**Universidad
Autónoma
Metropolitana**

Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea

Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea

Presenta
Luis Federico Cendejas Corzo

Asesor
Alejandro G. Ortiz Bullé-Goyri

Lectores
Cecilia Colón Hernández
Yosahandi Navarrete Quan

Esta investigación recibió en apoyo de la beca del Padrón de Posgrados de Calidad
del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT)

Ciudad de México, septiembre de 2016

*A ti mamá, mi columna de hierro y de bronce;
mi sol y mi muralla.*

Agradecimientos

A Dios, sin duda alguna.

Al CONACYT por la beca que apoyó la realización de mis estudios de maestría y este proyecto.

A mi madre, Elizabeth Corzo Castro, por ser, por estar, por el apoyo incondicional y por brindarme todo el amor, la comprensión y la ayuda.

A mi padre, Federico Cendejas González, porque su presencia en mi vida me ha permitido ser quien soy y llegar a donde he llegado.

A mi hermano, David, por su oído atento y sus palabras, por ser mi compañero de vida, mi cómplice y un gran apoyo.

A mi hermana, Christina, por compartir conmigo sus lecturas, sus ideas y su arte, por su integridad que es para mí un ejemplo y por todo su amor.

A Leslie Rivera, quien con su sonrisa alegre, su actitud siempre comprensiva y su antojo gastronómico voraz le trae a mi vida alegrías y sabores.

A mis abuelos Luis y Citlali, a mi abuela Martha, mis tías Evelyn y Citlali y todos mis tíos y primos, por ser parte de mi vida y porque de algún modo, todos están involucrados en este logro.

A mi asesor, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, por su comprensión, su paciencia, su carisma y su compromiso, que guiaron los pasos de este proyecto hasta llevarlo a la meta.

A Cecilia Colón Hernández, por su tiempo y compromiso, por ser una lectora atenta y un apoyo constante, por su amistad, por contagiarme de *vampirismo* y por abrirme las puertas de un mundo literal y literariamente fantástico.

A Yosahandi Navarrete Quan, por su tiempo y su comprensión, por aceptar involucrarse en este proyecto, leerlo y creer en él.

A Roxana Elvridge-Thomas, por avivar y alentar mi *sorjuanismo*, por su sonrisa alegre y su carisma constante, por su disposición, por su poesía y por su amistad.

A Francisco Contreras, por su compañía y su amistad a lo largo de los estudios de la maestría, por leer mis borrones, por su conversación amena y las partidas de backgammon y go.

A Joanna Carmona y Laura Bernal, por su amistad, su compañía y su ayuda a lo largo de estos dos años.

A Miguel Ángel Quemain, Omar Delgado, Edilberta Manzano y María José Ponce, por dejarse entrevistar para mi programa de radio, por compartirme sus conocimientos literarios y sus experiencias personales, por su amistad.

A Ramón Gutiérrez, por su compañerismo y por compartir conmigo información valiosa que hoy forma parte de esta tesis.

A todos mis compañeros de generación de la maestría, pues de todos y cada uno me llevo aprendizajes.

A todos mis profesores, quienes generosamente han compartido conmigo sus conocimientos, experiencias y lecturas, en especial a: Christian Sperling, Christine Hüttinger, Antonio Marquet, Vicente Torres, Ezequiel Maldonado, Víctor Díaz Arciniega, Julián Woodside, José Hernández Riwes, Óscar Mata y Blanca López.

A mis amigos, los de siempre, por su apoyo constante, por su amor y su presencia en mi vida, en especial a: Gabriela y Celeste Villaverde, Arianna Rodríguez, Abigail Casales, Natalia Navarro, Adalia Contreras, Daniela Güemes,

Alejandra Escobar, Cecilia Castro, Pamela Martínez Cano, Jeannette Nader, Sabrina Andrade y Christian Sosa.

A Oliva Jiménez Sosa, Bruno Díaz Verdiguél y Emilio Bustamante Lira, por enseñarme que los alumnos pueden convertirse en amigos, por su cariño y apoyo.

A la familia Amaro Ugalde: Vanesa, Sergio, Emiliano y Leonardo, por traerle a mi vida muchas alegrías y aprendizajes.

A todas las personas que de algún modo contribuyeron a que este proyecto se concretara, ya sea con algún trámite, una referencia, una recomendación o un mínimo detalle y cuyos nombres se me hayan escapado.

Sinceramente,

Federico Cendejas Corzo

Índice

Introducción	8
Capítulo 1: La semiótica, el espacio literario y la conformación de una poética	16
1.1 La semiótica y la experiencia estética	17
1.2 El espacio literario	21
1.3 La conformación de una poética	24
1.3.1 La literatura fantástica	25
1.3.2 La construcción de una poética del espacio	29
Capítulo 2: La cárcel	32
2.1 El carcelero encarcelado	33
2.2 Condena: cadena perpetua	37
2.3 Soy mi prisión	40
2.4 De vuelta al calabozo	45
2.5 Reclusión maldita	50
Capítulo 3: La guarida siniestra	55
3.1 El sentimiento de lo siniestro	56
3.2 El monstruo y la ambigüedad daviliana	59
3.3 Hospedaje forzado	65
3.4 Entre tinieblas	70
3.5 El monstruo en mí	75
3.6 Peligro en la madriguera	81
3.7 Hogar fantasmal	86
Conclusiones	93
Bibliografía	98

*“Entré a una penumbra que parecía fabricada. Es decir,
no era la sombra que atribuimos naturalmente a tiempos
y espacios acostumbrados, sino una tiniebla que
parecía pertenecer sólo a este sitio y a ninguno más.”*

Carlos Fuentes

*“Para todo se halla prueba
y razón en qué fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto”*

Sor Juana Inés de la Cruz

Introducción

Para comenzar el presente trabajo me parece pertinente relatar una anécdota personal que bien podría servir de encuadre para la investigación, puesto que resulta de interés.

En una ocasión venía conduciendo mi automóvil, llevaba a un amigo a su casa, estudia filosofía y es de esas personas con las que se puede platicar largo y tendido; en ese momento veníamos hablando sobre literatura y él hizo un comentario que me sorprendió muchísimo e inició una discusión polémica, mencionó que ‘la literatura es una gran mentira’. Sé, por supuesto, que se refería tal vez a que la literatura transgrede las leyes naturales del mundo tangible al que estamos acostumbrados, pero de eso a que sea una mentira hay una gran diferencia.

Claro que defendí la idea contraria, la literatura es completamente real y, como sostiene la autora chilena Isabel Allende, a través de la ficción se pueden decir las verdades más profundas. Él contra-argumentaba de manera singular poniendo ejemplos literarios famosos como *Harry Potter* o historias de las películas de Disney, yo respondía que esas historias fantásticas o maravillosas son tan reales como otras, solamente que son de una naturaleza diferente, se trata de interpretaciones de la realidad material.

Él, entonces, recurrió al diccionario de la Real Academia Española, y buscó las definiciones de ‘mentira’ y ‘verdad’, yo me puse nervioso pensando que el diccionario podría tener dichas definiciones en mi contra y critiqué sus métodos antes de que pudiera leerlas, sin embargo, grande fue mi sorpresa al descubrir que el DRAE me estaba dando la razón y confirmé la idea de lo útiles que pueden

resultar los diccionarios para iniciar una teoría o ley. Sobre la palabra *mentira* dice, “Expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se cree o se piensa.” En ningún momento menciona ‘falta a la verdad’ o ‘falta a la realidad’, al respecto de la palabra *verdad* dice, además de otras cinco acepciones: “Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente.” (RAE: 2015). Simplemente nos muestra que la verdad tiene que ser algo verosímil para la mente y no necesariamente ‘aquello que sea falso’.

La anécdota que acabo de relatar tiene una razón de ser, y es mostrar el eterno debate de la definición o hallazgo de la frontera entre la mentira y la realidad, además de poner de manifiesto que la vida cotidiana puede ser una fuente de inspiración para la investigación. Por ello resulta interesante el presente estudio, pues, es a través de la ficción fantástica de Amparo Dávila como los lectores pueden acceder a un mundo real-inmaterial, uno que sólo tiene lugar en la mente y que se aleja de lo que conocemos y vemos todos los días en medio de la rutina; esas realidades interpretadas por Amparo Dávila y reinterpretadas por los lectores son la puerta de entrada a un mundo en el que las leyes naturales son violadas constantemente y donde la locura se manifiesta como única verdad posible ante la experiencia de lo ominoso.

La reflexión sobre la verdad y su encuentro es el principio de todo esfuerzo hermenéutico, esa búsqueda compleja y filosófica de interpretar un objeto de estudio (en este caso un texto o una serie de textos), consistirá en adueñarse de cierto modo de la obra para que deje de ser ajena y lejana y pase a ser cercana y propia.

Ese mundo literario que la autora zacatecana construye con palabras, que a su vez forman imágenes, no podría concebirse sin un espacio propicio para ello,

pues los lugares, los escenarios en que se llevan a cabo sus historias resultan de fundamental importancia en la conformación de su narrativa y se convierten en un elemento que servirá al lector para facilitar la experiencia de esa realidad ampliada e imaginaria a la que no estamos acostumbrados.

Ese mundo fantástico, sin duda, despertará la curiosidad de más de uno y llevará a la reflexión de lo poderosa que puede resultar la mente en cuanto a la percepción de aquello que nos rodea para dar un paso dudoso a los terrenos inexplicables de la fantasía, una fantasía que no nos miente sino que nos revela y nos provoca, una que nos invita a pasear por los intrincados senderos que llevan a la perdición del sentido.

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, en 1928, su obra cuentística la conforman cuatro libros: *Tiempo destrozado* de 1959, *Música concreta* de 1961, *Árboles petrificados* de 1977 (este volumen fue merecedor del Premio Xavier Villaurrutia de aquel año) y *Con los ojos abiertos* de 2008, todos ellos reunidos en un volumen del Fondo de Cultura Económica, publicado en 2009. (Dávila, 2009).

En una entrevista concedida al Fondo de Cultura Económica en el 2008 por sus ochenta años de vida, la autora Amparo Dávila describe que su infancia fue una etapa que vivió en soledad y tristeza tras la muerte de su hermano menor, aunado a ello fue una chica enfermiza a la que no se le permitía salir mucho a la calle, por lo que se divertía “viendo pasar la muerte”, se asomaba a la ventana de la biblioteca de su padre para observar los cortejos fúnebres que pasaban frente a su casa.¹ Seguramente dichas experiencias marcaron para siempre su vida y le permitieron formular un mundo interior que se vería reflejado en su literatura.

¹ Fondo de Cultura Económica, entrevista en video, disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=w9cH5sI8ZPY>> (Reproducida en junio de 2015).

El escritor argentino Julio Cortázar,² con quien Amparo Dávila llevó una cercana relación de amistad, se expresó en una carta de la obra de la zacatecana con las siguientes palabras: “admiro la maestría y la técnica que se advierten en cada página”.³

La presente investigación tiene dos objetivos fundamentales: El primero de ellos es estudiar y profundizar en el conocimiento de la narrativa de Amparo Dávila desde una perspectiva literaria, para generar interpretaciones y argumentos que faciliten el entendimiento de su obra, tomando como base las teorías literarias del espacio, la semiótica y la crítica especializada producida alrededor de la autora, amén de trabajos relacionados con la experiencia estética de los lectores. El segundo es realizar una observación analítica que ayude a la comprensión del espacio y, en específico, del espacio íntimo-doméstico y su función en los cuentos que nos ocupan. Lo anterior permitirá generar una reflexión literaria y artística que profundice en los conocimientos semióticos del espacio en la narrativa de la autora zacatecana, que propicien la búsqueda y el hallazgo de una poética del espacio. De ahí el título de la tesis, *Hacia una poética del espacio íntimo en cinco cuentos de Amparo Dávila*.

² Nació en Bruselas, Bélgica en 1914, hijo de padres argentinos. Obtuvo el título de maestro en Buenos Aires y posteriormente realizó estudios de Filosofía y Letras. Publicó poemas, cuentos y novelas, entre los que destacan *Bestiario* (1951), *Rayuela* (1963) y *Poemas y meopas* (1971), entre muchos otros. En ellos se nota la clara influencia del surrealismo, además de que construyó en su narrativa un mundo fantástico e intelectual, siempre retador e innovador para su época. También se destacó en la traducción, trajo los cuentos de Edgar Allan Poe al castellano, autor que también influyó en su obra. Murió en París, Francia, en 1984 (Instituto Cervantes, 2015: web). Información disponible en: <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cortazar_julio.htm> (Consultado en octubre de 2015).

³ La carta en que Julio Cortázar expresó dicha opinión está fechada el 20 de junio de 1959 en París. En el texto se despidió cariñosamente con la frase “la saluda su amigo” y forma parte de un grupo de cinco epístolas dirigidas a Amparo Dávila. Dichas cartas están publicadas en la revista *Barca de palabras* de la Universidad Autónoma de Zacatecas del segundo semestre del 2013, páginas 29 a 34.

Para formar un 'estado de la cuestión' realicé un sondeo que consistió en rastrear trabajos de tesis sobre la obra cuentística de Amparo Dávila y encontré numerosos proyectos de titulación de diferentes universidades de México. Hago la aclaración de que solamente busqué tesis y tesinas sobre la autora y discriminé artículos en libros y revistas, coloquios y congresos, así como trabajos de instituciones extranjeras, por tratar simplemente de encontrar las generalidades que abordan los investigadores en torno a la obra de Dávila, sin tener ningún afán de exhaustividad. Además, las líneas de investigación en estos proyectos son recurrentes y me permiten dilucidar que las características que trabajan son las que se abordan regularmente para acercarse a analizar la obra que aquí interesa.

Dichas investigaciones abordan temas diversos presentes en la narrativa de la autora, entre los que destacan: la literatura fantástica y de horror, la locura, el amor, el tiempo narrativo, el bestiario, análisis de personaje, análisis estructural del relato, el estilo y el tratamiento de lo femenino (cuestiones de género y feminismo), lo gótico y vampírico, ejercicios de literatura comparada, entre algunos otros como la muerte y los conflictos existenciales.

Es importante resaltar que, al parecer, la primera tesis dedicada a Amparo Dávila es del año 1991, la presentó Yolanda González García en la Universidad Autónoma del Estado de México con el título: *Análisis de la postura narrativa en el cuento "La celda" de Amparo Dávila*. La primera de la UNAM la presentó Alma Gloria Hernández García en la Facultad de Filosofía y Letras con el título: *La literatura fantástica en dos cuentos de Amparo Dávila como recurso para plantear un conflicto existencial*, del 2002; estos datos llaman mucho la atención, pues los primeros cuentos de Amparo Dávila fueron publicados en 1959, es decir, tuvieron que pasar más de treinta años para que la obra de la zacatecana entrara a la

discusión académica más rigurosa y formal. Lo anterior también da cuenta de la poca importancia que se le ha dado al estudio de la literatura fantástica por muchos años, pues persistía (o tal vez siga persistiendo) la idea de tomar este subgénero de la literatura como un divertimento intelectual y no un objeto digno de estudio.

Encontré también algunos trabajos que hablan del espacio, tema de esta tesis, uno en especial, titulado *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila* (2009), que presentó Lidia García Cárdenas⁴ para obtener el grado de Maestra en Letras por la UNAM, sin embargo, dichos estudios (y en especial el antes mencionado) tratan el tema desde aspectos generales aplicables a toda la obra de la autora y de distintos símbolos presentes en los relatos, con un abordaje desde la mitocrítica y con un acercamiento a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. El punto diferenciador del presente estudio es la especificidad del mismo, pues se tomará como corpus del trabajo solamente cinco cuentos, seleccionados específicamente para la tarea del análisis semiótico espacial y de la conformación de una poética del espacio, por lo que el objetivo principal de esta investigación es otorgar un mayor nivel de profundidad en la observación del espacio como elemento fundamental para entender la obra de la autora como generadora de experiencias estéticas particulares, desde un abordaje teórico mucho más semiótico-interpretativo que mítico. Otra diferencia con los textos antes mencionados es que en ellos se analizan los espacios interiores, exteriores y de

⁴ La misma autora presentó como tesina “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila” de 2008 que asesoró Alejandro de la Mora en la Especialización en Literatura Mexicana Contemporánea de la UAM-Azcapotzalco. Dicho texto también salió publicado como artículo en el libro *Ocho autores latinoamericanos del siglo XX*, editado por la UAM y coordinado por Ociel Flores y Gloria Vergara en el 2010.

tránsito, y el presente se centrará en el espacio interior o doméstico, aunque no se desdeñarán los otros.

En este sentido, propongo una hipótesis de investigación: el espacio íntimo (cerrado e interior), como componente fundamental de la narrativa, desde su conformación semiótica-poética, es un elemento que permite construir (desde la imaginación) una atmósfera propicia para la experiencia estética de la lectura de cinco cuentos de Amparo Dávila, y que, entre sus funciones, el espacio actúa como ‘catalizador’ de dicha experiencia para el lector y además influye directamente en las emociones y drama humano de los personajes del relato.

El corpus de la tesis lo integrarán los cuentos titulados “Moisés y Gaspar”, “El Huésped” (*Tiempo destrozado*, 1959), “Óscar”, “Estocolmo 3” y “El último verano” (*Árboles petrificados*, 1977). Se han elegido estos textos por dos razones fundamentales, la primera de ellas es que justamente el elemento espacial de la narración cobra una gran relevancia, incluso, uno de ellos se titula precisamente como el lugar en donde se lleva a cabo (“Estocolmo 3”); además de que todo transcurre dentro de casas (es decir, espacios cerrados e interiores) que guardan secretos y albergan extraños habitantes, esto quiere decir que el espacio doméstico es al que se otorgará mayor importancia para el análisis. La segunda razón es que la experiencia de lo ominoso de los protagonistas y la atmósfera fantástica resultan en una experiencia estética aterradora.

La tesis se conformará de tres capítulos. El primero de ellos versará sobre la argumentación de los fundamentos teóricos que sustentarán el análisis literario, que he dividido en tres grandes apartados: uno dedicado a la semiótica y su relación con la experiencia estética; otro dedicado a los postulados narratológicos sobre el espacio literario y uno más que, justamente argumentará acerca de la

conformación de una poética con elementos fundamentales de la narrativa de Dávila como el acercamiento a la literatura fantástica, la imaginación y la construcción de una poética del espacio.

Los dos capítulos subsecuentes estarán dedicados cada uno al análisis de un tema relacionado con el espacio de la casa como signo: el segundo capítulo se titula, “La cárcel”; y el tercero “La guarida siniestra”; ambos versarán en la disertación sobre el espacio doméstico de los cuentos del corpus convertido de manera simbólica en los lugares a los que alude el título. En ellos, se tomará en cuenta la crítica generada con respecto a la autora en diversas publicaciones especializadas y los postulados de Bachelard en cuanto a la poética del espacio. También tomaré en cuenta todos los postulados teóricos expuestos en el primer capítulo.

Aunado a lo anterior, en el tercer capítulo se tendrá un acercamiento a los postulados de Vicente Quirarte sobre el monstruo y su conformación a partir de su ensayo *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*; y el estudio llamado “Lo siniestro” de Sigmund Freud. Ambos postulados servirán para los objetivos de este trabajo, en tanto que son pertinentes para el estudio de los aspectos del espacio y su influencia tanto para los personajes del relato como para la experiencia estética de los lectores.

Tras haber concluido la argumentación se llegarán a las conclusiones pertinentes y se mostrarán las fuentes consultadas para la investigación.

