



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

La transgresión de la cotidianeidad en “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, de Amparo Dávila

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Sarai Clara Chapela González

Asesora:
Dra. Sonja Stajnfeld

—

Toluca, Estado de México, 2021.

ÍNDICE

.....	1
índice	2
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. DE AMPARO DÁVILA Y SU OBRA	9
1.1 Semblanza de Amparo Dávila.....	9
1.2 Las transgresoras en los cuentos de Amparo Dávila.....	13
CAPÍTULO 2. LA TEORÍA DEL PERSONAJE TRANSGRESOR	23
2.1 La cotidianeidad: su configuración.....	23
2.1.1 La cotidianeidad	23
2.1.2 El espacio.....	26
2.1.3 El tiempo	32
2.2 El narrador.....	37
2.3 La transgresión	41
2.4 Lo fantástico	45
2.5 Normalidad y anormalidad.....	48
2.6 Personajes	50
2.6.1 Interioridad.....	54
2.6.2 Exterioridad	57
2.6.3 Segunda exterioridad	58
2.7 La guía para una lectura feminista	65
Capítulo 3. El personaje transgresor	77
3.1 “El huésped”	80
3.1.1 La configuración de lo cotidiano en “El huésped”	82
3.1.1.1 El espacio.....	82
3.1.1.2 El tiempo	85
3.1.2 El narrador.....	88
3.1.3 Personajes	89
3.1.3.1 Interioridad.....	89
3.1.3.2 Exterioridad	93
3.1.3.3 Segunda exterioridad	97

3.2 “La celda”	107
3.2.1 La configuración de lo cotidiano en “La celda”	108
3.2.1.1 El espacio.....	108
3.2.1.2 El tiempo	113
3.2.2 El narrador.....	118
3.2.3 Personajes	119
3.2.3.1 Interioridad.....	120
3.2.3.2 Exterioridad	126
3.3 “La señorita Julia”	143
3.3.1 La configuración de lo cotidiano en “La señorita Julia”	144
3.3.1.1 Espacio.....	144
3.3.1.2 Tiempo.....	150
3.3.2 Narrador	155
3.3.3 Personajes	158
3.3.3.1 Interioridad.....	159
3.3.3.2 Exterioridad	164
3.3.3.3 Segunda exterioridad	171
Conclusiones	180
Referencias.....	189

INTRODUCCIÓN

La literatura cuenta historias de personajes que vivieron y actuaron de una determinada manera. Esto puede tener o no algunas coincidencias con el mundo del autor, sin embargo no pasa de ser un mundo alterno, un mundo que para los lectores funge como una guarida. Así, los diversos géneros y subgéneros que tiene la literatura detallan espacios, tiempos, actantes y demás indicios en los que suelen identificarse los lectores. Por este motivo la literatura enamora, duele y algunas ocasiones mata. Amparo Dávila comprueba esta premisa en los tres cuentos seleccionados, “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, al presentar tópicos característicos del estilo davileano: lo fantástico aunado al referente real, el amor, el odio, la muerte y la locura en los personajes, catalogados por la misma autora como “personas comunes”. Una lógica interesante de esta revelación englobaría a los actantes de Dávila en los problemas existenciales que acarrea el sistema social y sus normas, es decir, al marcar a los personajes como personas comunes se relacionaría los conflictos humanos más recurrentes, sobre todo, los más profundos que son aquellos a los que ataca Amparo Dávila.

Dávila presenta en sus cuentos diferentes vertientes que rondan desde el aspecto teórico literario, hasta las diversas interpretaciones de su obra (sean literarias, sociales o personales). La importancia de leer la literatura davileana y, sobre todo, de estudiarla radica en varios motivos latentes: en México, al menos, es poco leída la literatura hecha por mujeres y, por ende, existen escasos estudios que resaltarían la relevancia en los temas o estilos propios de cada una para, posteriormente, ser reconocidas como escritoras que abordan tópicos interesantes, de índoles diferentes. Amparo Dávila es ejemplo de ello, pues la investigación sobre los estudios que se han realizado sobre ella escasea y solo se centran en el mero aspecto formal de sus cuentos: el mundo fantástico. Sin embargo, especialistas como América Luna Martínez reivindican los temas davileanos para darle una perspectiva de género, tal vez con una mirada feminista, no solo por la formación de Luna Martínez, también por la composición de los cuentos; misma línea interpretativa que se retomará en este proyecto desde el punto cotidiano y transgresor.

El presente proyecto está enfocado en la transgresión de la cotidianeidad, la cual —guiado por la teoría de Humberto Giannini— se delinea en los estigmas sociales; en cuanto a la transgresión se delinea la presencia del personaje antagónico quien funge como el pretexto

para restablecer la sociocultura profunda que mantienen los cuentos. De esta forma, se analizaría el rompimiento de la rutina como un acontecimiento necesario en la existencia de las actantes. En específico, el hilo conductor de mi investigación es el siguiente: los personajes transgresores interrumpen la rutina mediatizada socialmente para plantear la necesidad de cambiar de las protagonistas, delineando un discurso feminista que guía hacia la rebelión silenciosa contra la cultura patriarcal expuesta en la cotidianidad. Para lograr esto se busca demostrar que la cotidianidad está delimitada por los estereotipos sociales, y que la presencia del personaje transgresor es fundamental para el restablecimiento sociocultural. Los elementos de la configuración de lo cotidiano son aquellas fronteras propias que responden a las normas sociales de género, no obstante la presencia de los personajes transgresores son partidarios del cambio social que las protagonistas encaminan. Entonces, el aporte se mantiene en esa línea: una interpretación feminista, impulsada por la necesidad del equilibrio entre un género y otro, por supuesto, con las demandas que conlleva. Así, se lee una rebelión contra el sistema patriarcal expuesto.

La escritora apela a un cuestionamiento de dicho sistema y expone a las personajes como una representación de un mal que mantiene la sociedad, incluso, en la actualidad. La existencia de la línea casi imperceptible del mundo con referente real y el mundo fantástico tiene el mero objetivo de mantener al lector alerta, pues la aparición de los personajes fantásticos — mismos que son los causantes de la transgresión cometida por las protagonistas— no se aclara explícitamente la razón exacta que tienen en las historias: en este trabajo se le da una interpretación en relación con el aspecto sociocultural, sin embargo es correcto cuando se menciona que dicho acontecimiento es propio de un estilo narrativo magistral, también es una forma de mantenerse entre ambos mundos y justificar en corta medida la llegada de un motivo de cambio, de un rompimiento de las reglas establecidas. Es decir, hay una parte fantástica en los tres cuentos analizados, pero este trabajo no excava en el origen que tienen los actantes antagónicos, solo se encarga de mencionarlo, incluso, en vistas de que resulta necesario para el estudio de los personajes.

Cabe mencionar que el discurso feminista propuesto no forma parte de una interpretación planeada, surgió conforme el análisis de las historias fue llevándose a cabo. No obstante, se cree importante señalar y recalcar el tema dentro de los cuentos seleccionados, no solo para

un mero estudio literario y social, también para una perspectiva práctica en la que participarían, como referente, las mujeres de México y del mundo, pues se ha presumido desde hace mucho tiempo la opresión de un sistema patriarcal que condena, castiga, viola y mata para informar su existencia y presumir su poder sobre las distintas sociedades que afecta a mujeres y hombres.

El proyecto consta de tres capítulos que abordan los cuentos davileanos seleccionados, “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, como objetos de análisis. Estas tres historias de Dávila tienen varios puntos en común: hay un conflicto social en la profundidad de los cuentos, existe un problema que crece a partir de este y hay un final inesperado y atroz. En el primer capítulo se detallan datos de Amparo Dávila (1928-2020), así como los tópicos generales que la escritora marcó en sus obras; su categorización de acuerdo a la crítica literaria; y se incluye información general de su vida que definió su declinación por la creación literaria. Por supuesto, se adjuntan párrafos productos de entrevistas en donde exponía su concepción de los personajes y la esfera en la que se desenvuelven específicamente los actantes de Dávila y que cobrarán relevancia en el posterior análisis. Ya hacia el final del capítulo, se enfoca en el universo fantástico que, indudablemente, existe a lo largo de su obra cuentística en conjugación con la referencia de lo real.

En el segundo capítulo se expone la teoría que es utilizada en el capítulo tres, adjuntando pruebas provenientes de los cuentos que ayudarán a argumentar acertadamente un tópico determinado. Como configuración de lo cotidiano, se expone la conceptualización de “cotidianeidad” con base en las propuestas de Giannini, aunándolo al modelo que enfrasca, principalmente, el espacio y el tiempo; y se delinea el significado de la transgresión a la rutina.

Por otro lado, el apartado del narrador —que es relevante en los cuentos davileanos por su papel literario que ocupa en cada una de las historias: reivindica el sentido de la diégesis y forma parte de los indicios para la interpretación— y lo que a esta parte respecta engloba el uso del lenguaje, el diálogo, la conversación y la narración como elementos que conforman la voz que cuenta la historia y la estructura a la que responden los acontecimientos. Posteriormente, también se puntualiza el elemento fantástico, comparando las distintas

concepciones de las autoridades literarias que se desenvuelven en este género con el fin de delinear lo sobre natural y reafirmar que existe dentro de los cuentos davileanos.

Sin embargo, como piezas del referente real (contraparte del fantástico), se define la normalidad y anormalidad como signo no solo de transgresión, también de la locura. Este apartado está encaminado a la interpretación sociocultural que se expone en “la segunda exterioridad”. En cuanto a los personajes se hace una valoración física, con detalles generales para dar paso a los apartados particulares que tienen relación con los actantes, los cuales se convierten en el análisis primordial de estudio, derivando los apartados de “interioridad”, “exterioridad” y “segunda exterioridad”. En otras palabras, el objetivo principal es la transgresión de la cotidianeidad que tiene lugar en la segunda exterioridad.

En la primera parte, la interioridad, se enfocará a un análisis exhaustivo del comportamiento, sentimientos y emociones. A raíz de este apartado, surge la exterioridad como método para exponer las acciones determinantes en la historia. Por último, la línea interpretativa se encuentra en el tercer apartado, la segunda exterioridad, la cual funge como una guía para una lectura feminista, a partir del despertar de las protagonistas.

En el capítulo tres se hace el análisis de los cuentos con base en la teoría presentada en el capítulo dos: comienza con la configuración de lo cotidiano, el tiempo y el espacio, seguido de la forma en que se presenta el narrador. Necesariamente se recurre a la manera de aparición de la cotidianidad, sus delimitantes, sus condiciones y la forma en que los personajes responden ante esta. Inevitablemente, se delinea la transgresión como acontecimiento importante e, incluso, determinante para la movilización de las acciones en la historia. Se analiza minuciosamente el apartado de los personajes como objetivo central, ya que la cotidianidad y la transgresión existen por la presencia de los actantes y sus decisiones. Las descripciones de las protagonistas y de los transgresores se llevan a cabo en los tres cuentos, así como los aspectos generales de éstos, pues en los elementos particulares se conceptualizan de forma individual: la interioridad se enfoca en la parte sensitiva de las protagonistas en su visión y el recibimiento que tienen con la transgresión y con las consecuencias de esta frente a los demás personajes. La exterioridad toma como base a la interioridad, ya que a partir de la primera impresión de estos hechos novedosos se centra en las acciones que rigen

el reaccionar de las protagonistas y la continua toma de decisiones que debe elegir cada una de ellas para su progreso en la historia.

Por último, en la segunda exterioridad es el apartado que brinda la interpretación de este trabajo, a partir del sentido que se le dio poco a poco en cada uno de los cuentos. Así, se expone una guía para una lectura feminista en las tres historias de Dávila. Gracias al momento cumbre en los cuentos que responde al despertar de las protagonistas y con esa raíz ocurren las posteriores acciones que se enfocarán en las personajes principales y su concepción sobre sí mismas en la realidad en la que se desenvuelven: cada protagonista encuentra una manera para salir del sistema social que las oprime o, simplemente, se rebelan ante éste. Esta parte del proyecto es meramente interpretativa desde el aspecto sociocultural descubierto en los tres cuentos. De esta manera, el argumento tiene base en la sociedad educada bajo una cultura determinada, impuesta por el sistema social dominante de esa comunidad específica. Esta cultura es presumiblemente opresora para las mujeres, pues define su comportamiento, su personalidad y su femineidad. El equilibrio de las protagonistas consistiría en darle muerte al huésped, en asesinar al prometido y volverse loca como una necesidad radical de cambiar.

Evidentemente son los personajes quienes logran el tan conocido efecto davileano y que por estos se conocen muchos de los indicios que ayudan a formar una determinada interpretación individual y que probablemente difiera o concuerde con otras comprensiones. Así, el personaje en la literatura es vital para ambientar y acercar al lector a las historias, pues es el eslabón más profundo que se encuentra en éstas. Las protagonistas argumentan esta interpretación por medio de sus acciones encaminadas a un final inesperado: la muerte, el crimen o la locura como su rebelión silenciosa contra un sistema social que las minimiza y las excluye.

CAPÍTULO I. DE AMPARO DÁVILA Y SU OBRA

1.1 Semblanza de Amparo Dávila

La literatura mexicana comienza desde los escritos de los pueblos indígenas de Mesoamérica hasta lo que hoy conocemos como literatura contemporánea, con autores como Alberto Chimal y Bernardo Esquinca, por solo mencionar algunos. En específico la narrativa la han planteado escritores que son reconocidos no solo nacionalmente, también de forma internacional donde representan en gran parte la cultura mexicana y muchos otros ámbitos característicos del país, incluso, en nuevas propuestas para el acervo de la literatura universal. Amparo Dávila es una de ellas, pues retrata una parte de dicha cultura en México: el machismo derivado del sistema patriarcal.

Amparo Dávila (1928-2020) fue una de las escritoras más inquietantes entre las autoras mexicanas, reconocida por su estilo particular y, junto a Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Josefina Vicens y Beatriz Espejo son quienes describen gran parte de la literatura del siglo XX mexicano, pues su escritura hace un recuento de tópicos como la soledad, el silencio, el amor y la condición femenina. En la narrativa davileana deja entrever dos mundos mezclados en uno solo. Es por eso que se le ha catalogado como una escritora de lo fantástico, en continuo contacto con lo llamado “real”. Entonces, ¿por qué se debería hablar de sistemas sociales en las historias de Dávila? La respuesta, al menos en tres de los cuentos analizados en este trabajo, se desarrolla en este proyecto, argumentando distintos elementos como el cronotopo, propios de la configuración de lo cotidiano; pero sobre todo los personajes con el mero estilo de Dávila: mujeres y hombres enfrentados a algo más que un personaje fantástico —y transgresor—, lucha contra una serie de normas sociales que recae en ambos sexos, pero en las historias davileanas tienen mucho mayor énfasis en el daño causado en el sexo femenino.

