la atacan. En el cuento, se aprecia también el proceso en el cual Martha se resiste a los códigos de la otra realidad, esto se observa en su impaciencia por irse y su perturbación ante el presentimiento de ese nuevo orden en su paradigma de realidad. Además, es en el umbral donde los sentidos de la FP se subliman para tratar de orientarse y entender los códigos de esas realidades distintas a partir de su percepción sensorial.

Ahora bien, el umbral también puede ser entendido de forma menos abstracta y considerarse un motivo literario al poder ser “un elemento concreto —una puerta, un objeto, un trozo musical, una acción que se lleva a cabo— que aparece en el texto y que también

aparece recurrentemente en otros textos literarios a lo largo de la historia de la literatura” (Castro “El motivo” 255). Así lo estudia la investigadora Andrea Castro en “El motivo del umbral y el espacio liminal”, Castro trabaja los umbrales que son elementos concretos, a los que denomina umbrales a nivel historia, componentes como enrejados, puertas secretas que se presentan en los relatos y que los personajes atraviesan para adentrarse en realidades insólitas. No obstante, el funcionamiento de estos umbrales no es muy diferente al marcado por Ceserani, dado que Castro los considera como “el ingreso en un espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre alcanzan para entender los sucesos que allí tienen lugar” (257). Nuevamente, se observa la relación con la mencionada conjunción de realidades, a la que Castro en particular considera una coexistencia conflictiva, un *encuentro imposible* característico de lo fantástico. La investigadora concibe el umbral “como principal elemento estructurante de este encuentro entre dos mundos incompatibles” (Castro 255). En este sentido, dicha superposición de realidades sería posible gracias al espacio del umbral. Antes de continuar, resulta importante aclarar un punto en torno a la concepción de los umbrales.

Como se mencionó anteriormente, Castro se enfoca en los umbrales a nivel historia representados por elementos concretos, así, la investigadora considera que, cuando los personajes de los relatos atraviesan puertas, orificios u otro tipo de umbrales, entran a un espacio cerrado “en el cual los dominios natural y sobrenatural conviven conflictivamente” (Castro 259). De esta manera, los umbrales llevan a “Un espacio que está *fuera* del orden cultural [...] pero a la vez, está *dentro* de un recinto cerrado” (259). En los cuentos fantásticos de Dávila pueden encontrarse este tipo de umbrales que llevan a espacios cerrados: la puerta entornada que Martha atraviesa para ingresar al jardín abandonado en “Griselda”; la puerta del clóset al que Julia entra para encontrar a las criaturas que la acechan en “La señorita

Julia”; la entrada a la recámara en la que parece haber una presencia fantasmal en “Estocolmo 3”; entre otros. Sin embargo, este tipo de umbrales no serán el enfoque de este trabajo, en los cuentos a analizar pueden encontrarse entradas a espacios cerrados en donde ocurrirá la conjunción de realidades, tal como lo indica Castro, pero los umbrales de interés funcionarán de forma similar a los que refieren Ceserani y Lugnani, a los cuales Castro denomina umbrales narrativos (262), discursivos o a nivel relato, umbrales que “no constituyen motivos, pero sí son pasos importantes en el ingreso al espacio de ambigüedad” (262).

Los umbrales discursivos pueden aparecer antes o después de ingresar al espacio cerrado, dado que sólo intentan generar ambigüedad en la narración al representar un acercamiento a esa otra posibilidad de la realidad que se presiente. La aparición de dichos umbrales a lo largo de los cuentos davilescicos encarna en conjunto un umbral narrativo a lo fantástico, ya que a través de éstos se observa el proceso en el cual los FP ingresan a un “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” (Castro 259), dicho espacio puede o no ser un recinto cerrado, un espacio físico, pues también puede manifestarse como un lugar más abstracto o sobrenatural al que los personajes ingresan una vez dentro de los espacios cerrados.

Con el fin de entender mejor el funcionamiento de los umbrales narrativos o discursivos en los cuentos de Dávila, es preciso explicar lo que Castro dice sobre éstos en *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina* (2002). Para la investigadora, los umbrales discursivos están representados por pausas descriptivas que después de presentarse llevan la narración a un cambio que contribuye a la ambigüedad fantástica, ya sea mediante la introducción de un relato

enmarcado, un cambio de narrador, etc. (Castro “El encuentro” 153). Los umbrales discursivos pueden estar representados por momentos en los que hay observación, espera o descripciones por parte del personaje-narrador (Castro 155). Según Castro: “a nivel del relato, estos cruces no pasan desapercibidos sino, por el contrario, la velocidad de la historia se detiene, introduciéndose una pausa descriptiva que pone en relieve lo que está por ocurrir” (155).

En el caso de los cuentos de Dávila, los umbrales discursivos se presentan en los momentos de descripción de las percepciones sensoriales de los FP, instantes en los que no se narra lo que ocurre ni se pone énfasis en las acciones, sino que predominan los elementos sensoriales y perceptivos que anuncian el acercamiento a la otra realidad y la futura conjunción de realidades que está por ocurrir. Ahora bien, en este caso, no se hablaría de pausas descriptivas como tal, dado que no se puede afirmar que haya una pausa en la narración. Castro retoma el concepto de pausa descriptiva de Genette, quien explica que “no toda descripción supone una pausa” (Genette “Nuevo discurso” 27), pues hay casos en los que las descripciones son en realidad narraciones mediante focalización (27), por tanto, no se les puede considerar pausas porque siguen formando parte del acto narrativo. Este tipo de narración por focalización se da cuando se insiste en la “actividad perceptiva del espectador y en su duración” (27), tal como ocurre con las focalizaciones sensoriales de los FP en los cuentos de Dávila. Así, las narraciones mediante focalización son un elemento fundamental en la narrativa sensorial de la zacatecana.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que a lo largo de la narración en los relatos fantásticos de Dávila se presentan umbrales discursivos que contribuyen a la construcción y detonación de la atmósfera fantástica, dado que cada una de sus apariciones puede interpretarse como un índice narrativo de lo fantástico. Si bien estos umbrales no son

elementos concretos como puertas, en los relatos funcionan como tales, pues se puede observar que la detonación de lo fantástico a partir de la conjunción de realidades se presenta como una “situación en la cual entrar fue un proceso de varios pasos” (Castro 126). A través de sus focalizaciones de imágenes sensoriales, los FP se adentran paulatinamente en otras terribles posibilidades de la realidad. Así, los umbrales discursivos son importantes porque son precisamente un momento de focalización de la otra realidad y, por tanto, momentos en los que aparece el sentimiento de lo informe, de lo desmesurado, de angustia. En estos umbrales se halla también lo sublime, ello ante la percepción de la conjunción de realidades que implica las duplas dolor-placer, racional-irracional: realidad e irrealidad.

3.3 La focalización del umbral a lo fantástico: imágenes sensoriales sublimes en la configuración de la atmósfera fantástica

Antes de continuar con los análisis de los cuentos, resulta importante recapitular los puntos que contribuyen a la interrelación entre lo sublime en los sentidos, la focalización y la construcción de la atmósfera fantástica que se ha tratado de destacar en los apartados anteriores. Primeramente, es fundamental apuntar que ante la pregunta: ¿a qué se dirige el FP?, en esta tesis se propone que el FP se dirige al umbral de lo fantástico, entendido bajo los parámetros de Castro y Ceserani que se explicaron anteriormente. El FP se dirige al umbral en el sentido de que constantemente su mundo sensorial señala los puntos de indeterminación, en los cuales su paradigma de realidad se altera por la presencia de imágenes sensoriales sublimes provenientes de otra realidad terrible que sólo pueden aprehender con sus sentidos, hasta que finalmente se les presenta por completo.

Para ejemplificar lo anterior, se retomará el cuento de “Griselda”, al que se ha hecho alusión antes. En el relato, la FP Martha se dirige al umbral cada vez que percibe las imágenes

sensoriales hiperbolizadas: el intenso color azul verdoso que aparece en muchos lugares del jardín y el fuerte olor a jazmines que se torna insoportable. Como se observó en el breve análisis del cuento en el capítulo 2, estas imágenes sensoriales olfativas y visuales se presentan paulatinamente en el relato, por lo que con la aparición de éstas se observa el paso a paso de la realidad planteada a la otra realidad o, en palabras de Ceserani, de la dimensión cotidiana a la dimensión perturbadora.

Ahora bien, se ha planteado la primera relación entre el umbral y la focalización, la siguiente conexión entre estos elementos se puede apreciar en el hecho de que las focalizaciones de los personajes resulten no sólo un umbral entre realidades sino también un umbral discursivo identificable en la narración. Existen marcas textuales que representan a estos umbrales y son precisamente los pasajes de focalización, en los cuales los objetos focalizados son las imágenes sensoriales sublimes. El factor sublime de las imágenes no es gratuito y también resulta de gran importancia para la interrelación que se ha planteado, por eso al inicio de este capítulo se recuperaron aspectos de la literatura gótica que explican el funcionamiento de lo sublime en los sentidos en los cuentos fantásticos de Dávila. De la intervención de lo sublime, se destacan las siguientes ideas derivadas del planteamiento de Trías: los focalizadores en los cuentos fantásticos de Dávila son sujetos que aprehenden algo grandioso y los objetos focalizados son imágenes sensoriales de magnitud desmesurada (sublimes, hiperbolizadas). Lo anterior se refleja en el proceso de construcción de la atmósfera fantástica, en primer lugar, porque las imágenes sensoriales sublimadas que se focalizan provocan la angustia propia de lo fantástico y, en segundo lugar, porque cada vez que se presenta lo sublime en los sentidos, los FP que inicialmente se hallaban en un paradigma de realidad establecido, se ven atraídos al umbral de lo fantástico, el punto de indeterminación en donde realidad e irrealidad se conjuntan.

De igual forma, es relevante puntualizar una vez más que la arquitectura de lo sublime contribuye narrativamente a la construcción de lo fantástico, dado que con ésta se presentan elementos que, sumados al componente del umbral y al tipo de focalización en los cuentos, configuran la atmósfera fantástica. Dichos elementos son: el exceso, la tensión narrativa y la artificialidad, que como se mencionó, provienen de la tradición de la literatura gótica. La cuestión del exceso está directamente relacionada con el funcionamiento de lo sublime del que se ha hablado y es claramente identificable en los pasajes de focalización del umbral, pues las imágenes sensoriales visuales, olfativas o auditivas son siempre intensas o aumentan conforme avanza la narración, se trata de imágenes desmesuradas cuyo exceso se halla en su frecuencia o en su intensidad. A su vez, la artificialidad es observable también en los momentos de focalización, pues es cuando el FP se dirige al umbral de lo fantástico, por tanto, la artificialidad está en los instantes en que se habla de la constante percepción de la otra posibilidad de lo real considerada irracional. Por último, en lo anterior también se puede identificar el factor de la tensión narrativa, debido a que cada momento de focalización del umbral, de percepción de lo sublime en lo sentidos y de la otra posibilidad de lo real, los FP experimentan la angustia de lo fantástico que se ve reflejada en el aumento de la tensión narrativa.

En conjunto, estos elementos crean una configuración narrativa de lo fantástico que no ha sido estudiada a profundidad previamente en los cuentos fantásticos de Dávila. En los análisis siguientes, se intentará identificar esta estructuración de la atmósfera fantástica en seis cuentos, los cuales han sido clasificados bajo un sentido que los represente, derivado del tipo de abundancia de imágenes sensoriales que predominen o sean fundamentales en cada relato.

CAPÍTULO 4

IMÁGENES SENSORIALES COMO DETONADORAS DE LA ATMÓSFERA FANTÁSTICA

Creo que involuntariamente cerré los ojos al **escuchar** todas las cosas que aquel hombre profería a gritos; tal vez, ahora pienso, el estallido de esa horrible voz, como una luz hiriente, me hizo cerrar los ojos al **descender de golpe en una realidad no esperada**.¹

Dávila, *Árboles petrificados*

A continuación, hay seis análisis de cuentos fantásticos presentes en las diferentes cuatro antologías de Amparo Dávila. Como se pudo observar en la Tabla 1 del capítulo 2, existen al menos dieciocho relatos fantásticos clasificables bajo la existencia de algún sentido corporal predominante en las imágenes sensoriales que configuran lo fantástico. Hay otros relatos con componentes sensoriales importantes como “El desayuno”, con una mezcla de imágenes de varios sentidos; “Matilde Espejo”, en cuya narración se alude varias veces al sentido del gusto a través de bebidas o comidas que prueban los personajes; o textos como “Radio Imer Opus 94.5”, atestado de imágenes sensoriales auditivas. No obstante, cuentos como éstos no fueron incluidos por no ser considerados plenamente fantásticos o porque no era posible categorizarlos en un solo sentido.