Capítulo 1: La semiótica, el espacio literario y la conformación de una poética

*“Diríase que el aire, el aire invisible, está
poblado de lo desconocido, de poderes cuya
misteriosa proximidad experimentamos.”*

Guy de Maupassant

El presente capítulo pretende mostrar las bases teóricas de la investigación que serán fundamentales para el análisis de los cinco cuentos elegidos como corpus de la tesis. En este sentido, el abordaje metodológico de rigor, permitirá construir un objeto de estudio con herramientas sólidas que sirvan de cimiento para la argumentación posterior y que esclarezcan los conceptos claves y los caminos deseados que faciliten alcanzar los objetivos planteados desde un inicio.

Por ello, a continuación se tomarán en cuenta los postulados de la semiótica, como teoría de los signos, que pretende servir como método de análisis del lenguaje como productor de sentido, relacionado con la experiencia estética del lector, que posiciona a la literatura como un arte provocativo en muchos sentidos. También se abordará la concepción del espacio en la literatura, elemento fundamental que actúa como una especie de ‘contenedor de la existencia’ y sirve de escenario para los relatos literarios; además del concepto de ‘poética’ y su relación con las teorías literarias del género fantástico dentro del cual puede enmarcarse la obra de Amparo Dávila.

Por último, resultará interesante dilucidar la manera en que la suma de todos estos tratamientos metodológicos pueden resultar en la conformación de una poética espacial.

1.1 La semiótica y la experiencia estética

Para iniciar, es pertinente definir a la semiótica, ya que es uno de los fundamentos teóricos de la presente investigación. Será importante, en este sentido, acotar el campo de estudio que trata esta disciplina. De manera general, Terry Eagleton en su *Introducción a la teoría literaria*, perfila a la semiótica de la siguiente manera:

El fundador norteamericano de la semiótica, el filósofo C. S. Pierce, estableció una distinción entre tres clases básicas de signos: el 'icónico', donde en alguna forma el signo se parece a aquello a lo que representa (v. gr., la fotografía de una persona); el 'indexético' (donde el signo de alguna manera se asocia con aquello de lo cual es signo: el humo con el fuego, las manchas con el sarampión); y el 'simbólico' (donde, como decía Saussure, el signo es sólo un eslabón arbitraria o convencionalmente unido al referente). La semiótica acepta esta y otras muchas clasificaciones: distingue entre 'denotación' (lo que el signo significa) y la 'connotación' (otros signos asociados con él); entre claves o códigos (estructuras regidas por una regla que producen significados) y los mensajes que transmiten, entre lo 'paradigmático' (una clase entera de signos entre los cuales uno puede representar al otro) y lo 'sintagmático' (donde los signos se eslabonan para formar una cadena). Habla de metalenguas donde un signo-sistema representa otro signo-sistema (pongamos por caso, la relación entre la crítica literaria y la literatura), de signos 'polisémicos', los cuales tienen más de un significado. (Eagleton, 1983: 125).

Podemos observar que existen, entonces, diferentes sistemas de signos y a su vez, estos signos pueden dividirse en tres grandes grupos. La presente investigación se centrará en dos de ellos; el primero es el icónico, pues, como se tratará más adelante, el texto puede construir imágenes mentales icónicas; y por supuesto, el simbólico, que es la base de toda lengua escrita. En la definición de Eagleton, también se habla de la denotación y la connotación, al respecto, no hay

mucho más qué decir, sólo aclarar que el amplio uso de la connotación en el lenguaje poético-literario, es en el que reside una de sus más grandes riquezas.

La anterior explicación general permite abrir la puerta a un acercamiento un poco más profundo de la semiótica, que facilitará más adelante, contribuir a la construcción de la poética del espacio en las narraciones de Amparo Dávila.

Es preciso tomar en cuenta el punto de vista de Umberto Eco al respecto de la semiótica, su definición y disertaciones, pues él es uno de los más grandes estudiosos y desarrolladores de esta disciplina. Él define a la semiótica de la siguiente manera: “actualmente la semiótica es una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación” (Eco, 1994: 17). Me parece pertinente destacar que el punto de vista de este autor italiano es el que se tomará en cuenta en la presente investigación por sobre el de otros autores que han hablado al respecto, ya que para Eco, la semiótica no es más que una teoría capaz de explicar la manera en que los sistemas construyen significados, pero agrega que la semiótica es más bien una rama de la filosofía, que puede fundamentar una filosofía del lenguaje que “analiza cada clase de la producción de signos y la interpretación. La semiótica general es para mí una forma de filosofía –para ser honesto, pienso que es la única forma aceptable de filosofía hoy.” (Eco, 2007: web). Es decir, la semiótica-filosófica de Eco permite acercarse al texto utilizando un método abierto a la interpretación, y que, sin el afán de dejar de lado el rigor, permite un viaje con menos restricciones hacia la utilización de la semiótica como método de construcción de significado, que además de tener que ver con un sistema de signos y símbolos nos habla de una manera de pensar y de generar imágenes en la mente.

Dicho esto, y como lo mencioné con anterioridad, el concepto de símbolo resulta relevante en la presente investigación, pues permite también, dilucidar cómo funciona dicho concepto en la construcción de una poética:

Símbolo, entidad figurativa u objetiva que representa, por convención o a causa de sus características formales, un valor, un acontecimiento, una meta o cosas similares; así, la cruz, la hoz y el martillo, la calavera [...] (a veces utilizado en el sentido de «palabra poética»). (Eco, 1994: 13-14).

La imágenes mentales que genera un texto en el lector son el producto de la significación misma, la experiencia semiótica que se presenta en la literatura y especialmente en la narrativa están presididas por un símbolo, es decir, las letras y palabras que representan y aluden a otros elementos de manera arbitraria y convencional. En otros términos, el símbolo constituye una unidad de significación que alude a un referente por razones meramente convencionales. Me explico, el símbolo convencional es aquel que arbitrariamente ha sido designado para representar otra cosa, por ejemplo, una ‘paloma blanca’ representa al Espíritu Santo. Observamos que no existe relación alguna entre el significante y el referente, es una convención social. Básicamente eso es un símbolo, una representación abstracta y arbitraria de alguna realidad.

Ahora bien, los autores Todorov y Ducrot, mencionan en su *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, que la semiótica tiene especial atención como disciplina en las artes, entre ellas, por supuesto, la literatura y dice que son, por sí mismas, un signo estético, esto quiere decir que la obra de arte es un signo autónomo que, por lo tanto, es en sí mismo, significa de manera independiente y, por lo general, son signos icónicos que además tienen una función comunicativa que va más allá del sistema lingüístico, y que apela a la experiencia vital, a la

emoción, por ello su naturaleza estética. (Ducrot y Todorov, 2005: 108). En este mismo sentido, los cuentos de Amparo Dávila constituyen ese signo estético autónomo de producción de sentido que a través del sistema de signos transmiten esa experiencia estética de la que habla Todorov.

Por lo anterior, será importante saber a qué nos referimos con el concepto 'experiencia estética' que, según parece, es el resultado de la codificación de los signos semióticos, y que, además, resulta en una comunicación entre la obra de arte y el espectador. El arte, como mensaje, al llegar a su receptor final, provoca en éste una suerte de re-creación, es decir, el espectador o lector, la hace suya y la crea nuevamente:

la obra de arte es tal porque tiene la cualidad de re-creación constante y dicha re-creación la realiza el sujeto que la recibe en el momento de tener una 'experiencia estética'. Es decir, creación y experiencia estética constituyen un circuito cuyos términos son inseparables. (Mazzotti y Alcaraz, 2006: 31).

Respecto de lo anterior, Mieke Bal habla sobre la experiencia de lo sublime en el arte, que podría resumir como un sentimiento entre el dolor y el júbilo por parte del lector o espectador, esa experiencia de lo sublime es en sí, la experiencia estética, la vivencia del arte (Bal, 2002: 385-386). Ya en el siglo XVIII, Edmund Burke habló de lo sublime de la siguiente manera:

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: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir [...] Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algún deleite, y son terribles simplemente; pero a ciertas distancias y con ciertas

modificaciones, pueden ser y son deleitosos, como experimentamos cada día. (Burke, 1807: 37-38).

Las ideas de Burke resultan particularmente interesantes para la narrativa de Amparo Dávila, pues sus relatos, poblados de experiencias terroríficas y terribles, provocan intensas emociones en los personajes de las historias y también en la mente de los lectores. En este sentido, lo sublime es una experiencia que une lo espantoso y lo bello para provocar un potente apasionamiento. Además, Mieke Bal agrega que: “No sólo es el objeto el que proyecta una larga sombra sobre nosotros a través del tiempo, también nosotros proyectamos nuestra sombra sobre él”. (Bal, 2002: 349).

Tomando en cuenta lo anterior se podría concluir que la experiencia estética es una suerte de influencia de la obra de arte en el espectador y del espectador sobre la obra de arte que permite un acercamiento mucho más profundo con la obra y que es el resultado de “El poder semiótico de la imagen para producir significado, para y con nosotros, ahora” (Bal, 2002: 341). Ideas que van muy de acuerdo con la demostración de la hipótesis del presente trabajo.

Con las nociones generales de la semiótica y su relación con la experiencia estética parece pertinente pasar al análisis de uno de los conceptos fundamentales de la tesis que es el espacio literario.

1.2 El espacio literario

El espacio es un concepto complejo que presenta dificultades en su análisis y estudio, por ello será importante iniciar esta disertación definiéndolo. Referentes siempre útiles serán los diccionarios que brindan ideas panorámicas de aquellas

palabras que convertimos en conceptos, como diría Mieke Bal: “si pensamos lo suficiente sobre ellos, nos ofrecen teorías en miniatura y, de esta guisa, facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de teorías” (Bal, 2002: 35). Por ello, me parece importante consignar las primeras dos acepciones que la Real Academia Española advierte de la palabra-concepto espacio:

espacio.

(Del lat. *spatium*).

1. m. Extensión que contiene toda la materia existente.
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible. (RAE: 2015).

Amplío las palabras anteriores con una definición más, por parte del *Diccionario del Español de México*: “Medio físico continuo e infinito en el que están contenidos todos los cuerpos del universo.” (DEM: 2015).

A propósito de las definiciones anteriores, es interesante observar, ya desde estas escuetas descripciones de los diccionarios, que el espacio es un concepto difícil de asir, pues en ellas aparecen palabras como “infinito”, “existencia” o “universo”, cuyas definiciones y tratamientos tanto en la literatura como en otras artes y ciencias han generado infinidad de obras y estudios.

Por otro lado, la literatura otorga el poder tanto al autor como a los lectores de transgredir el espacio físico y convencional en el que nos encontramos inmersos para adentrarnos en mundos posibles, mundos extraños liberados de toda estructura espacial tangible; lo que significa que tratar de definir o acotar un concepto como el del espacio literario resulta en una empresa complicada. Sin embargo, toda concepción narrativa debe suceder en algún lugar o no-lugar, es decir, en un espacio: “no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito”. (Pimentel, 2001: 7).

Para que los lectores nos percatemos de los espacios narrados, los autores, como menciona Luz Aurora Pimentel, deben ‘pintar’ con sus palabras a través de la descripción los escenarios en donde se llevarán a cabo las historias de la narración:

En términos generales, para representar –es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido [...] describir una casa, por ejemplo, es enumerar con mayor o menor detalle, sus habitaciones, puertas, ventanas, techos, muros... En general, el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo –se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto. Esa serie es, en principio, ilimitada; se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la ‘imagen’ de un lugar. (Pimentel, 1998: 25-26).

En este sentido, el espacio en la narración siempre influye, tiene poder transformador, pues el hombre se relaciona con el entorno en todo momento y los personajes lo hacen a su vez en el mundo ficcional del relato, como diría Fernando Aínsa:

Esta relación del hombre con el ambiente es factor determinante de la creación artística y de la definición de caracteres y comportamientos humanos [...]. En todo caso, el espacio no es nunca neutro. (Aínsa, 2003: 26).

Efectivamente, el espacio no puede ser neutro, pues las acciones no tendrían el mismo impacto si se cambia de lugar (el escenario), un asesinato dentro de una iglesia, seguramente será más polémico que si se lleva a cabo en una calle oscura y

peligrosa; una declaración de amor dentro de la cárcel no causará el mismo efecto que en la banca de un parque.

Desde este punto de vista, el espacio cobra una gran relevancia en la narración, pues el sentido mismo de la obra guarda íntima relación con las imágenes plasmadas a través de la descripción en el relato. Más aún, el espacio en la literatura fantástica (género en el que se inscriben los cinco cuentos que conforman el corpus de esta tesis y, en general, toda o casi toda la narrativa de la autora zacatecana Amparo Dávila) será de vital importancia, pues la verosimilitud en dicho género resulta de mayor complejidad. Acerca de este tema, y de la conformación de una poética espacial, relacionada con lo fantástico se hablará en el siguiente apartado.

1.3 La conformación de una poética

El título mismo de este trabajo remite a la búsqueda (y en el mejor de los casos, al encuentro) de una poética y, más específicamente, de una poética del espacio en los cuentos de Amparo Dávila, por ello, los puntos tratados a continuación son de especial relevancia.

Será interesante consultar nuevamente al diccionario, pues, como ya hemos visto, resulta una orientación importante en la conformación de la teoría, y sobre todo, brinda un panorama general acerca de la noción que se tiene de un concepto. La cuarta acepción del diccionario de la Real Academia Española es la que más útil resulta y define a la palabra ‘poética’ de la siguiente manera: “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor.” (RAE: 2105). Tomando en cuenta la definición citada, la poética es

aquello que le brinda particularidad e imprime un sello diferenciador en la producción literaria de cierta época, género y autor. Por ello, uno de los objetivos es revisar la conformación de la poética espacial de Amparo Dávila, que se formará a través de diversos elementos estilísticos, genéricos y temáticos, que resultarán fundamentales en la experiencia estética de los lectores.

De esta suerte, la construcción de una poética resulta de la suma de muchos elementos, uno de ellos es el género literario al que los autores se adscriben de manera consciente o inconsciente; Amparo Dávila puede ser considerada una productora de literatura fantástica, afirmación que trataré a profundidad en el siguiente apartado.

1.3.1 La literatura fantástica

Es un hecho que definir o encasillar la obra literaria de un autor dentro de un género resulta complicado y se corre el peligro de empobrecer la riqueza de su creación, desdeñando las posibilidades abiertas que todo el arte nos ofrece, sin embargo, resulta útil, pues nos permite construir la obra como un objeto de estudio analizable desde un punto de vista riguroso y metodológico.

En este sentido, y sin deseos de etiquetar de manera negativa, se puede afirmar que la obra cuentística de Amparo Dávila pertenece al género de la literatura fantástica, pues cuenta con los elementos necesarios para ser ‘catalogada’ dentro de este rubro.

Con esta consciencia será entonces pertinente definir a esta rama de las letras, sobre todo para hacer posible la identificación de los elementos que hacen que la obra que nos ocupa pueda ser considerada como fantástica y, además, como

agente fundamental en la conformación de una poética. Para ello, será pertinente citar la teoría de la literatura fantástica de Todorov, quien la define y caracteriza de la siguiente manera:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. (Todorov, 1980: 18-19).

La anterior definición puede verse como un tratado de principios, una suerte de documento que dicta las líneas generales de la corriente literaria de lo fantástico. Es interesante rescatar que, según Todorov, lo fantástico esté limitado al momento de la duda, ese espacio temporal en que los personajes sufren una confusión al ver violadas las leyes naturales del mundo sensible al que estaban acostumbrados: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.” (Todorov, 1980: 19). Y el mismo autor agrega que al resolverse dichas interrogantes, lo fantástico deja de ser tal y se vuelve ‘maravilloso’ o ‘insólito’, géneros que no se abordarán en la presente investigación.

Pareciera que la definición de Todorov podría prestarse a más de una duda, sobre todo al respecto del alcance de lo fantástico y el momento en que un relato deja de ser tal y se convierte en otra cosa, por eso, se podría complementar la argumentación con otra definición de lo que se puede entender como literatura

fantástica para después hacer una comparación, para dicho propósito citaré a Roger Caillois:

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. (Caillois, 2003: 155).

El quiebre de la realidad (de ese contexto realista del que habla el autor citado), el desequilibrio total ante aquello que los personajes tienen por conocido y ordenado, el caos mental, la posible locura, son elementos indispensables en la conformación del género fantástico.

Ambas definiciones hablan de una ruptura con lo establecido, es decir, el traspaso de una frontera que separa dos mundos que por un momento se ponen en contacto, al respecto la investigadora mexicana Ana María Morales comenta:

Hablar sobre lo fantástico siempre crea expectativas sobre las delimitaciones. Hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso —por engañosa que pueda resultar tal postura— entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas. Temáticamente las fronteras —sean entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, la realidad y la apariencia, entre lo real y lo imaginario o la cordura y la locura, o bien con la preponderancia de los umbrales— signan casi todo intento por acercarse a lo fantástico y encontrar su especificidad. (Morales, 2000: 47).

A partir de las ideas expuestas anteriormente, podemos obtener ciertas conclusiones que dejan, más o menos claro, la manera en que el género fantástico de la literatura se conforma y los motivos que lo llevan a ser un género en que los personajes experimentan 'lo ominoso', pues la duda, la confusión y la

incertidumbre de la que hablan los autores, permite que el lector se identifique con los personajes y experimente ese mismo y terrible tormento de la duda, del cuestionamiento sin fin. Además, las fronteras que marca Ana María Morales, son también los momentos de incertidumbre, pues parece ser que no existe en nuestra realidad sensible un punto 'intermedio' entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia o la cordura y la locura. Por ello, el reto de la literatura fantástica está en lograr parar al lector en esa frontera nebulosa, con un pie de un lado y con el otro del otro para generar una experiencia estética única.

La duda jamás resuelta y el contacto entre dos realidades regidas por leyes diferentes son características de toda la obra cuentística de Amparo Dávila y sobre todo de los cinco relatos elegidos como corpus de la tesis, pues en ningún momento podemos asegurar qué clase de criaturas son Moisés y Gaspar o el huésped, de los cuentos homónimos, tampoco se podrá afirmar con certeza qué o quién era el inquilino de "Estocolmo 3", ni existe una explicación para el extraño y cruel comportamiento de "Óscar" y mucho menos comprender el delirio existencial de la protagonista de "El último verano".

Por lo anterior, el espacio de dichas narraciones (y el espacio en toda la literatura fantástica) será fundamental para que los relatos adquieran verosimilitud y una cierta coherencia, que lejos de causar suspicacias en los lectores, sea un 'catalizador' de la experiencia estética de la literatura fantástica, es decir, el espacio será un facilitador, que de manera congruente con la situación planteada permita adentrar al público al mundo al que Amparo Dávila nos invita a través de su narrativa. Precisamente por lo anterior, habrá que delimitar la manera de concebir un espacio y encaminarse hacia la construcción de una poética del espacio fantástico.

1.3.2 La construcción de una poética del espacio

Ya hemos hablado y definido los conceptos de 'poética' y 'espacio' en apartados anteriores del presente capítulo y también observamos las características del género de la literatura fantástica, así como de la semiótica como instrumento teórico de la investigación ligado a la experiencia estética. Todos estos elementos resultan clave para el presente apartado, pues es a través de una 'poética del espacio' como Amparo Dávila construirá los escenarios que en sus cuentos permiten que el lector entre de la mano de sus palabras al mundo que nos ofrece.

Una poética del espacio es toda una serie de ideas, postulados y palabras que se convierten en imágenes en la narración. Esas imágenes, que como Luz Aurora Pimentel mencionó, son 'dibujadas' en nuestra mente por medio de palabras (que son signos semióticos), son las que permitirán al lector 'ver' (imaginar) el espacio en donde se llevan a cabo los relatos y de esta manera experimentar la realidad ficcional de la narración. El proceso mental de la imaginación es un aspecto fundamental en la construcción de una poética espacial y literaria y parece que definir dicho concepto resultará provechoso para el análisis:

la imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir –en sentido amplio– imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, intuitivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La

imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos. (Noel Lapoujade, 1988: 21).