Los personajes davileanos, en su mayoría mujeres, deambulan por matrimonios infelices, pasiones femeninas reprimidas, roles de género absurdos, estereotipos abnegados por las mismas protagonistas, y una vida cotidiana aburrida, monótona y apegada al ser y deber ser de la mujer, impuestos por una sociedad patriarcal, todo esto sucedido dentro de las historias

de Dávila. América Luna Martínez abarca, precisamente, la femineidad contrariada en las protagonistas:

En la narrativa de Amparo Dávila nadie está a salvo de que las pulsiones destructivas y autodestructivas afloren en cualquier momento, para poner de manifiesto la fragilidad del civilizado orden de occidente y sus instituciones [...] Casadas, amantes, viudas o solteras, sus personajes femeninos prefirieron el suicidio, el crimen o la locura como rebelión silenciosa frente a los imperativos de un patriarcado, que definía su identidad, su femineidad, a partir de la aceptación sumisa de un ser para los otros¹.

Acertadamente, América Luna enfatiza que la parte correspondiente a la transgresión de esa vida rutinaria es la rebelión silenciosa de aquellas mujeres cansadas de seguir un régimen machista, cometiendo un crimen o destinándose a la locura; así, los cuentos de Amparo Dávila son de amor, locura y muerte.

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas —en el mismo año que el Ché Guevara— “fue trasladada al Distrito Federal, donde desarrolló su vocación por las letras”². En una entrevista que le concedió a Dominical *Milenio* comentó que el alquimismo marcó su infancia: “pensaba que los perfumes se elaboraban simplemente machacando flores y metiéndolos en frascos, a los pedernales les ponía agua de color y creía que de ahí iba a salir oro”.³ Y no para menos, pues la alquimia es considerada una antigua práctica que combina varias disciplinas, entre ellas la metalurgia, la astrología, el misticismo y el arte. En ese sentido, la alquimia y la literatura es un proceso que le brinda la experiencia de los sentidos, en las curiosidades y los asombros permite una comprensión inicial del mundo.

“Su primer acercamiento a la literatura fue mediante la *Divina Comedia* y *Don Quijote de la Mancha*. Ella vivía en un lugar bastante frío, era común que ella estuviese enferma y no la dejaran salir. Su refugio era la biblioteca que tenía en casa. Buscaba libros que le fueran

¹ América Luna Martínez (2008), “Amparo Dávila o la femineidad contrariada”, en *Espéculo: Revista de estudios literarios*, núm. 39, en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3033505>, publicado en 2008, consultado el 6 de marzo de 2020.

² Bernardo Esquinca (2010), “Memorables y el olvido: Amparo Dávila”, en *Letras libres*, en línea: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/memorables-y-el-olvido-amparo-davila?fbclid=IwAR03Cjd2Anz2lyoAU8NmRaES-muQ-LVGAbLFikGZ14iWV84EBq46LzZaTs>, publicado el 31 de agosto de 2010, consultado el 9 de enero de 2020.

³ Erandi Cerbón Gómez (2015), “Amparo Dávila: de niña alquimista a narradora y poeta”, en *Milenio*, en línea: <https://www.milenio.com/cultura/amparo-davila-nina-alquimista-narradora-poeta>, publicado el 15 de mayo de 2015, consultado el 17 de enero de 2020.

atractivos: encontró la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, forrado en piel roja, llena de ilustraciones de Doré. Pasaba de los molinos de viento de Cervantes a los infiernos de Dante”⁴.

A través de las ventanas de esa biblioteca que daba a la calle, Amparo Dávila veía que pasaban “caravanas fúnebres, sobre el lomo de una mula o en el piso de una carreta”⁵. Observaba la muerte de manera constante, “era algo casi cotidiano”⁶. Debido a ello, Dávila pasaba noches de terror, pero la escritora asegura que fue la experiencia que le ayudó a forjar su carácter.

Perdió a su hermano, su compañero, y dejó a su madre muy alterada. Dávila tenía conocimiento solo de que había demonios tridentes y gigantes en los molinos de viento, pues su familia no hablaba de religión. Se incursionó a una escuela de religiosos que le hicieron ver más allá, hasta dar con la imagen de cristo. Conmovida, comenzó a escribir “pequeños poemitas místicos” para él. En la secundaria estudió historia sagrada y llegó a leer una traducción del *Cantar de los Cantares*. De ahí, Dávila optó por escribir salmos de cualquier tema profano⁷.

Amparo Dávila empezó escribiendo poesía y terminó escribiendo narrativa: “son géneros distintos, pero tan atractivos, uno como otro porque los dos son como una síntesis”⁸. Fue por sugerencia de Alfonso Reyes (del cual era secretaria) que empezó a escribir narrativa:

El cuento es una figura geométrica, concretamente un triángulo. Tiene una base en la cual se plantea un asunto, luego sube una línea, esa línea va exponiéndose lo que se plantea abajo, el desarrollo, hasta llegar al punto del conflicto, y finalmente el desenlace; eso sería un triángulo equilátero convencional, pero mis cuentos no son triángulos equiláteros convencionales [...] en ocasiones con una frase los finalizo, sin rodeos⁹.

Amparo Dávila fue reconocida internacionalmente y apareció en aproximadamente cincuenta antologías en idiomas como el francés, el alemán, el italiano y el inglés. Le fue otorgado el premio Villaurrutia en 1977 y recibió un homenaje de Bellas Artes en el 2008 por sus 80 años de edad. El Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó sus *Cuentos reunidos* en 2009. El primer libro publicado por la autora es de 1950, un poemario de título: *Salmos bajo la*

⁴ *Ídem.*

⁵ *Ídem.*

⁶ *Ídem.*

⁷ *Ídem.*

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

luna, luego en 1954 se publicaron *Meditación a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*. Su obra narrativa incluye *Tiempo destrozado* de 1959, *Música concreta* de 1964 y *Árboles petrificados* de 1977.

Todo esto quedó plasmado en su narrativa y su poesía. La obra de Dávila pertenece a la literatura fantástica en nuestro país: esa corriente subterránea de la imaginación que ha nutrido a las nuevas generaciones de escritores¹⁰. Julio Cortázar se pronunció en su momento como admirador suyo. En México, “pocos han levantado la voz para favorecerla, quizá por la natural inclinación a ignorar la literatura escrita por mujeres”¹¹. Así como a Alaíde Foppa, Margarita Peña, Josefina Vicens, Inés Arredondo, Beatriz Espejo, en muchas otras autoras.

Dávila comenta las fatalidades de su vida que —como si se tratara de uno de sus propios personajes— le impidieron escribir más o corregir más aprisa sus textos. Lo cierto es que fue cultivando una manera singular de entender la vida y la literatura¹². En esa línea, Esquinca nos comenta que la obra de Amparo Dávila es reflejo de su vida: en su primera juventud hizo emanar las palabras de la oscuridad, “desde entonces fueron generadoras de luz y el acto de escribir, además de ahuyentar las sombras, pasó a convertirla en referente de las letras mexicanas”¹³. Haber nacido y haberse criado en una atmósfera compleja, pero accesible culturalmente, fue un extraño privilegio que le ofreció los materiales esenciales con qué relatar¹⁴:

No sabría explicarlo muy bien, es algo que se da, que me sale, así tan espontáneo como dormir, como soñar, nadie se propone alcanzar el sueño, llega. Soy muy sensible a los olores, a los paisajes, tanto visuales como sensoriales, cualquier cosa me motiva, me lleva a un recuerdo, a una vivencia que, aunque fuese muy lejana, se materializa y hay que darle forma; mis cuentos brotan del recuerdo y la vivencia, posteriormente toman su propio camino¹⁵.

¹⁰ Leda Rendón (2011), “Amparo Dávila. Fantasías subterráneas” en *Revista de la Universidad de México*, en línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9111/pdf/91rendon.pdf?fbclid=IwAR1QjoQC5DJFx_jrePrAWKsBKru-EOrWN7Yqtwn2PH9ppHKEZLjtVP9C0IQ publicado en septiembre de 2011, consultado el 14 de febrero de 2020.

¹¹ *Ídem*.

¹² Esquinca, *ibíd.*

¹³ Cerbón Gómez, *ibíd.*

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ *Ídem*.

1.2 Las transgresoras en los cuentos de Amparo Dávila

Por los avatares de su vida personal ya antes mencionados, los espacios narrativos suelen ser sombríos: los personajes dan la impresión de querer develar en aquellos escenarios algo más allá de la fatalidad. El escritor Alberto Chimal sostiene que las historias de Amparo Dávila no utilizan la capacidad alusiva del cuento en el que “el lector complete, de forma a los mundos y las trampas que se le proponen, sino para que, llevada por ese impulso rutinario, descubra las ausencias: las preguntas adquieren su poder en el acto de no ser respondidas”¹⁶. Tal como pasa con la literatura fantástica que en varios de sus cuentos emerge en no especificarle al lector qué es lo que desborda a los personajes principales: en el presente análisis a esos seres les llamaremos “personajes transgresores”.

Para poder escribir sobre ello, tienes que creer en ello. Amparo Dávila cuenta, en la entrevista a *Milenio*, que de niña era visitada por el fantasma de un hombre que había sido dueño de la finca en la que habitaba con sus padres. Un señor con una pata de palo que la hacía sonar cuando se acercaba a ella: “A veces uno sin querer, sin darse cuenta, mezcla la realidad y la fantasía y las funde, se deja atrapar en su maraña y se abandona a lo absurdo, es como irse de viaje hacia una ciudad que nunca ha existido”¹⁷. Es ese el mundo que crea Dávila: una realidad que viven sus personajes y que existe una línea delgada que separa lo real de lo fantástico. El lector reconoce esos dos elementos, pero, aun así, no deja de resultarle inquietante.

Dávila registró en tres breves tomos con espeluznantes metáforas, los desarreglos de la mente a que da nacimiento una sociedad fracturada en sus ámbitos nodales: “el hogar y el empleo [...] la palabra literaria divulga la fiereza del terror a que la psique humana se ve sometida en los inmorales entornos de la vida moderna”¹⁸. Es así, donde la escritora mexicana plantea a sus personajes femeninos dentro de una esfera patriarcal: atrapadas en un matrimonio

¹⁶ Alberto Chimal (2009), “Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento”, en *Las historias*, en línea: http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/sobre-amparo-davila-la-via-del-oscurecimiento/?fbclid=IwAR2QcdgWzeg3evXMvhFX_2yFeegC8QYT6lMt5j4DM7hm7kLQLc4t1yIgoiA, publicado el 11 de julio de 2009, consultado el 23 de febrero de 2020.

¹⁷ Esquinca, *ibíd.*

¹⁸ Geney Beltrán Félix (2012), “Confabulario”, en *El universal*, en línea: https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-caos-de-adentro/?fbclid=IwAR2fWUe-M28OAF8RRqYCWa4YbrjvE_H52Ipn99sKRfbvRYCq3I1voNIIec, publicado el 12 de diciembre de 2015, consultado el 23 de febrero de 2020.

infeliz, presionadas para ocultar sus pasiones o simplemente encerradas en una cotidianidad aparentemente normal y femenina. Tales son los casos de “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”.

Aunque la sociedad señala como metas para la felicidad de cualquier adulto, la conyugabilidad y la familia, se dejan ver al fin como trampas que asfixian y propician la anulación del individuo, sobre todo de la mujer, por no contar con parejas comprensivas, sino con esposos machistas y desentendidos. Algo similar se da con el trabajo: Dávila pone mayormente la mirada del lado de quienes —mujeres u hombres— viven explotados al hallarse bajo la presión de evitar el despido para no perderse en la precariedad; su dedicación a la oficina, por más ejemplar, no los exime de la sospecha, el desvío, la posible falta inadvertida y fuera de su control¹⁹.

Dávila exploró parajes poco transitados del deseo, la muerte, el terror y el dolor. Su prosa examina el miedo, donde se instalan lo angelical y lo demoniaco, un atributo esencial en ella²⁰. Enclavados en la literatura fantástica y de terror, los cuentos de Amparo Dávila están habitados por personas comunes que se ven enfrentadas a amenazas externas o a su propia e incomprensible locura. Ya sean solitarios alineados, cuyo objetivo es perfeccionar su escala de dolor o miembros de una familia tradicional; sus criaturas deambulan por una cotidianidad extraordinariamente reconstruida y palpable. Se caracterizan por estar siempre atrapados en un destino funesto al que no pueden —o no quieren— eludir. Es una gotera implacable que cae sobre sus personajes, desquiciándolos y orillándolos a donde no existe una frontera de la realidad y la fantasía, por lo tanto, se vuelve una asfixiante pesadilla para ellas²¹.

Sus historias están pobladas de seres disfrazados de cotidianidad y experimentan toda clase de malestares: es frecuente hallar en los cuentos de Dávila, a mujeres infelices por vivir en uniones desastradas, sin pasar nunca por la ternura y con una fatigosa cuenta de labores y cuidados domésticos²²: “Representaba para mi marido algo como un mueble, que se

¹⁹ Beltrán Félix, *ibíd.*

²⁰ Esquinca, *ibíd.*

²¹ *Ídem.*

²² Rendón, *ibíd.*

acostumbra uno a ver en un determinado sitio” (“El huésped”, p. 19)²³, informa la narradora de “El huésped”; la señorita cumplida e intachable de “La señorita Julia”; no debían darse cuenta de lo que le sucedía, su madre se moriría, deduce María en “La celda”.

En la misma entrevista de *Milenio*, Amparo Dávila revela la configuración de sus personajes y lo extraordinario de su manejo en los cuentos:

Para mí son los personajes de la vida cotidiana depende, claro, del cuento que esté yo escribiendo, pero no son personajes extraordinarios sino personas comunes y corrientes, el hombre o la mujer en su misterio, con ese enorme misterio, que es el de existir, pero un hombre o una mujer llenos de angustia, de soledad, de miedo, de temores²⁴.

El *yo* (incondicionalmente expresivo), muestra la naturaleza humana que, sin poderse distanciar de eventos traumáticos, prevalece con sobriedad, engarzando poéticamente aspectos bucólicos de la cotidianidad²⁵. Dávila opta por una vía de oscuridad: por dar un paso atrás en la búsqueda del sentido del mundo para intentar, desde más lejos, desde más abajo, entrever al menos la plenitud de lo que no comprendemos²⁶.

Geney Beltrán expone que en los relatos davileanos existe un nulo regionalismo: “no hay una crítica social explícita; su enfoque de la vida urbana se da más que nada en las esferas domésticas [...] el terror psicológico modulado por las formas de la literatura fantástica europea del siglo XX”²⁷. Sin embargo, no concuerdo con Beltrán, ya que en los cuentos de Amparo Dávila sí hay una crítica social explícita y que, precisamente, se da en el ambiente doméstico: los protagonistas sufren el encierro de una vida llena de incertidumbre y rutina. Los hombres la padecen con respecto al trabajo y el tiempo; las mujeres la adolecen al momento de reprimir sus pasiones, siendo este un mandato patriarcal.