Los compendios con más cantidad de cuentos catalogables para los criterios de esta tesis son: *Tiempo destrozado* y *Árboles petrificados*, con siete relatos cada uno; seguido por *Con los ojos abiertos*, pequeña antología de cinco cuentos, de los cuales dos presentan abundancia de imágenes sensoriales. En último lugar, se encuentra *Música concreta*, compilación en la que Dávila utilizó en menor cantidad el recurso de la narrativa sensorial,

¹ Las negritas son mías.

pero de donde surge uno de los grandes representantes de lo sensitivo en sus relatos fantásticos: “Música concreta”.

Ahora bien, como se ha mencionado, el análisis de los cuentos no se centrará únicamente en identificar la presencia de imágenes sensoriales, sino de estudiarlas en conjunto con los otros aspectos que aunados a éstas crean una configuración narrativa de lo fantástico. Dichos aspectos son:

a) *La focalización*. En el capítulo 2 se definió este concepto como “la relación entre la «visión»², el agente que ve, y lo que se ve” (Bal 110), se explicó ampliamente la importancia de dicha relación y se concluyó que al analizar cómo los personajes focalizan la realidad, se descubre que los FP perciben los estímulos de su entorno con más intensidad y que su sensibilidad es más elevada comparada con la de los demás, es así como son capaces de percibir lo que otros no pueden. Por tanto, se debe identificar: quién focaliza, cuál es el objeto focalizado y a qué se dirige el focalizador.

b) *Lo sublime*: En el capítulo 3 se habló con profundidad de la influencia de la arquitectura sublime heredada del gótico en la narrativa fantástica davilesca, en la que se presentaba la “tendencia al exceso, a la repetición casi obsesiva de relatos y situaciones terroríficas” (López Santos “Teoría de la novela” 191) y en donde los personajes narradores intentaban “facilitar al lector la labor de percepción de los acontecimientos de la historia [y también] hacerlos partícipes de la magnificencia y sublimidad del mismo” (López Santos “La novela gótica” 8). Para el análisis de la consecución del sentimiento de lo sublime a partir de lo sensorial, se identificarán estos elementos: el focalizador como el sujeto capaz de aprehender algo superior, la asociación negativa que hará el personaje ante la percepción de imágenes

² Cuando se habla de la visión se refiere a todo lo perceptible, no sólo a elementos visuales.

sensoriales hiperbolizadas, la angustia del FP por la otra posibilidad de lo real y, si es el caso, la posible presencia del binomio dolor-placer. De igual forma, se resaltarán aspectos relacionados con el funcionamiento de lo sublime: el exceso, la tensión narrativa y la artificialidad.

c) *El umbral*: Al igual que con lo sublime, el tema del umbral se trató en el capítulo 3. Este elemento se registrará en los análisis desde dos perspectivas: en primer lugar, los umbrales narrativos³ como momentos de descripción de percepciones sensoriales que indican la presencia de la otra posibilidad de lo real y crean ambigüedad en el paradigma de realidad. En segundo lugar, el umbral como la zona característica de lo fantástico, en donde se unen los binomios realidad-irrealidad, racional-irracional, dolor-placer, el “espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles” (Castro “El motivo” 257).

4.1 Olfato

Dentro de los cuentos clasificables bajo el olfato como principal sentido en las imágenes sensoriales se hallan: “La quinta de las celosías” en *Tiempo destrozado*; así como “Griselda”, “Estocolmo 3” y “El abrazo” en *Árboles petrificados*. A continuación, se analizarán los dos últimos.

Sobre “Griselda” se ha hablado anteriormente en un breve análisis de ejemplo, en donde se destacó la presencia de la FP Martha y de los aromas intensos que percibía, así como de la relación de esto con la construcción de lo fantástico en el relato. Por su parte, en “La quinta de las celosías” se presentan imágenes sensoriales de diferentes sentidos, incluso

³ Como se mencionó en el capítulo 3, la investigadora Andrea Castro refiere indistintamente a ellos como umbrales narrativos, discursivos o a nivel relato. En los análisis se utilizará el término umbral narrativo.

del gusto, un sentido del que no se hablará en este trabajo, dado que la presencia de éste resulta escasa en la narrativa davilesca. Los sentidos que destacan en el cuento son la vista y el olfato, el primero se observa a través de todos los umbrales narrativos que implican la descripción de la mirada de Jana, la novia del FP, la focalización de sus ojos dilatados y lagrimosos provocan angustia en éste. No obstante, el sentido clave para el cuento es el olfato, pues el olor a cadáver, éter y formol que el FP percibe se va intensificando conforme avanza la narración y es un índice de la otra posibilidad de la realidad: “[...] aquel aire pesado, dulce, fétido le penetraba hasta la misma sangre” (Dávila 38).

4.1.1 “El abrazo”: aromas que trascienden la muerte

En este cuento, el olfato resulta el sentido más importante para la configuración de lo fantástico, pero también destaca la presencia de imágenes sensoriales auditivas y visuales. El relato narra en tercera persona la historia de una mujer llamada Marina, ella es la FP del cuento, la agente a través de la que se conocen los hechos. En este caso, se trata de una focalización interna; es decir, aquella que “corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (Bal 111). La primera realidad planteada se conforma por una noche lluviosa en la que Marina teje en su habitación y se encuentra nostálgica rememorando su vida a lado de un amor del pasado. El cuento abre con dos momentos de focalización sensitiva, las imágenes sensoriales que los protagonizan son visuales: “Sentada frente a la ventana se entretenía mirando las gotas de agua que se deslizaban por los cristales [...] Desde su asiento podía ver los relámpagos que centelleaban en aquel sombrío horizonte de siluetas de edificios, iluminados sólo breves instantes con la luz de los rayos” (Dávila 337); y también imágenes auditivas: “Noches tristísimas en que sentía el peso de un pasado plenamente

vivido, y la soledad presente que la envolvía como ese inmenso silencio, sólo cortado por los truenos, los aullidos de los perros que los vecinos amarraban, o por el viento azotando puertas y ventanas” (Dávila 337).

De acuerdo con Mieke Bal, es útil comenzar un análisis con la identificación de qué personaje focaliza qué objeto. Como se puede notar en las dos imágenes inaugurales, la FP Marina percibe una noche común de lluvia por medio de una sensibilidad especial con la que observa y escucha lo que ocurre en su entorno, puesto que los objetos focalizados son las visiones de los relámpagos, los efectos de luz y los diversos ruidos que interrumpen el silencio. En el caso de Marina, se puede hipotetizar sobre la posible presencia de estados alterados en la FP aunados a su sensibilidad, dado que más adelante se menciona que ella sufría por la falta de sueño, aspecto que puede influir en su percepción.

En este punto, las imágenes sensoriales todavía no son sublimes, pero se enfatiza el antecedente de la presencia de un sujeto con una sensibilidad especial que está por aprehender algo grandioso a través de los sentidos. En el paradigma de realidad del relato, se continúa con la descripción de escenas pasadas en la vida de Marina al lado de su amiga Raquel y también de su amante, a ambos los ha perdido, a una porque se fue a vivir muy lejos luego de su boda, y al segundo porque se casó con otra mujer. La FP Marina recuerda esos momentos y las noches junto al hombre que amó, cuando repentinamente comienza a percibir un intenso olor, esta imagen sensorial sublimada representa un umbral narrativo clave para la configuración de lo fantástico:

Marina comenzó a percibir un olor, como de azahar o de limón o de hojas de naranjo, un perfume que invadía la habitación. Se olió las manos, no le olían a nada, a jabón quizá; aspiró hondamente; era el olor que tanto le gustaba, el olor de él, a limpio, a lavanda. “Los aromas permanecen como los recuerdos, se quedan siempre.” Cuando él se iba, Marina buscaba en el lecho el olor de su cuerpo y volvía a dormirse pensando que seguía a su lado (Dávila 239).

Los objetos que Marina focaliza son aromas de diferentes flores y frutas, una vez más, se observa esta sensibilidad especial con la que lo hace, pues se describen como olores fuertes, invasivos y permanentes. La imagen sensorial olfativa en su totalidad resulta clave porque a partir de ella y dentro de ella se encuentran varios aspectos de la configuración de lo fantástico que ocurre por la interrelación de ésta con la focalización y lo sublime en los sentidos.

En primer lugar, este es el momento de aprehensión de lo sublime del que se había hablado en el capítulo anterior con el planteamiento de Trías, la magnitud de ese aroma tan intenso que trasciende hasta el presente afecta directamente a la FP a partir del dolor y el placer que siente al recordar ese olor: “¡Cómo le gustaba verlo reír!, se veía más joven aún [...] Cuánto lo había amado, cuánto lo amaba, tanto, que ella estaba allí, sin tiempo, sin importarle ya nada, lejos de todo y de todos, confinada, sólo recordando momento tras momento [...] Marina sintió como un hormigueo que le subía por las venas y un sollozo que la ahogaba” (Dávila 239). A través del aroma sublime, la FP Marina siente el placer de recordar a su amor y el dolor de haberlo perdido.

En segundo lugar, esta imagen sensorial olfativa resulta un claro ejemplo de umbral narrativo, pues es un pasaje de focalización de percepciones sensoriales que genera ambigüedad respecto al paradigma de realidad, al evocar el aroma de un individuo que después se sabe muerto. Simultáneamente, la imagen funge como un umbral a lo fantástico al cual la FP se dirige, dado que la aparición de este aroma intenso representa la presencia de la otra realidad terrible que comienza a conjuntarse con la primera realidad planteada, en la que Marina sólo estaba recordando a su amante. De esta manera, a partir de este punto, se comienza a configurar la atmósfera fantástica.

El paradigma de realidad de Marina empieza a alterarse con los aromas que focaliza, se desata en ella una enorme angustia que la hace llorar sin control por la necesidad de ver al ser amado, Marina busca fotos del hombre y las contempla mientras surgen de nuevo los recuerdos con él hasta que, nuevamente, se presenta la focalización de otra imagen sensorial:

Marina escuchó unas leves pisadas como si alguien hubiera entrado en la sala, ese ruido de la madera vieja cuando uno camina. “Son sólo los muebles que rechinan y truenan con la humedad, las cómodas, las mesas, las sillas, todo cruje, todo se lamenta, las he oído tantas veces, de noche todos los ruidos se agrandan, el tictac del reloj que durante el día apenas se escucha, en el silencio de la noche es como un péndulo imponente...” (Dávila 240).

Esta vez se trata de una imagen sensorial auditiva en donde los objetos focalizados son los sonidos de pisadas y el crujir de muebles. A pesar de que al inicio se habla de unas *leves* pisadas, inmediatamente la FP los sublima y relaciona con grandes rechinidos, truenos y lamentos que ha percibido por su sensibilidad especial. Este pasaje también es un umbral narrativo de descripción de percepciones sensoriales de la FP Marina, además, esta imagen sensorial auditiva apunta una vez más a la otra posibilidad de la realidad que se ha acercado peligrosamente al mundo sensorial de Marina, la FP se dirige al umbral. Hasta este momento, lo fantástico se ha empezado a configurar a través de lo sublime en los sentidos y la focalización, pero también a partir de los mecanismos mencionados en el capítulo anterior: el exceso, la artificialidad y la tensión narrativa. El primero se puede apreciar en las imágenes sensoriales: los aromas florales/frutales son olores intensos y los ruidos de los muebles son sonidos fuertes, enérgicos. La artificialidad se halla en los umbrales narrativos, dado que son los momentos en los que se señala una realidad diferente a la planteada, en la que hay indicios de la presencia del amante fallecido. Por último, la tensión narrativa aumenta en el cuento conforme a la aparición de las imágenes sensoriales sublimes.

Luego de la imagen auditiva anterior, surge la entera detonación de lo fantástico a partir de una imagen sensorial visual, la de la aparición del amante muerto de Marina: “se veía tan pálido bajo la luz de la luna llena, tan terriblemente..., tan terriblemente pálido y hermoso como ahora que la contemplaba inmóvil y sereno allí, de pie, cerca del piano” (Dávila 240). El paradigma de realidad en el que Marina recordaba a su amante y en el cual éste había fallecido se conjunta al fin con la otra posibilidad de la realidad, en la que el hombre muerto se presenta ante ella: “¿cómo entenderlo, cómo explicárselo?, el no saber si sería su cuerpo, ese cuerpo que ella conocía tan bien, o si sólo sería humo o algo que se deshiciera entre sus manos, ella había visto la caja bajando hacia la fosa” (Dávila 240). Antes de este momento, las imágenes sensoriales que aparecieron en los umbrales narrativos de focalización funcionaron como índices de lo fantástico, pues los aromas y ruidos (los objetos focalizados) anunciaron la realidad terrible.