En realidad, la definición citada nos brinda nociones generales e ilustrativas de lo que se podría entender como imaginación, una función psíquica que nos permite generar imágenes en nuestra mente y cuyo funcionamiento puede depender de diversos factores internos y externos al individuo y estar relacionada con cierta percepción que se tiene de la realidad. En este sentido, la literatura es un arte eminentemente imaginativo, pues, como ya se ha dicho, la naturaleza misma de las letras está directamente relacionada con la representación mental de un sistema lingüístico capaz de generar imágenes en la mente y conocer el mundo que nos rodea.

Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio*, hace toda una construcción de lo que los espacios representan y cómo se representan en la literatura, permitiendo de cierto modo, que la obra signifique algo, o diga algo, tomando en cuenta los elementos semióticos y simbólicos que los espacios pueden adquirir.

En dicha obra, el teórico nos habla de una serie de contraposiciones dialécticas que permiten construir una poética espacial; estas ideas que pudieran suponerse contrarias, son en realidad complementarias, pues es la manera en que el ser humano concibe los espacios, tanto de la realidad material y cotidiana en la que nos vemos inmersos todos los días, como en las realidades ficcionales que nos proponen los autores de literatura. En este sentido, todo espacio significará en tanto el autor trate de una u otra manera los siguientes elementos que podemos

llamar 'ejes semánticos' (Rivera, 2010: web): arriba-abajo (el cielo y el infierno, por ejemplo), adentro-afuera (un salón y un campo), íntimo-público (una recámara y un vestíbulo), estático-dinámico (un edificio y un automóvil), pequeño-grande (un departamento y un castillo) y además la dimensión de la guarida, la inmensidad del espacio interior del personaje (es decir, la mente o el lugar de las ideas del personaje y no del lector) y la noción de la libertad dentro de dichos espacios. (Bachelard: 2000).

Además, todas esas dialécticas y nociones pueden combinarse y resultar en un cúmulo de sentido ilimitado, en el que el autor es capaz de 'jugar' con todas estas posibilidades y construir de ese modo los escenarios en que sucederán las acciones de los relatos.

Sabemos que toda construcción es el resultado del trabajo y de la suma de todos los elementos que hacen posible que el producto final se mantenga en pie, y dichos elementos deben de cumplir cabalmente su función para hacer de la construcción un sistema complejo y efectivo. De este modo, y a manera de conclusión del presente capítulo, los cuentos de Amparo Dávila son construcciones poéticas llenas de significado.

Serán las características antes mencionadas las que permitan 'hacer el viaje' hacia la poética espacial de los cinco cuentos de Amparo Dávila, elegidos para la presente investigación, es decir, estos elementos son los 'pilares' de la construcción estética y literaria de los relatos de esta autora, donde los espacios participan de la experiencia estética de los lectores y posibilitan la entrada y el viaje por el mundo fantástico de Amparo Dávila.

Capítulo 2: La cárcel

“No hay salida posible [...]

El castillo es una auténtica prisión,

¡y yo soy un prisionero!”

Bram Stoker

Para continuar con la disertación se hará, durante este capítulo, un análisis de los espacios domésticos que se convierten, a través de la resignificación,⁵ en cárceles para los protagonistas de las historias e incluso, para los seres monstruosos o espectrales que las habitan. Transformar una casa en una mazmorra o calabozo, precisamente, es una de las características principales de los espacios que Amparo Dávila construye en su narrativa y que contribuye a dar el paso hacia lo fantástico y lo siniestro.⁶ En este sentido, el espacio como signo semiótico y relacionado con la cadena estructuralista de significantes, o con la semiosis infinita,⁷ ofrece un sinfín de perspectivas interesantes.

Para Gaston Bachelard, la casa es el centro del universo, pues nos protege del mundo exterior y a su vez, se constituye en un mundo independiente del que se encuentra fuera de sus paredes, en el que los habitantes pueden disfrutar de su intimidad y de su soledad: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo” (Bachelard, 2000: 28). Un territorio que gobernamos y podemos controlar. Sin

⁵ Víctor Gutiérrez Maldonado afirma, con respecto a la resignificación de los espacios, que: “los espacios y los objetos [...] impactan y afectan el entorno y a los sujetos que convergen en él, independientemente de que su significado original esté en un proceso continuo de transformación.” (2013: 98).

⁶ El sentimiento de ‘lo siniestro’ o de ‘lo ominoso’ será definido, explicado y analizado con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

⁷ Mauricio Beuchot dice al respecto del fenómeno del signo con semiosis infinita: “Siempre su significado se nos queda más allá, nunca se agota por completo, continuamente el significado alcanzado nos remite a otro aspecto que queda pendiente.” (2005: 75).

embargo, cuando algo de ese entorno íntimo y protector sale de nuestro entendimiento y manipulación, ese cosmos familiar se derrumba y produce escalofríos:

Ese escalofrío, se comprende bien, no es ya un miedo humano, es un miedo cósmico, un miedo antropocósmico que hace eco a la gran leyenda del hombre que vuelve a las situaciones primitivas. (Bachelard, 2000: 42).

Es justo la vivencia del escalofrío del que habla Bachelard la que experimentan los personajes de los cuentos de Amparo Dávila aquí analizados, pues es en los espacios domésticos en donde sucede el horror. En este sentido, la casa deja de defendernos contra el mundo y se convierte en una cárcel peligrosa de la que hay que escapar.

2.1 El carcelero encarcelado

El cuento titulado “El Huésped”, nos narra la terrible historia de una mujer que sufre la extraña presencia de un ser macabro que atormenta a todos los habitantes de su casa con sus extrañas conductas y su presencia atemorizante.

Amparo Dávila ‘pinta’⁸ la casa del pueblo en donde sucede la acción con una descripción detallada y con las condiciones necesarias para que la historia se lleve a cabo con sus fatales consecuencias:

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que

⁸ De la manera en que lo explica Luz Aurora Pimentel, expuesta en el primer capítulo de este trabajo.

eran frecuentes. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana, era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias. (Dávila, 2009: 20).⁹

La descripción anterior dibuja la casa como un lugar amplio y agradable, que inclusive podría calificarse como pacífico. Hasta este momento de la historia, la casa cumpliría la función de universo protector:

la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. [...] La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser 'lanzado al mundo' (Bachelard, 2000: 29-30).

Sin embargo, pronto la paz del hogar desaparece, la irrupción del invitado del marido de la protagonista provoca dicho efecto: "Perdí la poca paz de que gozaba en la casona" (19). La esposa abnegada que carece de nombre, se empieza a sentir atrapada en su propio hogar, pues tiene que compartirlo no sólo con sus allegados sino también con el huésped, que acecha sus movimientos y tortura a todos sus habitantes: "Todos los de la casa –mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito– sentimos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí." (19).

En este sentido, la vivienda del cuento se va perfilando como una verdadera cárcel para sus habitantes.

⁹ A partir de este momento cuando se citen los cuentos de la autora Amparo Dávila solamente se consignará el número de página para evitar la repetición.

La condición principal de cualquier prisión es que sus inquilinos no puedan salir o se encuentren con muchísimas dificultades para hacerlo. La casa del huésped es, en palabras de la narradora-personaje del relato, una cárcel que cumple con la proposición de privar de la libertad a sus presos: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer.” (19). Un pueblo solitario alejado de todo, con difícil comunicación y escasos habitantes, es el perfecto lugar para construir una prisión: “Este aislamiento es compartido por la mujer que apenas cruza palabra con su marido [...] la casa y la mujer guardan un nexo entre sí”. (García Cárdenas, 2010: 155). Esa incomunicación es el rasgo en común que tienen el personaje principal y su casa.

Por otro lado, es cierto que todo encarcelado busca de alguna manera salir del calabozo y escapar, pero precisamente las características de la casona de los personajes se los impiden: “Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles.” (22).

No hay mejor síntoma de encarcelamiento que el deseo de escape. Ese impulso que lleva no sólo a los personajes a buscar la manera de dejar su mazmorra sino a revelarse contra su carcelero, es el que experimentan Guadalupe (la ayudante) y la protagonista de la historia cuando deciden cambiar los roles.

En un principio, podríamos tomar al huésped como el carcelero cruel que amenaza, espía y de cierta manera controla a los inquilinos del lugar, pero cuando la situación llega al límite de la desesperación de las mujeres, que sin la protección del marido que las condenó al infierno de vivir con el ente maligno para después abandonarlas a su suerte, deben tomar las riendas de la situación si quieren

librarse de su feroz yugo. Para ello deben convertir al huésped en un preso en su propia guarida:

Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era esta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Sin embargo el pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura se acomodaba a sus necesidades. (19)

Esa habitación oscura de la esquina será la fatal prisión del ser que las atormenta y del que hay que escapar: “La oscuridad del domicilio funciona como una premonición del peligro que aguarda” (García Cárdenas, 2010: 156). Aunado a la falta de luz, el hacinamiento de todos los personajes es también presagio de lo que ocurrirá. La influencia del espacio es notoria en todo el relato:

De igual modo, resulta notorio el hecho de que algunas de las acciones de mayor intensidad (irrupción del invitado, planeación de su asesinato, su muerte) se ubiquen en dos habitaciones, respectivamente: una, la del personaje narrador, cuya puerta no se puede cerrar por temor a que el marido dude de la fidelidad de ella; en el otro extremo de la casa se localiza la habitación del huésped. (García Cárdenas, 2010: 156).

La guarida del monstruo, su cuarto, será su cárcel y su verdugo al mismo tiempo, la mano de la narradora y su asistente Guadalupe, funcionarán ahora como las manos de un carcelero. La inversión en los papeles es notable, necesaria para deshacerse del autoritario opresor, para poder vencer al enemigo hay que parecerse a él: “Comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente. Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos!...” (23).

Con lo anterior, se puede llegar a la conclusión de que la casa en “El Huésped” es el símbolo de la cárcel para la protagonista de la historia, su sirvienta y los hijos de ambas y también se convierte en la cárcel del mismísimo huésped al

existir la inversión de jerarquías carcelero-encarcelado que convierte a las mujeres en sus verdugos y a él en un prisionero en su propia guarida.

2.2 Condena: cadena perpetua

En el relato “Moisés y Gaspar”, la condición de alejamiento o aislamiento de los espacios domésticos se observa al inicio y al final de la narración. En un principio, las criaturas que dan título al cuento viven con Leónidas en un lugar doblemente apartado: “El departamento de Leónidas se encontraba en un barrio alejado del centro, en el sexto piso de un modesto edificio.” (79). Esta frase es un preludio de la condición que enfrentará más adelante José, heredero de Moisés y Gaspar, y que además, da cuenta de que estos seres requieren, precisamente de espacios remotos, como lo es su hogar original, ubicado en los linderos de la ciudad y además situado en un dificultoso sexto piso.

Por otro lado, existe también la sensación de encarcelamiento al limitar o reducir el espacio en el que se lleva a cabo la narración, lo cual influye en la historia y, por supuesto, en la manera de aprisionar a los personajes, al respecto, Lidia García Cárdenas comenta lo siguiente:

Los espacios se reducen en la medida que lo hacen los movimientos de los personajes, transformándose en una trampa de la que no hay escapatoria, así como la idea de que estos lugares tienen un lado luminoso y uno oscuro y que este último termina engullendo a los personajes. (García Cárdenas, 2010: 169).

En “Moisés y Gaspar” observamos que los cambios en el espacio se dan de dos maneras, primero hacia espacios más reducidos y después hacia espacios más

alejados. La reducción del espacio, entonces, actúa como un aprisionamiento asfixiante y resulta en la perdición de los personajes, como lo apunta la cita pasada.

El cambio hacia la reducción se da de la siguiente manera en el cuento:

Entonces me pidieron el departamento por orden judicial y empezó aquel ir de un lado a otro [...] Teníamos un pequeño departamento que se componía de una reducida estancia, la cocina, el baño, la recámara. Decidí acostarme. Cuando entré al cuarto, vi que ellos estaban dormidos en mi cama [...] Desde ese día ocuparon mi casa y yo no pude hacer nada para evitarlo. (85).

Cuando Moisés y Gaspar se apoderan del espacio que comparten con José, lo vuelven, de cierto modo, su prisionero, además, el mismo protagonista de la historia, asume su condición de encarcelado. Él no quiere deshacerse de los entes que lo atormentan porque su hermano Leónidas le encomendó su cuidado como una misión que debería cumplir hasta las últimas consecuencias, incluso a costa de su propia felicidad:

Al poco tiempo tuve que abandonar mi empleo, temía que si los dejaba solos podían matarlos. ¡Había tanto odio en los ojos de todos! Resultaba fácil forzar la puerta del departamento o, tal vez, el mismo portero les podía abrir; él también los odiaba [...] Salía muy temprano, casi oscuro, a comprar los alimentos que yo mismo preparaba. No volvía a la calle sino cuando iba a entregar o a recoger algún libro, y esto, de prisa, casi corriendo, para no tardar. No volví a ver a Susy por falta de dinero y de tiempo. Yo no podía dejarlos solos ni de día ni de noche y ella jamás accedería a volver al departamento. (86).

Al encarar y aceptar la condena impuesta por su hermano muerto, que representa también una especie de cárcel psicológica, el cambio de espacio doméstico muda de la reducción al distanciamiento. Tener a Moisés y Gaspar a su cuidado, obliga a José a alejarse; no sólo a distanciarse de la sociedad sino también

de su vida personal y retirarse a un calabozo autoimpuesto y voluntario, que representa, a final de cuentas, el triunfo parcial de Moisés y Gaspar (pues desean el alejamiento, pero no son felices con su nuevo propietario) o quizás el de las culpas que José pudiera tener con respecto de su hermano:

Con el dinero que aún me quedaba compré una pequeña y vieja finca que encontré fuera de la ciudad y unos cuantos e indispensables muebles. Era una casa aislada y semiderruida. Allí viviríamos los tres, lejos de todos, pero a salvo de las asechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable. (86).

Este desenlace, nuevamente cumple con las condiciones carcelarias del aislamiento y el tormento, y al igual que en el cuento “El Huésped”, los monstruos de esta historia, a pesar de no ser exterminados, sí sufren, según se puede dilucidar en la última cita, al tener que convivir con José, personaje al que odian y al que le destruyen la vida por completo. El narrador personaje no es el único prisionero de una condena escalofriante, lo son también Moisés y Gaspar, quienes al perder a su amado dueño, deben pagar con su bienestar y resignarse a vivir con el desdichado José, cuyo aislamiento es, a su vez, su perdición:

Las consecuencias del aislamiento son tales que el universo interior del individuo se llena de ruidos amenazantes, es invadido por ámbitos tenebrosos y figuras que emergen de las tinieblas. El sujeto es desalojado de sí mismo, al no tener cabida en su propio espacio íntimo. (Castro Ricalde, 2009: 125).

Ni para José, ni para Moisés y Gaspar hay escapatoria, el espacio los oprime, los asfixia, la maldición de su convivencia, el terror de su odio y la condena en

memoria de Leónidas, son la sentencia de su cadena perpetua. Están en una cárcel de la que no podrán librarse.

2.3 Soy mi prisión

Hablar del cuento “El último verano” es hablar de un espacio muy particular en el análisis de esta tesis, máxime al analizar el elemento carcelario de dicho espacio. Cabe hacer una reflexión: tal vez podamos escapar de la mazmorra, como lo hacen los personajes de “Estocolmo 3”; tal vez podamos liberar los espacios de los elementos siniestros o aterradores, como lo muestran “El Huésped” y “Óscar”; o incluso, podamos vivir para cumplir nuestra condena después del encarcelamiento y salir nuevamente hacia la libertad; pero no hay ni habrá manera de librarnos de nosotros mismos. Nuestro ser es el único e inescapable destino que tenemos en la vida terrenal, somos el único cuerpo con su única alma en donde podemos habitar, ése en el que nacimos y ése en el que acabaremos nuestros días es, sin lugar a dudas, nuestro hogar y, en ocasiones, nuestra condena y nuestro calabozo.

El relato que Amparo Dávila nos presenta bajo el título “El último verano”, además de ser uno de los menos abordados por la crítica, le da al cuerpo y a la mente la calidad de espacios y, en este caso, de espacios domésticos también. En esta línea, no es gratuito que Lidia García Cárdenas titule el primer capítulo de su artículo citado anteriormente,¹⁰ “Yo, mi casa”. La autora tiene razón, somos nuestra casa. El cuerpo es espacio doméstico también.

¹⁰ Me refiero a “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” de 2010. Véase la nota 4.

Cuando el espacio es tan reducido, tan íntimo, tan asfixiante que en la narración el cuerpo y la mente se convierten en escenarios dentro de la diégesis¹¹ del relato, éstos adoptan las características que hemos retomado hasta el momento del espacio doméstico y permiten la experiencia del encarcelamiento.

Gaston Bachelard habla de ese espacio interior que constituyen la mente y el cuerpo y de su relación con la inmensidad. Una persona puede ser un espacio mucho más complejo que el espacio exterior, pues no está limitado por las condiciones físicas del entorno, por lo que la angustia y la desesperación cobran una fuerza mucho más contundente en la narración:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. (Bachelard, 2000: 164).

El encierro se constituye como una condición propia e íntima ligada a nuestra existencia personal. El relato comienza precisamente con la experiencia angustiosa de la protagonista de habitarse a sí misma: “Nadie pensaría que esa que estaba mirándola detrás del vidrio del portarretratos había sido ella, sí, ella, cuando estaba tan llena de ilusiones y de proyectos, en cambio, ahora...” (205). Ver el retrato de su juventud y compararlo con su realidad actual causa un efecto terrible en su interior:

¹¹ Victoria Irene González Pérez, en su tesis de doctorado, menciona, tomando como base las teorías de la narratología de Genette, que el concepto de diégesis se refiere a: “la narración que sería el acto de narrar; la historia o diégesis como también la llama, que es el contenido narrativo representado por la serie de acontecimientos o acciones que el “relato” narra.” (2014: 68).

una ya no es una mujer sino una sombra [...] Ahora tuvo que taparse la boca con el pañuelo para ahogar un sollozo. Porque aquel último tiempo se había sentido demasiado sensible y deprimida, y lloraba fácilmente. (205).

Una serie de transformaciones corporales y malestares empiezan a aquejar a la mujer, madre de seis hijos y esposa de un inútil que la tienen descontrolada e intranquila. El balde de agua fría es la noticia que le da el médico y con la cual empieza a perder la razón por completo:

Sería madre de nuevo [...] al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga [...] no, no podía ser, ya no tenía fuerzas ni paciencia para cuidar otro niño. (206).

Su embarazo la convierte inmediatamente en morada de otro ser. Ahora no es una persona habitando un cuerpo sino dos. Ese inquilino de sí misma es el que se convertirá en el monstruo que le robe la paz; de esto hablaremos en el siguiente capítulo.

Estar encinta es una condena que la mujer ya no quiere ni puede soportar, esta condición da paso a la experimentación de la inmensidad de la que habla Bachelard, se abre una puerta en tanto que la mujer no puede moverse, no puede hacer nada para remediar su mal, está condenada y se siente culpable por no querer a ese bebé que viene en camino. Sus ideas y su alma están fuera de sí: “mientras en su interior un mundo de pensamientos y sentimientos se apretujaba.” (207).