Sus relatos dan una sensación de estar detenidos en el tiempo: hace sentir al lector que ha traspasado a una dimensión paralela, donde puede verse a sí mismo viviendo en otra vida. Confluye en la transgresión que hace darle a su obra un tono profundamente inquietante²⁸. A

²³ Dávila, Amparo (2009). *Cuentos reunidos*, México, FCE. Todas las citas posteriores de los cuentos de la autora serán tomadas de esta edición; por esto, únicamente mencionaré el título del cuento y la página.

²⁴ Cerbón Gómez, *ibíd.*

²⁵ *Ídem.*

²⁶ Chimal, *ibíd.*

²⁷ Beltrán Félix, “El caos de adentro”, *ibíd.*

²⁸ Esquinca, *ibíd.*

pesar de tener características de personas comunes, como los configura Dávila, hay un mundo paralelo a la realidad de los protagonistas en la mayoría de los cuentos davileanos.

La estirpe de Amparo Dávila en la rica literatura de los últimos dos siglos, el terror de la conciencia enfrentada a cuanto la sobrepasa, no desaparece con las promesas del entendimiento, pero tampoco se abandona a la nada: en cambio, insiste en señalar el lado de la sombra que nos acompaña siempre para que estemos alertas²⁹. Esa sombra que destruye u obliga a que los personajes sufran una transformación, de tal manera que no pueden ser los mismos ni regresar al estado anímico en el que estaban. Se confrontan y ganan; o pierden y se acostumbran a esa sombra.

El estilo davileano hace una conjunción con los determinantes de la literatura propiamente fantástica: ese algo “sobrenatural” se encuentra en el transgresor, en ese personaje que no se describe y que el lector no acaba por descubrir, pero que es esencial para la destrucción de las protagonistas.

Se aborda el género fantástico como elemento recurrente en la obra davileana, esto para dar los matices en los que se mueve el personaje transgresor en conjunción con el actante fantástico. Hablamos de la parte “transgresora” para referir a las protagonistas que rompen con modelos sociales establecidos, teniendo como causa el personaje fantástico quien es el motivo para desenvolver la transgresión en los cuentos. En los tres cuentos que se analizan en este proyecto (“El huésped”, “La señorita Julia” y “La celda”) este elemento propio de lo fantástico se hace presente en un personaje: en “El huésped” es precisamente ese visitante que el esposo de la narradora trae consigo; en “La señorita Julia” son esos “roedores” que deambulan por la noche, como la misma personaje principal los imagina; en “La celda” es “él” como lo nombra María, la protagonista. En un inicio se pensaría que son personajes comunes, pero la descripción de las víctimas quienes sufren su presencia, nos develan lo contrario.

El tránsito de la literatura fantástica en los cuentos de Amparo Dávila es un aspecto que, si bien no invade sus historias, tampoco se debe olvidar porque forma parte de la escritura davileana. Tzvetan Todorov (1939-2017) brinda a la teoría literaria una visión bastante

²⁹ Chimal, *ibíd.*

acertada para el análisis de lo fantástico en estos cuentos. El escritor apunta que lo fantástico lo podemos distinguir cuando “hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras: por tipos de causas naturales y sobrenaturales”³⁰. Además, asegura que, si se vacila entre ambas y existe una acumulación de acontecimientos que no encajan en las leyes de la naturaleza, además de plantear problemas, ya forman parte del efecto fantástico.

En los tres cuentos los efectos de vacilación de los que habla Todorov se vislumbran en pocos fragmentos que revelarán la presencia de lo fantástico como algo natural o posible dentro del mundo real de los personajes, ya que estos no se cuestionan la posibilidad de que existan seres con determinadas características que difieren de las leyes de lo real. Sin embargo, el lector es capaz de deducir que hay “algo” que no encaja o que rompe con los estigmas de una persona común, como lo son estos personajes davileanos. Así, se puede concordar con las palabras de Todorov:

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes³¹.

En “El huésped” la narradora describe físicamente al invitado del esposo como un ser que causa terror: “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” (“El huésped”, p. 19). La palabra “lúgubre” y “siniestro”, como lo delinea en primera instancia, dan cuenta de que el huésped posee una particularidad: que tiene algo de oscuridad y que causa temor cuando se le ve. Tiene los ojos en tonalidad amarilla, algo que en una persona común sería un síntoma de una enfermedad; además no parpadeaba, padecimiento que no es cotidiano observar en un individuo. Finaliza su exposición de los rasgos del huésped intuyendo que con ese aspecto de los ojos, podría ver más allá de las cosas y de las personas, claramente no es una habilidad propia de una persona común y corriente.

³⁰ Tzvetan Todorov, 2005, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, p. 26.

³¹ Todorov, *ibíd.*, p. 28.

Después tenemos otro indicio: el lugar que el huésped prefería habitar:

Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la ocupaba. Sin embargo él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura, se acomodaba a sus necesidades. Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba (“El huésped”, p. 19).

Y en la misma descripción del espacio, la esposa brinda las razones del por qué no ocupa el lugar: los defectos que tiene son suficientes, pero el invitado se sentía cómodo con la habitación. Más adelante, aparece una nueva pista que evidencian las dos mujeres que sufren de la presencia del huésped: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...” (“El huésped”, p. 20). Y aparece el elemento que manifiesta el invitado al decir “cobraba realidad”. Las personajes están conscientes de que el huésped es un ser sobrenatural, pero no les inquieta el origen de esos seres en el mundo real, les ocupa que el invitado salga de su casa, de sus vidas. El último indicio es el tipo de alimentación y el horario que sigue el huésped:

Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse. Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja, puedo asegurar que la arrojaba dentro del cuarto pues la pobre mujer sufría el mismo terror que yo. Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más (“El huésped”, p. 20).

“Él” solo hacía dos comidas que se reducía a carne en un horario que revela su actividad diaria: durante el día dormía; en la noche estaba despierto, acechando a la narradora. En el cuento relata la esposa que el huésped ignoraba a Guadalupe, pero ella tenía terror de él, aunque jamás se le acercara.

El tercer cuento analizado, “La celda”, parte en una mañana donde María se levanta para desayunar con su mamá y su hermana. Desde ese momento el narrador hace notar al lector que María escondía un secreto, que nadie debía saber. Sin embargo, trata de fingir antes las dos mujeres y procura seguir la rutina mañanera:

Entró en el comedor bastante cohibida. Al inclinarse para besar a su madre vio su propio rostro reflejado en el gran espejo italiano: estaba muy pálida y ojerosa. Pronto se darían cuenta de ello su madre y su hermana. Sintió que un viento frío le corría por la espalda (“La celda”, p. 39).

La primera descripción física de María es la palidez en su piel, la cual denota miedo extremo a que las dos mujeres sospecharan algo, como si supieran lo que le había sucedido o se dieran cuenta de que algo había cambiado en ella. La otra característica son las ojeras, prueba de cansancio y falta de sueño. La impresión que nos brinda el narrador es que a María le sucedió algo durante la noche, pero la protagonista sigue aparentando su bienestar físico con el desayuno que toma junto a su familia:

María sonrió débilmente a su madre y siguió tomando el chocolate. También ella tendría que hablar de algo, conversar con su madre y con su hermana; pero temía que su voz la delatará y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía. Y no podría decirlo nunca a nadie. Su madre se moriría con una noticia así, y Clara tal vez no lo creería (“La celda”, p. 39).

María está preocupada y siempre a la expectativa, tratando de adivinar el motivo de cada acción o cada palabra que emiten las dos mujeres que la acompañan, pues teme ser descubierta. Entonces el lector se puede dar cuenta que la protagonista esconde un hecho que se considera prohibido para una mujer y más una mujer acomodada. Llegada la noche, María se encamina hacia su destrucción sin poder –o querer– evitarla: “María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...” (“La celda”, p. 40). La presencia de la que en este cuento se habla, la personaje lo llama “él”. Situación parecida a “El huésped”: no podían nombrar al ser que asechaba a la protagonista porque entonces existiría en su mundo real. Sin embargo, en este cuento la presencia nombrada “él” aparenta ser un varón que asecha y posee a María, por lo tanto, es un antagonista que existe en el mundo real. Esta interpretación comienza a tener vida cuando el narrador cuenta: “Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. Él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (“La celda”, p. 41).

El día era corto y la noche parecía interminable. Se deduce, como ya se suponía desde un inicio, el sufrimiento lo encuentra en la noche porque “él” solo la visita en horario nocturno. Posteriormente, se habla de que María no podría hacer nada cuando “él” se le acercara, o bien porque realmente no podía hacer nada (por la fuerza física de “él”, la sumisión de ella ante un acontecimiento de ese tipo) o, por otro lado, porque en María cabían la suficiente pasión femenina, que su madre oprimía con mandatos propios del patriarcado y que no podía expresar cuando ella estaba: “Pero allí estaban delante su madre y Clara que nada sabían ni

podrían saber nunca. María los veía subir al automóvil; entonces cerraba la puerta y una muda desesperación la consumía...” (“La celda”, p. 41). María se encuentra sola, como todas las noches. Conoce a José Juan Olaguíbel y cree que él podrá ser su salvación, para que la presencia que tiene en su habitación desaparezca y no la encuentre jamás. No obstante, al saberse que nuevamente cumplirá los cánones de feminidad establecidos por el patriarcado se rebela, repudiando su función de esposa y entregándose a “él”, la presencia que la atormentaba.

El segundo cuento analizado, “La señorita Julia”, comienza relatando cómo fue que Julia, la joven intachable, perdió el control de su vida rutinaria:

Hacia más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo (“La señorita Julia”, p. 56).

La extrañeza que encuentra en el ruido que escuchó, refiere a un ruido distinto, más de lo habitual, que es inexplicable y que incita la curiosidad y el malestar de Julia porque no la deja dormir. Sin embargo, la descripción de los hechos continúa y se convierte en un acontecimiento nocturno y cotidiano: “A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día... Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro” (“La señorita Julia”, p. 57). La desesperación de Julia se palpa en cada línea e intenta dar soluciones para que todo vuelva a ser como antes. Entonces, pensó en las pequeñas pisadas y dedujo que era ratas, ya que estas poseían cuatro patas diminutas y se escabullían tan fácilmente por los agujeros: “Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche” (“La señorita Julia”, p. 57).

Al final del cuento, Julia ya no era la misma señorita trabajadora y concentrada, se había convertido en la mujer que había perdido sus relaciones laboral y amorosa por un suceso que ni siquiera ella entendía ni controlaba, pero que estaba presente en su vida sin que nadie más pudiera notarlo y, por lo tanto, nadie podría ayudarla. Sin embargo, un buen día Julia descubre a los seres que la estaban molestando dentro de su armario:

¡Por fin las había descubierto!... ¡las malditas, las malditas, eran ellas!... con sus ojillos rojos y brillantes... eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco... pero las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... a sus hermanas... todos se arrepentirían de haber pensado mal... se disculparían... (“La señorita Julia”, p. 63).

Después de que Julia sufriera tanto en la incertidumbre y el cansancio, por fin había atrapado a las “malditas” de ojos rojos y brillantes, propiedad no tan común en una rata, como había pensado Julia. Ya no volverían a correr por las noches ni hacer ruido, volvería a dormir y, por consiguiente, descansaría. Llega a Julia un alivio y una felicidad que grita por todo el cuarto, riéndose a carcajadas. El narrador asegura que Julia le enseñaría a todo el mundo y estos se arrepentirían de haber pensado mal de ella. Después, Mela llega a donde estaba Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas. La estola es una prenda de tira ancha que se lleva sobre los hombros y los brazos, colgada por delante del cuerpo generalmente como adorno. Por otro lado, la marta cebellina es un pequeño mamífero (parecido a la rata) que tiene fama por su piel, muy apreciada para la confección de vestimenta.

En los tres cuentos de Amparo Dávila, se puede develar, como ya se había mencionado, que ningún personaje se preocupa o cuestiona por la existencia de seres aparentemente sobrenaturales en el mundo real. Es el lector quien duda de la validez entre un plano de acción normal y otro anormal, precisamente por las características lúgubres del ambiente como lo sobrenatural de los antagonistas. Al respecto, Todorov postula dos soluciones para delimitar el acontecimiento: “O bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad por leyes que desconocemos”³².

Los cuentos de Amparo Dávila causan en el lector una sensación de alerta al momento de leerlos, por lo que podemos concluir que la propiedad de cuentos fantásticos se los da el lector, gracias a la creación para que éste capte a través de los sentidos el ambiente davileano:

³² Todorov, *ibíd*, p. 24.

La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica [...] Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca [...] Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas³³.

Por lo tanto, se entiende lo fantástico como la descripción de las cosas “imposibles” o “sobrenaturales” dentro de las historias. El estilo davileano, no obstante, mezcla en un solo mundo lo fantástico y lo real en la atmósfera de sus historias, dando como resultado un ambiente inquietante y aparentemente “normal” en relación con los personajes y las características con las que se muestran el mundo al que pertenecen.

Los cuentos davileanos emergen en temas cotidianos para convivir con las leyes de lo fantástico en una línea casi imperceptible. Los personajes están configurados como personas comunes, en su mayoría mujeres que viven atrapadas en una sociedad machista, donde se expone el mal que sufren las protagonistas, pero a la vez guiándose para transgredir esa construcción como una rebelión silenciosa ante ese sistema meramente machista que quiere definir su femineidad y su destino principalmente. La interrupción de la rutina, precisamente, es un parteaguas para la reestructuración de las normas sociales impuestas porque la opresión de los personajes que provoca el sistema patriarcal exige un cambio, otras maneras de ser para equiparar los deseos, las limitaciones y las personalidades de cada protagonista; quizá en esa necesidad de descubrir nuevas posibilidades de ser y de vivir existan varias salidas, sin embargo para las personajes, dicho sea de paso recalcar en que el machismo recae con más fuerza en las mujeres, solo hay pocas formas de salvarse: la muerte propia, el crimen o la locura. En el sentido más poético y extremo de una rebelión silenciosa.

³³ Todorov, *ibíd*, p. 31.

CAPÍTULO 2. LA TEORÍA DEL PERSONAJE TRANSGRESOR

2.1 La cotidianeidad: su configuración

A lo largo de la vida se tienen distintos episodios que forman un vaivén de aprendizaje y transformación para las personas. Sin embargo, también es posible que durante un período determinado no existan acontecimientos que pongan en relieve las emociones, hasta un punto en el que el espacio vital no se mantenga en una sola línea, si esto sucede, se tendría como consecuencia una vida aburrida y monótona. Este es el fenómeno llamado “cotidianeidad” —o “cotidianidad”, la forma de conjugación de “cotidiano”³⁴—, un término imperceptible, “lo que nunca se ve la primera vez”³⁵ y que muchos teóricos afirman la complejidad de definirlo.