En el pasaje anterior se observa también la angustia de lo fantástico ante la superposición de dos realidades, este es el umbral en donde los binomios vida-muerte, racional-irracional, realidad-irrealidad y placer-dolor se conjuntan. En éste último, se puede apreciar de nuevo lo sublime, pues a partir de la imagen visual se desata en Marina el placer por ver nuevamente a su amor del pasado, pero también el dolor de saberlo muerto y pensar que si se acerca a la visión no será su cuerpo el que toque: “[Marina] no podía moverse, era como si hubiera enraizado y no consiguiera romper esos cuantos pasos que los separaban y correr hacia él, echarle los brazos al cuello [...] no se atrevía a tocarlo y era lo que más deseaba, lo que esperó tanto tiempo [...] pero el humo, el polvo, los huesos solos, no podía dejar de pensar en esas cosas” (Dávila 241). Éste es uno de los relatos en donde la intervención del placer en lo sublime se hace explícito; sin embargo, en los demás cuentos,

el aspecto más evidente es el dolor o la angustia, tal como en el texto que se analizará a continuación.

4.1.2 “Estocolmo 3”: un olor espectral

Además del olfato como principal configurador de lo fantástico en el relato, éste se ve permeado por otras dos imágenes sensoriales claves: una visual y una auditiva, presentes en el desarrollo. La historia está narrada en primera persona por una voz femenina a la que no se le da un nombre propio, la focalización es interna y se presenta a través de ese mismo personaje-narrador, por lo que en esta ocasión se cuenta con la presencia explícita de un FP («Yo»): “A pesar de ser otoño hacía un tiempo espléndido la tarde en que **yo**⁴ caminaba por la colonia Juárez rumbo a la calle Estocolmo” (Dávila 223). Si bien en el relato anterior también es posible reconocer algunas opiniones o interpretaciones por parte de la FP, según Bal, cuando un focalizador se posiciona desde el *Yo* se tiene mayor cercanía a su campo de experiencias, a su manera de interpretar los acontecimientos. En el caso de esta FP, se sabe a través de ella que ha pasado una dura temporada debido a su madre enferma y a una alta carga de trabajo. Como se mencionó en el capítulo 2, este tipo de narración y de focalización suele considerarse la de más desconfianza para el tratamiento de los hechos; no obstante, es preciso recordar que, en esta investigación, se trabaja con la premisa de que cualquier narración o focalización posee una interpretación de antemano y no únicamente las narradas desde el *Yo*, por lo que éstas no son menos válidas.

La primera realidad planteada en el cuento se conforma por la visita de la FP («Yo») a sus amigos, Homero y Betty, en su nuevo departamento, inmediatamente éstos comienzan

⁴ Las negritas son más.

a contarle las múltiples ventajas y encantos de su hogar. La FP («Yo») y sus amigos conversan animadamente hasta que alguien más aparece y se presenta así la primera imagen sensorial visual: “Betty regresó de la recámara con una caja de bombones y una cajetilla de cigarrillos y, tras ella, una muchacha rubia vestida de blanco. Al verlas llegar intenté moverme hasta un extremo del sofá para dejarles lugar donde sentarse” (Dávila 224). La joven rubia como objeto focalizado se halla en todo el desarrollo del cuento, mientras la FP conversa con sus amigos: “Comencé a informarle a grandes rasgos sobre la salud de mamá, sin dejar de observar de reojo a la muchacha” (Dávila 224).

Primeramente, el paradigma de realidad de la FP no se altera por completo, pues ella piensa que la muchacha es alguna conocida de sus amigos, pero paulatinamente se da cuenta de que ella parece ser la única que puede verla, esto en una especie de fantástico dilatado⁵. De esta manera, la atmósfera fantástica se empieza a configurar ante la angustia que le genera ese pensamiento, la FP no puede sentirse tranquila con la visión de la muchacha rubia: “Los dos hacían caso omiso a la muchacha y yo no me atrevía a preguntarles nada, porque su misma presencia me intimidaba y no entendía qué estaba sucediendo allí” (Dávila 225). Nuevamente, se evidencia la sensibilidad especial de los FP davilesco, pues aparentemente ella es la única capaz de percibir a la joven. En este sentido, también se presenta la focalización de la otra posibilidad de la realidad en que esa muchacha existe. La visión de la FP no parece ser sublime por sí misma, pero se torna terrible por su constancia y lo insólito de su aparición, una vez más, se tiene a un sujeto que aprehende algo superior: una realidad

⁵ El fantástico dilatado puede entenderse como “la narración diluida de la anécdota que comprende el suceso insólito” (Amatto, “El balcón” 292). La transgresión de la realidad puede no ocurrir en un momento único, sino dilatarse y aparecer en varios momentos durante la narración, como es el caso de la visión de la joven en “Estocolmo 3”.

terrible que presiente a través de la visión de la joven, misma que le produce gran angustia. La FP («Yo») explica que no puede manifestar su gran incomodidad por un motivo personal que la reprime: “Pocas veces he estado tan incómoda como esa tarde en que visité a Homero y a Betty en su departamento de Estocolmo 3. Soy de esas personas con una rígida educación y me mortifica profundamente cometer lo que a mi juicio pueda calificarse de faltas elementales de buenos modales o de cortesía” (Dávila 225).

En los pasajes de focalización de la joven, también se observa que la FP se dirige al umbral de lo fantástico por medio del señalamiento de la inexplicable presencia de la mujer. Además, dichos pasajes funcionan como umbrales narrativos, dado que son momentos de observación por parte de la FP que generan ambigüedad respecto al paradigma de realidad planteado en un inicio. El segundo umbral narrativo del cuento aparece al anochecer, a partir de la focalización de una imagen sensorial auditiva, en la cual el objeto focalizado es el ruido de una campana: “El reloj de la Profesa dio ocho campanadas que me sonaron tristísimas. Betty aseguró que no tenían nada de tristes y que eran iguales a las de otros templos. Entonces fue cuando la muchacha se levantó y se encaminó hacia la recámara sin decir nada, así como había llegado” (Dávila 226). Como se puede apreciar, al final del pasaje se focaliza una vez más la imagen de la joven. La FP es la única consternada por la imagen sensorial auditiva de las campanas, sus amigos parecen no tener la misma percepción que ella, su sensibilidad especial relaciona el sonido de las campanadas con lo terrible, con algo triste. El umbral de lo fantástico se acerca sólo a la protagonista.

En este punto, es notable el aumento en la tensión narrativa reflejado en la angustia e incomodidad de la FP ante los momentos de percepción de imágenes sensoriales. Dicha tensión va en aumento hasta el clímax del cuento y la entera detonación de lo fantástico, que se presentan casi al final, cuando la FP enfrenta a sus amigos y les pide una explicación sobre

la presencia de aquella muchacha. Primeramente, ellos niegan saber de qué habla, hasta que todos van a la recámara donde la FP vio por última vez a la muchacha y son testigos de la tercera imagen sensorial, la más sublime: “Entramos a la recámara y no había nadie allí, sólo un fuerte olor a gardenias y a nardos, un olor demasiado dulce y pegajoso, denso y oscuro, atrayente y repulsivo, que no se podía dejar de aspirar y que contraía el estómago en una náusea incontenible” (Dávila 227). La muchacha ha desaparecido, pero deja tras ella una imagen olfativa hiperbolizada que se expresa a través de una sinestesia, el olor se explica en términos del olfato y el gusto (dulce), de lo táctil (pegajoso) y lo visual (oscuro). Esta mezcla de sentidos representa la sublimidad en la percepción del olor, el aroma le da a la FP la sensación de lo desmesurado, de algo superior, y es tan penetrante que la FP no sólo lo capta con la nariz sino con todos los sentidos.

La imagen sensorial olfativa focalizada funciona también como un umbral narrativo, al ser un momento de percepción que genera ambigüedad en la presentación de los hechos, pues la FP esperaba volver a ver a la joven y en cambio sólo presenció una habitación vacía llena de un aroma terrible. Asimismo, la focalización de la imagen parece revelar definitivamente el umbral a lo fantástico, pues provoca gran perturbación en la protagonista ante la alteración del paradigma de realidad planteado en el texto: “Yo decidí marcharme en ese momento. Además de tener el pendiente de mamá que se había quedado sola, me sentía bastante perturbada” (Dávila 227). A la primera realidad en la que la FP se encontraba de visita en la casa de sus amigos y creía ver a una joven con ellos, se le superpone otra en la cual la muchacha rubia parece no existir para los otros y sólo manifestarse ante ella, y luego desaparecer repentinamente dejando tras ella un aroma sublime. Aunque la focalización del olor se conoce sólo por medio de la percepción de la FP («Yo»), también sus amigos se manifiestan nerviosos: “Betty tenía los ojos muy abiertos y le temblaba la boca al hablar”

(Dávila 227). Homero y Betty parecen saber algo más sobre la joven rubia; no obstante, tampoco encuentran explicación para lo ocurrido.

La percepción de la imagen sensorial olfativa posiciona a la FP («Yo») y a sus amigos en el umbral de lo fantástico, su paradigma de realidad se conjunta con la otra posibilidad de lo real, en la que hay una aparición espectral. Si bien todos los personajes parecen estar en el umbral donde se unen lo racional-irracional, la realidad-irrealidad; sólo la FP percibió las imágenes sensoriales anteriores que funcionaron como índices de lo fantástico, que ahora se detona por completo a partir de la gran angustia provocada por la percepción del aroma sublime. La sublimidad de las imágenes sensoriales se refleja no sólo en lo desmesurado de éstas, sino también en ese sentimiento de angustia que generan, así como cierta presencia de dolor manifestada por la FP a través de sensaciones de gran incomodidad, desconcierto y tristeza. Por último, una vez más se cuenta con la tendencia al exceso en el aspecto sensorial de la FP, pues ese aroma focalizado es potente y sinestésico. La artificialidad también aparece en los momentos en que se perciben las imágenes sensoriales como señalamientos de la otra posibilidad de lo real, en la que aquella joven rubia existe.

4.2 Vista

Los cuentos catalogados bajo el sentido de la vista como predominante en sus imágenes sensoriales son: “Final de una lucha”, “Muerte en el bosque” y “El espejo” en *Tiempo destrozado*, “Tina Reyes” en *Música concreta*, y “La rueda” en *Árboles petrificados*. En el primer relato, el FP presencia la constante visión de un hombre que parece ser su doble, o incluso él mismo, esta imagen sensorial visual perturba el paradigma de realidad del FP ante la posible presencia de un doppelgänger o un desdoblamiento de su ser: “Estaba comprando

el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado. Llevaba el traje de casimir inglés y la corbata listada que le había regalado su mujer en Navidad” (Dávila 45). En el caso de “Muerte en el bosque”, el FP focaliza imágenes sensoriales de objetos hacinados en su casa y en otros hogares, el observar la acumulación le provoca gran angustia y le da el presentimiento de que, en otra posible realidad, esos objetos son peligrosos:

El hombre se había quedado afuera, recargado en la puerta del cuarto, y desde allí miraba a la mujer que revolvía el cajón sin encontrar nada. Y cada vez sacaba más cosas. “Donde quiera es lo mismo —pensaba al observarla—, almacenar basura, llenarse de cosas con desesperación, hasta que un día se muera asfixiado entre ellas.” En casa tenía siempre la misma sensación de que aquel mundo de objetos se animaría y se echaría sobre él. Sintió un gran malestar y apartó la vista de la mujer que seguía sacando cosas... (Dávila 53).

En cuanto a “Tina Reyes”, en este relato la FP Tina es atormentada por las repetidas apariciones de un joven que la corteja, al principio, su visión no le parece tan terrible: “Tina estuvo a punto de caer. Alguien la sostuvo oportunamente. Cuando iba a agradecer la atención vio con espanto que era el mismo hombre y se tragó las palabras que iba a decir [...] Entonces le vio la cara: ‘Es bastante joven y nada desagradable’” (Dávila 155). Sin embargo, más adelante la percepción visual de la FP Tina le presenta otra realidad en la que el muchacho es peligroso y ella se siente desubicada en el espacio que observa: “Tina levantó los ojos, que tenía clavados en el suelo, y miró el edificio donde vivía: pero que no era, porque no podía ser, porque él la había llevado a otra parte, y eran sus ojos los que la engañaban, los que la hacían ver lo que no era verdad” (Dávila 160). Los cuentos anteriores también se podrían analizar bajo el esquema con el que se ha trabajado en esta investigación; no obstante,

para ejemplificar a profundidad la presencia de imágenes sensoriales del sentido de la vista, se han elegido los siguientes dos cuentos: “El espejo” y “La rueda”.