El desasosiego que experimenta el personaje, que es presa de la angustia y el terror sobre el porvenir, le provoca un insomnio constante y destructor; vivir en su

propio cuerpo le produce un gran malestar al que debe acostumbrarse, vive un auténtico encarcelamiento:

De Amparo Dávila nos seduce su fascinación por zonas oscuras de la conducta humana, sus personajes deambulan temerosos o culpables, por los laberintos de este mundo que no parece ser el suyo pero se han adaptado de una manera perversa. (Bravo Alatríste, 2008: 146).

Muestra de la idea anterior en “El último verano”, el ama de casa, culpable, temerosa y abstraída del mundo exterior vive una tortura interna que va minando su felicidad poco a poco y la convierte en un ser enajenado:

A veces se levantaba a mitad de la noche y se sentaba cerca de la ventana, ahí, a oscuras, oía los grillos abajo en el pequeño huerto donde ella cultivaba algunas hortalizas, y el alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia. (207).

Sin lugar a dudas, en el estado de salud en el que se encuentra la víctima del relato, en una edad que ya no es del todo adecuada para llevar un embarazo a buen término y en medio de una desesperación constante, la consecuencia natural es el aborto, que tornará la culpa peor; su cárcel se volverá más dolorosa, habitarse a sí misma será más difícil aún:

Estaba observando indiferente a las luciérnagas, que se encendían y se apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas [...] Antes de caer en el sueño, le pidió a Pepe que envolviera los coágulos en unos periódicos y los enterrara en un rincón del huerto, para que los niños no los vieran. (207-208).

El deseo de esconder su aborto es el deseo de esconder su pecado, el pecado de no querer al bebé y haberlo perdido por eso. El aborto no es voluntario pero sí

consecuencia de la pesadumbre de la madre. Podría pensarse en este acontecimiento como una redención, pues tener a un séptimo hijo era lo que más le preocupaba no obstante, por el contrario, la pérdida del niño representa un camino hacia la perdición total:

Toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe. Hacía el quehacer, muy nerviosa, presa de una gran ansiedad, mal tendía las camas, daba unos cuantos escobazos y corría a asomarse a las ventanas que daban hacia el huerto; empezaba a quitar el polvo de los muebles, y otra vez a la ventana [...] pasaba largas horas recargada en el barandal, observando, observando... (208-209).

El miedo de que su hijo nonato convertido en monstruo, transformado en un montón de repulsivos gusanos, cobre su venganza, la precipita hacia un final ineludible. La única manera de escapar de la cárcel que uno mismo representa es, tal vez, la muerte; como lo menciona Alejandro García:

Si es fatal la visión, el hombre habrá de dejarse llevar por el río del vivir y esperar el momento en que, cual res en matadero, el predeterminado corte en el cuello cierre con la última puntada el ciclo de la vida. (García, 2013: 19).

El suicidio representa un escape de lo siniestro, la final redención de la cárcel y una victoria frente a la venganza de su hijo, sin embargo, las palabras de Amparo Dávila con un final como ése no dan ningún consuelo:

Con las manos temblorosas desatornilló el depósito de petróleo y se lo fue vertiendo desde la cabeza hasta los pies hasta quedar bien impregnada; después, con el sobrante roció una circunferencia, un pequeño círculo a su alrededor. Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta... pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría

para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes.
(209).¹²

Después de un final así, sabemos que la locura se apoderó de la mujer convertida en cárcel de sí misma, en hogar y mazmorra, y da cuenta del absoluto terror que impulsó al personaje a quitarse la vida de una manera tan dramática y dolorosa: “No es extraño el final que nos sume en el laberinto, en el desasosiego o en el extravío” (García, 2013: 20). Una madre de seis hijos, dueña de una huerta familiar, con un esposo y una vida que pudo ser feliz, prefirió salir de su condición angustiosa a pesar de todo lo que tenía, desampara a muchos niños y esto deja al lector, como bien menciona la cita anterior, sumido en una profunda sorpresa, en una terrible angustia. Ella, el ama de casa y madre, fue por supuesto, prisionera de sí misma, por ello, el nombre del presente apartado.

2.4 De vuelta al calabozo

Uno de los cuentos, a mi parecer más desconcertantes de la autora que aquí nos ocupa, es el titulado “Óscar”. El elemento espacial del relato toma una gran relevancia para la narración, y al igual que en los otros que ya se han analizado en el texto, la condición carcelaria se muestra muy presente durante la historia.

Amparo Dávila sitúa el ambiente familiar como una verdadera trampa, una atadura que es sumamente difícil de superar. La familia, la vivienda parental y en específico el personaje llamado Óscar (como el cuento mismo) representan para Mónica y para los demás miembros de la familia un calabozo terrible e inseguro.

¹² El trazado de la circunferencia en el piso remite a los rituales de hechicería y recuerda que, dentro de ese espacio minúsculo, ocurren situaciones desconocidas para quienes están en el exterior. El círculo también puede representar una protección contra el mal externo.

En este sentido, la angustia y la culpa que experimenta la protagonista del cuento (Mónica), se encuentra en una proporción igual al peligro que la acecha todos los días en la casa que abandonó y a la que vuelve años después. Al respecto, Victoria Irene González Pérez menciona de los espacios davilianos: “lugares que llegan a constituir sitios amenazantes y que conforman una especie de prisión infranqueable en un franco paralelismo con la situación existencial de ellas.” (González Pérez, 2014: 191).

La atmósfera atroz y siniestra empieza a perfilarse muy temprano en el texto cuando Mónica llega de regreso al calabozo que representa la casa de sus padres y observa las condiciones en que ésta se encuentra:

La muchacha pagó al chofer los dos pesos convenidos y se quedó un momento, antes de decidirse a tocar, contemplando la casa del notario, su propia casa. Viniendo de la capital parecía pequeña y modesta pero allí era una buena casa pues tenía dos pisos y un sótano, cualidades raras en el pueblo. La pintura se veía maltratada, las ventanas y la puerta descoloridas, sin duda hacía tiempo que no se preocupaban por la casa. (210-211).

Una casa de pueblo triste y descuidada aguarda el regreso de una de las prisioneras que logró escapar y que vuelve a cumplir su irremediable condena. El retorno a la casa parental, responde, simplemente a la culpa de abandonar en el terrible encierro a sus padres y hermanos. Una especie de solidaridad dolorosa, una sensación de estar faltando al cumplimiento de una condena no elegida, es la que impulsa a Mónica a encarcelarse de nuevo:

Al entrar a la recámara que había compartido con Cristina durante tantos años, Mónica sintió remordimiento y dolor de haber dejado a su hermana languideciendo, consumiéndose en aquel encierro, y no habérsela llevado con ella cuando se fue a la capital. (211).

Óscar, el hermano-monstruo de Mónica, Carlos y Cristina, el hijo demente de los señores Román es el carcelero de esa pobre familia, condenada al sometimiento, al control y a la angustia que este integrante de la familia les inflige sin piedad:

Desde el sótano Óscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo. Comía primero que nadie y no permitía que nadie probara la comida antes que él, lo sabía todo, lo veía todo, movía la puerta de fierro del sótano con furia y gritaba cuando algo no le parecía [...] se golpeaba contra las paredes y cernía la puerta [...]; cuando todos se habían retirado a sus habitaciones Óscar salía del sótano [...] A veces abría la puerta de alguna de las recámaras y tan solo se asomaba, volvía a cerrar la puerta y se regresaba al sótano. (213-214).

La casa se rige bajo las reglas que impone el carcelero al igual que en el cuento "El Huésped", el tormento es aceptado como en "Moisés y Gaspar". Sin embargo, en "Óscar" el aislamiento es más asfixiante, más doloroso, más marcado. Los habitantes de la casa nunca han estado tranquilos, lo terrible se vive de día y de noche, la condena es el castigo inmerecido de un destino que nadie elige pero que hay que afrontar:

En aquella casa nadie había dormido jamás tranquila ni normalmente, su sueño era ligero, atento siempre al menor ruido. Pero nadie se quejaba nunca, resignados ante lo irremediable, aceptaban su cruel destino y lo padecían en silencio. (214).

Los hombres de la casa debían salir a trabajar para mantener a duras penas la vivienda que alberga un monstruo que todo destruye, que exige hasta la última gota de los recursos económicos y de lo que pudiera representar bienestar emocional para su familia. Óscar es celoso, posesivo y controlador, no permite que

nadie sea feliz como él mismo es infeliz. Las mujeres del hogar sufren de una prisión aún mayor: “Las mujeres sólo salían a lo indispensable: el mandado, las varias compras, la misa de los domingos y alguna vez entre semana al Rosario, algún pésame o entierro”. (214). El interior del domicilio es doloroso y la forma de comunicarse con el mundo exterior a la casa es tan sólo a través del sufrimiento, como lo menciona Cecilia Eudave: “Infligir y recibir dolor del otro se instauran como las únicas vías de comunicación con el mundo.” (Eudave, 2006: 11). El dolor se intensifica en tanto que el otro es parte de la familia, y la familia es aquello que no se elige, son las personas que, a través de una regla no escrita, debemos soportar; modificar ese orden, romper esa normativa, precisa afrontar terribles consecuencias.

El regreso de Mónica da pie al caos total y a la perdición completa de la familia Román. Un pequeño desequilibrio en el orden de las cosas provoca una serie de desgracias. Haber abandonado la casa tiene un precio y volver a ella es simplemente el boleto a la catástrofe. El notario don Carlos Román y su esposa, cansados de la angustia, presos desde que Óscar llegó a sus vidas y llenos de una profunda tristeza sucumben ante las crisis de su hijo-monstruo que se originan a partir de la vuelta de Mónica:

Desde el día en que murió don Carlos Román empeoró la vida de aquellas gentes: la casa con sus crespones negros en la puerta y en las ventanas, las ventanas entrecerradas, las mujeres enlutadas, silenciosas, ensimismadas o ausentes, especialmente la madre que más que un ser vivo parecía un espíritu, una figura fantasmal o la sombra de otro cuerpo y Carlos, cabizbajo, amordazado por la angustia y el sufrimiento, sabiéndose caminar en un callejón sin salida, acorralado, sin encontrar ni solución ni esperanza para aquel infortunio, que venía padeciendo y arrastrando personalmente a través de la vida. La fatalidad se imponía y eran sus víctimas, sus presas, no había salvación [...] Pocos días vivió la madre. (217).

La muerte de los padres es un peso mucho mayor para los hijos, pues sin el respaldo económico de la notaría y con una aflicción aún mayor en el alma, los hermanos de Óscar se ven envueltos en una grave desesperación que siguen padeciendo dentro de la casa: “desde allí miraban pasar la vida, como los prisioneros a través de los barrotes de su celda”. (218).

La casa es la madriguera de un monstruo, la guarida siniestra de un demente, (este elemento se analizará en el siguiente capítulo) y al estar en territorio ajeno (pues Óscar es el dueño y su familia, sus invitados), la extrañeza y el desconsuelo, tanto de Óscar como de sus hermanos, por la falta de sus padres y la ya insostenible situación económica y emocional de los Román desencadena la destrucción total del espacio carcelario que se suma al abandono del hogar: “Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada”. (218). La muerte de Óscar y la destrucción de la casa es la redención de los hermanos, una liberación dolorosa y terrible. Tal vez sea difícil afirmar que el final del cuento es feliz, precisamente por el abandono y la incertidumbre.

En este sentido, y en relación con la experiencia estética de la que se habló en el capítulo anterior, se observa cómo el abandono del hogar, a pesar de representar la libertad, deja un amargo pesar en los personajes que deben despedirse del lugar en que vivían, justo como en el relato “La casa tomada” de Julio Cortázar, en el que los hermanos son expulsados de su amada residencia por una presencia irruptora que poco a poco va apoderándose del espacio hasta dejarlos sin él. Y por otro lado, la destrucción, sume también en la angustia de la pérdida, justo como en la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o el mismo final de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en donde el monasterio y

su laberíntica biblioteca y Macondo, respectivamente, son destruidos por el fuego para acabar con todo el mal, el dolor y la ignominia que representaban estos lugares.

De este modo, el cuento “Óscar” que finaliza con el abandono y la destrucción, permite experimentar un sabor agri dulce. La liberación de Carlos, Cristina y Mónica y la muerte de Óscar, así como el incendio de la casa que fue su cárcel, da esperanza de un porvenir mejor pero también genera horror, un miedo fundado en el recuerdo que perseguirá a los personajes y un desasosiego por todo lo que representó en las vidas de los protagonistas esa casa y su temible hermano.

Así es como la vuelta al calabozo por parte de Mónica, también es un regreso a su libertad culpable. Regresar al calabozo y escapar de nuevo es el regreso eterno y terrible a la condena de la propia existencia humana: la condena de su libertad. Parece ser que ese desenlace es el cumplimiento de un destino escrito en algún oráculo, dar vueltas para terminar enfrentados a él, tal como sucede a José en “Moisés y Gaspar” o al famoso Edipo Rey, quién intentando escapar de su suerte termina cumpliéndola.

2.5 Reclusión maldita

Es lugar común encontrar espacios malditos en la literatura y sobre todo en la fantástica. La casa embrujada es uno de esos espacios y representa un tema siempre interesante para la reflexión. Por supuesto, la narrativa de Amparo Dávila no está exenta de estos lugares, tal vez, el cuento de la zacatecana que ejemplifica de mejor manera la condición de ‘casa embrujada’ es “La casa nueva” en *Con los ojos abiertos* de 2008 (relato que no forma parte de esta investigación). Sin embargo,

el cuento “Estocolmo 3” nos presenta una vivienda hechizada que suma el elemento carcelario analizado en el presente capítulo y que permite calificarlo como un lugar de reclusión maldita.

“Estocolmo 3” es un peculiar departamento que nadie quiere rentar por alguna extraña razón, pero que recién instalados los nuevos inquilinos guarda distancia con respecto a las demás viviendas, precisamente por encontrarse en un quinto piso: “En el reloj de la Profesa daban las seis de la tarde cuando toqué el timbre de Estocolmo 3. Casi sin aliento llegué hasta el quinto piso, donde estaba el departamento de mis amigos”. (223). Acceder a pisos superiores siempre resulta una tarea complicada, además de que otorga a estos lugares un toque de angustia y desamparo por encontrarse retirados de las demás viviendas o comercios. Ese aislamiento es, como podemos observar, uno de los elementos más importantes de las cárceles que Amparo Dávila nos presenta, pues Moisés y Gaspar vivían en un sexto piso al inicio del cuento.

A pesar de encontrarse en la colonia Juárez, el departamento de Estocolmo 3 representa el alejamiento por la altura en la que se sitúa, lo que permite que no exista ningún ruido ambiental de la ciudad y sus habitantes estén apartados del mundo exterior, en el recogimiento del que habla Bachelard, en el que la casa representa nuestro pedacito de universo, el pequeño espacio cósmico que nos guarda y que podemos controlar (2000: 30-36). La idea anterior se ve muy claramente en el relato, pues la nueva casa de Homero y Betty es sumamente agradable, como se describe a continuación:

Le aseguré que el departamento me parecía muy bonito, y era verdad, pues aquella pequeña estancia, lo único que conocía hasta ese momento, con su gran ventanal, muros recubiertos de madera y chimenea, era de

los más agradable y acogedor y ellos lo habían amueblado con buen gusto: una sofá amplio y dos butacas (de éstas en que uno se hunde cómodamente), varios estantes llenos de libros, una mesa de trabajo, cuadros, lámparas, y muchas otras pequeñas cosas que uno gusta de ver y tener cerca. (224).

Las impresiones de la amiga visitante que también es la narradora de la historia comienzan a darnos una sensación de calidez y amabilidad, el departamento es un lugar acogedor, sin embargo, bajo ese techo y dentro de esas paredes vive una presencia fantasmal que, extrañamente, es bella, al igual que el lugar que habita. Óscar Mata dice al respecto:

Otras apariciones, no monstruosas sino bellas o al menos de aspecto agradable, pero de efectos también aniquilantes, irrumpen en otros cuentos. En 'Estocolmo 3' es 'una muchacha rubia vestida de blanco', que forma parte del departamento recientemente rentado por una pareja, que muy pronto debe abandonar el inmueble. (Mata Juárez, 1998: 23).

La comodidad y el confort que brinda la casa se ven irrumpidas por esta extraña presencia que solamente es capaz de ver la amiga del joven matrimonio:

Betty regresó de la recámara con una caja de bombones y una cajetilla de cigarrillos y, tras ella, una muchacha rubia vestida de blanco [...] debo confesar, estaba bastante sorprendida y desconcertada por aquella descortesía, ¿o de qué otra manera llamarla?, de no presentarme a la joven de blanco. (224).

Es interesante observar que, en apariencia, tanto el departamento de Estocolmo 3 como el fantasma o presencia espectral que lo habita, resultan espléndidos y encantadores. Esa belleza externa es la trampa perfecta en la que los personajes caen sin remedio. La placentera estancia de la visitante empieza a turbarse rápidamente en presencia de la mujer que viste de blanco:

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. (225).

El ambiente siniestro comienza a manifestarse desde un principio, las facilidades y comodidades de los habitantes, así como su gran entusiasmo por estar en su nueva casa, resultan inmediatamente extrañas, pues lo que es sumamente bello y sencillo de obtener, despierta suspicacia y comienza a parecer engañoso. La felicidad, la paz, no son cosas fáciles de obtener, cuando se presentan de ese modo, seguramente existe algo oculto y misterioso, los personajes lo experimentan de la siguiente manera:

Homero regresó con copas y seguimos nuestra charla. Me contaron que les habían pintado todo el departamento según su deseo, pues antes tenía un papel tapiz oscuro que lo ensombrecía demasiado y le daba un aspecto fúnebre. También les habían puesto una estufa nueva porque la que había no funcionaba bien. El dueño del edificio era una finísima persona, que había accedido a todo cuanto ellos le solicitaron, ni siquiera fianza les había pedido, y sólo habían dado una renta adelantada. Les subían la correspondencia para que no tuvieran que molestarse en bajar a recogerla; tenían agua caliente todo el día; el gas y la luz estaban incluidos en el alquiler y, en fin, Homero y Betty nunca habían soñado en encontrar un departamento con tantas ventajas como ése. (226).

Cayeron en la trampa y eligieron su condena, una bella reclusión maldita es ahora su hogar. El silencio, el aislamiento y una inquilina inquietante son los componentes perfectos de una cárcel de la que hay que escapar. Al percatarse la narradora de la presencia del espectro y hacérselo saber a sus amigos, ambos guardan silencio y los tres juntos experimentan el horror.

El cuento “Estocolmo 3” es de éstos en los que la zacatecana Amparo Dávila dice sin decir, no habla, no cuenta, solamente nos insinúa, nos invita a echar a volar la imaginación. Su silencio nos comunica, sus palabras nos transportan y deja abierto el final. Al terminar la lectura del cuento surgen preguntas y las respuestas quedan reservadas para el lector, quien está invitado a concluir lo que el pensamiento le dicte: “Después supe que Homero y Betty se mudaron de Estocolmo 3. Después supe, también, muchas otras cosas.” (227). ¿Qué cosas supo la amiga del matrimonio?, ¿Acaso descubrió o escuchó qué o quién era el habitante fantasmal del departamento?, ¿Supo algo del dueño de Estocolmo 3 o de sus amigos?, ¿Por qué ella sí pudo ver a la muchacha rubia y la pareja no? Estas preguntas son un simple ejercicio de interpretación. Lo que sí queda claro es que el departamento de Estocolmo 3 es un lugar sobre el que recae una maldición, es domicilio y reclusorio de un fantasma que no pretende compartir su espacio con nadie y convidará de su cárcel a aquéllos que intenten habitarlo para ahuyentarlos y obligarlos a escapar.

De este modo, observamos cómo los espacios íntimos de los cuentos de Dávila que aquí se analizaron, se convierten en prisiones tanto para los personajes protagonistas como para los seres monstruosos o espectrales que los habitan y que a través de este encierro se crea un ambiente que sofoca a los involucrados hasta llevarlos a la perdición, de ahí que el nombre del capítulo sea “La cárcel”.