2.1.1 La cotidianeidad

La palabra “cotidianeidad” proviene como una cualidad de lo cotidiano, el cual es definido como “diario”³⁶, por lo tanto, la cotidianeidad se definiría como un acontecimiento que encierra a un conjunto de actividades repetitivas que se hacen de manera mecánica diariamente. Entonces, el término “cotidiano” ya no merecería mayores precisiones: “El elemento crucial y más sutil del mundo cotidiano dado por descontado, es el hecho de que éste se dé por descontado”³⁷. Así, se delimitaría el concepto abordado en primera instancia, sin ninguna otra explicación. No obstante, no es sencillo caracterizar un fenómeno anodino como éste, pues Giannini brinda como prueba una premisa que explica cómo algo fácil puede convertirse en sumamente difícil: “Las cosas más próximas que por el hecho de contar con ellas, de 'tenerlas a la mano', ni siquiera las divisamos”³⁸. De esta manera, se expandiría el concepto de lo “cotidiano”: la cotidianeidad se entendería entonces como la modalidad de

³⁴ Diccionario panhispánico de dudas 2005, consultado el 9 de noviembre de 2020.

³⁵ Maurice Blanchot, 1992, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.

³⁶ ³⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [9 de noviembre de 2020].

³⁷ Humberto Giannini, 2012, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, en línea, p. 27.

³⁸ *Ídem*, p. 30.

quién está allí desde siempre³⁹, como lo que pasa todos los días, se podría decir: “lo cotidiano es justamente lo que pasa cuando no pasa nada. Nada nuevo, habría que agregar”⁴⁰. Así, esta categoría es un modo de ser de un ser que, viviendo, “se reitera silenciosamente y día a día ahonda en sí mismo” (“El huésped”, p. 19), como lo demuestran las tres protagonistas de los cuentos analizados: la monotonía que se expone de forma inconsciente, como si de una vida pasajera se tratase en el entorno nodal: el centro comunitario que cada día inicia en un domicilio, conformando vidas sistemáticas.

En “El huésped” esta cotidianidad se muestra antes de la llegada del invitado, porque precisamente éste es el personaje que causa la transgresión de la protagonista. El primer indicio que la historia revela al lector data de la percepción que tiene el marido de la protagonista hacia ella y se sustenta inmediatamente en el texto con el escaso diálogo que mantienen estos dos personajes: “Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (“El huésped”, p. 19). Esta hipótesis expone un tiempo determinado en el que la relación de pareja tuvo un inicio y un declive sentimental: el acostumbrarse a un hecho específico exhibe una temporalidad en la que se marca la rutina y que termina por ser una costumbre, es decir, se exige un período para que el acontecimiento se vuelva hábito. Lo mismo sucedió con la comunicación y el afecto, según describe la protagonista, entre ambos personajes, pues la cotidianeidad ya los había abordado.

El segundo motivo cotidiano que se muestra comienza después de la llegada del huésped: “Durante el día, todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía mientras Guadalupe arreglaba la casa y salía a comprar el mandado” (“El huésped”, p. 19) De esta manera, se describe que aún se conserva la rutina durante el día, cuando el invitado se encuentra durmiendo; en la noche es el momento de la intranquilidad.

Por otro lado, en “La celda” se vislumbra el indicio principal que envuelve a la personaje en un mandato dirigido por su madre y que se conjuga con la rutina planteada. Justo al inicio de la diégesis se lee a María próxima a tomar el desayuno con su familia; ella se había retrasado:

³⁹ *Ídem*, p. 28.

⁴⁰ *Ídem*, p.26.

“Pero la señora Camino no empezaba a comer si sus dos hijas no estaban a la mesa” (“La celda”, p. 39). Independientemente de que en esta premisa se exponga la opresión ejercida de la madre sobre las hijas, se plantea una cotidianeidad que implica estar presente en el desayuno día tras día.

Más adelante, se narra el pasatiempo de los personajes, uno que no compartía María: “Casi todas las veladas la señora Camino y Clara jugaban a las cartas con Mario Olaguíbel, prometido de Clara, y con el primo de Mario, José Juan. [...] Mientras jugaban, María se sentaba cerca de la chimenea y tejía en silencio” (“La celda”, p. 40). El relato tiene una pista temporal “casi todas las veladas”, por lo que esta descripción se convierte en otro indicio para delinear la cotidianeidad. Sin embargo y al igual que en “El huésped”, esta rutina engloba solo el día, pues en las noches sufre la presencia de un personaje que la visita.

Por último, en “La señorita Julia” la rutina es exhibida en primera instancia con la descripción física de la protagonista: “Siempre se la veía pulcra; vestida con sencillez y propiedad” (“La señorita Julia”, p. 56). Esta narración sobre el aspecto de Julia tiene un único fin: la comparación entre un antes y un después de la transgresión, pues esta visión es brindada por los compañeros de oficina y expuesta a través del narrador, por eso se tiene la necesidad de entender el cambio drástico de la señorita Julia.

En líneas posteriores, se sigue trazando a Julia y su relación con los demás personajes: “Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa” (“La señorita Julia”, p. 56). Nuevamente se describe una rutina en la que Julia va a su casa después de haber dado por terminada su jornada laboral, acompañada por su prometido. Se deduce que el trabajo se realiza de lunes a viernes, un horario típico de oficina; por ende, en el fin de semana, Julia se dedicaba a actividades sociales con Carlos: “Cuando había un buen concierto asistían juntos; todos los domingos iban a misa y, a la salida, a tomar helados o pasear por el bosque” (“La señorita Julia”, p. 56). Se cuenta que los dos, próximos a casarse, comparten actividades que consideran propicias para ellos; los domingos son días típicos en los que la religión católica está presente en sus vidas, no obstante es una forma también de seguir con la vida cotidiana.

Esta sociabilidad, quizás monótona, que muestra Julia también abarca a la convivencia con su familia: “Después Julia comía con sus hermanas y sobrinos; por la tarde jugaban canasta uruguaya y tomaban el té. Al oscurecer Julia volvía a su casa muy satisfecha. Revisaba su ropa y se prendía los rizos” (“La señorita Julia”, p. 56). Los fines de semana terminaban cuando ella llegaba a su casa a prepararse para el día siguiente, y así sucesivamente. Al igual que en los dos cuentos anteriores, en “La señorita Julia” el momento de plena angustia y transgresión se presenta solo en la noche, dejando a la protagonista con marcas de falta de descanso durante sus horas de trabajo.

La cotidianidad está presente en los tres cuentos como prueba de que ésta es impermeable a casi todas las historias davileanas. La rutina inmersa es mecánica e inconsciente, pues las protagonistas están acostumbradas a vivir de un determinado modo, porque así tiene que ser o porque así ha sido siempre. El motivo de la presencia de la cotidianidad entonces es realizar una comparación implícita para brindar un efecto de cambio radical en la vida de las personajes y acentuar el daño ocasionado por la transgresión, aunque se lee como detrimento, también se puede analizar como un “mal necesario”, esto es, la interrupción de la rutina para detener el agravio normativo sufrido por las protagonistas y reordenar las estructuras del sistema social.

2.1.2 El espacio

La literatura brinda a los lectores diversos mundos imaginarios en los que se sumerge la cultura, la historia y otros ámbitos de dolor, de felicidad y de duda que reflexionan los escritores como parte de una recreación del universo y su huella en él. La literatura da historias y personajes con los cuales el lector puede o no identificarse; da tiempos en distintas formas y espacios ficcionales. La literatura desautomatiza la rutina⁴¹ y el espacio describe lugares reales, descubre territorios de los pobres, de los desterrados; de los ricos y de los dueños de sus propias tierras. Los espacios figuran un ambiente familiar, acompañado o uno

⁴¹ Celene García Ávila (---). “El valor del espacio en la literatura: una invitación a leer”, en la *Colmena*, en línea, <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2059/Aguijon/CGA.html>, consultado el 11 de noviembre de 2020

solitario, pero que funden toda historia divulgada. El espacio es el ambiente base que se utiliza en la literatura, con distintos fines y descritos de infinitas maneras.

Aristóteles lo definía como una magnitud, es decir, las dimensiones de un cuerpo. Ciertamente, este concepto está muy ligado a los principios de física que él propuso⁴². Por eso, si bien es correcto delimitar al término “espacio” de esta manera, es verdadero afirmar que es abstracta esa proposición. Kant formula una tesis más cercana respecto al espacio y el tiempo, donde afirma que estas dos son necesarias para que los objetos puedan ser percibidos porque es exclusivamente una forma de conocer que tiene la sensibilidad humana⁴³, esto es, la presentación de un espacio que puede estar vacío, pero no puede haber objetos sin un espacio.

Henri Lefebvre hace lo propio con el término, agregándole la categoría “social” al concepto porque asegura que el espacio encarna las relaciones sociales. Esto debido a la diversidad de espacios que existen y en la búsqueda de una teoría en la conjugación de los lugares, físicos, mentales y sociales⁴⁴. Así, se obtiene una concepción del espacio integral y multidimensional (en la narratología se percibirían como los niveles de narración, tales como el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético).

En este caso, se encierra al espacio en la configuración de lo cotidiano, pues es el lugar un elemento que marca un límite en las acciones de los personajes. Es común que los narradores presenten los espacios o sean los mismos personajes quienes lo hagan, esto como pistas que brindan para que el lector halle su propia interpretación de la historia. Los lugares pueden tener distintas características: algunos tienen referentes reales, otros imaginarios y muchos otros, simbólicos.

Para delimitar aún más el elemento espacial en el ámbito de la cotidianidad, Humberto Giannini propone un modelo cotidiano y las piezas clave que lo configuran: se centra en tres lugares: la casa, la calle y el trabajo, aunado también al tiempo del que se hablará más adelante y su simbología. En la casa se representa, según Giannini, la intimidad y el lugar para ser uno mismo, ya que “la casa, más aún que el paisaje, es un estado del alma”⁴⁵, un

⁴² Aristóteles, 1974, *La poética*, Madrid, Gredos.

⁴³ Immanuel Kant, 1978, *La crítica de la razón pura*, Madrid, Ediciones Alfaguara.

⁴⁴ Henri Lefebvre, 2016, *La producción del espacio*, España, Capitán Swing Libros.

⁴⁵ *Ibíd*, Giannini, p. 32.

sitio privado en la que el ser domiciliado se puede despojar de los prejuicios:

Cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo; o más a fondo todavía: de un *regressus ad uterum*, es decir, a una separatividad protegida de la dispersión de la calle —el mundo de todos y de nadie— o, de la enajenación del trabajo⁴⁶.

Giannini aborda la conceptualización de la casa desde la parte más sensitiva del domiciliado, es decir, desde los anhelos que tiene como ser humano y en su necesidad de tener un lugar en el cual reflexionar y dejar de aparentar o imitar para seguir normas sociales o modos de comportamiento. Así, la casa representa el entorno familiar que se construye mediante la reflexión domiciliaria⁴⁷ porque éste es indicio de la singularidad humana, así como la calle es símbolo de su universalidad, de su sociabilidad⁴⁸.

Por otro lado, la calle es el medio de circulación que “comunica los extremos: el lugar del ser para sí (domicilio) con el lugar del ser para los otros (trabajo)”⁴⁹. La calle es un lugar abierto, pero también es un límite que, si se traspasa, puede transformar la vida del transeúnte⁵⁰. Para Giannini la perspectiva del ciclo cotidiano de la calle comienza cuando se va más allá del domicilio, como parte del espacio público: un lugar que “se debe atravesar día a día a fin de alcanzar el otro foco alrededor del cual gira el ciclo cotidiano: el del trabajo”⁵¹. Aunque también éste tendría un sentido si se toma en cuenta a la inversa: del trabajo a la casa, como sucede en “La señorita Julia”, el objetivo es el mismo, pues es el puente conductor entre un espacio y otro, a fin de realizar tareas determinadas por cada lugar.

En el trabajo se invierte el estado que se tiene en la casa porque es el momento de la disponibilidad para lo otro, por lo general coordinado o normado. En éste el ser domiciliado se convierte en un ser para otros a fin de ser para sí, en un tiempo externo y mediatizado⁵², puesto que el mundo representa un sistema de signos, de valores intercambiables. Dentro del

⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ *Ibíd*, Giannini, p. 33.

⁴⁹ *Ibíd*, Giannini, p. 38.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ *Ibíd*, Giannini, p. 34.

⁵² *Ídem*.

trabajo se utiliza el lenguaje informativo, operacional: a una clave, a un código propio de un engranaje que ya tiene calculados todos los gestos y palabras del trabajador⁵³. Por esta razón, el trabajo es un lugar que se define automatizado porque las funciones en éste están fijadas y delimitas solo para llevarse a cabo, por ende, cualquier otra forma de comunicar [o de hacer] —la charla, por ejemplo— se juzga allí como un acto transgresor⁵⁴.

El espacio, al igual que el tiempo, son expuestos por Giannini como elementos de la configuración de lo cotidiano, mismos que funcionan como los límites para las acciones y, magistralmente, en Amparo Dávila son objetos simbólicos de estudio para las distintas interpretaciones que se le ha otorgado a la obra davileana. El enfoque del modelo que marca la cotidianeidad —la casa, la calle y el trabajo— demuestra que ese ciclo es aburrido, términos que también utiliza Giannini. La casa, la calle, el trabajo, y así sucesivamente es una serie que requiere de un elemento que rompa con esa línea, esto es, la necesidad de contar con un suceso o un ente que transgreda la monotonía y se logre un cambio en las actividades, en las relaciones sociales, en la vida en general, tal cual acontece en los cuentos “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, la triada perteneciente a Amparo Dávila.

En estas historias el espacio se torna verosímil, debido a las cualidades de sus personajes: convincentes personas comunes, mujeres y hombres en su existencia. Pero también se halla el mundo fantástico delineado gracias al actante que impulsa la transgresión en la protagonista. Ambos universos se conjugan para crear ambientes conocidos por el lector con el fin de acercar la historia a su mundo referencial, no obstante se añade lo fantástico para lograr el conocido efecto davileano. Esta impresión resulta de la mezcla de ambos mundos, incluso, con el juego del crotonopo y de los narradores que siempre se funden para dar un giro inesperado a la historia.

En “El huésped”, por ejemplo, el espacio se reduce a la casa de la protagonista, a pesar de que se describa el lugar general en el que se ubica dicho hogar: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (“El huésped”, p. 19). El pueblo tiene características propias que inducen a los efectos de lo fantástico, el horror, y a la soledad. Indistintamente de que se lea una opresión

⁵³ *Ibíd.*, Giannini.

⁵⁴ *Ibíd.*, Giannini, p. 36.

e indiferencia por parte del esposo, la protagonista narra que el huésped se asienta en ese espacio sin ningún remedio: “Se quedó en nuestra casa” (“El huésped”, p. 19), específicamente en una habitación “grande, pero húmeda y oscura” (“El huésped”, p. 19). Esta premisa forma parte de uno de los indicios para descubrir que el huésped no pertenece al mundo real, sino a uno fantástico, pero curiosamente aceptado como parte de una existencia “normal” en la realidad de los demás personajes.