4.2.1 “El espejo”: espectadores de lo terrible

Al igual que en “Estocolmo 3”, en “El espejo” se tiene a un personaje masculino narrador que coincide con el focalizador principal a través del cual se conocen los hechos, este FP («Yo») no tiene nombre. La otra FP del cuento es la madre del anterior y aunque son menos los momentos en los cuales se presentan los hechos desde su percepción, resultan instantes claves para la configuración de lo fantástico. Así, se presenta una focalización interna a partir de los dos personajes. El relato sigue la historia del hombre que es el FP («Yo»), a través de él se presentan los últimos acontecimientos ocurridos en la primera realidad planteada. Es importante recordar que, de acuerdo con Bal, el contexto en el cual este tipo de FP se desenvuelve es relevante para el estudio de los elementos focalizados, pues “el FP («Yo») encaja el objeto en su propio campo de experiencias” (113). En este caso, los acontecimientos se insertan en el siguiente campo de experiencias: la madre del FP («Yo») ha tenido un accidente y ahora está en el hospital, él se siente culpable, pues debido a su trabajo se ve obligado a dejarla sola por unos días en el sanatorio. Él y su madre son muy unidos desde la muerte de su padre y, desde que regresó a verla al hospital, el FP («Yo») siente una preocupación en aumento por algo que le contó su mamá. En cuanto a la FP Madre, el hombre cuenta que siempre ha sido una mujer muy serena y controlada, pero que ha sufrido un gran cambio desde que está en el hospital, el cual los médicos explican como agotamiento nervioso y manifestaciones histéricas.

En este caso, se tiene a una FP con una alteración nerviosa que aparece después de presenciar hechos insólitos, pues para el momento en el cual su hijo regresa al hospital, la FP Madre ha sido testigo con antelación de varias visiones terribles. Es precisamente cuando ella le cuenta a su hijo lo que ha estado observando, que se cambia de FP en el cuento, pues primeramente sólo contábamos con la percepción del FP («Yo»), la FP Madre dice:

Estaba preparándome para dormir, cuando entró en el cuarto Lulú, la enfermera nocturna, a darme una medicina que tomo a la medianoche [...] Tragué la píldora y en ese momento, no sé por qué, miré hacia el espejo del ropero y... [...] Creo que grité y después perdí el sentido [...] 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 (Dávila 73).

En este momento todavía no se describe mucho de su visión, el FP («Yo») aún no es partícipe de la imagen sensorial visual, pero se sabe que el reflejo en el espejo es el objeto focalizado: “Cuando [mi madre] se descubrió la cara y pude ver sus ojos un estremecimiento recorrió mi cuerpo [...] No le pregunté lo que había pasado, ni lo que había visto o creído ver en el espejo. Real o imaginado, debía haber sido tremendo para lograr desquiciarla hasta ese grado” (Dávila 73).

En este punto, es importante resaltar varios aspectos útiles para el análisis. Si bien todavía no se cuenta con una descripción específica de la visión, a través de la FP Madre se tiene un precedente de que en la narración existe un objeto focalizado por un sujeto con una sensibilidad especial, quien puede aprehender algo superior, algo que los demás no, pues se sabe que ni los doctores, ni las enfermeras y, hasta ese momento, ni el FP («Yo») han visto lo que ella. Asimismo, la FP Madre ha comenzado a asociar la visión del espejo con algo negativo, la sublimidad aparece en lo desmesurado de la visión y provoca en ella una gran angustia, la FP Madre empieza a percibir otra posibilidad de la realidad en la que hay algo terrible en el reflejo del espejo. En este sentido, el pasaje en donde la madre cuenta lo que ha

estado percibiendo funciona como un umbral narrativo, en el cual se habla de la constante focalización de una imagen sensorial visual, ya que incluso si aún no se describe en su totalidad, resalta el hecho de que la FP observó algo en repetidas ocasiones. De igual forma, dicho pasaje comienza a generar ambigüedad respecto al paradigma de realidad, en que la señora sólo estaba siendo atendida en una ordinaria habitación de hospital. Así, lo fantástico comienza a configurarse a partir de la visión, y la otra posibilidad de la realidad, representada por lo insólito que se ve en el espejo, empieza a conjuntarse con la primera realidad planteada.

Luego de ese cambio de focalizador, el FP («Yo») regresa como focalizador principal del relato, a partir del umbral narrativo en el pasaje de focalización de su madre, él se manifiesta muy angustiado y agotado al buscar día y noche una explicación a los hechos: “Después de esta plática con mi madre también yo comencé a vivir los días más angustiosos de mi existencia” (Dávila 73). Al no encontrar solución al problema de las visiones en el espejo, el FP («Yo») decide quedarse a dormir en el hospital con su madre. Antes de la medianoche, él focaliza el espejo, en donde sólo podía ver a la enfermera Eduvigis: “Miré hacia el espejo. Allí se reflejaba la imagen de la señorita Eduvigis, alta, muy delgada, casi huesuda. En su cara amable, enmarcada por sedoso cabello castaño, destacaban los gruesos lentes de miope. El espejo reflejó por algunos minutos aquella imagen, exacta, fiel...” (Dávila 75). Conforme pasa el tiempo, la angustia del FP («Yo») y la FP Madre aumenta, hasta que finalmente, a medianoche se presenta la imagen sensorial visual que representa un momento fundamental de percepción de lo sublime en los sentidos, así como el umbral a lo fantástico:

“¿Cómo se siente la señora?”, le acercaba a la boca la cuchara con la pastilla y hacía que la tomara. En ese momento mamá gritó. Miré el espejo, allí no se reflejaba la imagen de Eduvigis. 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 [...] Yo no podía apartar la vista del espejo. Ahora tenía la casi seguridad de que de aquel vacío, de aquella nada, iba a surgir algo, no sé qué, pero algo que debía ser inaudito y terrible, algo cuya vista ni yo ni nadie podría soportar... me sentí temblar y un sudor frío corrió por mi frente, aquella angustia que empecé a sentir en el estómago iba creciendo, creciendo en tal forma que sin poder ya más lancé un grito ahogado y me cubrí la cara con las manos... (Dávila 76).

En esta ocasión, a través de este pasaje de focalización del FP («Yo»), se puede observar el proceso entero de sublimación de la imagen sensorial visual, pues anteriormente sólo se había descrito con brevedad a través de la madre, ahora se observa claramente lo planteado por Triás sobre lo sublime: “La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como una amenaza que se cierne sobre su integridad” (33). El FP («Yo») funciona ahora junto con su mamá como un sujeto que aprehende algo superior a través de la visión de lo oscuro y del vacío en el espejo, la focalización de la imagen sensorial le brinda al FP («Yo») la idea de muchas posibilidades terribles, pues es una imagen de magnitud no medible que le provoca una terrible angustia. Nuevamente, se evoca lo fantástico ante esa otra posible realidad que se superpone a la del FP («Yo»), quien en el paradigma de realidad pensaba que su madre sufría de alguna alteración nerviosa y que las visiones en el espejo eran producto de su imaginación. Esa primera realidad se conjunta con la realidad angustiosa en la que él también es espectador de lo terrible. Además, se puede decir que el FP («Yo») cuenta de igual forma con la sensibilidad especial característica de los FP davilescos, ya que la enfermera y los doctores que entran al escuchar los gritos de madre e hijo no son capaces de observar alguna cosa en el espejo, los FP son los únicos que se dirigen al umbral.

A pesar de haber presenciado esos hechos insólitos, los FP buscan todavía una solución a su sufrimiento, por lo que deciden cubrir el espejo con una sábana⁶. Sin embargo, esto no funciona, pues el objeto antes focalizado en el reflejo parece cobrar vida ante ellos. Así, con esta imagen se presenta el instante máximo de percepción sensorial sublimada, la cual ahora no sólo es visual, sino también auditiva:

Decidimos cubrir el espejo con una sábana [...] Mi madre y yo nos miramos satisfechos de haber acertado. 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... (Dávila 77).

Los objetos focalizados de este pasaje son el espejo y las figuras que se transparentan a través de la sábana, además de los ruidos intensos que perciben los FP, dos imágenes sensoriales sublimes que los atormentan. Lo fantástico se detona a partir de este umbral narrativo de percepción sensorial, la descripción que el FP hace de la visión y los ruidos se asocia nuevamente a la otra realidad terrible que se ha superpuesto a su paradigma, una realidad inexplicable de la que madre e hijo son espectadores. Los FP se dirigen una vez más al umbral de lo fantástico, al lugar donde realidad e irrealidad se conjuntan y, en este caso, también el dolor y el placer, puesto que en este cuento los FP perciben lo sublime no sólo a través de la angustia y del dolor que les provocan las visiones, los ruidos, sino que también experimentan

⁶ En este caso, además de funcionar como umbral narrativo a lo fantástico, el espejo funge también como el motivo literario al que refería Andrea Castro: el umbral como puerta o portal a otras dimensiones, motivo que aparece en varias tradiciones. Al respecto, Juan-Eduardo Cirlot comenta: “[El espejo] Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y «pasar» al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en Alicia. Esto solo puede explicar la costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared en determinadas ocasiones, en especial cuando alguien muere en la casa” (195).

una especie de placer a partir de la resignación y de la convicción de haber sido escogidos para percibir aquella otra realidad: “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” (Dávila 78).

A partir del análisis anterior, se puede afirmar que en “El espejo” también se presenta la tendencia al exceso, tanto en la frecuencia de la aparición de las imágenes sensoriales del espejo, como en la sublimidad de éstas, de las visuales y de la imagen auditiva final. De igual manera, la artificialidad se manifiesta con cada señalamiento de las ideas imaginativas y fantásticas representadas por las visiones en el espejo que primero observa la madre y después el hijo. A su vez, esto se relaciona con la otra posibilidad de la realidad que los FP perciben a través del espejo y que primeramente consideran irracional. Además, la tensión narrativa aumenta conforme avanza la focalización de imágenes sensoriales sublimes, pues en cuanto más aparecen y se describen las visiones en el espejo, más angustia manifiestan los FP por los hechos fantásticos.

4.2.2 “La rueda”: una visión circular

Al igual que en el cuento anterior, en este relato también se tiene a una FP («Yo») que coincide con el personaje narrador sin nombre propio, la mujer actúa dentro de la historia, por lo que es una focalización interna. La primera realidad planteada en “La rueda” comienza con la mujer que es la FP («Yo») saliendo de desayunar de un restaurante, en su reloj son las nueve de la mañana, ella tiene una cita más tarde, así que espera: “Decidí hacer un poco de tiempo mirando los aparadores” (Dávila 182), este momento en el que la FP («Yo») decide focalizar los escaparates resulta importante para la configuración de la atmósfera fantástica,

puesto que ahí inicia la terrible visión que se repetirá más adelante. Mientras la mujer observa diversos artículos de moda en los estantes, se cruza con un espejo y así se presenta la imagen sensorial visual eje del relato:

En un espejo que se encontraba en el interior de la tienda me vi reflejada [...] Cuando me estaba retocando el peinado llegó un joven y se colocó a mi lado. Al sentir su mirada me di vuelta y lo contemplé frente a frente. Era un hombre joven, moreno. Un fuerte escalofrío me recorrió de pies a cabeza. No podía ser otra persona, nadie más, sino él. “¿E...res Mar...cos?” “Sí” escuché; pero sus labios no se movieron al hablar” Presa de una indecible angustia y de un terror indescriptible, de ese terror que entra en la vida por las puertas de alma, comencé a caminar sin rumbo [...] Hubiera querido correr, emprender una loca y desenfadada carrera y perderlo de vista; pero un fuerte temblor se apoderaba de todo mi cuerpo” (Dávila 182).

En el pasaje anterior, se puede observar que el objeto focalizado es un joven llamado Marcos, su visión angustia tanto a la FP porque, de acuerdo con ella, parece tratarse de un fantasma: “tú estás muerto desde hace tiempo [...] ya no tienes nada que hacer aquí en la tierra” (Dávila 183) le dice la FP al hombre. Una vez más, la FP cuenta con una sensibilidad especial que le permite estar abierta a la percepción de algo superior, de algo insólito. La focalización de esta imagen sensorial visual es un umbral narrativo que contribuye a generar gran ambigüedad en el paradigma de realidad de la FP, pues la visión anuncia su acercamiento con otra posible realidad que se conjunta con la suya. Asimismo, cuando la FP focaliza al joven muerto, se dirige al umbral de lo fantástico, dado que en ese instante se superponen la realidad en donde él ha fallecido y la otra posibilidad donde él existe y está al lado de ella, los binomios realidad-irrealidad, racional-irracional, vida-muerte se conjuntan a partir de esa visión.