Capítulo 3: La guarida siniestra

*“Entonces se escuchan ruidos tan misteriosos en los corredores,
rugidos tan horrendos en las torres, sacudidas tan formidables
en las murallas, que los habitantes huyen
de la cabaña como del castillo”*

Alexandre Dumas

La emoción que se genera en el lector a partir de su acercamiento con la obra es uno de los más poderosos factores del éxito o fracaso de la literatura, puesto que un texto, al parecer, entre más provocativo es, mejor resulta su recepción: Desde esta perspectiva y, a sabiendas de que dicha emoción también es parte de la construcción de una poética, el presente capítulo abordará, como lo promete su nombre, los elementos que vuelven al espacio íntimo de los cuentos de Dávila en la guarida siniestra de un monstruo.

Por ello, valdrá la pena referir el sentimiento de lo siniestro u ominoso que Sigmund Freud explicó muy bien en el estudio titulado, justamente, “Lo siniestro”. De este modo, podremos comprender la manera en que las casas o el cuerpo mismo pueden volverse guaridas siniestras de terribles monstruos o inquietantes espectros. En este sentido, también será interesante caracterizar la figura del monstruo y del espectro o fantasma y su impacto dentro del relato y, sobre todo, su relación con el espacio íntimo.

Después nos adentraremos en la dilucidación de los aspectos siniestros de los espacios domésticos en los cinco cuentos de Amparo Dávila y de los efectos que

los monstruos o espectros que los habitan tienen, tanto en el espacio, como en la historia narrada y en la vida de los personajes.

3.1 El sentimiento de lo siniestro

Como ya se explicó en este trabajo, la experiencia estética es el proceso mediante el cual la obra de arte influye en el espectador y a su vez, el espectador influye en la obra para lograr una conexión tanto intelectual como afectiva entre ambas partes (espectador y obra).¹³ Esa capacidad de provocar emociones a través de signos (semióticos, por definición) es una de las más poderosas características de la literatura.

Uno de los sentimientos más recurrentes en la narrativa de Amparo Dávila es, precisamente, el que Freud llamó “lo siniestro” o “lo ominoso” (dependiendo de la traducción). Es fundamental, entonces, acercarnos a la naturaleza de este sentimiento que se define como: “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares”. (Freud, 2014: web, 2). Como hemos visto, nuestra casa es el espacio que dominamos, nuestro pequeño reino, el lugar que está bajo nuestro control y, sin embargo, cuando algún factor la convierte en algo extraño o peligroso, precisamente por su carácter íntimo, se vuelve particularmente aterrador. Ahora bien, Freud acuñó el término tomando la palabra alemana, *unheimlich*; desde esta perspectiva lingüística, el autor continúa su explicación del sentimiento de lo siniestro:

¹³ Véase el apartado 1.1 de esta tesis.

La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (Freud, 2014: web, 2).

Parecería una contradicción entonces, que lo siniestro se diera en nuestro entorno familiar, puesto que es algo extraño o desconocido, pero no es así, el autor aclara que, precisamente, lo siniestro es lo extraño que se nos presenta en la intimidad, es decir, que llega de algún modo hasta nosotros y altera el entorno más cercano. Por ello utiliza la palabra alemana, que en sí misma tiene dicha connotación de hogar y familia.

A lo largo de su ensayo, Freud menciona que existen ciertas condiciones para que nuestro entorno familiar se convierta en un entorno ominoso, pues, como bien menciona, no todo lo extraño o insólito que experimentamos es siniestro.

Una de dichas condiciones es: “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (Freud, 2014: web, 4). Alguna situación que se mantuvo encubierta o velada a los ojos de los habitantes de una casa y se manifiesta por alguna razón, será una situación aterradora, pues, justo lo que está más cerca de nosotros es lo que más puede dañarnos. Cuando nuestro enemigo vive en casa el peligro acecha a cada instante y las cosas que antes dominábamos porque nos resultaban familiares, salen de nuestro entendimiento y control.

Existe también otro potente mecanismo de lo siniestro, que se da especialmente en la literatura, y es la ambigüedad, pues los escritores y poetas al provocar una incertidumbre intelectual acerca del carácter de los objetos, las

personas o los espacios, contribuyen poderosamente a generar sentimientos siniestros. (Freud, 2014: web, 6-7). No saber, dudar, extrañarse con respecto a algo que nos es imposible definir o asir, será un campo fértil para el cultivo de angustias y terrores. En los cuentos de Amparo Dávila la ambigüedad juega un papel fundamental en la experiencia estética y por ello, se hablará más a fondo de este elemento en el siguiente apartado del capítulo.

Por último, existen otros tres elementos que tanto separados como en suma son fuertes productores de sentimientos siniestros, y éstos son, por supuesto: la oscuridad, la soledad y el silencio. (Freud, 2014: web, 14). Con respecto de la oscuridad, Freud menciona que la imposibilidad de ver, se relaciona con el miedo antropológico de la castración, en el sentido de ser privado de una de nuestras facultades, al igual que el silencio, pues, sin la vista y el oído, nos encontramos de cierto modo ‘mutilados’, ya sea total o parcialmente, lo que resulta, sin lugar a dudas, angustioso.¹⁴ Por otro lado, la soledad nos expone al enfrentamiento de lo desconocido sin ayuda alguna, es decir, produce en el individuo la sensación de indefensión ante las fuerzas que no ve o no comprende. (Freud, 2014: web).

A sabiendas de lo anterior, se puede afirmar que lo siniestro es aquello que nos angustia y nos aterra vigorosamente, pues se encuentra cerca de nosotros, en nuestra casa, en nuestro cuerpo, es decir, en nuestra intimidad y por ello es un sentimiento especialmente fuerte.

El monstruo también es un elemento de naturaleza siniestra y como vimos, lo es, en buena medida, por su ambigüedad, por ello, a continuación nos

¹⁴ Cabe mencionar que Freud utiliza como ejemplo de la castración sensorial el texto *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffman, una de las narraciones clave de la literatura gótica del siglo XIX y que retrata muy bien la angustia de la privación de los sentidos y su relación con lo siniestro.

adentraremos en estos dos conceptos que conforman la poética de Amparo Dávila y que se ven reflejados en los cuentos que aquí nos ocupan.

3.2 El monstruo y la ambigüedad daviliana

En las casas que plantea Amparo Dávila habitan extraños seres que, por su naturaleza y comportamiento, son difíciles de comprender y mucho más difíciles de definir. Sin embargo, podríamos catalogar a estos seres dentro del concepto de *monstruo*.

Vicente Quirarte nos presenta una primera definición, tomada de Massimo Izzi, que marca una pauta para una descripción más profunda: “un monstruo es aquel <<en cuyo aspecto o en cuyas pautas de comportamiento o manifestación se evidencian anomalías o variantes sustanciales respecto a la realidad natural.>>” (Quirarte, 2005: 14). Ahora bien, esas anomalías o variantes, son, generalmente, condiciones humanas llevadas al extremo: tener habilidades desarrolladas fuera de lo común, poseer características físicas extraordinarias¹⁵ (una fealdad terrible, una belleza inconmensurable, tener partes del cuerpo desproporcionadas, ya sean grandes o pequeñas...) u ostentar ‘poderes’ sobrenaturales.

Existe la posibilidad, entonces, de remitirnos a la figura de los héroes clásicos o los superhéroes modernos, que poseen, en muchas ocasiones, cualidades que también podrían quedar acordes con las del monstruo, como: una enorme fuerza, una vista extraordinaria, oído supersónico u otras facultades o habilidades excepcionales. A pesar de lo anterior, no se puede afirmar que los héroes sean

¹⁵ Quirarte dice al respecto: “la monstruosidad superficial e inmediata, [es] aquella que nace del aspecto físico de los personajes”. (2005: 53).

monstruos, puesto que estos últimos poseen otra propiedad fundamental, la *marginalidad*:¹⁶ “sufren [los monstruos] inicialmente el rechazo de la sociedad: están fuera de la norma, sacuden nuestra rutina para ofrecernos el fugaz esplendor de la sorpresa”. (Quirarte, 2005: 14). El héroe, por lo menos el héroe clásico, no es marginal, el monstruo sí y de ese modo adquiere su aura maligna y aterradora.

La marginalidad del monstruo es la causante de que éste sea indeseable, que provoque miedo y repulsión y que, al mismo tiempo, sea particularmente seductor, en tanto que el lector:

siente simpatía por los monstruos y sus creadores debido a su marginalidad y a las súbitas transformaciones que experimenta en su propia aventura [...] Licántropos, vampiros, y otros héroes –igualmente marginados– se miran en el espejo de su especie y enfrentan valerosamente su condición alterna. (Quirarte, 2005: 16-17).

Esta afirmación es interesante, pues antes se mencionó que aquello que diferencia al héroe del monstruo es, precisamente, la marginalidad, y Quirarte menciona que el monstruo es un ‘héroe marginado’, lo que confirma la argumentación al respecto.

También se ha hablado acerca de que el monstruo, en su condición alterna, resulta temible y respetable, es decir, al ser ‘otro’, alguien ajeno, causa cierta curiosidad y despierta en la mente el contradictorio deseo de acercarse, de conocerlo, de querer ser como él; sin embargo, cuando hemos descubierto que el

¹⁶ Fernando Cortés explica el concepto de marginalidad de la siguiente manera: “se acuñó el término marginalización o marginalidad para referirse a los individuos que no están integrados en las redes productoras de riqueza y de reconocimiento social (Massé, 1965; Lenoir, 1974). La extensión de este concepto aplica a la “corte de los milagros”, es decir, al conjunto de personas formado por mendigos, vagabundos, prostitutas, criminales, truhanes, pillos, malabaristas, comediantes, etc. (Geremek, 1991).” (Cortés, 2006: 77). Se podría agregar a la lista anterior: ‘monstruos’.

monstruo está en nosotros, se desata el horror más espantoso, pues asumir la condición alterna del monstruo no resulta tarea fácil y, por el contrario, la monstruosidad que, eventualmente, podría habitarlos, es la puerta de entrada hacia la perdición. Vicente Quirarte dice al respecto, que el monstruo más temible, el más indeseable, es el que se encuentra latente en nosotros y que por alguna razón desconocida se manifiesta, nos invade y nos domina. (Quirarte, 2005: 53). Es de nuevo el sentimiento de lo siniestro que acecha nuestra mente, ser un monstruo, sin duda, conducirá a quien padece la monstruosidad en sí mismo a fatales desenlaces; el ejemplo más claro de ello es la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson. Para el caso de la presente tesis, esta idea de un 'yo monstruo' se manifiesta en el cuento "El último verano".

Otra característica interesante de los monstruos es la ambigüedad, que como vimos anteriormente, es una poderosa provocadora del sentimiento de lo siniestro: no saber, carecer de certeza, parece conducirnos a la indefensión: desconocer nuestra circunstancia nos impide prepararnos para la batalla y nos deja desarmados frente al enemigo.

Amparo Dávila es una autora que maneja muy bien el tema de lo ambiguo, pues simplemente da al lector pistas, describe poco, desconcierta y mantiene a la expectativa:

Una persona lee alguno de sus cuentos y piensa minutos, horas, días: ¿qué era?, acaso hombres, perros, sombras, gatos o un ser producido por la imaginación [...] Esta autora evita nombrar, se dedica a decir qué hacen, cómo actúan, qué piensan los demás personajes, los cuales tienen un extraño temor a decir qué sucede. (García Zaldívar, 2013: 50).

Los monstruos de Amparo Dávila son seres violentos y desconcertantes que causan un completo desasosiego a sus víctimas, quienes, sometidos a su extraña atracción no pueden enfrentarlos, los detestan y quieren huir de sus garras pero no pueden, alguna fuerza inexplicable los mantiene atados a su poder destructor. Como menciona Freud, lo siniestro se desata por la capacidad de los poetas (los autores) de despertar en la mente del lector la incertidumbre intelectual de no saber qué dirección tomará el relato y más aún, por la habilidad que tenga de ocultarnos lo suficiente aquella fuerza escondida a la que nos enfrentamos; no saber si el enemigo está vivo, es animado o inanimado, si es animal o humano o una mezcla de ambos. (Freud, 2015: 6-7). En este sentido, los cuentos “El Huésped”, “Moisés y Gaspar” y “Óscar”, presentan a estos monstruos ambiguos y temibles, que acechan todo el tiempo los movimientos de sus víctimas para desatar en ellos su locura. No es gratuito que los tres cuentos se titulen, precisamente, como los monstruos que los habitan y que, además, dichos nombres no revelen nada acerca de su naturaleza o su manera de actuar y los coloque en medio de la incertidumbre. Para reforzar las ideas anteriores, cabe servirse de una cita aclaratoria e interesante:

Se trata en estas instancias de un ser nunca dibujado con precisión, al que se le han franqueado las puertas de la casa. Pudiera ser un niño recogido por caridad o un par de mascotas indomeñables (“El huésped” y “Moisés y Gaspar”, de *Tiempo destrozado*) o un hermano nacido con vehementes trastornos mentales (“Óscar”, de *Árboles petrificados*). No es dable siquiera describir los rasgos de estos seres, mitad animales, mitad humanos, porque, además, se hallan siempre pujantes, en movimiento, y esa impulsividad da pie a la ansiedad y el pánico. Hay un punto ciego en su existencia que abona a la percepción exigua, descompuesta, de quienes los sufren: lo único cierto y contundente son las repercusiones tremebundas que dejan en el ánimo y el vivir de sus anfitriones. No es arduo identificar en estas agresivas formas de la otredad desdoblamiento de la propia psique; en ellas cobrarían carne aparente

los ímpetus de autodestrucción con que el individuo desea fustigarse por faltas no asumidas como tales, o por lo menos no desde la consciencia: el odio al esposo (“El huésped”), la inclinación incestuosa entre hermanos (“Moisés y Gaspar”), el haber abandonado a la familia para mudarse a la gran ciudad (“Óscar”). (Beltrán Félix, 2015: web).

El monstruo, personaje recurrente en los relatos de Amparo Dávila queda oculto ante los sentidos del lector. Al no revelar sus características, la autora apela al intelecto y la abstracción, abandona a sus monstruos al arbitrio de la imaginación del lector que no tiene más remedio que optar por dos caminos: tratar de formar en su mente una imagen, un acercamiento acerca de la fisonomía e identidad de los monstruos; o quedarse con la duda resignada de quien no conocerá a su enemigo y se abandona ante su poder extraño y demoledor.

Un caso muy especial de la manifestación de lo monstruoso es el cuento “Estocolmo 3”, que nos presenta un habitante misterioso y bello que no puede ser visto por todos, solamente por la narradora-personaje, en este sentido, el monstruo que hace aquí su aparición se podría clasificar como un *fantasma*. Ricardo Román toma la siguiente definición de Javier Marías al respecto:

el fantasma: alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero que se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde solían pasarle y que – aun no estando del todo– trata de intervenir a favor o en contra de quienes quiere o desprecia. (Román, 2007: 155).

La anterior descripción cuadra perfectamente con el personaje etéreo que provoca la salida de la joven pareja que de principio se siente muy a gusto en el departamento. El fantasma, como buena expresión de lo monstruoso, puede estar lleno de ambigüedades, en el cuento no se menciona el origen o identidad del personaje fantasmagórico, simplemente se describe físicamente, se narra su silencio

y se vislumbra una conexión con lo sobrenatural, pues el cuarto en el que entra al final del relato tiene un fuerte olor a gardenias y a nardos.

También es interesante mencionar que ni en el cuento ni en la definición de Javier Marías se haga una mención de la muerte, es decir, un fantasma no necesariamente es el alma o espíritu de un muerto, sino una presencia que pertenece a un mundo que no es el 'nuestro' (el que nos rodea, el que comprendemos) y que por alguna razón se vincula con un espacio u objeto que defenderá ante la invasión de otros, como lo es el caso de "Estocolmo 3".

De este modo, podemos darnos cuenta de que el monstruo como ser siniestro y alterno; marginado y ambiguo, es un recurso potente en los cuentos de Amparo Dávila aquí analizados, pues además de ser un puente hacia lo fantástico, provoca un intenso sentimiento de lo ominoso en sus víctimas. Resultan ser personajes fuertemente ligados a los espacios íntimos que habitan, pues son entes territoriales que invaden los hogares y casas para controlar sus interiores, que representan la vida misma de quienes tuvieron la mala fortuna de estar a su lado.

Así, los espacios mismos cobran una importante carga de ambigüedad también, y al igual que los monstruos que los habitan, los lugares se llenan de connotaciones y símbolos. Severino Salazar, otro escritor zacatecano, mencionó que la narrativa de Amparo Dávila podría pertenecer a la tradición de la literatura gótica, que preponderó los espacios como escenarios de lo siniestro:

Las atmósferas góticas –originalmente el castillo medieval, luego la abadía en ruinas con sus calaveras encapuchadas, la mansión, la casona encantada, la cripta familiar, el cementerio, el sótano, el oscuro bosque brumoso– son el caldo de cultivo para que regrese el pasado pletórico en emociones de terror, de lo sublime, del bien y el mal absolutos, la virtud y el vicio de la lucha de la pasión contra la razón; o para que irrumpa con violencia el presente oscuro, extraño y misterioso de las

profundidades insondables de la psique. Así como lo grotesco, la distorsión y la caricatura. O sea, la ambigüedad. La ambigüedad que a partir de entonces podría considerarse una nueva categoría literaria. (Salazar, 2003: 114).

El espacio que a la vez nos protege y nos desconcierta, la casa que parece familiar y que, sin embargo, guarda terribles secretos, la recámara en que habitamos, la cama en la que dormimos y que de pronto descubrimos ajenas. Así son los espacios íntimos de los cuentos de Dávila, llenos de contradicciones y poblados del horror.

En los apartados subsecuentes, veremos la manera en que los espacios íntimos se convierten en guaridas siniestras de monstruos y fantasmas que los pueblan de manera particular, es decir, nos adentraremos en la observación de los conceptos de lo siniestro y lo monstruoso y el impacto que logran en los espacios cerrados e interiores en cada uno de los cuentos del corpus.

3.3 Hospedaje forzado

Tal vez parezca necio intentar definir o incluso nombrar qué o quién es el extraño ser que llega a habitar la casa del cuento “El Huésped”, sin embargo, existen algunos ejercicios críticos que han intentado decir lo que este monstruo es o podría ser: un niño callejero, alguna especie de animal desconocido, el desdoblamiento del marido de la narradora o un vampiro,¹⁷ han sido algunos de los intentos por

¹⁷ Margo Glantz define al vampiro de la siguiente manera: “El vampiro es un ser que se alimenta de sangre de seres vivos y mantiene la vida propia a costa de la vida ajena: El vampiro es nocturno y su presencia despierta una sigilosa concupiscencia, un terror extraño, y provoca furtivas complacencias y heladas sensualidades; su presencia hipnotiza, congela, atemoriza; su aspecto es a la vez atrayente y repulsivo; [...] su presencia extraña, su engañosa «eternidad», su capacidad de supervivencia, su existencia de gato diabólico, ser proteico, engendro de sí mismo, su asociación con el demonio, con lo oscuro, con el abismo.” (2006: web). En este sentido el monstruo de “El Huésped” es un ser nocturno que irrumpe en las vidas de los habitantes de la casa

descubrir su identidad.¹⁸ A pesar de ello, la ambigüedad de este interesante personaje no permite llegar a conclusiones contundentes y, por el contrario, facilita la apertura a una gran cantidad de interpretaciones. Debido a lo anterior, el cuento “El Huésped” es uno de los más visitados por la crítica, tanto académica como cultural y, al parecer, seguirá dando de qué hablar.