Posteriormente, se describe el interior de la casa para brindar una idea más clara de lo que es el espacio en este cuento: “La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor” (“El huésped”, p. 19). La cualidad que posee data de una casa de familia acomodada que mantiene con vida un jardín en medio de lo desolado y muerto. Esta situación es una consecuencia de la vivencia fría y hostil de los habitantes de dicho lugar.

Sucede lo mismo en “La celda”, pues la casa y la habitación de María son los espacios en los que las acciones se desarrollan. Esta información se revela al inicio de la historia: “María llegó silenciosamente. Al salir de su cuarto había escuchado sus propios pasos y le pareció que hacía mucho ruido al caminar” (“La celda”, p. 39). En este primer acercamiento con la protagonista se exterioriza una determinada situación que le sucedió a María durante la noche, pero que debía ser mantenido en secreto, pues no podían enterarse ni su hermana ni su madre. La razón de esa decisión no se aclara totalmente, solo el narrador menciona que ellas no podrían creerlo.

Más adelante, después del juego de cartas, la protagonista no tiene otra opción que dirigirse a su habitación: “María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...” (“La celda”, p. 40). Tampoco se aclara la figura del personaje que mueve la transgresión, ni la razón por la que éste la visita en su alcoba. Siguiendo la propuesta de Giannini, se centraría este vacío en la transgresión de la intimidad de la casa, y mucho más, de la habitación.

Ya en la parte final del cuento —apartada de la historia por la estrategia narrativa— se lee un espacio distinto, pero que la protagonista, misma que se vuelve la narradora, se haya tranquila en su encuentro con la felicidad que anhelaba: “¡Qué cuarto tan frío y oscuro!” (“La celda”, p. 43). En esta nueva situación no se atina a especificar en qué lugar exactamente se halla la protagonista, solo se dan pistas y se mencionan castillos, no obstante cabe la

posibilidad de fragmentarse en un lugar simbólico debido a la exposición de un lenguaje propio de la locura.

Por último, en “La señorita Julia” el espacio se amplía un poco más que en los dos cuentos anteriores. Aunque la transgresión aparece en la casa, se hace un recorrido en el que se cumple exactamente con el modelo propuesto por Giannini: la casa, la calle y el trabajo. Los tres lugares se mencionan en el cuento. Primero, la casa de la protagonista: “Julia vivía sola en la casa que los padres les habían dejado al morir. Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja” (“La señorita Julia”, p. 56). Esta se describe como vieja pero limpia y se hace énfasis en ello, pues se busca exponer la obsesión de Julia de tener todo controlado, incluyendo el dominio que posee por el área doméstica. La calle es el tránsito entre un espacio y otro; además, funge, según Giannini, como la ruta que se debe pasar todos los días: “Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa” (“La señorita Julia”, p. 56) Este lugar es el puente conductor hacia los distintos espacios que se mencionan en la historia, pero también en éste se apela al acompañamiento que Julia recibe por parte de Carlos después de terminar su jornada laboral. En cuanto al trabajo, es uno de los lugares más complicados a los que se enfrenta la señorita Julia, pues el daño recibido en su casa se acentúa más en las horas de oficina: la crítica hacia ella que hacían sus compañeros: “Su trabajo había sido hasta entonces eficiente y digno de todo elogio. En la oficina empezaron a hacer conjeturas” (“La señorita Julia”, p. 56). Independientemente que Giannini exponga que en el trabajo solo se permite el lenguaje automatizado, el operacional, también menciona que, como parte de la transgresión hallada, se cuele la interrupción del código informativo en la jornada laboral en forma de diálogo, uno que no tiene que ver con el área. A pesar de que el origen de la transgresión se encuentra, como ya se mencionó, en la casa de la señorita Julia: “Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban!...” (“La señorita Julia”, p. 63). Quizás como burla o desaliento del control que ella creía poseer.

El espacio es un elemento de análisis importante dentro de la configuración de lo cotidiano, pues éste funge como una delimitación tangible de las acciones que los personajes llevan a cabo en él. Los distintos espacios que brindan las historias de Amparo Dávila obedecen al

modelo cotidiano propuesto por Giannini. De esta manera, se comprueba que el elemento espacial davielano corresponde a una cotidianeidad y que, posteriormente, el espacio nodal de los actantes se convertirá en el lugar donde aparece la transgresión, desquebrajando el concepto que da el autor sobre los tres espacios, la casa, la calle y el trabajo, en la misma índole rutinaria, pues la transgresión en los cuentos de Amparo Dávila es imprescindible.

2.1.3 El tiempo

La literatura, además de describir distintos mundos en espacios diversos, también reflexiona y alude al tiempo como uno de los elementos base de los que se sirven las historias en el universo literario. El tiempo suele ser difícil de definirlo, pues es la pieza del relato menos tangible, pero de gran importancia para la ubicación de los hechos. Es conceptualizado como la “duración de las cosas sujetas a mudanza”⁵⁵ e, incluso, es más flexible que el espacio, pues la cualidad de éste es que es estático. Al respecto, Lauro Zavala afirma que la literatura es el único campo en el que se puede jugar con el tiempo, en el que pueden mezclarse las distintas formas de presentación, quebrantando las secuencias y las linealidades temporales⁵⁶.

El tiempo traza momentos históricos y períodos entrañables que son perfilados por los narradores; se puede mostrar según se prefiera: siguiendo a la teoría literaria o rompiendo con modelos determinados por ella. El tiempo es enigmático para las culturas de diversas épocas de milenios territorios. El tiempo puede marcarse como uno inventado o recreado, pero también puede significar un momento en específico de la historia de una cultura en particular. Un ejemplo de esto serían los cuentos de Amparo Dávila, donde se describe un tiempo histórico, en el que la escritora vivió, pero que sus temas no mantienen una fecha de caducidad, pues expone a una sociedad mexicana, al menos, de todas las épocas: una cultura patriarcal fuertemente arraigada. Sin embargo, también se perfila el conocido “tiempo del discurso” encarnado en una dualidad, el día y la noche, que alude a la dependencia de las acciones por el simbolismo que uno u otro momento representan.

⁵⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de noviembre de 2020].

⁵⁶ Lauro Zavala, 2014, *Semiótica preliminar: ensayos y conjeturas*, [Versión en línea]. Toluca, Edición FOEM.

Los cuentos “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia” de Dávila persiguen este carácter estático y se percibe como si el día y la noche estuvieran en constante pelea, no por la naturaleza de existencia de uno u otro instante, sino por la percepción social y la carga simbólica que mantienen cada uno, derivado por el pensamiento de las personas educadas en una cultura en particular —la machista— y por el acumulo de conocimientos e historias que perfilan la literatura mítica en su estrecha relación con el mundo simbólico.

El tiempo es definido por otros autores y que a pesar de que el término es el mismo, se tienen distintas percepciones sobre él. Por ejemplo, Aristóteles relacionó el tiempo con el movimiento, pues afirmaba que no existe el primero sin el segundo. Así, definía el tiempo solo como una cuantificación que dentro de ésta el ser se ve afectado, ya que para él el tiempo es destructivo en cuanto al movimiento cambia lo que existe⁵⁷. Sin embargo, fue Gerard Genette quien creó un diagrama temporal para los relatos, proponiendo tres categorías para distinguir los tiempos literarios: el orden real de los sucesos del texto, la secuencialidad real de los sucesos y el acto de relatar y su propio devenir temporal. Genette estaba enfocado al análisis de una obra literaria. Heidegger realiza, de igual manera, un estudio del tiempo a partir de la existencia humana: se plantea la comprensión del tiempo en términos del tiempo mismo, es decir, sin referencia alguna al concepto de eternidad⁵⁸ y “yuxtapone la certeza de la propia muerte a la tendencia a caer preso en la cotidianidad”⁵⁹, por ende, a la temporalidad. Por otra parte, Lauro Zavala señala que el tiempo es parte fundamental de toda obra debido al carácter lineal que posee, porque cada suceso sucede uno tras otro, esto es, la secuencialidad de las acciones⁶⁰.

Sin embargo, aparte de configurar el espacio (casa, calle y trabajo), Giannini también estudia la temporalidad como uno de los elementos importantes dentro de la rutina, la cual se ha definido como “lo que pasa todos los días” nada más. De esta manera, se alude al tiempo para delimitar la cotidianidad, pues es simplemente una existencia que viene de ser, “donde pasar y pasado se confunden”, entonces hay una letarga espera de un futuro sin distancia: en

⁵⁷ *Ibíd*, Aristóteles.

⁵⁸ Jesús Adrián Escudero (1999). *Heidegger y el concepto del tiempo*, en revista UNED, Madrid, p. 216, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/download/4932/4752>, publicado en 1999, consultado el 13 de noviembre de 2020.

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ Lauro Zavala, 2014, *Semiótica preliminar: ensayos y conjeturas*, [Versión en línea]. Toluca, Edición FOEM.

un tiempo continuo, pegado a la actualidad y movido por la norma⁶¹. Es decir, el tiempo inmerso en la cotidianidad está destinado a ser estático, convirtiendo las actividades en un hábito en el que el horario es la clave fundamental para sostenerlo: “Hay un futuro, pero está ligado al presente. Termina siendo un plazo sin cisuras temporales”⁶². El tiempo cotidiano no anhela un cambio, solo mantiene una misma línea y así, la rutina “acaba por hacer inofensivos sus propios proyectos, por miedo a salirse del trayecto”⁶³, al cambio o a la transformación porque se ha vivido así por un largo tiempo, quizás, también con la obsesión de mantener todo controlado y en orden: “Esto no quita, por supuesto, que la rutina sea a veces afanosa. Pero su afán consiste precisamente en tapiar cualquier trascendencia”⁶⁴. Esta afirmación puede observarse en los tres cuentos de Amparo Dávila, ya que las protagonistas estaban sumergidas en la rutina hasta la aparición de la transgresión, no obstante después de la interrupción las personajes anhelaban regresar a la normalidad porque su vida se había vuelto impredecible; la trascendencia es esa: la presencia de la transgresión.

De esta forma, Giannini culmina la exposición del elemento temporal apelando a que éste no es ni propicio ni dañino, porque la cotidianidad tiene el aspecto de banal e insignificante: [...] El futuro no aparece ni como favorable ni como amenazante: parásito de un desértico hoy, llega continua, mansamente, como norma y normalidad. Y así también, el pasado: como lo que soy “pasando la vida”, irremediabilmente⁶⁵, esto es, hacia la degradación de la vida cotidiana en la que solo se cae en el desgano y el aburrimiento, pero éstos son modos defectivos de la vida de todos los días⁶⁶; la etapa profunda del tiempo en la cotidianidad.

La práctica del tiempo cotidiano se muestra en los tres cuentos de Dávila que se analizan en este trabajo. En “El huésped” —al igual que en los dos cuentos posteriores— el tiempo figura a una dualidad del día y la noche, aparentemente contrarios, pero en la historia son complementarios entre sí, pues hay un supuesto equilibrio entre el peligro del momento de la oscuridad y del periodo de luz: “Dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (“El huésped”, p. 19). Si bien este instante representa la transgresión a la vida

⁶¹ *Ibíd*, Giannini, p. 42.

⁶² *Ídem*.

⁶³ *Ídem*.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ *Ibíd*, Giannini, p. 43.

⁶⁶ *Ibíd*, Giannini, P. 105.

cotidiana, el amanecer es el periodo en el que hay una tranquilidad limitada: “Durante el día, todo marchaba con aparente normalidad” (“El huésped”, p. 19) y se sirve del regreso a la cotidianidad.

En “La celda” sucede algo similar con el tiempo, puesto que existe la misma dualidad del día y la noche, que en un principio de la historia tiene el mismo significado que en “El huésped” —el día, cotidianidad; la noche, transgresión—, y que en la segunda cotidianeidad cambia radicalmente esta percepción. Prueba de ello la da el narrador: “Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables” (“La celda”, p. 41). Como se analizará en el capítulo tres, la oscuridad para María representa ese lapso en el que se enfrenta a un ser que la martiriza y, en consecuencia, esa situación ocurrida en la noche hace que la protagonista se empeñe en ocultarlo a su madre y a su hermana.

Sin embargo, a la llegada de la segunda cotidianeidad “María estaba cansada. Todos los días, mañana y tarde, había algo que hacer: escoger telas, muebles, vajillas, ir a la modista, a la bordadora, discutir con el arquitecto sobre la casa, elegir colores de pinturas para las habitaciones, alfombras, cortinas...” (“La celda”, p. 42). Este acontecimiento surge de una decisión que tiene la protagonista para cambiar su situación angustiante, con la mera finalidad de salvarse, quizás, de una crítica social representada por su familia, y comenzada en la sociedad. La segunda rutina que cansa a María consiste en hacer lo mismo, pero también — en el plano de la segunda exterioridad— de darse cuenta que seguiría con los cánones establecidos para la mujer, como casarse, por ejemplo. Esto no pasa sino hasta que la hermana de la protagonista asume la apariencia y el ánimo de ella a “una mujer satisfecha”: “Desde ese momento el día se tornó una enorme espera, un deseo interminable...” (“La celda”, p. 42). Y ante el inminente acercamiento de la boda, cae en un mundo distinto, el de la locura: “Las manecillas del reloj no se movían. El tiempo se había detenido...” (“La celda”, p. 43). Entonces, la narración guía al lector hacia una parte final distinta, en la que María cuenta su propia historia que empieza con la descripción, precisamente, del espacio y el tiempo: “tan oscuro que el día se junta con la noche; ya no sé cuándo empiezan ni cuándo terminan los días” (“La celda”, p. 43). En cuanto al tiempo de esta parte, de alguna manera se mezclan porque la protagonista ya no es consciente del elemento temporal por su estado de encierro o porque es la misma prueba de un lenguaje propio de la locura.

Por otro lado, en “La señorita Julia” se presenta la misma dualidad temporal que en los dos cuentos anteriores: el día y la noche en contraposición. En este cuento se juega constantemente con el tiempo, pues comienza a narrarse desde la transgresión, luego regresa a la vida antes de este acontecimiento y vuelve a describir el día a día de la señorita Julia después de la primera aparición de los seres que no la dejan dormir. A la protagonista la perfila desde su estado físico como el emocional y en la comparación del “antes” y “después” se brinda una suposición: “Debió de haber sido bella; aún conservaba una tez fresca y aquella tranquila y dulce mirada que le daba un aspecto de infinita bondad” (“La señorita Julia”, p. 56). Esta premisa revela que el narrador no tiene un conocimiento exacto de Julia, por lo que no lo hace empático con la protagonista, sino ya en este punto se figura la narración como un “chisme”, tal cual lo hacen los compañeros de oficina.