La focalización continúa mientras ella huye: “De reojo, porque no me atrevía a verlo abiertamente, lo miraba caminar junto a mí, casi pegando su cuerpo al mío” (Dávila 182). La

visión sigue hasta que la calle por la cual la FP camina se agrieta y la mujer cae en un abismo negro junto al joven que observa. Una vez dentro del abismo, la imagen sensorial visual se sublima, pues ahora no ve a Marcos de manera común, sino que en su visión el cuerpo de éste se transfigura de formas horribles:

Allí [en el abismo], juntos, atraídos por aquella fuerza arrolladora e irresistible, alcanzaba a ver a Marcos a través de la escasísima claridad que aún se filtraba de la superficie. A veces veía su cuerpo completo, desnudo, esbelto y hermoso como había sido; otras, la cabeza sola, o el cuerpo mutilado; después, sólo los miembros sueltos, un brazo, una pierna, una mano, dedos crispados, los ojos, la boca distorsionada por una sonrisa sarcástica (Dávila 183).

La visión anterior sólo provoca más angustia y desesperación en la FP. La focalización de la imagen sensorial visual mantiene a la FP en el umbral de lo fantástico, la mujer se halla en un lugar ambiguo de conjunción de realidades, donde no sabe si está viva o muerta. Ella comienza a suplicar por su vida, cuando de repente empieza a percibir otra imagen sensorial sublimada, esta vez por medio del tacto, pues la oscuridad no le permite ver. A partir de la focalización de este contacto aterrador, la FP siente que la otra realidad terrible, la realidad de su muerte, está a punto de sobreponerse por completo: “Y entre aquella negrura, porque la luz ya sólo era un recuerdo, yo sentía aquellos miembros fríos, desarticulados y como gelatinosos que se adherían a mi cuerpo como si fueran ventosas o sanguijuelas enloquecidas que trataban furiosamente de chuparme la vida, absorber mi ser” (Dávila 183).

La focalización de los tocamientos continúa hasta que es interrumpida por otra imagen sensorial hiperbolizada, ahora auditiva: “Entonces, sí, entonces, llegó desde muy lejos un largo timbre que cada vez iba aumentando más en intensidad” (Dávila 184). El ruido parece ser de un despertador, este sonido regresa a la FP a su paradigma de realidad, el dolor y el placer provocados por la sublimidad de las imágenes aparecen en este momento, pues la FP, todavía muy angustiada, experimenta un gran alivio al pensar que todo fue una pesadilla:

“Estaba empapada en sudor frío, mi corazón latía desacompañado y la respiración era tan agitada como si hubiera corrido a través de la larga noche. “[...] gracias a Dios son las siete de la mañana”, me oí decir [...] al tiempo en que experimentaba una gran alegría, la alegría de estar viva aún y no muerta, o camino a la muerte como en el terrible sueño recién terminado” (Dávila 184). La atmósfera fantástica parece haber desaparecido por completo cuando la mujer comienza a contar el inicio de su día después de esa aparente pesadilla, ella se arregla y se va a desayunar con una amiga. No obstante, hacia el final del cuento, lo fantástico se presenta nuevamente cuando se regresa a lo que fue el inicio del relato: la FP («Yo») sale de desayunar de un restaurante, en su reloj son las nueve de la mañana, ella tiene una cita más tarde, una vez más, la mujer sentencia “Decidí hacer un poco de tiempo mirando los aparadores” (Dávila 185), y esta focalización detona de nuevo la atmósfera fantástica, haciendo de ella una visión circular.

Como se pudo observar en el análisis, la estética del exceso está presente también en la construcción de lo fantástico en “La rueda”, en esta ocasión, el exceso no se halla en la frecuencia de aparición de las imágenes sensoriales, sino en la intensidad de éstas, la visión de Marcos se torna en la percepción de su cuerpo desmembrándose, y el contacto que la FP siente es un tocamiento que parece succionarla con fuerza. Asimismo, la artificialidad se presenta con la irrupción de la otra posibilidad de la realidad, en donde Marcos existe a pesar de haber muerto y también en el aparente mundo onírico en que entra la FP. De igual forma, la tensión narrativa se produce desde la focalización de la primera imagen sensorial y se puede notar en la terrible angustia que desata en la FP. Además, la tensión aumenta conforme avanza el relato, al descubrirse que Marcos está muerto y luego con la lucha de la mujer por su vida. La tensión parece decaer cuando la FP despierta de su supuesta pesadilla, el clímax

ha terminado, pero la tensión se reanuda al final del relato por medio del advenimiento de la visión circular.

4.3 Oído

Probablemente, el oído sea el sentido más abundante en la narrativa de Amparo Dávila, tanto en sus cuentos fantásticos como en algunos donde no hay transgresiones de la realidad, pues como se mencionó, existen relatos como “Radio Imer Opus 94.5”, en el cual no ocurren hechos insólitos, pero la presencia de imágenes sensoriales auditivas es abundante y fundamental para el desarrollo del cuento. De igual forma, imágenes relativas al oído se presentan en cuentos en combinación con otros sentidos, como se pudo observar con el sonido de las campanadas en “Estocolmo 3” o con la música que los FP escuchan en “El espejo”. Otro relato donde ocurre lo anterior es “El desayuno”, un cuento con una gran presencia de imágenes sensoriales de varios sentidos, cuya clasificación bajo uno sólo de éstos resultaría arbitraria. En “El desayuno”, la FP focaliza imágenes auditivas hiperbolizadas como la siguiente: “Entonces hubo otra vez música. De las paredes, del techo, del piso, salían flautas, trompetas, clarines, saxofones. Era un ritmo vertiginoso. Un largo grito desgarrado o una risa jubilosa. Yo me sentía arrastrada por aquel ritmo, cada vez más acelerado y frenético. No podía dejar de bailar” (Dávila 134).

La fijación de Dávila por el oído como uno de los principales configuradores de lo fantástico podría relacionarse con lo planteado por la investigadora Fukumi Nihira: “El oído es un órgano que no se puede cerrar totalmente por nuestra intención y detecta cosas aunque no queramos” (373), por lo tanto, este sentido abre muchas posibilidades de percepción de la realidad y de transgresión de la misma. Otros cuentos representativos del sentido del oído

son: “Alta cocina”, “La señorita Julia” y “Moisés y Gaspar” en *Tiempo destrozado*; “La noche de las guitarras rotas”, “Óscar” y “El último verano” en *Árboles petrificados*; y “La casa nueva” en *Con los ojos abiertos*. Para el análisis se eligieron los cuentos “Música concreta” y “Con los abiertos” de las antologías homónimas. A pesar de que “La señorita Julia” es uno de los cuentos fantásticos más representativos del sentido del oído, se eligió “Con los ojos abiertos” para mostrar cómo la estructura de configuración de lo fantástico a partir de las imágenes sensoriales se presenta también en los últimos cuentos publicados de Dávila, los cuales fueron obra inédita hasta 2008. En cuanto a “Música concreta”, éste es uno de los relatos más estudiados de la autora zacatecana, incluso retomado desde la perspectiva de lo auditivo, como se mencionó en el capítulo 1 con el trabajo “‘Música concreta’, de Amparo Dávila: entre imágenes grotescas y objetos sonoros” de Jorge Luis Herrera, quien considera que es “como si la narración estuviera tejida sobre una base musical” (Herrera 41). No obstante, no se ha estudiado con profundidad la relevancia del vínculo que las imágenes sensoriales auditivas mantienen con la construcción de la atmósfera fantástica en el relato.

4.3.1 “Con los ojos abiertos”: una amenaza sonora

En este cuento, el sentido del oído es el principal configurador de lo fantástico, el relato narra en tercera persona la historia de una mujer llamada Mariana, ella es la FP principal del cuento, la agente a través de la que se conocen los hechos, pero también aparece La Nena, hija de Mariana, como FP incidental. Ambas son personajes actantes, por lo que se tiene una focalización interna. La primera realidad planteada se conforma por un camión de mudanza que llega a la casa de Mariana a entregar muchas de las pertenencias de su exmarido recién fallecido, quien la había abandonado anteriormente. Los hijos de Mariana deciden

desempacar todas las cosas de su padre para colocarlas en su casa, pues él poseía varias figuras decorativas muy valiosas. Mariana se siente inconforme ante esa decisión, ya que lo siente como una invasión a su espacio, pero sus hijos no hacen caso de su molestia. Una vez que las piezas de arte están instaladas en la casa de Mariana, se presenta la primera imagen sensorial auditiva: “Mariana leía, como acostumbraba todas las noches, hasta que llegaba el sueño, de pronto se escucharon unas sonoras y claras campanadas, doce campanadas... *La Nena* entró corriendo a la recámara de Mariana. —¿Oíste, mamá, oíste? Preguntó muy alterada” (Dávila 286).

El objeto focalizado en este pasaje es el ruido de las campanas, primeramente, ambas FP son capaces de escucharlo, las dos son sensibles ante él. La FP hija se altera mucho porque le inquieta el origen del sonido, la FP Mariana intenta tranquilizarla al decirle que son las campanas de la iglesia cercana; no obstante, ella sabe que hay algo insólito detrás de ese ruido y la mención de ello funciona como el primer umbral narrativo: “ella [Mariana] también había oído las campanadas dentro de la casa, ahí arriba en el *hall*, las campanadas sonoras e inconfundibles del reloj antiguo que estaba sobre la chimenea, que tenía la cuerda rota y hacía años que no funcionaba, sí, un reloj con la cuerda rota había dado doce campanadas...” (Dávila 286). En este umbral narrativo de percepción sensorial, se anuncia que el objeto focalizado tiene un origen inexplicable, la atmósfera fantástica comienza a configurarse a partir de la focalización de esta imagen sensorial auditiva, pues la otra posibilidad de la realidad en donde el reloj suena comienza a superponerse a la primera realidad planteada. A este punto, se cuenta una vez más con dos FP poseedoras de una sensibilidad especial que les permite percibir un ruido que en su paradigma de realidad no podrían haber escuchado, dado que ahí el reloj no funcionaba. La imagen sensorial percibida todavía no es sublime, pero comienza a crear ambigüedad y genera angustia en una de las FP.

Luego de este evento, Mariana se convierte en la única focalizadora del cuento, ya que su hija la deja sola en la casa para regresar con su esposo. Un aspecto destacable es que la FP Mariana se presenta como una mujer muy serena y racional, ella considera que su hija y otras mujeres como su tía o su empleada doméstica son personas nerviosas, fáciles de alterar, no como ella. Por lo anterior, Mariana sigue su rutina de vida con tranquilidad y parece haberse olvidado del hecho insólito, pero un día empieza a preocuparse demasiado por la conservación de las valiosas figuras de su exmarido, por lo que empieza a realizar cambios en su vida para dedicar más tiempo a cuidar y mantener a salvo las piezas de arte. Es cuando esta obsesión comienza, que aparece la segunda imagen sensorial:

Esa noche Mariana dormía tranquilamente cuando la despertaron unos ruidos en el *hall* de arriba. Se sentó y se puso a escuchar... ¡Dios, ya se me metieron a la casa! Pensó entonces correr a la ventana y gritar pidiendo auxilio, pero [...] lo único que ganaría con gritar sería que la mataran a balazos o a puñaladas, ¡no, eso no! [...] Se acostó, se tapó bien y se quedó quieta, muy quieta, como si de verdad durmiera, escuchando los ruidos en el *hall*, su respiración acelerada y los latidos de su corazón; estaba bañada en sudor frío y empezó a temblar (Dávila 288).

Esta vez el objeto focalizado está representado por los ruidos provenientes de la sala, en donde se encontraban las piezas del exmarido. La FP Mariana se angustia mucho al escuchar los ruidos, comienza a dirigirse al umbral de lo fantástico; sin embargo, todavía intenta encontrar una explicación racional ante los hechos, así que piensa que alguien se ha metido a su casa a robar las figuras. A pesar de esta reacción de la FP, ella no puede evitar sentir una terrible angustia ante los ruidos, sea cual fuere su origen. Se puede observar cómo la imagen sensorial auditiva se sublima no sólo en la gran preocupación que provoca en Mariana, sino también en el hecho de que la FP funcione como sujeta que aprehende algo superior, desmesurado, pues la imagen sensorial del pasaje anterior se sublima en su duración:

Así [con los ruidos] pasaron, no supo Mariana, cuántas horas o cuántos minutos que se eternizaron en aquella aciaga noche... Mariana contó cinco campanadas en el reloj de la iglesia. Ya eran las cinco de la mañana, la noche se había ido... dejó de escuchar ruidos, ahora sólo escuchaba el silencio, un silencio tan denso como azogue, una calma angustiada (Dávila 289).