En el relato, la protagonista de la historia se ve desde un inicio perturbada por la presencia de este nuevo inquilino traído a la fuerza por su marido. La descripción de dicho pánico se deja ver en todo momento, es una constante dentro el relato:

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje [...] No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas. (19).

Resultará provechoso observar que la misma voz narradora califica al huésped como ‘siniestro’, pues, justamente, es este sentimiento ominoso el que perseguirá a los personajes del cuento durante toda la narración. También, en la descripción anterior se nota la ambigüedad del personaje, del cual solamente son descritos los ojos, además se nos hace saber que es causante de una gran angustia en la esposa y demás habitantes del hogar, excepto claro, el marido. Esto, además de la ambigüedad, también le da al ‘lúgubre’ personaje la condición marginal, pues es rechazado por las personas del entorno en el que se desenvuelve.

con su presencia extraña, no les arrebató la sangre pero sí la paz, es violento y terrorífico, tampoco es seductor, ni eterno, pero sí discreto y silencioso, entre otras. Por ello no podemos separar la imagen arquetípica del vampiro con el huésped del cuento, pues posee algunas (no todas) de sus características.

¹⁸ Dos ejemplos de ello son las siguientes tesis de la UNAM: *El huésped como alter ego del marido en el cuento “El Huésped” de Amparo Dávila* de Luis Arnulfo Medina Lira (2010) y *Ecos del vampirismo en el cuento “El Huésped” de Amparo Dávila* de Gabriela Pérez Escobedo (2004).

A partir del momento de la llegada del huésped al hogar del cuento, éste se irá adueñando poco a poco del espacio que habita. Primero, le es asignado, como vimos anteriormente, un cuarto oscuro situado en una esquina. Recordemos, en esta línea, que la oscuridad es un elemento muy temible en el imaginario colectivo, máxime, los seres que habitan en las entrañas de las tinieblas.

Con su espacio ya asignado, el huésped comenzará a apoderarse de toda la casa, sin embargo, antes, debe arrebatarse la tranquilidad de sus habitantes, es decir, debe volverlos locos: los someterá a su dominio, los perturbará, y claro, la víctima principal será la protagonista, tal vez a manera de venganza por haberlo rechazado en un principio o, tal vez, simplemente porque ésa es su naturaleza, este acoso se vislumbra en la narración de la siguiente manera:

Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme. Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. Él volvía nuevamente a su cuarto, como si nada hubiera pasado. (20).

Como se explicó en el capítulo anterior, las casas y los acontecimientos van encerrando a los personajes, y sus vidas, hogares y cuerpos se convierten en cárceles; escapar: imposible. Aunado a lo anterior, vivir en una cárcel habitada por un monstruo desatará el horror en proporciones distorsionadas.

Este huésped monstruoso da claros indicios de que no quiere estar ahí, es cada vez más violento y sus actos van atemorizando de manera creciente a los personajes. La casa, convertida en su guarida siniestra, es su campo de acción, el espacio que rige y vigila, cobijado, claro está, por la oscuridad de la noche, pues

cabe recordar que este monstruo solamente sale de su habitación al amparo de las tinieblas, después del atardecer, y se acuesta cuando despunta el alba. De ahí que la noche sea el momento ideal para hacer saber que esa casa es territorio de su propiedad:

Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más. Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas. '¡Allí está ya, Guadalupe!', gritaba desesperada. (20).

En la cita anterior, podemos observar que los espacios cobran una relevancia muy importante en la conformación de la poética de lo siniestro, pues el monstruo se sitúa frente a la puerta de su cuarto, además de que acorrala a su víctima en su habitación, se esconde entre las sombras de corredores y rincones oscuros y hace notar su presencia terrible en toda la casa.

El límite del desgaste de los personajes encerrados en aquella casa se da cuando el monstruo golpea al hijo de Guadalupe, acto que de cierta forma envalentona a las mujeres de la casa para enfrentarse al terrible enemigo, uno altamente peligroso, uno que duerme bajo su mismo techo.

El marido de la narradora-personaje trajo a este ser inquietante como un ofrecimiento, por ello, tal vez, el cuento se titula, "El Huésped", es decir, aquél que está invitado en una casa o espacio que no le pertenece y que, generalmente está ahí por voluntad de ambas partes: tanto de quien se hospeda, como de quien ofrece el hospedaje; sin embargo, el caso de este huésped en particular es distinto, pues tanto el inquilino como el anfitrión se ven forzados a establecer dicha relación. La mujer, personaje principal del relato, no lo quiere cerca y al partir el

marido al trabajo o de viaje, el mismo huésped da muestras de su inconformidad ante su anfitriona, su casa y sus demás moradores.

Bajo estas condiciones, y aprovechando la ausencia de su 'protector' (el marido), no queda más que tomar medidas extremas, las mujeres de la casa encierran al huésped en su propia habitación para poder eliminarlo: "Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba..." (23). En esos momentos, se confirma nuevamente la condición monstruosa de este ser, que puede aguantar una considerable cantidad de tiempo sin comida ni bebida, facultad que un humano cualquiera no podría tener. También, en la cita, se puede observar la manera en que el miedo sigue manifestándose durante los días de la clausura del personaje monstruoso, el peligro sigue latente, pues existe la posibilidad de que logre derribar la clausura y salir, las consecuencias de ello, seguramente, serían fatales.

El huésped, como sabemos, finalmente muere poco antes de que regrese el marido. El triunfo de estas mujeres libera la casa de la presencia monstruosa y siniestra de este ser que la había convertido en su guarida y que acechaba por los rincones en medio de la oscuridad. Nuevamente, el hospedaje forzado tiene dos etapas: primero las mujeres son obligadas a ser las anfitrionas para después, obligar al mismo huésped a permanecer en su habitación esquinada y oscura, acción que lo llevará a su fin y que redimirá a la protagonista y a su asistente de su malvado inquilino.

3.4 Entre tinieblas

No hay duda de que uno de los más grandes miedos del género humano ha estado relacionado desde siempre con la oscuridad. Como ya se dijo anteriormente, Sigmund Freud posiciona a las tinieblas como una condición detonante del sentimiento de lo siniestro.

El cuento “Moisés y Gaspar” explora este horror por los lugares lúgubres y a la vez proporciona a las viviendas de ambos hermanos Kraus la condición de guarida de los terribles y ambiguos monstruos que dan nombre al relato.

Al respecto de la relación que existe entre la oscuridad y la literatura con la experiencia del lector, Edmund Burke menciona que:

La obscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa [...] Cualquiera se hará cargo de esto, si considera cuánto aumenta la noche nuestro temor en todos los casos de peligro, y cuánta impresión hacen las nociones de fantasmas y duendes, de que nadie puede formar una idea clara, en los espíritus crédulos que dan ascenso a estos cuentos populares. (Burke, 1807: 62).

Desde un inicio, los espacios en que se desarrolla la narración son oscuros y nebulosos, Amparo Dávila pone en voz de José las siguientes palabras para describir la residencia original de Leónidas y sus tenebrosos inquilinos: “Todo: escalera, pasillos, habitaciones, estaba invadido por la niebla. Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio.” (79). Además de la niebla y la oscuridad que ésta conlleva, el silencio se suma como otro detonante de la angustia del protagonista y del lector. La imposibilidad de vislumbrar claramente los objetos que lo rodean y la ausencia de ruido, convierten el espacio en que habitan Moisés y Gaspar en un escenario que pareciera

pertenecer a una realidad distinta a la que conocemos, una que, como diría Todorov, se rige por leyes que escapan de nuestro entendimiento; por ello, José siente que ha entrado en una especie de *eternidad*, es decir, en una realidad en la que el espacio y sobre todo el tiempo no son como los conocemos.

Dentro de esta misma línea, los sueños, que son a la vez un espacio y un tiempo o momento, están presentes en la experiencia fantástica y siniestra de los cuentos de Amparo Dávila, en “Moisés y Gaspar” el protagonista dice: “Yo me movía en el más amargo de los sueños [...] Caminé solo, sin rumbo, bajo la lluvia persistente y monótona. Sin esperanza, mutilado del alma.” (80). José Kraus, en medio de la terrible experiencia de la muerte de su amado hermano y con la encomienda atroz de quedar al cuidado de las criaturas que éste protegía, siente que ha entrado en un especie de existencia desconocida, una tan extraña y difusa como lo es la del sueño.

Aunado a lo anterior está completamente solo, como bien lo expresan las palabras del personaje en el cuento. La soledad es otro de los elementos recurrentes que tornan ominoso un lugar o situación. Se puede vislumbrar, entonces, la presencia de diversos elementos siniestros, sobre todo de éstos que están íntimamente relacionados: la oscuridad, la soledad y el silencio. Dicha presencia no quiere decir que durante todo el relato se mantengan constantes estas tres condiciones, sino que, en los momentos en que aparecen se constituyen como fuertes productores de significado y propician el ambiente angustioso y asfixiante del relato.

Será interesante destacar que en una construcción espacial como la que se nos revela en el último cuento del libro *Tiempo destrozado* conviven todos o casi

todos los detonantes del sentimiento de lo siniestro que menciona Freud en su estudio.

Poco a poco dichos detonantes se van manifestando a lo largo de toda la narración, como se puede observar en la siguiente cita:

Era de noche cuando volví al departamento de Leónidas [...] El departamento estaba completamente oscuro y congelado [...] De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar. (81).

La oscuridad es siniestra en buena medida porque no sabemos lo que hay en medio de ella; en este sentido, las tinieblas guarecen nuestros miedos y terrores y son el asilo ideal de lo desconocido, no es gratuito, como lo decía Burke, que los monstruos vivan en medio de ellas. Moisés y Gaspar no podían ser la excepción, ellos son seres que acechan a su víctima desde la negritud de la noche; en medio de la oscuridad son más terribles, están en su elemento.

Ahora bien, Moisés y Gaspar son monstruos al igual que otros personajes de Amparo Dávila por la ambigüedad que representan, como ya se ha mencionado, dicha naturaleza dudosa conduce a los personajes por los retorcidos caminos de la locura. En este caso, José se verá atrapado en un callejón sin salida y su sufrimiento es la afirmación de la monstruosidad de sus huéspedes: “Su vista me hacía daño [...] Me iba a resultar muy difícil vivir en su compañía, nunca me simpatizaron, me sentía incómodo en su presencia, como vigilado por ellos.” (82). Nuevamente, el monstruo se revela a sí mismo como una presencia constante que no permite descanso a su víctima, se exterioriza como una sombra que sigue a todos lados a quien pretende destruir, más aún, en los reducidos espacios que habitan los tres

personajes principales del relato no hay posibilidad de olvido, de reposo o de tregua, la batalla es permanente y debe llegar hasta las últimas consecuencias:

Oía las puertas que se abrían cuando pasaba, o pisadas detrás de mí, furtivas, silenciosas, alguna respiración... Cuando por fin entraba en mi departamento lo hacía bañado en sudor frío y temblando de pies a cabeza. (86).

José debe enfrentarse a lo que más odia por un mandato incomprensible, no obstante, Moisés y Gaspar no tendrán piedad de quien consideran su enemigo y el pobre incauto no podría sino volverse loco. En la cita anterior, se observa que todo el miedo del menor de los hermanos Kraus es la condena que su querido Leónidas le heredó.

Por otro lado, la verdaderamente extraña ambigüedad de Moisés y Gaspar redondea la experiencia siniestra de la lectura, pues ellos convierten el espacio íntimo, familiar de José en su guarida, y ante esto, el lector no sabe qué es lo que sucederá: "Cuando volví por la tarde, la casa estaba en orden y ellos refugiados en el clóset." (85). Desde mi punto de vista, no hay momento más desconcertante que éste. Dos criaturas violentas y monstruosas se han ido a refugiar al clóset tras un regaño de José, que los reprende por haber hecho un gran desastre en el departamento; ¿cómo fue esto posible?, la respuesta es que la aparente sumisión es solamente un engaño, pues ellos saben que su víctima ya está atrapada en sus redes, el narrador-personaje, contador de profesión, ha caído en la telaraña, los monstruos lo devorarán despacio; qué mejor estrategia para despistar al enemigo que hacerle creer que son débiles e indefensos.

Es así como los departamentos que habitan Moisés y Gaspar se configuran como sus guaridas, lugares cargados de siniestras angustias, no queda duda de

que los elementos de lo ominoso freudiano están presentes en su totalidad: la familiaridad del espacio (el hogar es siempre el escenario de acción de estas criaturas); la oscuridad (más eminentemente presente que los demás elementos), la soledad, el silencio y la ambigüedad. Y como vimos se expresan claramente en el relato para volver, no sólo el espacio sino toda la narración, en una experiencia terriblemente angustiada, tanto para el protagonista como para el lector.

A lo anterior solamente falta agregar una de las características que enumera Freud en el texto que aquí nos compete y es el secreto, eso oculto que no comprendemos y que se manifiesta de manera parcial para contribuir al miedo de la experiencia estética. En “Moisés y Gaspar” existe un gran secreto:

Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser [...] Pero yo sé que lo sienten, deben sentirlo por el júbilo que muestran, por el aire de triunfo que los invade cuando yo anhelo su destrucción. Y ellos saben que no puedo, que nunca podré llevar a cabo mi más ardiente deseo. Por eso gozan... ¡Cuántas veces los habría matado si hubiera estado en libertad de hacerlo! ¡Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión! Me querías, sin duda, como yo te quise, pero con tu muerte y tu legado has deshecho mi vida. (86-87).

El destino ineludible de José se manifiesta solamente porque conocemos que la promesa de cuidar a las criaturas está hecha, pero desconocemos las razones que impulsan la promesa: ¿por qué el contador Kraus debía enfrentar tan terrible destino?, ¿por qué deja que estos monstruos ajenos pasen a ser suyos y que destruyan su vida? Las respuestas están ocultas y no se puede más que especular al respecto: un resentimiento, una deuda, un deseo, un desdoblamiento... En realidad, y como ya he mencionado anteriormente, la respuesta es que no hay respuesta y esas razones secretas permanecerán de ese modo, al igual que la naturaleza de estos seres (Moisés y Gaspar) que sale de nuestro entendimiento.

Es entonces que el cuento “Moisés y Gaspar” se caracteriza por ser una narración que cumple con todos los aspectos freudianos de lo siniestro y en el que, por lo tanto, el espacio íntimo del hogar se transforma en la guarida siniestra de estos monstruos incomprensibles, dicho esto, puedo afirmar que a través de habitantes monstruosos, el espacio se vuelve monstruoso también. Una guarida oscura, solitaria y silenciosa en la que habitan estos humanos animalizados o animales humanizados es, sin duda, el escenario idóneo para generar la locura. Cuando el espacio influye a los personajes y a su vez se ve influenciado por ellos se convierte en un detonante de acciones dramáticas, de emociones intensas y de incertidumbres intelectuales, como se aprecia en este cuento de Dávila.

Y si persiste en la mente del lector el deseo de conocer más a fondo a estas dos criaturas, ahí, entre las tinieblas, es en donde los podrá encontrar, en medio de la oscuridad de la mente habitan Moisés y Gaspar, acechando y a la espera de manifestarse nuevamente a la menor invocación.

3.5 El monstruo en mí

El cuento “El último verano”, como hemos visto, muestra al cuerpo y la mente como un binomio inseparable que a su vez se convierte en espacio, en hogar y en cárcel. Nuestro ser es el único espacio del que no podemos librarnos en vida y ello, sin duda, puede resultar, con las condiciones necesarias, una situación completamente horrorosa. Tal es el caso de la protagonista del cuento, que no solamente se siente encarcelada, sino que también experimenta una angustia terrible y un miedo mortal que hacen que pierda la cabeza.

En este sentido, el espacio más íntimo, que es precisamente el cuerpo de la narradora-personaje del relato, se convierte en algo siniestro, primero al ser habitado por un extraño, por un 'huésped' no deseado y después al experimentar la culpa como un sentimiento que también la invade por completo. De este modo, el *ser* completo (cuerpo y mente) de esta ama de casa primero es sometido a la invasión física con el embarazo y después a una invasión psicológica que es la culpa por el aborto. Situaciones que construyen un ambiente sumamente angustioso en el desarrollo del cuento y que convida al lector de esta misma angustia que, llevada al extremo, desencadenará el horror y la locura.

Dicho lo anterior, y como se ha expuesto hasta el momento en el presente capítulo, los espacios cerrados se convierten en guaridas de seres monstruosos, "El último verano" no es la excepción, con la particularidad de que la guarida siniestra del monstruo terrible es, desde luego, la mujer misma que sufre de las atrocidades de su hijo nonato.

Se mencionó al inicio del capítulo que el monstruo tiene la condición de ser un personaje *marginal*, alguien indeseable y que sufre el rechazo de la sociedad que lo rodea. En la narración que nos ocupa en este momento, dicha condición de lo monstruoso se cumple, pues, ¿qué peor marginación que el rechazo de la propia madre? Ahora bien, al estar embarazada de un monstruo, ella misma se convierte en algo monstruoso, pues, como se ha visto, los monstruos transforman e influyen en los lugares y espacios que habitan. En este mismo sentido, Vicente Quirarte dice al respecto: "el monstruo más temible: el que vivió en nosotros, desata sus amarras sin aviso." (Quirarte, 2005: 53).

Parece ser que no existe ningún indicador explícito de que esta mujer verdaderamente haya estado embarazada de un monstruo, pero si nos detenemos

un poco en el análisis del relato se podría vislumbrar que sí, pues al inicio la protagonista se ve afectada en su cuerpo y sus emociones, siente una gran tristeza y a la vez malestares físicos; en este sentido, su embarazo irrumpe en su vida cotidiana y la lleva poco a poco a la perdición, como lo hace todo monstruo con sus víctimas, exactamente como sucede en “El Huésped” y “Moisés y Gaspar”, seres indeseables que llegan a invadir y trastocar las vidas de quienes los rodean. El monstruo de “El último verano” es peor que los anteriores, pues habita en las entrañas de su víctima y desde ahí tiene un mayor poder, una capacidad mucho más destructiva; al estar en el interior del cuerpo no hay barrera que deba afrontar el ser terrible, la víctima no tiene a dónde huir, no hay sitio seguro, no hay lugar donde pueda esconderse.

Después del horror de algunas semanas sobreviene el aborto, que no representa liberación alguna, sino trae consigo al monstruo más furioso, pues al haberlo expulsado de su interior, la mujer siente una culpa terrible y el monstruo cumple, así, con su venganza. El tormento será peor a partir de ese instante, lo que se ve manifestado en el relato en las siguientes palabras:

Comenzaron a zumbarle los oídos y todos los muebles y las cosas a girar a su alrededor, se le nubló la vista y tuvo que sentarse para no caer. Estaba empapada en sudor y la angustia le devoraba las entrañas. Seguramente que Pepe, tan torpe como siempre, no había escarbado lo suficiente y entonces... pero, qué horror, los gusanos, saliendo, saliendo... (208).

Al escuchar que su hijo ha visto gusanos en el huerto, la mujer sabe que el producto de su aborto está preparando la venganza y que en forma de gusanos vendrá a cumplirla. Lo que una vez fue parte de ella y la atormentaba desde el

interior ahora ha cobrado otra fuerza destructiva, una que, desde fuera, se irá acercando cada vez más para acabar por completo con su víctima.