Dentro de la explicación de la aparición de la transgresión se encuentra el continuo énfasis del cansancio con el que carga la protagonista: “Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. [...] A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día...” (“La señorita Julia”, p. 57). En esta premisa se descubre dos aspectos importantes: la noche es el momento en el que las presencias o el personaje causante de la transgresión cometida por la protagonista hace acto de presencia, quitándole a Julia horas de descanso; y la transgresión no es lo más importante, solo funge como un pretexto para argumentar las acciones hirientes realizadas por los compañeros de oficina, que, posteriormente, le acarrearán problemas en su relación con Carlos y con su familia.

El tiempo es un elemento que forma parte de la configuración de lo cotidiano, modelo propuesto por Giannini. Esta pieza de análisis funge como la base, igual que el espacio, de las historias davileanas. En éstas el tiempo intangible representa, en relación directa con la simbología, un determinado momento que responde a las actividades de las protagonistas en comunicación con el mundo condicionado socialmente. En los tres cuentos de Amparo Dávila se maneja una dualidad del tiempo, el día y la noche, pero a pesar de que es la misma contraposición, se maneja de distinta manera, pues el problema principal que existe en estas historias difiere entre una y otra. Sin embargo, mantienen a la vez el sesgo del misterio y la duda, esto es, el juego del tiempo en la obra davileana, primero, como una cotidianeidad;

segundo, como una transgresión; y existe una tercera opción: la mezcla de la rutina y su interrupción en un estrecho roce con la dualidad temporal.

2.2 El narrador

En la obra literaria existen elementos de análisis que no pueden evitarse ni en la escritura ni en el estudio del texto en sí, pues estas categorías de análisis literario son imprescindibles para la base de la historia relatada. Entre estos elementos se encuentran el espacio, el tiempo, los personajes y, por supuesto, el narrador, entre otros. Todos ellos pueden presentarse de diversas maneras, siguiendo el canon de la crítica literaria o rompiendo con esas leyes, para dar paso a una creación única y a la propuesta de un nuevo estilo. Si bien es cierto que estos componentes propios de la teoría pueden exponerse de varias formas, también es verdad que son completamente necesarios para el análisis y posterior interpretación.

En los apartados anteriores se han abarcado los primeros dos elementos que conforman la base de las historias davileanas, el tiempo y el espacio, para brindar una perspectiva teórica de ellos en relación con la cotidianeidad inmersa en los cuentos de Amparo Dávila. No obstante, del narrador también se debe plantear un panorama general y particular en este trabajo, ya que es de gran relevancia en los tres cuentos de Dávila. En su momento Vargas Llosa propuso que “el narrador es el personaje más importante de la novela”. Su premisa no es del todo gratuita porque el narrador cumple un papel muy importante en las historias: es la voz que cuenta. Independientemente de los tipos de narrador que la teoría literaria estableció, no existiría una diégesis sin un narrador.

Es tal la importancia de este elemento que Amparo Dávila lo transmite desde sus cuentos. En “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia” los narradores son de distinto tipo, en algunos casos se juega con la voz que cuenta, precisamente como estrategia narrativa. Este planteamiento está desarrollado en el capítulo tres de este trabajo, por lo que en este apartado no se profundizará en el tema.

Gérard Genette define al narrador como la “voz”⁶⁷ que cuenta una historia; Giannini no lo define, da por hecho que el lector conoce la definición del término y se enfoca a exponer este elemento como parte de la configuración de lo cotidiano y la transgresión de esta. Giannini comienza atribuyendo al lenguaje como meramente operacional porque afirma que éste obedece a las normas: “La rutina excluye celosamente de sí al lenguaje poético. Pues tal exclusión se asegura de que la palabra no transgreda el orden de las cosas”⁶⁸, esto es, el lenguaje informativo. Giannini solo menciona la discriminación del lenguaje poético, pero también se excluye a todo tipo de lenguaje que no tenga que ver con el grado cero⁶⁹. Algunos ejemplos se encuentran en los tres cuentos de Amparo Dávila: éstos tienen la característica de contar con un solo diálogo a lo largo de las historias, además, la conversación es corta, que incluye vacíos porque el mensaje no es claro para el lector, pero para los personajes la misiva es suficiente. La escasez de diálogo en los tres cuentos de Dávila se debe, primero, por la estrategia narrativa; segundo, porque la comunicación habitual —cotidiana— se encuentra entabada en su decurso o “porque está francamente en crisis, que el diálogo llega a hacerse indispensable”⁷⁰. La necesidad de recurrir al diálogo davileano trasciende a motivos específicos, tales como la unión y la planeación de un dicho fin (“El huésped”), la omisión de la voz de un personaje sobre otro (“La celda”), y las críticas sociales que los actantes hacen para deteriorar el aspecto de otro personaje (“La señorita Julia”). De esta manera, se comprueba que “el diálogo es un drama que se entabla en medio de una rutina suspendida”⁷¹, simplemente porque el diálogo representa la transgresión del lenguaje informativo.

Aunado al concepto del diálogo, aparece la conversación que difiere de la polémica que puede ofrecer el diálogo, según Giannini, pues este nuevo concepto presume la modalidad de restablecer un orden interno que le compete al narrador o al protagonista de quien se cuenta: “En la conversación el narrador no solo rescata, como en la historia, lo otro que es digno de ser salvado de la irreversibilidad del tiempo; su rescate es un acto de restauración de sí mismo; un acto liberador”⁷². Es decir, la conversación funge, además de ser una transgresión

⁶⁷ Gerard Genette, 1989, *Figuras III*, Barcelona, LUMEN.

⁶⁸ *Ibíd*, Giannini, p. 78.

⁶⁹ El “grado cero” es un término acuñado por Roland Barthes y que refiere al lenguaje científico u operacional, es decir, el uso de una lengua básica ajena al lenguaje que se emplea en la literatura.

⁷⁰ *Ibíd*, Giannini, p. 80.

⁷¹ *Ibíd*, Giannini, p. 83.

⁷² *Ibíd*, Giannini, p. 92.

para dicho lenguaje automatizado, como un parteaguas del desahogo de determinada situación. En los tres cuentos de Amparo se asemeja esta hipótesis por los motivos que mueven la presencia de una conversación en cada historia, mismos que ayudarán en el análisis de los personajes.

A lo largo del capítulo tres se desarrollará el planteamiento de los motivos que se encuentran en los cuentos davileanos en su estrecha relación con el elemento narrativo, es decir, las razones que se obtienen para contar una historia de determinada categoría, con piezas literarias específicas. Esta proposición es una guía para adentrar a la interpretación de los tres cuentos en este trabajo: hacia la segunda exterioridad.

Al respecto de los motivos de la existencia del narrador, Giannini establece una delimitación de la voz que narra, precisamente, para delinear el sentido que tiene la cotidianeidad en las historias: “Se narra lo que pasa, y justamente por pasar, no queda; salvo en la palabra que lo narra, salvo en la palabra del narrador que lo restituye a la realidad tal vez para iluminar ésta en su ser pasajero; tal vez por pura diversión”⁷³. Al igual que sucede en el diálogo, la narración es una forma de transgredir la identidad propia del narrador (o protagonista), una reflexión de sí mismo, sin historia⁷⁴.

En conclusión, la narración logra quebrar la rutina que solo sabe seguir adelante por un mismo camino, que no lleva a parte alguna⁷⁵. El diálogo puede generar polémica entre los personajes; la conversación no, porque es un medio que promueve al acto liberador de una situación, quizás, represora. Giannini menciona estos términos, diálogo y conversación, como conceptos diferentes aun cuando se encuentren en el mismo contexto. Así, el narrador se sirve de estos recursos para contar una historia, con el fin de hacer un acto transgresor al reflexionar sobre sí mismo o sobre las protagonistas.

Por ejemplo, en “El huésped” el narrador se descubre desde la primera línea de la historia: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros” (“El huésped”, p. 19). En esta premisa se revelan dos indicios importantes: el tipo de narrador y el tiempo de la historia. La narración se encuentra en primera persona del singular, pues esto se expone con la

⁷³ *Ibíd*, Giannini, p. 87.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ibíd*, Giannini, p. 89.

conjugación del verbo “olvidaré”. También se devela que la diégesis forma parte de un recuerdo por el tiempo que muestra el verbo: pasado. Esto último se confirma con la especificación temporal acerca de la relación que mantiene la protagonista con los demás personajes: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz” (“El huésped”, p. 19). De esta forma, el lector puede enterarse de que la historia está conformada por una familia destruida, a pesar del poco tiempo de haberse conformado.

El narrador en “La celda” difiere con respecto a “El huésped”, ya que este cuento el narrador es alguien externo a la historia, es decir, heterodiegético. Se verifica justo al inicio: “Cuando María Camino bajó a desayunar, ya estaban sentadas en el comedor su madre y su hermana Clara. Pero la señora Camino no empezaba a comer si sus dos hijas no estaban a la mesa” (“La celda”, p. 39). Inmediatamente se deduce que es una voz externa que presenta la relación que tienen los primeros personajes que aparecen: nuevamente es una familia, aparentemente unida, pero fracturada en cuanto a la condición femenina, por lo menos, de María, quien es la que recibe el daño acentuado en esta índole.

Sin embargo, la estrategia narrativa davileana juega con este elemento y, al final de la diégesis, el narrador cambia, pues es María ya quien cuenta su propia historia, su situación elegida: “Ahora el tiempo también se ha detenido... ¡Qué cuarto tan frío y oscuro!, tan oscuro que el día se junta con la noche; ya no sé cuándo empiezan ni cuándo terminan los días; quiero llorar de frío, mis huesos están helados y me duelen” (“La celda”, p. 43). En este punto se descubren varios aspectos que se analizarán en el capítulo tres, pero se rescata en esta parte del trabajo la conjugación de los verbos para constatar que hay un cambio de narrador bastante peculiar para brindar un giro a la historia.

Por último y al igual que en “La celda”, en “La señorita Julia” el narrador se muestra heterodiegético, pero a lo largo de toda la diégesis. Es al inicio de la narración cuando se entrevé el tipo de narrador: “La señorita Julia, como la llamaban sus compañeros de oficina, llevaba más de un mes sin dormir, lo cual empezaba a dejarle huellas” (“La señorita Julia”, p. 56). Se demuestra el tipo de narrador, además de revelar dos indicios importantes: la relación problemática que tenía la protagonista con sus compañeros y su falta de cansancio que, como ya se mencionó, se analizará en el siguiente capítulo. En este cuento hay una parte

final interesante, pero no cambia la voz que narra, sino forma parte de un juego dentro de la narración misma que le da un final confuso a la historia.

El narrador en los cuentos de Amparo Dávila figura un papel muy importante, pues es éste quien mantendrá el misterio en las historias. La voz que cuenta forma parte del círculo cotidiano propuesto por Giannini, ya que es este quien incurre en la cotidianeidad y la transgresión. En este mismo plan el diálogo y la conversación, escasos en Dávila, conforman la polémica y la reflexión respectivamente: el lenguaje exigido para cumplir con los estratos de la rutina es el informativo, cualquier otro tipo de lenguaje es considerado una falta, la transgresión misma. Por otro lado, la conversación difiere del diálogo para Giannini, pues ésta indaga en el terreno de la reflexión propia del narrador o en focalización del protagonista porque simplemente son los personajes afectados o los que requieren un cambio. Esto en vistas de la propuesta de Giannini y el sentido que expone de la transgresión sobre la rutina. Así, el narrador o narrar una historia propiamente es la transgresión más evidente: es una prueba de existencia, una reflexión, un regreso a sí.

2.3 La transgresión

A lo largo de la historia se ha implantado una serie de normas que corresponden a sistemas sociales dentro de una determinada cultura y con la cual se busca educar a los miembros de esa sociedad. De esta manera, la frontera de lo permitido y aceptado se coloca como barrera y objetivo único que todas las personas deben cumplir, simplemente por haber nacido mujer u hombre en una cultura que exige demasiado y que no toma en cuenta las personalidades, capacidades y limitaciones de cada ser humano.

Se puede afirmar que la transgresión, quizás, nace a partir de la creación de la norma. Entonces, es evidente que siempre se analice primero la determinación que indican las leyes y después enfocarse en la transgresión de las mismas, pues es posible que comprendiendo los términos del condicionamiento social, se encuentre la razón de ser de la interrupción. En los cuentos de Amparo Dávila es usual encontrarse con este rompimiento a la estructura social, ya que los actantes —caracterizados como personas comunes, es decir, mujeres y hombres vulnerables, con problemas y desdichas en su existencia— están ahogados en una

cotidianeidad completamente hostigante y dañina: esta rutina implica cumplir con modelos establecidos por un sistema patriarcal que impone estereotipos de género, por lo tanto, resulta un quehacer de cada día injusto y lejano a lo igualitario. Así, en la obra davileana aparece la transgresión, primero, como parte de lo fantástico; segundo, como una necesidad a este conflicto social. Los personajes transgresores hacen acto de presencia justo al inicio de los cuentos, descritos con cualidades no propias del mundo real, pero que encajan en el fantástico.

El término “transgresión” ha sido analizado por varias autoridades. Curiosamente una de ellas es la Biblia, la cual hace una semejanza entre transgresión, pecado e iniquidad. La primera la asimila directamente con la rebelación ante los mandamientos de la divinidad; el segundo hace referencia tanto al pensamiento como a la acción que van en contra de los preceptos de esa religión; y la tercera se engloba en la maldad que se tiene al hacer determinada actividad. El ejemplo más claro de la transgresión en este libro sería la manzana prohibida que Eva probó, el asesinato de Abel en manos de su hermano Caín y la falta que cometía María Magdalena al no comportarse de una forma específica que estipulaba la sociedad de ese tiempo.

Por otro lado, el concepto en literatura es frecuente verlo en variados tipos de transgresiones: desde lo que hacen los escritores con el estilo propio y las reglas de un determinado género literario, hasta leer a los personajes de varias obras retar y enfrentarse a cualquier normatividad, por supuesto, en el plano presentado en la historia. En el primer caso los autores podrían transgredir lo establecido en su literatura en cuanto a la estructura, la mirada que ofrece y el contenido, como los temas que trata o el lenguaje mismo. Claros ejemplos los encontramos en las obras *Don Quijote de la mancha*, de Miguel de Cervantes; *Altazor*, de Vicente Huidobro; o toda la obra de Clarice Lispector, pues en estos casos hay una transgresión a los temas y la perspectiva de los mismos, como al contenido y al lenguaje mismo; en Lispector y su creación en el área periodística ella misma afirmaba que estaba creando algo diferente, de ahí la transgresión que ella presentaba al escribir, no solo en la estructura, también en el contenido, esto por lo complejo de sus novelas y cuentos.

Para comprender los terrenos de la interrupción, Giannini cita a Goffman y, desde la perspectiva de este autor, la transgresión es percibida como “cualquier conducta que se sale de la norma establecida y que descoloca a los otros respecto de los roles habituales por los que debían reconocerse mutuamente”⁷⁶. Esta referencia a la interrupción también tiene relación con el diálogo, pues éste es la opción más viable para sopesar esa rutina: “representa un modo de enfrentar en común problemas que emergen en medio de las dificultades de la vida; un alto en el quehacer rutinario”⁷⁷, “un alto en el *modus vivendi*”, en la vida cotidiana y, por ende, la narración y el diálogo son los elementos que infringen las normas del lenguaje informativo.