Lo sublime de la imagen se nota también en esta última reacción de la FP, pues la intensidad y la duración de los sonidos, contrastada con un gran silencio, provocan en ella el placer y dolor de lo sublime, reflejado en esa calma angustiada.

Lo fantástico se presenta nuevamente luego de ese umbral narrativo de focalización sensorial, pues la percepción de los ruidos, inicialmente atribuidos a ladrones, trae ambigüedad al paradigma de realidad cuando la FP se da cuenta de que nadie había entrado a su casa y todas las piezas de arte estaban intactas: “Sin dar crédito a lo que veía, Mariana se dirigió a la cocina sin saber qué pensar, qué explicación darle a lo sucedido” (Dávila 289). La tensión narrativa aumenta conforme la otra realidad, a la cual pertenecen los ruidos, se superpone paulatinamente a la primera realidad planteada. Los episodios de percepción de la imagen auditiva sublimada empiezan a ser más frecuentes y son igual de duraderos, la angustia de la FP se incrementa considerablemente al no encontrar solución ni razonamiento para los ruidos: “[Mariana] Dormía un poco, se despertaba sobresaltada, creyendo oír ruidos [...] ¿qué eran aquellos ruidos, de dónde provenían?, se preguntaba y se preguntaba Mariana, llena de angustia y de desesperación” (Dávila 292-293).

El cuento continúa con el dirigirse de la FP al umbral de lo fantástico, a través de la percepción de imágenes sensoriales auditivas descritas sólo como ruidos, hasta que éstos se tornan más específicos, más terribles: “Una noche [Mariana] creyó oír como un salto y después algo que caía, como carreritas y algo que se deslizaba” (Dávila 293). La FP Mariana considera que los creadores de dichos sonidos pueden ser gatos, por lo que la siguiente vez

que escucha los ruidos, piensa que puede salir a enfrentar a los animales; no obstante, los sonidos que focaliza en esa ocasión no son propios de un animal y parecen estar más cerca de ella:

La despertaron los ruidos que tan bien conocía. ¿Y si saliera al *hall* y sorprendiera a los gatos en pleno juego?, pensaba Mariana, cuando oyó que se movía la manija de la puerta de su recámara: “¡Dios mío, Dios mío, entonces sí son ladrones y van a entrar...” La puerta se abrió y Mariana escuchó unos pasos lentos, pesados, que llegaron hasta la cabecera de su cama y ahí se detuvieron... Mariana era presa del terror, un terror inaudito, aniquilador, tenía los ojos bien cerrados y las manos fuertemente apretadas [...] los minutos se eternizaban en aquella nefasta noche sin fin. Otra vez los pasos, pero ahora saliendo de la recámara, después la puerta se cerró y todo quedó envuelto en un silencio sobrecogedor (Dávila 293).

En el pasaje anterior, se puede observar que la sublimidad de la imagen sensorial crece ante lo desmesurado de ésta: aumenta la especificidad de los sonidos, la cercanía con ellos y su duración, por tanto, incrementa también el sentimiento de amenaza de la FP Mariana. La atmósfera fantástica se consolida luego de este umbral narrativo de focalización sensorial, debido a que la FP Mariana ya no es capaz de atribuirle a los sonidos alguna explicación racional y presente que los ruidos provienen de otra realidad terrible a la que ella accede por medio de su mundo sensorial, pero que todavía no concibe por completo porque mantiene los ojos cerrados: “sola [Mariana] tendría que afrontar lo que fuera y tener el valor de enfrentarse a lo desconocido, a lo inesperado, traspasar el umbral...” (Dávila 294).

Mariana asume los hechos insólitos, concibe que inexplicablemente la realidad terrible de los ruidos nocturnos se ha superpuesto a su paradigma de realidad: “Por las noches los mismos ruidos, los pasos que llegaban hasta la cabecera de su cama, el terror, la desesperación, la impotencia” (Dávila 295). La sola percepción del sonido la mantiene en el umbral, en el lugar donde lo racional y lo irracional, el dolor-placer y la realidad-irrealidad se conjuntan. Para cruzar el umbral, la FP Mariana piensa que debe focalizar la otra

posibilidad de la realidad por medio de otro de sus sentidos: la vista, tiene que abrir los ojos y así adentrarse por completo en la otra realidad, por terrible que sea:

Estuvo dormitando y despertando un buen rato, hasta que los ruidos y el movimiento de la manija de la puerta la hicieron despertar de golpe. Cuando los pasos llegaron hasta la cabecera de su cama, un sudor frío y pegajoso cubrió todo su cuerpo y fue presa del terror, a tal grado que, por un momento, pensó y deseó posponer su decisión [de abrir los ojos] y quedarse así, quietecita, sin moverse como tantas veces, con los ojos apretados, pero Mariana decidió enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos, se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos (Dávila 296).

La atmósfera fantástica se mantiene hasta el final del cuento, dado que la FP no da a conocer la imagen sensorial visual percibida luego de abrir los ojos para ver, la focalización se mantiene en lo auditivo, la angustia subsiste y la FP se queda en el umbral de lo fantástico al que siempre se dirigió su mundo sensorial. Como se pudo observar en el análisis, la estética del exceso se presentó en las imágenes auditivas en la frecuencia de su aparición y en la duración de éstas, pues todas las veces que la FP Mariana oyó los ruidos, manifestó que éstos se escucharon por horas. Además, en los últimos pasajes de focalización sensorial, se observa el exceso en la proximidad de los sonidos, que antes parecían ser lejanos. El exceso en el aspecto sensorial auditivo también se presenta a través de imágenes sensoriales referentes a la música, pues muchas veces se mencionan pasajes en los que la FP Marcela escucha diferentes melodías. Si bien estas imágenes no contribuyen a lo fantástico, sí atestan la atmósfera del factor auditivo. Por último, la artificialidad se refleja en los umbrales narrativos representados por esos momentos de focalización sensorial en los que se señala la otra posibilidad de la realidad expresada a través de los sonidos. En este caso, la artificialidad se hace todavía más evidente porque la FP Mariana se considera una persona muy serena y

racional, por lo que los episodios fantásticos de percepción sensorial inicialmente le parecen ideas imaginativas e irracionales, hasta que la amenaza sonora se vuelve persistente.

4.3.2 “Música concreta”: un sonido animal

Este relato narrado en tercera persona cuenta con dos focalizadores: la FP Marcela y el FP Sergio; no obstante, es principalmente a través de Marcela por la que se dan a conocer los hechos insólitos. Se trata de un relato con focalización interna al ser ambos personajes actantes en la historia. La primera realidad planteada en el cuento inicia con Sergio, quien se reencuentra con su vieja amiga Marcela, con la cual había tenido un vínculo muy especial; sin embargo, la halla terriblemente desmejorada. Sergio se queda muy inquieto luego del encuentro, hasta que la vuelve a ver y conoce el motivo de la demacración de Marcela, ella le confiesa que su esposo le es infiel, pero Sergio presiente que hay algo más, dado lo que le cuenta: “Marcela dice que su memoria ya no es la misma, que se olvida de todas las cosas o las confunde” (Dávila 99). Asimismo, Marcela dice que su esposo niega rotundamente la infidelidad y sostiene que es una invención de ella. En este punto, la caracterización de la FP Marcela podría ser la de un sujeto alterado, por la descripción de su aspecto insomne y su estado de confusión, pero pronto Marcela comenta que algo más ocurrió para que ella se encontrara así. La focalización cambia al lugar de Marcela, ella afirma que desde que descubrió la infidelidad, la amante de su esposo la persigue por las noches transformada en un sapo. Marcela le cuenta a su amigo cómo la obsesión por la mujer-sapo impacta su vida a tal grado, que no le permite dormir o descansar. Así, a través de la percepción de la FP Marcela, se presenta la primera imagen sensorial auditiva:

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 [...] paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuando llega, cuando se acerca hasta mi ventana, cuando espía todos mis movimientos [...] son noches interminables oyéndola tan cerca, una tortura que me va consumiendo poco a poco hasta que se agote mi última resistencia y me destruya... (Dávila 102).

El primer objeto focalizado en el pasaje anterior es la visión de la mujer-sapo y sus terribles ojos saltones, por lo que en un inicio resalta una imagen sensorial visual. No obstante, “El oído está enfatizado cuando Marcela cuenta el ataque del sapo en la noche” (Nihira 373), pues inmediatamente se puede observar que hay otro objeto focalizado que angustia a la FP Marcela más que la sola aparición del animal: los ruidos que produce, el sonido de su croar. La focalización regresa a Sergio, quien se siente desconcertado cuando Marcela habla de un sapo en lugar de una mujer, él y sus sentidos se encuentran todavía en un registro de realidad diferente al de su amiga. Para ese momento, la FP Marcela funge como un sujeto con sensibilidad especial que aprehende algo superior, en este caso, a través de lo desmesurado de la visión de la mujer-sapo y de la percepción auditiva de su terrible croar. El mundo sensorial de Marcela ha tenido anteriormente contacto con la otra posibilidad de lo real, pero el de Sergio no, sus sentidos se encuentran en su estado habitual y su percepción no está abierta a más posibilidades, por tanto, todo lo que le cuenta la FP Marcela le parece irracional y producto de los nervios alterados de su amiga:

—Estás muy nerviosa, muy agobiada, y cuando uno se encuentra así todas las cosas se transforman y se agrandan...

—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 [...]

—Marcela querida, ¿no te das cuenta de que todo eso es sólo una fantasía? Una fantasía a la

que te ha llevado tanto tiempo sin dormir, tu ensimismamiento, tu dolor mismo...

—No, Sergio, no.

—Sí, querida, el sapo no existe, es decir, los sapos sí existen pero no ese que tú crees [...]

—No me entiendes, no quieres entenderme. Piensas que son mis nervios o tal vez que estoy loca...

—No digas eso, yo sólo pienso que estás muy nerviosa y muy destrozada (Dávila 103-104).

En el fragmento anterior, se observa que Sergio acepta la sublimidad de lo percibido por Marcela, al mencionar que lo presenciado por la FP Marcela fueron cosas transformadas y aumentadas, pero él atribuye su percepción sublimada a una alteración nerviosa. En este caso, lo sublime de las imágenes sensoriales se refleja en la duración del sonido del croar, en la cercanía del ruido y en la gran angustia y dolor que provoca en Marcela.

A través de la focalización de Marcela, la atmósfera fantástica comienza a configurarse, con la mención de la mujer-sapo y su croar. El fragmento en donde Marcela le confiesa por primera vez a Sergio su sufrimiento nocturno es el primer umbral narrativo de focalización sensorial. En él la FP se enfoca en el aspecto visual y sobre todo en el auditivo, y lo que ella percibe comienza a crear ambigüedad en la primera realidad planteada, donde la FP estaba afligida sólo por una infidelidad. La FP Marcela se ha dirigido con antelación al umbral de lo fantástico; sin embargo, la focalización de Sergio es diferente, para él, la otra posibilidad de la realidad en que aparece la mujer-sapo no es más que un artificio de la mente de Marcela: “Marcela tiene un mundo muy especial, lleno de fantasías, por eso me preocupa tanto” (Dávila 106).

Otras imágenes sensoriales sublimadas se presentan después, para este momento, Sergio se halla muy preocupado por su amiga y quiere “volverla a realidad” (Dávila 106), pero Marcela le cuenta otra vez lo percibido, ella se vuelve nuevamente la FP:

—Anoche —comienza a contar Marcela— todo estuvo a punto de terminar, es decir, pudo haber sido mi última noche, alguien, yo creo que Lupe, dejó la puerta abierta de la estancia que comunica al jardín, por ahí entró, yo había escuchado durante varias horas su croar y croar junto a mi ventana, después se fue alejando el ruido hasta que se perdió, pensé que se había ido y no dejé de sorprenderme... Un poco tranquila comencé a dormir, de pronto empecé a oír algo que caía pesadamente, de tiempo en tiempo, que se iba acercando cada vez más, 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 [...] ahí estaba con sus enormes ojos que parecían estar ya fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista [...] 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 [...] me quedé pegada a la puerta escuchando, gemía dolorosamente, después oí cómo se iba yendo con su sordo golpear [...] yo sudaba copiosamente, después me desvanecí" (Dávila 107).