Será importante destacar que toda esta historia tiene un fuerte *catalizador* y es una serie de sentimientos negativos que la madre de cuarenta y cinco años del cuento experimenta desde un inicio: la nostalgia por la juventud, la angustia económica, el miedo por el embarazo en condiciones desfavorables debido, sobre todo, a su edad, la culpa por el aborto y el horror de un posible castigo o venganza, llevan al personaje a la perdición y conducen al lector de la mano de la locura de esta mujer que no puede cargar un peso tan grande. En este sentido, podríamos pensar que nos enfrentamos a un monstruo psicológico, es decir, a uno que solamente habita en la mente de la víctima y no afectará a nadie más que a ésta misma. La idea me remite al cuento vampírico “El Horla” de Guy de Maupassant, en el que el vampiro tal vez y sólo tal vez, se encuentre nada más en la mente del hombre que es acechado por esta criatura, y cuya única escapatoria es el suicidio,¹⁹ como en el cuento de Dávila. Es decir, puede ser que toda la situación sea producto de la imaginación afectada de la protagonista del relato, sin embargo, eso no le quita la condición monstruosa o angustiante, por el contrario, esta situación vuelve el relato mucho más ominoso, pues un cuerpo invadido y una mente poderosa son fuerzas con una potestad destructiva mucho mayor:

¹⁹ El final del cuento referido es el siguiente: “¿Y si no hubiera muerto? Tal vez sólo el tiempo puede dominar al Ser Invisible y Temido. ¿Para qué ese cuerpo transparente, ese cuerpo invisible, ese cuerpo de Espíritu, si también está expuesto a los males, las heridas, las enfermedades y la destrucción prematura? ¿La destrucción prematura? ¡Todo el temor de la humanidad procede de ella! Después del hombre, el Horla. Después de aquel que puede morir todos los días, a cualquier hora, en cualquier minuto, en cualquier accidente, ha llegado aquel que morirá solamente un día determinado en una hora y en un minuto determinado, al llegar al límite de su vida. No... no... no hay duda, no hay duda... no ha muerto. . . Entonces, tendré que suicidarme...” (Maupassant, 1997: web). Con estas palabras se puede notar la similitud entre ambas narraciones, pues existe la posibilidad de que el monstruo sea ‘real’ o que se trate de un producto de la imaginación del personaje.

Entonces esta mujer se siente a tal grado perseguida por sus culpas, atrapada en una situación indescriptible de horror causado por unos gusanos que le recuerdan “su falta”, que decide autoinmolarse como el único acto que le permitirá la purificación y el descanso. (Luna Martínez, 2008: web).

Qué interesante que el monstruo sea el reflejo de nuestras propias culpas y miedos, mecanismos que de primera mano llevaron a los monstruos a existir y a habitar entre nosotros y que vuelven a la mente para seguir causando miedo, para seguir destruyendo, para seguir victimizando a la humanidad, que en la eterna incertidumbre de vivir, no podrá dejar de pensar en ellos, la debilidad siempre estará ahí para recordárnoslos.

Volviendo al cuento, entonces el monstruo no solamente habitó el cuerpo sino que se apoderó de la mente de su presa y de este modo controló todo su ser. Una vez fuera del cuerpo, la mujer solamente tenía un pensamiento, uno que se intensifica con la presencia de los gusanos y que se dispara con la soledad que experimenta, aislándose a sí misma de su propia familia:

Apenas si hablaba con Pepe y con los chicos, todo le molestaba: que le preguntaran algo, que le platicaran, que hicieran ruido, que pusieran el radio, que jugaran, que gritaran, que vieran televisión..., ella quería estar sola, pensar, observar... que no la distrajeran, necesitaba estar atenta, escuchando, observando, escuchando, observando... (209).

Debía estar alerta para el momento en que el monstruo se manifestara y quisiera consumir su venganza. Habría que recordar que ella observaba siempre el huerto desde una ventana que se encontraba más alta que el nivel del piso. Desde una ventana, es decir, desde un umbral que representa la comunicación con el exterior pero no una puerta, por la ventana no se puede escapar, es el recordatorio

del *afuera* y a su vez lo que nos separa de la libertad que representaría el escapar. Algunos calabozos tienen ventanas que muestran una pequeñísima parte de lo que hay afuera, pero eso que podría representar un alivio también puede volverse en una gran desesperación: posicionarse en un estado del que no se puede escapar. En el cuento, esto queda claramente manifiesto, pues la mujer observa y escucha eso de lo que no se puede deshacer desde la ventana, sabe que no hay escapatoria por su pecado, y de que el hijo-monstruo vendrá por ella, y que es necio intentar huir, pues la hallará en donde se encuentre, es dueño de su mente como lo fue de su cuerpo.

Llegará entonces el momento de consumir la venganza, la culpa, el dolor, el miedo y la nostalgia hacen la conspiración perfecta para llevar a cabo el horror: “Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta sin respirar” (209). El momento es decisivo, y el desenlace, el aparente triunfo sobre el monstruo, se da cuando la mujer dibuja con petróleo un círculo alrededor suyo y se prende fuego, el círculo de protección de brujas y magos, esa barrera contra el mal se hace efectiva al evitar que el monstruo la destruya, pero ella se destruye a sí misma. Un triunfo que podría saber a derrota, pero que era el único camino posible, para escapar de ella misma; el suicidio es el camino a la libertad y el aparente remedio a todos los males.

Se podría concluir que cuando el monstruo ha invadido nuestro cuerpo y nuestra mente y se ha apoderado por completo de nuestro ser, que cuando la culpa y el miedo se materializan en la angustia siniestra de la persecución monstruosa, la perdición llegará de un modo o de otro, la única manera de vencer al mal será

acabar con su guarida: nosotros mismos, cuando el monstruo está en mí, la lucha se puede ganar sólo a costa de la propia muerte.²⁰

3.6 Peligro en la madriguera

El diccionario de la Real Academia Española define la palabra *madriguera* en su primera acepción como: “cueva en que habitan ciertos animales” y tal vez Amparo Dávila agregaría a esa definición que también es donde habitan los monstruos, las angustias, los seres sin nombre, los locos, los resentimientos, las culpas y los destinos inescapables. En el cuento “Óscar”, la casa es la madriguera del ser monstruoso que da nombre al relato bajo cuyo control está sometida la familia Román.

Como se vio anteriormente, Óscar es un personaje que domina las vidas y movimientos de los miembros de su familia, y Mónica, su hermana, con su regreso a casa desata una serie de eventos desafortunados en torno a los personajes y a la historia. En este sentido, será interesante observar las características monstruosas de Óscar y la manera en que convierte el espacio que habita en uno siniestro y peligroso.

Primero que nada, habrá que recordar que Óscar es un ser ermitaño y aislado, uno marginado, al igual que los otros monstruos de Dávila y que además es habitante del sótano de la casa, lugar por demás peculiar y significativo y en torno al cual Bachelard menciona lo siguiente: “El sótano se considerará sin duda

²⁰ Será interesante destacar que esta ama de casa es el único personaje que se suicida de los cuentos del corpus. Dicha muerte, transgresora en sí misma para la cultura cristiana-occidental, da cuenta de que el monstruo orilla al personaje a ofender el mandato divino: “no matarás”, situación que sería interesante indagar en futuras investigaciones o en algún otro espacio.

útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos.” (Bachelard, 2000: 38). Con lo anterior vemos la relación íntima de Óscar y el espacio que habita, pues él, un monstruo, se vincula con los poderes del inframundo, de lo oculto y oscuro y además, en su condición de fiera o animal requiere de un espacio como éste para guarecerse, existir y acechar.

Ahora bien, a pesar de que el sótano es el lugar exclusivo de Óscar, éste sabe todo lo que sucede en su casa y conoce muy bien a sus habitantes y sus actividades, lo que permite pensar que el hijo animalizado de los Román tiene alguna característica extraordinaria como un oído especialmente fino, o incluso todos los sentidos agudizados de manera sobrenatural: “tenía gran conocimiento de los ruidos de la casa y de las horas; sabía cuándo se levantaban, cuándo entraban a la cocina, cuándo salían, todo.” (213). Aunque el personaje sólo sale de noche no hay impedimento para que él lo sepa *todo* acerca del entorno que domina, para él no hay secretos de las personas que manipula ni de la casa que es su territorio.

Además de lo anterior, parece ser que el habitante del sótano presenta una especie de licantrópía:²¹ “En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer.” (214). Esta condición monstruosa transforma e influye en el espacio. En palabras de Severino Salazar el fenómeno se da de la siguiente manera:

²¹ Carlos Wagner dice al respecto de la licantrópía: “En este sentido, la licantrópía es una de las formas de posesión y metamorfosis comúnmente producida por medio de procedimientos mágicos. Este tipo de transformación, implica la adquisición por el sujeto de los rasgos más característicos de la naturaleza del lobo.” (1989: 83) Además, el autor agrega que, en términos generales, se le relaciona con la ingesta de carne humana por parte de quien adquiriría la licantrópía y también con los rituales romanos de la fertilidad celebrados durante la luna llena. En este sentido, el hombre lobo se convierte en otro arquetipo que al igual que el vampiro influye en los cuentos de Amparo Dávila.

Se podría definir así el titulado “Óscar”. Su tema es recurrente en nuestra autora, una constante. Es una especie de hombre lobo que encarna la locura, el desequilibrio, el desorden, el mal absoluto en un espacio cerrado, que asfixia. Es el personaje que esclaviza al otro –o a los que estén en su entorno– que se apodera de la mansión, de su vida, de su voluntad, que lo vampiriza. (Salazar, 2003: 115).

Utilizando la reflexión de Salazar, parece importante rescatar a dos monstruos canónicos de la literatura que menciona en sus ideas con respecto al cuento de “Óscar”: el hombre lobo y el vampiro. Por un lado, el hombre lobo representa la vorágine del caos, una fiera descontrolada y terrible que destruye todo a su paso, tal como lo hace el personaje del que hablamos, al destruir las macetas y la vajilla, escandalizar y arruinar el espacio que habita. Por otro lado, el vampiro, un ser que controla con sus poderes a las víctimas de su elección y las manipula a placer para su beneficio personal y para la perdición de éstas; en este caso, Óscar actúa como un vampiro al tener bajo su dominio a su familia, un control que conduce a sus padres a la muerte y a sus hermanos al encarcelamiento y la locura.

Es entonces que, a través de la violencia y el sometimiento, Mónica, sus padres y hermanos, van experimentando las fuerzas del mal que Óscar despliega sobre ellos, los poderes de este monstruo se manifiestan en el acecho, el acoso, el peso y la fuerza que ostenta, facultades que lo hacen imposible de vencer por sus víctimas, lo que se manifiesta cuando éstas lo enfrentan en una lucha cuerpo a cuerpo: “De pronto todo cesó, sólo se oían las respiraciones jadeantes de los dos hombres, que bañados en sudor salían del sótano, agotados y maltrechos como si hubieran luchado con una fiera.” (216). Nuevamente la fiera ha dejado claro quién manda en ese hogar. La intromisión en sus dominios, el encaramiento y la lucha

traerán fatales consecuencias, pues Óscar no puede permitir una falta así por parte de sus vasallos. Fruto de esta disputa: la muerte de don Carlos Román y después la de su esposa.

Siguiendo esta línea, se podrían recapitular las características monstruosas de Óscar: es un ser que sólo sale de noche, posee una capacidad extraordinaria en algunos o en todos sus sentidos, tiene un peso corporal extraordinario: “se escuchaba el crujir de la vieja madera de la escalera bajo el tremendo peso de Óscar” (214); vive en el sótano, tiene una gran fuerza destructiva y violenta y la luna llena tiene extraños efectos sobre él. Al parecer cumple con todas las características monstruosas que se mencionaron al inicio del presente capítulo, recordemos que Quirarte menciona las facultades exageradas, la ambigüedad (que en este caso se da por la animalización) y la marginalidad, entre otras.

No cabrá duda, entonces, de que Óscar es un monstruo, uno al que se le administran medicamentos para calmarlo y que además de manipular y controlar las vidas de los miembros de su familia, vuelve su entorno, es decir, su casa y el sótano, en lugares peligrosos y siniestros en donde nadie puede habitar en paz y tranquilidad.

Se ha podido observar, por lo tanto, a lo largo de todo el trabajo y en particular de este capítulo que lo monstruoso y lo siniestro entablan un estrecho vínculo con las culpas y los miedos. Al respecto, resulta útil la siguiente idea:

El vampiro ahora tiene múltiples significados, cada artista le dará uno diferente, la metáfora será cambiante, el monstruo moderno significará los miedos al mundo que cada vez nos es más extraño, y el aparecido, el doble, el insepulto también, y así sucesivamente con todos los tipos y arquetipos del relato gótico. (Salazar, 2003: 116).

En “Óscar” tenemos también al personaje acechado por la culpa y con un destino que no puede eludir al igual que en “Moisés y Gaspar” y “El último verano”; quien encarna dichos elementos es Mónica, una mujer que se extraña de su mundo familiar y es atormentada por haber escapado del suplicio que le estaba destinado. Prueba de ello es el frío recibimiento de su padre y hermano al volver al hogar y la violencia que se desencadena con su llegada por parte de Óscar, su monstruo personal, su hermano-lobo, su desventura y desconsuelo.

Nuevamente, el escape de esta realidad siniestra, la liberación del monstruo y su madriguera sólo puede darse por la vía de la destrucción total:

y los aullidos de Óscar, que estaba sin duda abajo en el sótano, aullidos y carcajadas, carcajadas de júbilo como nunca las habían oído y las llamas entrando, casi alcanzándolos [...] Aún se escuchaban las carcajadas de Óscar cuando los tres tomados de la mano empezaron a caminar hacia la salida del pueblo. (218).

El fuego, de manera recurrente, será el destructor de la amenaza, el que terminará con el peligro, consumirá al monstruo y su casa para liberar de la carga a los personajes atormentados.²² En medio de la risa ominosa y el aullido, los hermanos Román hallan la redención, nuevamente una victoria sobre el mal, que sabe a derrota, pues al igual que en “El último verano” el fuego que redime y purifica también es una fuerza destructora, pues para la mujer que se incendia a sí misma para acabar con el mal y evitar que el monstruo consiga su venganza esto significó su propia destrucción, para Mónica y los Román, implicó la aniquilación de la casa de sus padres, que había sido su hogar. En ambos casos, a pesar de haber

²² Miranda Bruce-Mitford dice lo siguiente acerca del simbolismo del fuego: “El fuego [...] resulta purificador, destructivo y revelador. Significa poder espiritual, sacrificio y tiene un rol importante en muchos rituales y religiones de todo el mundo.” (1997: 35). Dicho poder purificador del fuego queda manifestado con el desenlace del cuento.

acabado con el mal el desasosiego es lo único que resulta de la lectura de los cuentos.

Se podría concluir que “Óscar”, el macho salvaje, vuelve su casa un lugar peligroso en el que acecha el mal con su presencia a cada instante y que, por su condición monstruosa y su influencia terrible, la única salida posible es, sin duda, la catástrofe total, prácticamente un apocalipsis en donde el fuego purifica a los hermanos y borra, definitivamente, el pasado que los une con Óscar

3.7 Hogar fantasmal

No existe duda de que nuestros deseos y emociones se ven reflejadas en todo lo que nos rodea. Así, como se ha demostrado a lo largo de este trabajo, el espacio más íntimo y cercano, que es nuestra casa, influye en nuestra manera de existir y viceversa, nosotros influimos en el espacio que nos rodea, nos lo apropiamos, lo transformamos y nos transforma. En este sentido, la figura del fantasma se ve fuertemente relacionada con el concepto del espacio, pues este personaje resulta ser la esencia etérea, incorpórea de alguien que ya no se encuentra en este mundo del todo ni en el *más allá*, sino que se halla en medio de estas dos realidades, ya sea porque cumple un castigo o porque se encuentra apegado o vinculado a un lugar, una persona que aún está en este mundo o a algún objeto: “El fantasma es una representación de un pasado, bajo algo que yacía en la tierra y que ahora se ha vuelto transparente” (Román, 2007: 155). Entonces, este tipo de personaje puede representar un recuerdo o remordimiento y también la presencia de alguien que se relacionó de un modo tan íntimo con el espacio que habitaba que aunque ha pasado al *otro mundo*, no puede alejarse de lo que en la vida o durante su estancia

en nuestro entorno le perteneció. Javier Marías dice lo siguiente con respecto a los espacios habitados por fantasmas:

Es difícil saber si se trata de las casas mismas o de ciertos moradores, pero algunas de las primeras no acaban de desprenderse de quienes las habitaron un día, tal vez –simplemente– cuando queda memoria de ellos: aquí vivió alguien famoso, aquí se cometió tal crimen, aquí hubo un suicida. Se coloca una placa que lo anuncie o, por el contrario, se hace todo lo posible porque el hecho terrible se lo trague el olvido. Los fetichistas aprecian que alguien notable haya paseado por el mismo espacio que ahora ocupan ellos; los supersticiosos temen que la desgracia pertenezca al ámbito, y no a sus propias vidas: ha habido casas demolidas por culpa de una maldición, o porque se creía en ella; a veces eso no ha bastado, y la culpa se ha echado al terreno, al indiferente suelo sobre el que no importaba qué se edificara de nuevo, nadie quiso pisarlo hasta que ya no quedó nadie para recordar la leyenda. (Marías, 2001: 23).

Por esto mismo es que el fantasma carece de cuerpo, no es materia sino esencia, transparencia y memoria; además, podríamos pensar que resulta una especie de garantía de la existencia de un *más allá*, es decir, el fantasma representa la vida después de la muerte o la vida en otro plano y otro tiempo con lo que la idea de trascendencia queda afirmada, aunque no del modo dogmático o religioso.

Al parecer, este es el caso de la escalofriante muchacha rubia de “Estocolmo 3”, su naturaleza etérea e intangible queda de manifiesto cuando el lector se percata de que no puede ser vista por Homero y Betty, y que le causa angustia e incomodidad a la narradora del cuento, quien sí puede verla pero que no logra comprender la situación en la que se encuentra:

Comencé a informarles a grandes rasgos sobre la salud de mamá, sin dejar de observar de reojo a la muchacha, que se había quedado de pie junto a un librero mirando los volúmenes [...] Los dos hacían caso omiso de la muchacha y yo no me atrevía a preguntarles nada, porque su misma presencia me intimidaba y yo no entendía qué estaba sucediendo allí. (224-225).

La revelación o manifestación de la bella mujer rubia a la amiga de la pareja resulta ser interesante, pues de algún modo, el espectro debe conservar el espacio que le perteneció en el pasado.

En este sentido, el espectro que aún desea conservar su propiedad más allá del tiempo y de la muerte debe dejar en claro que no abandonará su espacio amado, pero al no pertenecer más al mundo que habitamos, debe valerse de su condición sobrenatural y dejar evidencias o huellas, hacer ruidos, dejarse ver sólo por ciertas personas o hacer notar su presencia por cualquier otro medio para que los humanos puedan percatarse de su existencia y, de este modo, recuperar lo que le pertenece:

El fantasma es la representación literaria más angustiosa de una persona que desea ser escuchada desde el otro lado, allá donde las cosas parecen mejores; pero el fantasma padece, sufre y se congoja de igual manera por lo que ve, siente y escucha. (Román, 2007: 156).

Con la idea anterior, podemos concluir que los fantasmas ven, sienten y escuchan todo lo que los humanos percibimos, sin embargo, ellos, al no poseer un cuerpo no pueden ser notados por los sentidos de las personas, o por lo menos no completamente, serán estas pequeñas manifestaciones, estos atisbos de expresión los que permitan a los habitantes de “Estocolmo 3” darse cuenta de que el espacio en el que se encuentran no les pertenece ni les pertenecerá, pues su dueña, aunque ya no se encuentre en este mundo, defenderá su territorio de la invasión de los extraños al precio que sea, no tiene límites de tiempo.