Asimismo, Giannini define la transgresión como “cualquier modo por el cual se suspende o se invalida temporalmente la cotidianeidad, en vistas, incluso, de la eficacia posterior de esa misma rutina: con miras a restablecer la normatividad dentro de normas más eficaces de convivencia”⁷⁸. Esto es, un sentido de la existencia de la transgresión sobre lo cotidiano, aunada a la necesidad de cambiar para una comunicación efectiva.

En esa misma línea Giannini estudió la cotidianeidad y su configuración para exponer el sentido de la transgresión a nivel social, pues este figura como un término que hace referencia a una determinada normatividad⁷⁹, pero no enfocada a un reglamento, sino a una condición impuesta que se caracteriza por el poder que ejerce sobre el ámbito social, esto es, un sistema aceptado por una sociedad y enseñado a través de la cultura. De esta manera, se presume de la facultad para nombrar lo que es una “conducta normal o anormal de un individuo”; o lo que es “sensatez o locura”⁸⁰. Es decir, hay un reglamento (llamados prejuicios que tienen base en los estereotipos de género) que hace que las personas perciban de una forma u otra a un suceso o a un individuo, precisamente, por la existencia de la normatividad en una sociedad. Esta situación tiene el origen en la experiencia de una comunidad y del criterio último de lo que es significativo o insensato⁸¹: “La rutina se mueve pesadamente por entre las cosas que 'hay que hacer' o lo que 'hay que esperar', conforme a normas y hábitos

⁷⁶ *Ibíd*, Giannini, p. 46.

⁷⁷ *Ibíd*, Giannini, p. 83.

⁷⁸ *Ibíd*, Giannini, p. 88.

⁷⁹ *Ibíd*, Giannini, p. 45.

⁸⁰ *Ibíd*, Giannini, p. 47.

⁸¹ *Ibíd*, Giannini, p. 43.

prefijados, y a leyes naturales consabidas”⁸². Por lo tanto, se fija la cotidianeidad como una expresión que absorbe las acciones en el tiempo. La transgresión simplemente rompe con esos hábitos que finalmente solo ahoga en el paso de los días. En esa exigencia nace la necesidad del cambio para revertir el mal y restablecer esa norma prefijada con el fin de contar con un eficaz funcionamiento.

En los tres cuentos analizados en este trabajo se destaca la presencia de los personajes, visualizados como transgresores, que poseen extrañas particularidades que los catalogan en el universo fantástico. En “El huésped”, por ejemplo, llega de repente el invitado (por instancias del esposo de la protagonista), solo en calidad de huésped. Sin embargo, él es una de las razones por las que la narradora comienza a contar su historia, un mero recuerdo, pero a la vez es un motivo para que la protagonista actúe por sí misma y en beneficio propio.

Por otro lado, en “La celda” se comienza a narrar desde una mañana en la que la pasada noche tuvo la visita de “él”, un personaje que no se describe, pero que se relatan los encuentros que mantiene la protagonista con este ser durante las noches. A partir de esta situación, la personaje vive con miedo a que su familia se entere. No obstante, la narración juega e invierte las emociones que le acarrearán uno y otro momento: ya durante la noche se encuentra su felicidad, mientras que el día es una espera interminable. En la estrategia de la voz que cuenta se da un giro completamente distinto y sorprendente en la parte final, pues en ésta aparte de que se cambia el narrador, se lee un monólogo a forma de confesionario, y se deja entrever que la transgresión fue útil y que empujó a la protagonista para poder decidir sobre ella misma.

Por último, en “La señorita Julia” la transgresión aparece de igual manera al inicio de la historia. Un extraño ruido que se presentaba en la noche no dejaba dormir a la protagonista. Se siguen las suposiciones de la personaje y se lee a una mujer que se va destruyendo con el paso de los días. Sin embargo, la presencia de aquel ruido es solo el pretexto para exponer el verdadero problema: la extrema comunicación que tienen sus compañeros de oficina. Este hecho tiene una gran relevancia para la interpretación del texto, pues a partir de la interrupción de la rutina de Julia, se comienza a juzgar a la protagonista por un mal entendido: las marcas de falta de descanso eran visibles y con base en esas huellas, se hicieron conclusiones equivocadas. Posteriormente, hubo consecuencias de éstas en la vida de la

⁸² *Ibíd*, Giannini, p. 77.

personaje: todo cambió radicalmente y cayó en un estado de locura. La transgresión, entonces, se lee como el pretexto que tenían los demás personajes para criticar a Julia y también un motivo para repudiar los preceptos patriarcales —casarse, dejar de trabajar, tener hijos, etc.— y dejar de tener el control sobre el ámbito doméstico.

La transgresión, entonces, es un fenómeno que actúa sobre la cotidianeidad inmersa en la vida de las protagonistas. Configurada en los antagonistas logran la mezcla de lo fantástico en los problemas del mundo real, que aqueja a los personajes, mujeres y hombres. De esa forma, el efecto davileano se hace presente: una esfera de lo misterioso y lo siniestro, en conjunto con las situaciones comunes (la cotidianeidad) de un mundo no tan lejano al de Amparo Dávila. La transgresión llega así para ejercer presión sobre las protagonistas e ir preparando un cambio, en las tres historias es uno radical, en sus vidas. Esta necesidad de renovación tiene que ver con las leyes sociales que están insertadas en las diégesis a modo de cotidianeidad, pues las personajes están acostumbradas a ella no solo porque siempre ha sido así, también porque les enseñaron a que debía ser así. Con ese vínculo se encuadra las normas fijadas por un sistema social: de presumible dominación de los hombres y de subordinación por parte de las mujeres, esto es, el sistema patriarcal. La transgresión se sirve de este sistema para que las protagonistas tomen decisiones propias y encontrar una salida, sea cual sea y al costo que se lee en los finales de los tres cuentos.

2.4 Lo fantástico

Como se ha venido abordando, la literatura tiene distintos matices para presentarse: puede variar en cuanto al género o subgénero, la estructura del mismo, los temas, la percepción del autor, pero también en los distintos planos de las historias: real maravilloso, realismo mágico, lo extraño o lo fantástico. Por supuesto que existen otros planos, pero en este trabajo compete abordar el último, el fantástico, como un elemento importante y recurrente en los cuentos de Amparo Dávila.

El término “fantástico” hace alusión, en primera instancia, a los acontecimientos no reales, quizás, hasta paranormales. En el ámbito literario refiere más a las historias desarrolladas en mundos imaginarios —aunque la literatura misma es otro plano de la realidad del lector— con personajes caracterizados de acuerdo a esos mundos, en donde no se respeta las leyes de la naturaleza.

Lo fantástico para Todorov es una explicación de los acontecimientos realistas o propiamente fantásticos. Este autor brinda una premisa definitiva para aceptar o descartar si un determinado texto es o no fantástico: la vacilación del lector en torno a los fenómenos narrados y una forma de leerlos, que no sea ni poética ni alegórica, es decir, el lector debe encontrarse ante la incertidumbre de lo leído. Por este motivo Todorov también menciona la relevancia de un lector ideal. Aunada a la idea de duda, la atmósfera es otro elemento importante, ya que esta es la encargada de crear una impresión específica, esto es, lo fantástico en función de la intensidad emocional que provoca: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas”⁸³.

Guy de Maupassant refiere también al hecho fantástico, pero es Colette Astier quien realiza varios cuestionamientos al respecto de la propuesta de Maupassant: [lo fantástico] “¿es verdadero? ¿Es falso? ¿Se trata de un fenómeno anormal o paranormal? ¿De una percepción x? ¿De la realidad explicable?”⁸⁴. En estas hipótesis se da la apertura a una delimitación de lo que es lo fantástico para Maupassant. De esta manera, se convence de que no hay un inicio ni un final que se pueda percibir en cuanto a lo sobrenatural y lo natural respectivamente porque nunca se conoce la última palabra: “A veces, incluso, lo natural engloba lo sobrenatural y lo legitima, como en el caso de alucinaciones, de locura, etcétera”⁸⁵. Asimismo, Maupassant coincide con la teoría de Todorov: “los relatos fantásticos auténticos destilan una inquietud que su material (es decir, su temática de vampiros, de aparecidos, de

⁸³ Todorov, *ibíd.*, p. 31.

⁸⁴ Colette Astier (1997). *Maupassant y lo fantástico*, UNAM, en línea: <http://www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas/article/download/889/1380>, publicado en 1997, consultado el 21 de noviembre de 2020, p. 144.

⁸⁵ *Ídem.*

tumbas entreabiertas) no alcanza a explicar”⁸⁶; “lo fantástico se establece para percibir el horror del mundo tal como es”⁸⁷.

La visión de Cortázar no está tan alejada a la de estos autores, pues el escritor afirma que no hay límites precisos entre lo fantástico y lo real, pues señala que, para las personas dotadas de sensibilidad para este género, siempre estará presente el extrañamiento que produce. Para probar esta premisa Cortázar realiza un ejemplo enfocado en las experiencias de lo paranormal en la niñez: todo lo que se ve bruscamente sacudido, “como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar”⁸⁸.

No obstante, para Ana María Barrenechea la literatura fantástica es aquella que presenta en forma de problema hechos anormales, a-naturales o irreales, es decir, “la violación del orden terreno, natural o lógico, y, por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”⁸⁹, esto es, todo aquello que pertenece a lo que se considera posible o normal desde un límite de pensamiento —tomando en cuenta que hay un determinismo socioculturalmente mediado—. La duda en el lector no es lo más importante, según la autora, problematizando un punto importante que defiende Todorov.

Por último, Lovecraft hace un análisis profundo de los elementos críticos desarrollados en del cuento fantástico mostrando al horror o a la anormalidad⁹⁰ como elementos recurrentes: el desarrollo del horror, su manifestación y la reacción que se toma ante éste. Para Lovecraft, al igual que Todorov, el entorno del elemento horrible es de gran relevancia, pues la literatura fantástica se caracteriza, según el autor, por “crear una atmósfera creíble para poder introducir un elemento supernatural al momento crítico, de forma que no interrumpe la fluidez o credibilidad del cuento”⁹¹.

⁸⁶ *Ídem*, p. 144.

⁸⁷ *Ídem*, p. 146.

⁸⁸ Andrea Fabiana (2019). “El género fantástico según Cortázar”, en ORT Campus virtual, en línea: <https://campus.belgrano.ort.edu.ar/lengua/articulo/1086041/el-genero-fantastico-segun-cortazar>, publicado el 21 de mayo de 2019, consultado el 22 de noviembre de 2020.

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ Jess Bourgeois (---). H.P. Lovecraft y la teoría del cuento fantástico, en Academia. Edu, en línea: https://www.academia.edu/6424448/H_P_Lovecraft_y_la_teor%C3%ADa_del_cuento_fant%C3%A1stico#:~:text=Lovecraft%20se%20empe%C3%B1aba%20en%20crear,y%20a%20lo%20mejor%20lo%20lograba, consultado el 22 de noviembre de 2020.

⁹¹ *Ídem*.

El elemento de mayor relevancia consta de la atmósfera, dejando de lado la vacilación del lector (aunque también es importante tomar en cuenta esta premisa de Todorov). En los cuentos de Amparo Dávila lo fantástico se encuentra, primero, en los antagonistas; segundo, en el espacio. Los personajes catalogados como fantásticos tienen cualidades no propias del mundo real o, al menos, del mismo mundo al que pertenecen las protagonistas. La creada alrededor de ellas es escalofriante y desafía la tranquilidad de los personajes: en “El huésped” la casa en la que se desarrollan todos los hechos se encuentra en un pueblo lejano de la ciudad e incomunicado, pero aparte de esta descripción, se narra una propiedad importante: un pueblo muerto, a punto de desaparecer. En “La celda” sucede lo mismo con el personaje fantástico —y transgresor—, pues nunca se particulariza en él, solo se da a conocer las visitas nocturnas y el daño que le causa a la protagonista. Enfatiza en esta percepción en la parte final del cuento, donde no se conoce casi nada: solo las constantes consultas de “él” con María. En “La señorita Julia” las presencias son tan peculiares, desde la perspectiva de la personaje, que no se toman como fantásticas: son ratas y esos animales son reales. Sin embargo, la atmósfera creada alrededor de la protagonista hace que se cree lo fantástico en dos puntos: la noche es el momento en el que aparecen y el constante fallo en atrapar a esos supuestos animales, ya que, desde una lógica, con los intentos descritos, uno tuvo que funcionar porque eran realmente efectivos.

El género fantástico indudablemente existe en los cuentos de Amparo Dávila, se comprueba no solo en este apartado, también en el capítulo siguiente, no obstante en este trabajo se apela solo a su mención, pues el objeto de estudio se centra en los factores de la cotidianidad, la transgresión y el sentido de ésta: hacia una interpretación social expuesta en la obra de Dávila, es decir, los personajes fantásticos como motivo de un estudio profundo de los personajes reales, en sus problemas de ser y de existir en una determinada cultura.

2.5 Normalidad y anormalidad

En relación con la existencia de lo fantástico en los cuentos de Amparo Dávila, los conceptos de “normalidad” y “anormalidad” se hacen presentes en las mismas historias, esto debido a que la literatura está influenciada en gran parte por la cultura con la que el escritor tiene contacto directo, pero también con la perspectiva y el estilo del autor. Así, las corrientes

literarias tienen una estrecha comunicación con el aspecto social en sus distintos estratos, lo que conlleva a disipar el condicionamiento que se tiene establecido en una sociedad.

La normalidad está sentenciada a los acontecimientos o características ajustadas de acuerdo a normas ya establecidas, es decir, lo que se impone debe repetirse con el fin de que se vuelva cotidiana la percepción de un determinado hecho. De esa forma, la anormalidad sería lo contrario a esta visión, esto es, toda conducta o cualidad que se sale de las reglas sociales; lo que se escapa de los límites del conocimiento, aparece como extraño, hostil o anormal⁹².

Michel de Foucault estudia estos términos desde el punto social en el que evidentemente está el origen. El autor llama a la normalización un proceso, ya que existe un poder que define lo que es correcto o incorrecto, verdadero o falso, normal o anormal. Cuando Foucault hace referencia al “poder”, alude a una estructura social, un sistema que domina todos los ámbitos de la vida nodal, precisamente, para obtener un control sobre una sociedad específica, la cual es educada a través de esas reglas. En este trabajo se apela al sistema patriarcal de todos los tiempos, pues se comprueba, desde una lectura social, que los tres cuentos de Amparo Dávila exponen esta construcción, quizás, como una demanda del propio mal que hacen los estereotipos y que limitan a las personas en su ser y quehacer en el mundo de acuerdo al sexo al que pertenecen.