Una imagen sensorial auditiva y otra visual protagonizan este episodio de focalización sensorial, los objetos focalizados son de nuevo la mujer-sapo y su terrible croar. La FP Marcela percibe imágenes sublimadas que la angustian en demasía, el croar es un sonido que escucha por horas y muy cerca de ella, y en la visión del sapo, éste no sólo la vigila, sino que ahora se mueve, se aproxima a ella en posición de ataque. El FP Sergio sigue sin concebir esa otra terrible posibilidad de la realidad que conoce a través de la FP Marcela: "todo es real, cotidiano [...] Lo que no encaja a esa hora, son las palabras, el mundo que ella expresa" (Dávila 107). En la focalización de Marcela, la otra realidad que ella presiente con sus sentidos se ha superpuesto a su paradigma de realidad y ha logrado alterarla por completo: "no es mi imaginación, ni sueño, ni son mis nervios como tú les llamas, es una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan cerca de la muerte que uno empieza a sentir frío sobre los huesos" (Dávila 109). La FP Marcela focaliza por completo el umbral de lo fantástico, el lugar donde vida y muerte, realidad e irrealidad se conjuntan.

Luego de ese último umbral narrativo de focalización sensorial por parte de Marcela, Sergio empieza a preocuparse demasiado por el malestar de su amiga, su empatía por ella hace que su dolor se sienta como el suyo. Además, la angustia provocada por la percepción sublimada de Marcela se transmite posteriormente a Sergio, quien “ya no puede tener paz, sufre por Marcela como una enfermedad que de pronto hubiera adquirido, un mal insufrible que no se puede hacer a un lado” (Dávila 109). Ese mal y esa afección de las que habla Sergio se relacionan directamente con el desarrollo de una sensibilidad especial antes sólo propia de Marcela. A partir de ese instante, la focalización la realizará únicamente el FP Sergio y su manera de percibir la realidad no será la misma de antes: cuando la focalización cambia, la realidad cambia también.

Hasta ahora, cada encuentro entre los FP Marcela y Sergio coincide con los puntos del desarrollo del cuento en el que se presentan los umbrales narrativos atestados de imágenes sensoriales auditivas. Estos fragmentos son también momentos de tensión narrativa en los que se presenta un choque entre las focalizaciones de los FP y se crea ambigüedad en el paradigma de realidad. El relato llega a su punto máximo de tensión cuando Sergio acude a la casa de la mujer-sapo y la enfrenta por atormentar a Marcela. No es hasta que el FP Sergio conoce a la mujer y la contempla personalmente, cuando se presenta como un sujeto capaz de aprehender lo que su amiga le contó: el sonido animal, un terrible croar que antes él no podía escuchar. La escena está llena de imágenes sensoriales auditivas desde el principio, cuando Sergio llega a la casa de la joven: “Del departamento salen unos extraños y confusos ruidos [...] [Sergio] Localiza los extraños sonidos que escuchó al abrirse la puerta saliendo de una radio: “debe ser música concreta⁷ o algo por el estilo [...]” (Dávila 110). La

⁷ La música concreta se conforma por sonidos acústicos diversos (una campana, un ladrido, una voz humana, etc.) con varios tipos de modificaciones. Los sonidos se graban, transponen, se fragmentan o mezclan con otros,

incomodidad de Sergio crece conforme aumenta la intensidad de los sonidos, ahora él parece ser el único capaz de oír esos ruidos molestos, la otra terrible posibilidad de lo real se acerca a él y a su paradigma de realidad, el FP Sergio se dirige finalmente al umbral de lo fantástico:

Él [Sergio] siente que no se le puede oír porque [la mujer-sapo] habla como para adentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad. Sergio mira hacia la radio pero ella no hace nada por bajar el volumen, como si no le molestara el ruido o no se diera cuenta de él [...] esos como ruidos destemplados cada vez más fuertes, intolerablemente fuertes y violentos como una agresión, envolviéndolos, ahogándolos [...] 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 y croar a través de toda la larga noche, “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando [...] 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 (Dávila 111).

La escena de confrontación entre Sergio y la mujer-sapo se llena de un sonido, una visión y un olor como objetos focalizados, éstos aumentan gradualmente hasta ser intolerables y angustiosos. La sensibilidad especial de Sergio le permite percibir las imágenes sensoriales sublimadas y esto detona lo fantástico para él. La primera realidad, en donde él consideraba a la mujer-sapo y su croar como parte de la imaginación de Marcela, se superpone a la otra posibilidad de lo real que él había negado hasta entonces: la mujer-sapo existe, él la ve, la escucha y la huele. Los sentidos y la percepción hiperbolizada con los que cuenta Sergio en ese momento le revelan el umbral a lo fantástico y le permiten acceder a la visión de Marcela, cuya versión él había desautorizado.

se altera su volumen o se repiten. El creador de esta música, el compositor Pierre Schaeffer, consideraba que a partir de dichas modificaciones en la música concreta: “Estos sonidos originalmente indécicos —que, como el ladrar de un perro, apuntan hacia su origen— pueden volverse “autónomos” o irreconocibles” (Hochberg 348).

Lo sublime de las imágenes sensoriales es claramente identificable en la focalización de Sergio, los extraños sonidos que escucha y el croar son ruidos muy fuertes y desagradables; la visión de la mujer-sapo es agresiva, él la observa con terror porque piensa que lo atacará; y la imagen sensorial olfativa es insoportable y maloliente. Asimismo, la sublimidad se halla en la reacción de gran dolor y angustia experimentada por el FP Sergio. El focalizador se encuentra en el umbral de lo fantástico, lo racional-irracional, la realidad-irrealidad se conjuntan para Sergio; de igual forma, se manifiestan los binomios vida-muerte y placer-dolor, dado que el intenso sonido del croar sólo desaparece cuando el FP Sergio asesina a la mujer-sapo y, una vez exterminado el ruido, siente placer porque su amiga ya no tendrá que lidiar con la criatura: “Ya puedes dormir tranquila, querida mía, esta noche y todas las demás noches, el sapo no volverá a molestarte” (Dávila 111).

Como se pudo observar en el análisis anterior, la estructura de configuración de la atmósfera fantástica también se ve permeada por la estética del exceso, ello es notable sobre todo en las imágenes sensoriales auditivas, el sonido del croar es duradero, cercano y se presenta todas las noches. Además, el cuento está lleno de musicalidad no sólo por la escena de la música concreta⁸, sino también por fragmentos donde Sergio y Marcela escuchan canciones significativas para ellos. Finalmente, se puede concluir que éste es uno de los relatos donde más se intuye la presencia de la artificialidad, esto a través de la focalización

⁸ La música concreta resulta una especie de música fantástica según la época de recepción del cuento. En el tiempo en el cual se publicó el relato, los lectores, al igual que los personajes, estaban más familiarizados con ese tipo de música experimental, incluso Sergio la identifica fácilmente. Un lector de la actualidad, al estar más alejado de ese contexto, puede entender de forma diferente la ambientación de esa escena, pues hoy en día la música concreta de fondo se puede interpretar como enloquecedora, incómoda, perturbadora: fantástica. Como indica la investigadora Fukumi Nihira, la aparición de la música contribuye a crear la idea de algo que no se puede interpretar o entender con facilidad (376), como la presencia de la mujer sapo. De cualquier forma, en ambos contextos, la música concreta en el cuento destaca por su poder desestabilizador, pues incluso si el personaje de Sergio la conocía: “los ruidos incorpóreos que llegan a los oídos de Sergio parecen hacer surgir el sentido de desorientación y miedo” (Hochberg, 355).

de Sergio, que acentúa la irracionalidad e irrealidad de las percepciones de Marcela, a los que califica explícitamente como ideas imaginativas.

CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación se planteó que en los cuentos de Amparo Dávila muchas veces no se narraba lo que ocurría ni se ponía énfasis en las acciones, sino que predominaba el uso de imágenes sensoriales. Se postuló la aparición de éstas en los puntos clave del desarrollo o en el clímax de los cuentos y se les relacionó con la creación de la atmósfera fantástica. Además, se dijo que los sentidos hiperbolizados de los personajes les permitían concebir otra percepción de la realidad, pues se les propuso como poseedores de una sensibilidad especial con la que focalizaban su entorno. De acuerdo con lo anterior, se sugirió que un marco de posibilidades de percepción de la realidad se abría a través de los diferentes tipos de focalización presentes en los relatos de Dávila, se destacó la propuesta de que, cuando la focalización cambia, la realidad cambia también.

Ahora bien, a partir de los seis análisis anteriores se puede afirmar que, en varios de los cuentos fantásticos de Amparo Dávila, la percepción sensorial de los focalizadores se relaciona directamente con la configuración o detonación de la atmósfera fantástica. En cada cuento, se pudo observar a un personaje que fungía como focalizador de los hechos y se mostraba portador de una sensibilidad especial ante los estímulos sensoriales de su entorno: la FP Marina en “El abrazo”, las FP («Yo») de “Estocolmo 3” y “La rueda”, el hombre y su madre focalizadores de “El espejo”, la FP Mariana de “Con los ojos abiertos”, y los FP Marcela y Sergio en “Música concreta”. A través de varios fragmentos de los relatos, se expuso cómo cada FP, según la clasificación sensorial del cuento, se inclinaba a la percepción constante o aguda de algún elemento que estimulaba intensamente alguno (o a veces varios) de sus sentidos: los potentes aromas florales y cítricos para Marina; el fuerte olor a gardenias y a nardos para la FP de “Estocolmo 3”; las visiones en el espejo para el hombre y su madre,

y la de un hombre muerto para la focalizadora de “La rueda”; los sonidos de pasos, campanadas u objetos que caían para Mariana; y el ruido del croar o de la música concreta para Marcela y Sergio.

Ahora bien, la detección de este recurso narrativo enfocado en resaltar la percepción sensorial auditiva, visual u olfativa de los focalizadores es relevante porque, como se pudo notar en los análisis, cada una de las apariciones de esos elementos sensoriales se relacionó con la aprehensión de los personajes de otra posibilidad angustiosa de la realidad superpuesta a la inicialmente planteada para ellos. Por tanto, las imágenes sensoriales contribuyeron a la configuración de lo fantástico en los cuentos. Los aromas en “El abrazo” trajeron el recuerdo del amante muerto de Marina y anunciaron la aparición de su fantasma. El olor a flores en “Estocolmo 3” fue el único rastro que dejó la joven rubia que la FP había observado y que desapareció sin explicación. Las visiones en el espejo se presentaron también ante el hombre que las había negado por considerarlas parte de una ilusión de su madre enferma. La aparición cíclica del hombre muerto alteró el paradigma de la FP que creía haber soñado esa visión. La FP Mariana no encontró ningún origen lógico para los sonidos que escuchaba cada noche y, por último, el ruido del croar en “Música concreta” era el elemento sensorial que se vinculaba con la existencia de la insólita mujer-sapo.

El estudio de la focalización a partir de los cuestionamientos *quién focaliza, cómo lo hace y a qué se dirige*, aunado a las consideraciones sobre los ecos góticos de lo sublime en la narrativa de Amparo Dávila, permitió concluir que la autora creó personajes focalizadores con sensibilidades sublimadas que contribuían a la aprehensión de algo superior, de otras posibilidades de lo “real”; pero también funcionó para descubrir cómo contribuía este tipo de percepción a la construcción de las atmósferas: lo sublime no sólo se encontraba en la manera tan intensa en la que los FP concebían su entorno, sino también en los objetos focalizados

presentes en éste. Los FP podían oler, escuchar o ver con su característica atención e ímpetu, pero la atmósfera sublime se incrementaba porque los ruidos, visiones y aromas que percibían eran fuertes, duraderos, repetitivos o cercanos. La atmósfera de los relatos se atestaba de estímulos sensoriales sublimes que angustiaban a los personajes por su magnitud y a su vez, propiciaban lo fantástico por su relación con los hechos insólitos.

Al comienzo de esta investigación, se afirmó que la sensibilidad sublimada dirigía a los personajes al umbral de lo fantástico y se habló del umbral como el elemento de la estructura de la historia en donde se enfrentaban la realidad y la irrealidad, vida y muerte, la razón y sinrazón, el dolor y el placer. Sobre este último, a partir del análisis de los cuentos, se puede decir que los FP experimentan el dolor y la angustia de lo sublime, pero la fase del placer es escasa, por lo que los cuentos analizados en donde este binomio se manifiesta en el umbral sólo son “El abrazo”, “El espejo”, “La rueda” y “Música concreta”. Ahora bien, a partir de las observaciones sobre el umbral que surgieron a lo largo de la tesis, me fue posible ampliar las posibilidades de dicho concepto a partir de la noción de umbral narrativo y así concretizar la aparición de imágenes sensoriales como indicios de lo fantástico en los cuentos de Dávila, lo anterior ocurrió al darle nombre a esos fragmentos en donde se hablaba explícitamente de la percepción sensorial, pasajes textuales que crean ambigüedad en los paradigmas de realidad con sus diferentes apariciones en el desarrollo del relato.