Como ya se ha visto, el silencio es uno de los detonadores del sentimiento de lo siniestro, y en el cuento que nos ocupa en este momento, el silencio de la

muchacha rubia y de la protagonista contribuyen con el ambiente angustioso del relato: “Entretanto, la muchacha se acercó hacia donde estábamos y se sentó en una silla de bejuco, tan frágil y fina como ella misma. Desde ahí nos observaba en silencio.” (225). También se ha descrito con anterioridad que el departamento ubicado en la colonia Juárez se encontraba en un quinto piso, lo que lo hacía silencioso y lo aislaba, de cierto modo, del ajetreo de la ciudad. Esta condición que les parecía muy agradable a Homero y Betty, se mantendrá a lo largo de toda la narración, pues los diálogos son escasos, y el espectro no externa ni una sola palabra, el silencio sólo se ve interrumpido por la conversación de la pareja con su amiga, por ello, el departamento está claramente inmerso en lo siniestro, con un habitante ambiguo y callado que no se manifiesta a través del ruido sino de la vista de una elegida, y a través de olores, como se observará más adelante. Sería bueno señalar que la mirada del fantasma que observa a quien está invadiendo su espacio es sumamente angustiosa; la narradora de la historia la siente inquietante y los lectores la perciben, tal vez, como una amenaza. Una mirada que desde el silencio se nos presenta como el preludio de lo que sucederá más adelante.

Al igual que en los cuentos analizados con antelación, en donde los monstruos volvían monstruosos los lugares que habitan, en este caso, el fantasma vuelve fantasmal el departamento que le pertenece, lo llena de angustias y miedos, por ello, es tan difícil que alguien lo rente, sin embargo, por eso mismo el arrendatario otorga tantas facilidades a los inquilinos que se interesan en él, por eso Homero y Betty lo abandonan a pesar de la felicidad que en un primer momento les causó. El hogar de un espectro no podrá ser habitado más que por su dueño original, a pesar de que ya no esté vivo. El recuerdo y el vínculo son tan

fuertes que se han traspasado las fronteras del tiempo y de la muerte, y aunque el cuerpo no exista más, el alma no se desapegará de aquello que tanto amó.

Después, el entorno mismo dará la señal de que todo llegó a su fin y de que el fantasma está por consumir su tarea: expulsar a Homero y Betty y poseer de nueva cuenta el espacio que le corresponde:

El reloj de la Profesa dio ocho campanadas y me sonaron tristísimas, así se los dije a ellos. 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 a la recámara sin decir nada, así como había llegado. (226).

Ahora el silencio se vio interrumpido por una señal que podríamos llamar simbólica, las campanadas de una iglesia que sirven para llamar a misa, se ocuparán para que el fantasma abandone la estancia y se encamine a *su* recámara, con la completa convicción y tranquilidad de que todo está cumplido. Tras la escena citada, la acción en el cuento se precipita en un diálogo entre la pareja anfitriona y su amiga que revelará la experiencia siniestra que se acaba de suscitar en su vivienda. No es gratuito que el cuento se titule justo como el lugar en donde se lleva a cabo la narración, el departamento es el sitio fundamental de la historia, pues en él habita un ser espectral que está atado de algún modo a este mundo por el lazo que formó en el pasado con la casa del relato.

La discusión de los tres amigos sembrará la duda y se desencadenará la angustia, la muchacha rubia que la pareja no puede ver y que sí ha visto su invitada es, quizás, la responsable de otros sucesos extraños que los inquilinos han vivido, pues la reacción de éstos hace suponer que, por lo menos, algo habían oído, de alguna cosa se habían enterado con referencia al fantasma o a la maldición que

la casa tenía, “¿Si será la...?” (227). Se pregunta Betty; ¿la qué?, se podría preguntar el lector.

Cuando la acción ha llegado al punto más álgido y la confusión se ha apoderado de los tres personajes que vivieron lo terrible, nuevamente una manifestación sobrenatural confirmará que Homero y Betty deben abandonar el departamento y que para la invitada, la visita terminó:

Sin decir más los dos se levantaron y se dirigieron hacia el dormitorio, y yo detrás de ellos. Entramos a la recámara y no había nadie allí, solo 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. (227).

La muchacha rubia de penetrante mirada había sido vista por la amiga de los anfitriones como un preámbulo a la manifestación que los tres personajes podrían percibir, es ahora a través del olfato que la fantasma se hace presente de una manera sensitiva en la percepción de los personajes. Además, el espectro se hace presente con el olor a nardos y gardenias, flores que, como es bien sabido, son popularmente utilizadas en los entierros y ceremonias fúnebres, pues su fuerte aroma puede servir para cubrir la peste de la descomposición del cadáver, de este modo, se hace una alusión, que no podría ser casual, a la muerte. En este mismo sentido, el aroma también es algo intangible que *sube* y que por tradición popular resulta una especie de guía de los espíritus hacia su destino final o bien, para atraerlos a un sitio específico desde el *más allá*.

De manera que con insinuaciones silenciosas y huellas veladas, el fantasma se ha ido revelando; ése que permanecía oculto a los ojos y al entendimiento de los humanos fue poco a poco expresando el descontento de que su espacio estuviera

invadido, y como dice Freud, se descubre para que, a través de lo ambiguo, del silencio y del secreto se genere un fuerte sentimiento de lo ominoso en los personajes y en los lectores.

Así, se podría llegar a la conclusión de que, en general, los monstruos y fantasmas que habitan los espacios de los cinco cuentos de Amparo Dávila que nos ocuparon a lo largo del presente trabajo vuelven sus hogares en sitios ominosos, en donde el peligro y la angustia acechan en cada rincón, su sola presencia afecta y transforma el espacio, por ello el nombre de este capítulo es “La guarida siniestra”, pues las casas en donde se desarrollan los relatos son los refugios de estos seres terribles que no descansarán hasta vencer o ser vencidos.

Conclusiones

Uno de los primeros pensamientos a los que llegué durante la investigación de la presente tesis fue, precisamente, una reflexión que surgió a partir de que en este tiempo he encontrado una gran cantidad de artículos y reseñas sobre Amparo Dávila, también numerosas tesis e incluso ediciones completas de revistas de universidades nacionales dedicados exclusivamente a la obra de la autora zacatecana que aquí nos ocupa. Los congresos y coloquios no han sido la excepción con conferencias, charlas y ponencias en las que se ha discutido a conciencia la obra narrativa e incluso poética de Dávila. Agregaría que la recepción de su obra no se ha limitado a México y que ya se han hecho acercamientos críticos en Estados Unidos y en España, por lo menos. A pesar de lo anterior, en muchos de los artículos, tesis y ponencias se sigue manejando la idea de que Amparo Dávila ha sido poco valorada o que se trata de una autora marginal. Con las evidencias anteriores renuncio al pensamiento de que su obra carezca de reconocimiento; pues, si bien, aún no alcanza los niveles canónicos de otros autores consagrados, Amparo Dávila cuenta con una amplia crítica tanto a favor como en contra, y aclaro que la mayoría de las disertaciones y argumentos se declaran favorables y exaltan el estilo pulcro y el brillo que tienen los textos. Tal vez, lo que sí hace falta, es la difusión de su obra de manera masiva y que pase de ser reconocida a ser conocida.

Por otro lado, el primer capítulo de este trabajo permitió sentar las bases teóricas y metodológicas para el abordaje de los cuentos de Amparo Dávila. Dichos fundamentos teóricos, estuvieron orientados a explicar un aspecto para mí fundamental en la comunicación de la literatura y es, justamente, la experiencia

estética, concepto un tanto complejo pero muy importante, pues, desde mi punto de vista, una obra es valiosa en tanto que es provocativa, es decir, que emocione de algún modo a los lectores, que les diga *algo*, que mueva alguna fibra; por ello, se tomó a la semiótica como teoría fundamental en tanto que explica la generación de significados y, posteriormente, en el capítulo tres se complementó la teoría con un acercamiento al psicoanálisis, que, de manera general, también ayuda a entender el proceso emotivo del lector que se acerca a la obra.

El segundo capítulo es un primer acercamiento a los espacios íntimos en que se llevan a cabo las historias. En él se analizaron los elementos que permiten convertir esas casas y ese cuerpo en verdaderas cárceles, mazmorras tanto físicas por su alejamiento o difícil acceso, como psicológicas, pues el cuerpo, la mente o las situaciones desfavorables y problemas de los personajes los hacen sentir también encarcelados y el lector es igualmente atrapado en todo sentido en medio de las escalofriantes historias que Dávila nos ofrece.

El tercer capítulo es el más extenso del presente trabajo, en él se intentó profundizar mucho más en el funcionamiento del espacio íntimo a través de la emoción, por ello fue necesario tomar la teoría de “Lo siniestro” de Sigmund Freud, que desde el psicoanálisis, brinda una aproximación mucho más vasta al carácter emotivo que la literatura puede tener en la mente de los lectores. Además, en dicho capítulo se tomaron en cuenta las características de los moradores y habitantes monstruosos de los espacios íntimos de los relatos, puesto que, todo aquel que habita en un espacio lo transforma, lo hace suyo, lo modifica y lo contagia de su esencia. En este sentido, el análisis se centró en explicar la figura del *monstruo* que han trabajado Vicente Quirarte y otros autores citados. Lo anterior permitió darnos cuenta de que la literatura gótica del siglo XIX pudo haber sido

una gran influencia en la narrativa de Amparo Dávila, pues los seres que habitan las casas de los cuentos aquí analizados tienen características de vampiros, hombres lobo, fantasmas o dobles, que sin llegar a ser dichos seres como tal tienen ciertas características que nos hacen pensar en la similitud que guardan los extraños seres davilianos con los arquetipos góticos por excelencia. Esta descripción y profundización de lo monstruoso, podría afirmar, es una de las aportaciones más relevantes del presente trabajo, pues, a pesar de que ya se había mencionado o referido, los trabajos no habían profundizado de manera más cercana en el asunto. Ahora bien, esas explicaciones y caracterizaciones sirvieron para mostrar que el espacio se vuelve monstruoso en tanto que un monstruo lo habita, pues, todos estos seres se presentan en el espacio íntimo del hogar o el cuerpo y los vuelven su guarida siniestra.

Con todo lo anterior, podría afirmar que la hipótesis de investigación se cumple cabalmente, pues, tras haber analizado los principales generadores de significado desde la semiótica y también la motivación psicoanalítica de lo siniestro, vemos cómo los espacios íntimos de Dávila, tanto la casa como el cuerpo, son ‘catalizadores’ de la experiencia estética del lector. Además dichos espacios influyen en el drama humano de los personajes que se sienten atrapados, encarcelados y deben convivir de manera muy cercana con huéspedes monstruosos que los torturan y agreden. Todo lo narrado no podría sino transmitir angustia al lector y redondear su experiencia de lo ominoso.

Se cumplieron también los dos objetivos de la tesis, pues este trabajo profundiza en el conocimiento de la obra cuentística de Dávila específica y da una nueva perspectiva, o por lo menos, una perspectiva personal y a la vez rigurosa y metodológica de aspectos que ya se habían trabajado, en particular el del espacio y

en específico el del espacio íntimo. Por otro lado, la tesis permite una mejor comprensión de los sistemas de significación del espacio íntimo en los cuentos de Dávila.

Podría también concluir que la poética del espacio íntimo de Dávila en los cinco cuentos aquí analizados se da de dos maneras, la primera de ellas es que las casas y los cuerpos se convierten en cárceles para los personajes, y la segunda en guaridas de monstruos y espectros; por ello podría afirmar que la poética de la autora es una poética de lo siniestro, de lo terrible y angustiante. La falta de libertad, la carencia de privacidad ante un ser que nos ataca y el peligro latente en todo momento, construyen una atmósfera sombría en un ambiente gótico trasladado al siglo XX y XXI con gran maestría por la autora.

Una de las responsabilidades de una tesis es generar o proponer nuevas líneas de investigación para que los futuros estudiosos puedan seguir explotando la obra para ampliar su conocimiento y propiciar su difusión. En este sentido, de todas las tesis, artículos y demás textos que revisé, muy pocos, o casi ninguno abordan la poesía de Amparo Dávila, de hecho, no encontré ninguna tesis como tal que abordara esta faceta de la obra de la zacatecana, la cual merece ser igualmente valorada y difundida tanto o de igual manera que su obra narrativa. Ahora bien, en tanto a lo cuentístico, me parece que una veta explotable es la 'masculinidad', pues ya ha habido numerosos e interesantes estudios de lo femenino, pero el aspecto masculino ha sido poco o nada abordado y, a pesar de que la mayoría de sus personajes principales son mujeres también existen muchos que son hombres, cuya condición de género los hace tomar ciertas decisiones e influye de un modo o de otro en la historia, y siendo Amparo Dávila una mujer, un estudio de esta naturaleza podría dar luces acerca de la percepción que la autora tiene o tenía en

su momento acerca de los hombres. Otro de los aspectos que valdría la pena analizar es el simbolismo de los objetos, pues el tiempo y el espacio han sido ya abordados desde diferentes perspectivas pero 'la historia de las cosas' podría ser un tema interesante para una futura investigación.

Por último, quisiera apuntar que el aprendizaje a lo largo de este proceso arduo fue mucho, me llevo numerosas lecturas, perspectivas y reflexiones a las que jamás hubiera llegado a no ser por la realización de esta tesis. La mayor dificultad que enfrenté fue que, a partir de la publicación de los *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila en 2009, la obra de la autora tuvo gran auge entre los círculos de crítica académica, con este panorama se hizo un gran trabajo de lectura e investigación de las líneas que se habían tocado para evitar hacer un trabajo estéril, me parece que esto se ve reflejado en la amplia bibliografía que se manejó a lo largo del cuerpo de la tesis. Aunado a ello el tema que elegí es uno de los que típicamente se explota, por eso hallar una nueva perspectiva fue un tanto complicado, pero creo que el resultado es bueno y la tesis cumple con lo necesario para enriquecer el 'estado de la cuestión'.

Bibliografía

Libros y tesis

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades*. Toronto: University of Toronto Press.
- Beuchot, M. (2005) “Hermenéutica, analogía, ícono y símbolo” en Solares, B. y Valverde, M. C. (editoras) *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Bruce-Mitford, M. (1997) *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana.
- Burke, E. (1807) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alcalá: Real Universidad. (Edición facsimilar digitalizada por Google, disponible en Google Play, descargado en febrero de 2016).
- Caillois, R. (2003) “Del cuento de hadas a la ciencia ficción” en Valdez, D. *El arte de escribir cuentos*. Santo Domingo: Editora Manatí.
- Castro Ricalde, M. (2009) “De solterías, soledades y aislamientos” en Cardoso, R. y Cázares, L. (editoras) *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Dávila, A. (2009) *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ducrot, O. y Tororov, T. (2005) *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eagleton, T. (1983) *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Eco, U. (1994) *El signo*. Bogotá: Editorial Labor.
- García Cárdenas, L. (2009) *El simbolismo del espacio en la narrativa de Amparo Dávila*. Tesis para optar por el grado de Maestro en Letras (Literatura Iberoamericana). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Cárdenas, L. (2010) “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” en Flores, O. y Vergara, G. (coords.) *Ocho autores latinoamericanos del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- González Pérez, V. I. (2014) *En busca de una poética: un análisis de los cuentos de Amparo Dávila*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Humanidades (Literatura). México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- Marías, J. (2001) “Fantasmas leídos” en *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- Medina Lira, L. A. (2010) *El huésped como alter ego del marido en el cuento “El huésped” de Amparo Dávila*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México.

- Noel Lapoujade, M. (1988) *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI.
- Pérez Escobedo, G. (2004) *Ecos del vampirismo en el cuento "El huésped" de Amparo Dávila*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pimentel, L. A. (1998) *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- Pimentel, L. A. (2001) *El espacio en la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.
- Quirarte, V. (2005) *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós.
- Todorov, T. (1980) *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA.

Revistas

- Bravo Alatraste, P. K. (2008) "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo" en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, semestre I de 2008. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Cortázar, J. (2013) "Cartas a Amparo Dávila" en *Barca de palabras*. Año XII, núm. 22, segundo semestre de 2013. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Cortés, F. (2006) "Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social" en *Papeles*

- de población*, vol. 12, núm. 47, enero-marzo de 2006. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Eudave, C. (2006) "La presencia del discurso fantástico en el libro *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila" en *Semiosis*. 3ra. Época, vol. 2, núm. 4, julio-diciembre de 2006. Xalapa de Enríquez: Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
 - García, A. (2013) "*Cuentos reunidos*: los senderos ocultos en los pliegues de la otra realidad" en *Barca de palabras*. Año XII, núm. 22, segundo semestre de 2013. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
 - García Zaldívar, H. E. (2013) "El misterio de los personajes en *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila" en *Barca de palabras*. Año XII, núm. 22, segundo semestre de 2013. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
 - Gutiérrez Maldonado, V. (2013) "La ciudad como espacio real-abstracto y las posibilidades de su resignificación" en *Fuentes Humanísticas*, núm. 47, II semestre de 2013. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
 - Mata Juárez, O. (1998) "La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila)" en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 12, II semestre de 1998. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
 - Mazzotti, G. y Alcaraz, V. (2006) "Arte y experiencia estética como forma de conocer" en *Casa del tiempo*, núm. 87, abril de 2006. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Laberinto.

- Morales, A. M. (2000) "Las fronteras de lo fantástico" en *Signos Literarios y Lingüísticos II*, núm. 2, diciembre de 2000. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Román, R. (2007) "Javier Marías, cuando el fantasma hace literatura" en *Única, revista de artes y humanidades*, vol. 8, núm. 20, septiembre-diciembre de 2007. Maracaibo, Venezuela: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Salazar, S. (2003) "Tres encuentros con Amparo Dávila" en *Fuentes Humanísticas*. Año 15, II semestre de 2003, núm. 27. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Wagner, C. (1989) "El rol de la licantropía en el contexto de la hechicería clásica" en *Anejos de Gerión*, núm. II de 1989. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Internet

- Aínsa, Fernando (2003) "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo" en *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, W 20, año 2003, p. 19 a 36. Disponible en:
<http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/189/AinsaCuyo20.pdf> (Consultado en abril de 2015).
- Beltrán Félix, G. (2015) "El caos de adentro" en *Confabulario de El universal* del 12 de diciembre de 2015, disponible en:
<<http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-caos-de-adentro/>>
(Consultado en diciembre de 2015).

- *Diccionario del Español de México*, DEM, versión digital: <dem.colmex.mx>
- Eco, U. (2007) “Sobre semiótica y pragmatismo” en *Revista de observaciones filosóficas*, disponible en: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>> (Consultado en mayo de 2015).
- Fondo de Cultura Económica, entrevista en video, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=w9cH5sI8ZPY>> (Reproducida en junio de 2015).
- Freud, S. (2014) “Lo siniestro”, versión digital de *Librodot.com*, disponible en: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>> (Consultado en enero de 2016).
- Glantz, M. (2006) “La metamorfosis del vampiro” en *Biblioteca Cervantes Virtual*, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d_2.html#I_0_> (Consultado en junio de 2016).
- Instituto Cervantes (2015) “Julio Cortázar. Biografía” disponible en: <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cortazar_julio.htm> (Consultado en octubre de 2015).
- Luna Martínez, A. (2008) “Amparo Dávila o la feminidad contrariada” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/davila.html>> (Consultado en abril de 2016).

- Maupassant, G. (1997) “El Horla” en *Ciudad Seva*, disponible en:
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/maupassa/el_horla.htm> (Consultado en junio de 2016).
- Real Academia Española, diccionario de lengua, versión digital:
<lema.rae.es>
- Rivera, M. (2010) “Semiótica del espacio” disponible en:
<<http://marco-rivera-gt.webnode.es/novedades/la-semiotica-del-espacio/>> (Consultado en noviembre de 2014).