A través del enfoque en las imágenes sensoriales como recurso narrativo que evoca un fenómeno percibido a través de los sentidos, se exhibió la fuerza técnica de la narrativa sensorial de Dávila y se brindó un acercamiento a dicho recurso con el que la autora lograba mostrar de forma aguda en sus textos la percepción de elementos sensoriales auditivos, visuales u olfativos, ello por medio de nociones como la intensidad, la repetición o la proximidad de los estímulos sensoriales. A partir de la búsqueda de imágenes sensoriales en

los relatos de las tres antologías y con el estudio realizado de los cuentos elegidos, se observó que la escritora manifestó un especial interés por el aspecto auditivo, pues utilizaba elementos de este sentido en muchos de sus cuentos, aun cuando el oído no fuera el sentido principal. En los textos clasificados bajo el olfato, se encuentran los ejemplos del sonido de las pisadas y crujir de muebles en “El abrazo”, o el ruido de las campanadas en “Estocolmo 3”; y en los de la vista, la música oscura y dolorosa de “El espejo”, y el intenso timbre en “La rueda”. Una línea de investigación posible relacionada a la aparición de imágenes pertenecientes a más de un sentido podría desarrollarse más adelante a través del concepto de interestesia, antes brevemente mencionado, el cual hacía referencia a la percepción de un hecho por medio de la suma de sentidos, de una globalidad sensorial.

El desarrollo de la tesis permitió ampliar también mi propuesta de estudio de las imágenes sensoriales. El análisis de éstas se complejizó a partir del reconocimiento de la interrelación entre la percepción sublime en los sentidos, la focalización y la construcción de la atmósfera fantástica. Esta investigación permitió evidenciar la importancia de las imágenes sensoriales y de dicha interrelación en la configuración de lo fantástico, al demostrar que el exceso en la percepción sensorial no es gratuito, ya que cuando la focalización cambia, el planteamiento de la realidad cambia también en la narración. La aparición de imágenes sensoriales significa algo para la estructura de los cuentos, éstas ayudan a construir una atmósfera sensorial sublime propia de lo fantástico en los relatos de Dávila. Por lo anterior, esta tesis contribuye al estudio de textos del género fantástico desde sus mecanismos narrativos y aspectos técnicos que coadyuvan a su configuración.

Ahora bien, este trabajo abre líneas de investigación que quedan pendientes, tales como el estudio del posible significado simbólico de ciertas imágenes sensoriales en los cuentos, principalmente olfativas, relacionadas con aromas florales muy específicos:

gardenias, nardos, azahar, jazmines, madre selvas, entre otros. La lectura simbólica de estos elementos podría complementar o conjuntarse con la lectura fantástica realizada. Otro análisis que podría realizarse es el del funcionamiento de las imágenes sensoriales en los relatos de Dávila que no son plenamente fantásticos, para conocer qué papel tienen dentro de esos textos. De igual manera, resulta importante expandir el estudio de lo sensorial a la obra poética de la zacatecana, para así comenzar la búsqueda de imágenes sensoriales y revisar si es un elemento empleado en toda su producción.

Finalmente, cabe mencionar que el estudio de las imágenes sensoriales como técnica narrativa podría realizarse en cuentos de otros autores y autoras de la Generación del Medio Siglo, tales como José García Ponce, Inés Arredondo o Guadalupe Dueñas, escritores que no necesariamente se inclinaron por la literatura fantástica, salvo Dueñas en algunos relatos. De esta última, podría analizarse la importancia de las imágenes sensoriales olfativas en “Topos uranus” un cuento atestado de diversos aromas de perfumes que la protagonista, hija de los dueños de una fábrica de fragancias, utiliza. Por su parte, en “Enigma” de García Ponce, un cuento que gira en torno al tema de la locura, se observa la obsesión que un hombre crea en torno a la niñera de sus hijos, la cual se genera a través de la constante presentación de imágenes visuales de ésta, además del énfasis que el protagonista pone en el peculiar aroma de la joven. Por último, dentro de la narrativa de Inés Arredondo, se hallan relatos contruidos a partir de imágenes sensoriales auditivas, como es el caso de “Opus 123” o “Estío”, en el que además del aspecto auditivo, las imágenes del tacto son constantes. Así, sería interesante analizar el funcionamiento de dichas imágenes como técnica narrativa en la configuración de cuentos de géneros distintos al fantástico.

OBRAS CITADAS

- Amatto, Alejandra. “‘El balcón’: entrecruces fantásticos y extraños en un cuento homónimo de Felisberto Hernández y Francisco Tario.” *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica latinoamericana*, editado por Alejandra G. Amatto, Primera edición, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 289-311.
- . “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila.” *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, editado por Claudia L. Gutiérrez, Jazmín G. Tapia y Rogelio Castro, Primera edición, Colofón, 2019, pp. 99-122.
- . “La literatura fantástica: el carácter fascinante de su naturaleza.” *Ritmo*, vol. 1, núm. 35, 2018, pp. 11-19.
- . “Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social en América Latina.” *Pirandante*, núm. 5, 2020, pp. 1-11.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Traducción de Javier Franco, Cátedra, 1985.
- Bioy, Adolfo. *Plan de evasión*. Galerna, 1969.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducción de Juan de la Dehesa, Oficina de la Real Universidad, 1807.
- Bustamante, Gerardo. “Amparo Dávila: Una maestra del cuento.” *Casa del tiempo*, núm. 14, 2009, pp. 80-83.
- Cabrera, Claudia. “Lo bello, lo sublime y lo siniestro en ‘Fragmento de un diario’, de Amparo Dávila.” *Valenciana*, núm. 26, 2020, pp. 7-31.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión.” *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas/ Arte y Literatura, 2007, pp. 135-165.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, 2008.
- Cárdenas, Ninfa. “La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco.” *Hallazgos*, vol. 7, núm.14, 2010, pp. 83-98.
- Castro, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal.” *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas/ Arte y Literatura, 2007, pp. 255-262.
- . *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina. (1862-1910)*. Romanica Gothoburgensia / Acta Universitatis, 2002.

- Cázares, Laura. "El panteón familiar en «Matilde Espejo», de Amparo Dávila." *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez Báez*, editado por Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín, Primera edición, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 227-238.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri, Visor, 1999.
- Chacek, Karen. "El arte de llegar sin invitación." *Árboles petrificados. Edición conmemorativa*, editado por Jonathan Minila, Primera edición, Nitro/Press, 2016, pp. 126-129.
- Chimal, Alberto. "La constelación Amparo." *Árboles petrificados. Edición conmemorativa*, editado por Jonathan Minila, Primera edición, Nitro/Press, 2016, pp. 119-125.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1992.
- Conti, Romina. "El sentimiento de lo sublime y el abismo de lo indeterminado en la estética de Kant." *Cuadernos del Sur, Filosofía*, núm. 39, 2010, pp. 65-84.
- Córdova, David, *et al.* "La transgresión de lo cotidiano: "El espejo" de Amparo Dávila en la literatura fantástica moderna mexicana." *Entropía*, vol. 1, núm. 1, 2020, pp. 139-154.
- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata." *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, núm. 25, 1975, pp. 145-151.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Delumeau, Jean. *El miedo en occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, traducción de Mauro Armiño, Taurus Ediciones, 2012.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- García, Georgina. "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, editado por Elena Urrutia, Primera edición, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, 2006, pp. 133-162.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano, Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez, Cátedra, 1993.
- Heilman, Robert. "Charlotte Bronte's 'New' Gothic." *From Jane Austen to Joseph Conrad: Essays Collected in Memory of James T. Hillhouse*, editado por Robert C. Rathburn y Martin Steinmann, Universidad de Minnesota, 1958, pp. 118-132.
- Herrera, Jorge Luis. "'Música concreta', de Amparo Dávila: entre imágenes grotescas y objetos sonoros." *Texto crítico*, núm. 38, 2016, pp. 39-51.
- Hochberg, Elizabeth. "Escribir entre sonidos: radiodifusión y música concreta en tres cuentos de Amparo Dávila." *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de*

- Amparo Dávila*, editado por Claudia L. Gutiérrez, Jazmín G. Tapia y Rogelio Castro, Primera edición, Colofón, 2019, pp. 339-373.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Traducción de Cecilia Absatz, Catálogos Editora, 1986.
- López Santos, Miriam. “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?” *Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k2w1. Consultado el 17 de abril de 2021.
- . “La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española.” *Memoria académica UNLP-FaHCE*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev329. Consultado el 14 de julio de 2021.
- . “Teoría de la novela gótica.” *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 30, 2008, pp. 187-210.
- Lorenzo, Jaime. “La narrativa de Amparo Dávila.” *Tema y variaciones de literatura: escritoras mexicanas del Siglo XX*, núm. 6, 1995, pp. 49-64.
- Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Traducción de Joaquín Forrandellas, Ariel, 2013.
- Martínez, Jocelyn. *Del letargo a la hiperestesia. El cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana*. 2011, Universidad Autónoma de México, tesis de maestría. <http://132.248.9.195/ptd2012/mayo/0680306/Index.html>.
- Mata, Óscar. “La mirada deshabitada: la narrativa de Amparo Dávila.” *Tema y variaciones de literatura: escritoras mexicanas del Siglo XX*, núm. 12, 1998, pp. 13-24.
- Minila, Jonathan. “Vuelo de mariposas negras.” *Árboles petrificados. Edición conmemorativa*, editado por Jonathan Minila, Primera edición, Nitro/Press, 2016, pp.114-118.
- Montero, Susan. “La periferia que se multiplica.” *Sin Imágenes Falsas, Sin Falsos Espejos: Narradoras Mexicanas En El Siglo XX*, editado por Aralia López González, Primera edición, El Colegio de México, 1995, pp. 285–296.
- Morales, Ana María. “El mundo es una biblioteca. Esther Díaz Llanillo y los alrededores de lo fantástico”. *Esther Díaz Llanillo: una mujer fantástica*, editado por Mara L. García. 2019, pp. 11-31, https://alfredasis.cl/ASIS_MARA_ESTHER.pdf?fbclid=IwAR3Igd8HRv9CsjEk133rFqOhDbcGEGjUTGybunEboqtzxQ7xNbatvzuIAjM.
- . “Las fronteras de lo fantástico.” *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas/ Arte y Literatura. 2007, pp. 241-254.

- Muñoz, Jorge. "Más allá del cuento fantástico: el tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila." *Pirandante*, núm. 1, 2018, pp. 12-37.
- Nihira Fukumi. "Lo fantástico en "Música concreta", de Amparo Dávila." *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, editado por Alejandra G. Amatto, Primera edición, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 357-378.
- Olea-Franco, Rafael. "El concepto de literatura fantástica." *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México/ Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, www.amazon.com.mx/reino-fant%C3%A1stico-los-aparecidos-Linguisticos-ebook/dp/B07HB86F5H.
- Olmedo, Nadina. *Ecos góticos en la novela del Cono Sur*. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2013.
- Palma, Marcela. "La fantasía: una (e)vocación en la soledad." *La Experiencia Literaria*, núm. 2, 1993, pp. 35-37.
- Patán, Federico. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)." *Cuento y figura: la ficción en México*, editado por Alfredo Pavón, Primera edición, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 121-134.
- Pimentel, Luz. "Sobre el relato." *Conocimientos Fundamentales*, Red Universitaria de Aprendizaje UNAM, conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/28_tema_03_3.1.html. Consultado el 15 de noviembre de 2021.
- Romano, Berenice. "Otra forma de pensar el mundo: representación y percepción en la narrativa de Amparo Dávila." *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, editado por Claudia L. Gutiérrez, Jazmín G. Tapia y Rogelio Castro, Primera edición, Colofón, 2019, pp. 374-393.
- Rosas Lopátegui, Patricia. "Amparo Dávila; Maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables)." *Casa del tiempo*, vol. 2, 2008, pp. 67-70.
- Salazar, Severino. "Tres encuentros con Amparo Dávila." *Fuentes Humanísticas*, vol. 28, núm. 53, 2016, pp. 113-117.
- Sardiñas, José. "Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror." *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, editado por Claudia L. Gutiérrez, Jazmín G. Tapia y Rogelio Castro, Primera edición, Colofón, 2019, pp. 74-98.
- Sardiñas, Jorge. "Tiempo destrozado, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico." *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. 9, núm. 20, 2019, pp. 169-190.

- Toikkanen, Jarkko. "Auditory Images in Edgar Allan Poe's «The Tell-Tale Heart»." *Edgar Allan Poe Review*, vol, 18, núm. 1, 2017, pp. 39-53.
- Toussaint, Marianne. "Al filo de la navaja." *Árboles petrificados. Edición conmemorativa*, editado por Jonathan Minila, Primera edición, Nitro/Press, 2016, pp. 130-134.
- Tuñón, Julia. "Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, editado por Elena Urrutia, Primera edición, Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México, 2006, pp. 3-32.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 1999.