Foucault afirma que este poder impone la normalización para vigilar a los individuos y que éstos estén obligados a cumplir con su rol asignado⁹³, en conjunción de la presión que ejerce la misma sociedad. El autor lo plantea de esta manera y reafirma que todos los discursos se crean y circulan a partir de determinadas condiciones sociales⁹⁴. Siguiendo esta línea, la estrategia del poder sería entonces intentar instalar una naturalización de la conducta y el discurso para evitar su cuestionamiento.

Asimismo, el sistema patriarcal regula la libertad de las mujeres y exige una conducta específica en los hombres en función de una cultura meramente machista —mismos términos que se abordarán en el apartado siguiente de este capítulo— que supone una sobrevaloración

⁹² ----- (---). “Michel Foucault, un crítico de la normalidad”, en *Ministerio de cultura argentina*, en línea: <https://www.cultura.gob.ar/michel-foucault-un-critico-de-la-normalidad-9175/>, consultado el 23 de noviembre de 2020.

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ Michel de Foucault, 1969, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores.

de lo masculino sobre lo femenino con el objetivo de conceder privilegios para un sexo y relegar a las mujeres a lo doméstico y promover la normal práctica de lo femenino como un ser para los otros y nada más. Así, ese *modus operandi* del patriarcado se vuelve una normalidad en su *praxis*, por ende, cualquier mujer u hombre que vaya en contra de estos preceptos establecidos es percibido como un acto anormal. Lo mismo sucede con la locura, con las mujeres que “invaden territorios de los hombres” y de los hombres que no oprimen al sexo contrario porque simplemente perciben a la mujer como una persona igual en derechos y en importancia para la misma sociedad.

La normalidad y la anormalidad la define el poder, el sistema patriarcal, que se sustenta en los estereotipos ya planteados y puestos en práctica. Esta estructura social se presume tan grande que existe toda una cultura del machismo que abarca varios espacios, temas y pasatiempos que inducen a su práctica, comenzando por la educación de las mujeres y hombres en el hogar para, posteriormente, repetir el mismo patrón de las familias tradicionales o conservadoras. Hay una normalidad en cada rincón del lugar vital que inconscientemente se reproduce hasta formar una cadena de personas inmersas en dicho sistema y que muy pocos individuos alcanzan a cuestionar esta estructura, pues siempre ha sido así, es lo que enseñó la familia, la sociedad y resultaría dañino contradecir las reglas porque el precio por transgredir las normas se paga con las críticas severas. Los tres cuentos de Amparo Dávila funcionan como ejemplo de ello, ya que las protagonistas se entreden en una lucha que tiene dos caras: ocultar determinadas conductas o acontecimientos para no ser juzgadas o romper con los estereotipos y sufrir las consecuencias, que cabe señalar las opciones que tienen son limitadas.

2.6 Personajes

En el plano de la realidad han existido personajes que han marcado un periodo específico por sus hazañas. Así, estas figuras históricas se recuerdan debido a la realización de una dicha. Sin embargo, también se le puede llamar “personaje” a las variadas personas que tienen un mérito en las distintas áreas en el que el ser humano se puede desarrollar —nómbrese ciencias exactas o de la salud, llámese tecnología, artes y humanidades, etcétera—. Por ejemplo, Amparo Dávila es una de las personajes más influyentes del siglo XX en la literatura

mexicana, pues sus obras datan de una mezcla de lo fantástico y del mundo con referente real en un mismo plano —incluso, la han colocado como una de las escritoras exponentes de los roles de género como un mal de la sociedad—; lo mismo sucede con Marcela Lagarde, ya que es una de las autoras que incursionó en el feminismo en México y de éste para el mundo.

En cuanto a los personajes en la literatura son esos héroes o actantes que desarrollan distintas acciones en una historia. Estos personajes han ido evolucionando tanto en las distintas épocas como en la obra misma: los actantes tienen delineados matices determinados, un personaje completo que pareciera verosímil para el lector. Esta concepción de la evolución en las figuras tiene una sencilla explicación que desarrolla Sergio Ramírez en respuesta a uno de sus estudiantes: los acontecimientos sociales “son el caldo de cultivo de la literatura [...] en la medida en que afectan a los seres humanos porque provocan muerte y desgracias, ausencias, encuentros fortuitos. Cuando dejamos de mirar el todo, y entramos en las vidas de los individuos, es que surge la literatura”⁹⁵. Es así que, si las historias tienen un reflejo de la realidad del autor, los personajes también cumplen con esta comparación, tal es el caso de Dorian Gray y el poeta John Gray; pero en el caso particular en Amparo Dávila y los tres cuentos seleccionados en este trabajo las protagonistas no simbolizan a una persona en específico, representan la idea de “ser mujer” para el sistema patriarcal, es decir, una mujer para los otros, sumisa y obediente; madre, esposa y trabajadora del hogar. Ese pensamiento típico pertenece a los llamados “estereotipos de género” que obligan a mujeres y hombres a comportarse de una determinada manera para evitar ser juzgados. De esta manera, la ideología de lo femenino está relegada a cumplir ciertas expectativas solo por haber nacido mujer. Dentro de los estereotipos implantados se encuentran en las tres historias la obligación de obedecer al marido, acostumbrarse a no tener voz ni voto para tomar decisiones importantes y dedicarse a los hijos; comportarse como una muchacha “decente” —y en éste concepto está implementada la idea de la mujer pura y virgen, lo que significa no haber tenido relaciones sexuales antes de haberse casado, dicho sea de paso especificar, con un hombre— y el matrimonio como único destino y felicidad de la mujer; la boda equiparada a la realización y la plenitud del sexo femenino, la idea de la familia y la única dedicación que

⁹⁵ Sergio Ramírez (2020). “Los personajes fuera de la literatura”, en *La jornada*, en línea: <https://www.jornada.com.mx/2020/11/24/opinion/024a2pol>, publicado el 24 de noviembre de 2020, consultado el 24 de noviembre de 2020.

debe tener la mujer como esposa y madre. Dávila hace una demanda de estos mandatos y expone el mal que sufren las mujeres arrinconadas a ese modelo social, pero a la vez la escritora les brinda una oportunidad para salirse completamente del “camino”, de la norma, y finalmente sean ellas quien elijan su próxima situación.

Sin embargo, los personajes no solo pueden representar a una persona real, también tienen la posibilidad de simbolizar algún tema, una cuestión moral o una perspectiva que el escritor coloque en ese actante. Por este motivo, se apela a los matices que les otorgan los autores como parte de su proceso creativo.

Amparo Dávila crea personajes con matices de personas reales —comunes en la concepción de la escritora— y los enfrenta a su propia existencia y su noción de ser, exponiendo los problemas que ellos mismos poseen en relación —incluso, como base de la educación del ser— con la cultura que enseña a los individuos lo que está bien y mal de acuerdo a una brecha moralista brindada por el sistema patriarcal y la religión (inmersa en la misma estructura social) que impera en el contacto sociocultural de Dávila.

Los personajes davileanos son mujeres y hombres en su plenitud de ser “seres humanos” en sus múltiples facetas —interioridad (las que son marcadas por las emociones y los sentimientos) y la exterioridad (que abarca todas las acciones realizadas a partir de la interioridad)—. Empero, en el estilo de Dávila también se hallan actantes fantásticos, pues las características que brinda la narración son propias de este mundo. He ahí la mezcla de lo real y lo imaginario en un mismo plano.

En cuanto a los personajes con referente real no son necesariamente descritos físicamente, basta la narración y las cualidades que se puntualizan de cada uno de los personajes. Esas pautas particulares que se describen tienen que ver con el aspecto emocional que emanan a partir de una situación determinada. Por ejemplo, las emociones se demuestran con la primera impresión que tiene la protagonista sobre el físico del huésped; el miedo que María tenía al saberse vulnerable ante un secreto que ni su madre ni su hermana debían conocer; y el tedio que Julia sentía con la situación que se le presentó cada noche. Estos son algunas pruebas de que la parte humana, propia de una persona, habita en las protagonistas y los demás personajes, con excepción de los transgresores.

Estos actantes reales tienen otra característica importante y resulta determinante para este trabajo: son mujeres y hombres enfrentados, como una guerra de los sexos en el que ambos se dañan por motivos absurdos. Es relevante señalar que la posición dual de lo femenino y lo masculino en las historias davileanas se centran en una lucha de poder y dominación de un sexo sobre otro en función de la fuerza y demás cualidades que tiñen a los hombres como los individuos que “por derecho” tienen prioridades en ser y hacer dentro de la familia y la sociedad en general; en cambio, las mujeres son limitadas a estos aspectos y las subordinan tanto que termina por ser el sexo femenino servil para el masculino. Esta idea del sistema patriarcal trata sobre los derechos del hombre y las obligaciones de las mujeres, pues no se equipara un equilibrio entre ambos sexos ni toma en cuenta otros aspectos particulares de cada individuo. Ya se ha abordado a lo largo de este capítulo la situación sociocultural al que se apela, no obstante, también en la siguiente parte del proyecto se profundizará en el tema, culminando con la propuesta de interpretación social con base en la cotidianeidad y su transgresión.

Diana P. Morales explica a forma de taller de redacción las razones para evitar los llamados “tópicos” en los personajes femeninos. Antes que todo, los señala para que el aprendiente (lector) pueda identificarlos: en las historias las personajes mujeres suelen ser pocas; las colocan en un interés romántico; no tienen mucha trama ni conflictos propios; son siempre jóvenes y atractivas; solo se describe la belleza de los personajes femeninos; para los matices de las personajes se sirven de los variados arquetipos (la virgen, la madre, la prostituta, etc.); por lo general resuelven problemas utilizando su sexualidad; otras personajes de la historia suelen ser enemigas entre sí; por último, la mayoría de actantes mujeres necesitan ser salvadas, por un hombre, habría que especificar⁹⁶. Las personajes de Dávila si bien responden al inicio de los cuentos en algunos de estos aspectos —quizás, los arquetipos—, en las tres diégesis analizadas se demuestra que las protagonistas no necesitan ser salvadas por alguien más, ellas mismas son su salvación, su salida. Los personajes masculinos, por el contrario, son presentados como los “malos”. Es cierto que para exponer el daño que causa el sistema patriarcal, en “La celda” se muestra que en algunos casos son otras mujeres quienes

⁹⁶ Diana P. Morales (---). “15 Tópicos (horripilantes) de personajes femeninos”, en *Blog Diana P. Morales*, en línea: <https://dianapmorales.com/2018/11/blog/topicos-personajes-femeninos/>, consultado el 25 de noviembre de 2020.

patrocinan dichas prácticas, cumpliendo así con la enemistad entre el sexo femenino. El masculino, por ende, fungen como personajes secundarios —excepto los actantes transgresores—, pasivos, pero que intrigan a las protagonistas: son éstos los que impulsan de forma negativa al cambio de ellas.

Por otro lado, los personajes fantásticos tienen una fácil distinción por dos motivos importantes: primero, por las cualidades físicas que tienen; segundo, por la irregularidad de su aparición. El huésped es descrito como un ser horripilante, con ojos amarillos y un aspecto que le provocaba temor y desconfianza. Además, tenía un peculiar horario: dormía durante el día y se levantaba en la noche. Lo mismo sucede con “él”, pues se presenta en la oscuridad, justo a la hora en que María va a dormir: cuando “él” llega y se acerca al lecho de la protagonista, ella no puede hacer nada. Las presencias que Julia percibe en su casa, la frecuentan de noche y realizan un exagerado ruido como para que la protagonista no pudiese dormir. En los tres cuentos los actantes fantásticos causan terror o miedo a las protagonistas, a tal punto de que ellas busquen un mecanismo de defensa, fallando a cada momento con el fin de llegar a un punto cumbre en el que ellas actúan decididamente para ponerle fin a sus problemas.

Si se tuviera solamente la existencia de los personajes reales, no tendría sentido la presencia de la transgresión o, en todo caso, se alejaría del efecto davileano. Pero, si solo aparecieran los personajes fantásticos, el resultado sería muy diferente: quizás, se quedaría en el ambiente del horror en un plano distante de lo que el lector pudiera percibir. La mezcla de ambos mundos crea la atmósfera de lo escalofriante por el terreno fantástico y la fácil asimilación del lector en cuanto al mundo real.

2.6.1 Interioridad

La literatura se ha caracterizado por sus miles de historias en universos paralelos a la realidad de los escritores. Estas variadas diégesis son, obviamente, de índole distinta en tema, perspectiva y, por supuesto, estilo propio de los autores. Dentro de estas historias se pueden develar diferentes elementos que la teoría literaria cataloga como “básicos” para el análisis de las mismas, tales son el espacio, el tiempo, el narrador y los personajes. Todas estas piezas

se han explicado en este capítulo, en el siguiente se profundizará la teoría en conjunción con los cuentos seleccionados de Amparo Dávila, con el fin de comprender el movimiento que traza el estilo davileano.

En este trabajo se realizó una división tripartita en el elemento de los personajes: interioridad, exterioridad y segunda exterioridad, para hacer un análisis detallado de los matices que envuelven a los actantes. En la interioridad se devela la parte sensible de los personajes, pues —tomando en cuenta también la concepción de “personas reales” que tiene la escritora sobre ellos— se desmantela la característica “humana”, tanto en género como en emociones, que embargan a los personajes. Estas emociones y sentimientos se derivan de una situación determinada: si se tiene un acontecimiento desconocido, se desencadena el miedo; si se presenta un ambiente de presión emocional, la angustia sobresale; si se forma una atmósfera estresante, se crea la ansiedad; etcétera.

Sin embargo, el concepto de interioridad se encuentra descrito y argumentado en el área de Derecho como una característica de las normas jurídicas —entendidas éstas como “las reglas del comportamiento humano dictado por la autoridad competente del caso, con un criterio de valor, y cuyo incumplimiento lleva a una sanción”⁹⁷—. Si bien esta rama está alejada rotundamente de la literatura, en los términos de interioridad y exterioridad se recurre a su exposición, pues las definiciones son del interés de este trabajo. De esta manera, la interioridad la define como “el cumplimiento del deber conforme a los principios y convicciones del obligado”⁹⁸: el actuar del sujeto conforme a su conciencia; la norma no toma en cuenta los actos externos, sino la conducta interior de las personas.

En la aplicación de este concepto se entiende que en “El huésped” el que más se desarrolla es el miedo o terror que siente la protagonista principalmente hacia el invitado, pues éste se desarrolla en un horario diferente al de la personaje, además de poseer cualidades físicas no propias de una persona común, por lo que la semejanza que no conoce acarrea la desconfianza y la seguridad en ella misma. En “La celda” también se le atribuye el miedo y la angustia como la emociones que más se repiten a lo largo del cuento, no obstante, también

⁹⁷ -----, (---). “Definición de norma jurídica”, en *Ecured*, en línea: www.encyclopedia-juridica.biz14.com consultado el 13 de enero de 2021.

⁹⁸ -----, (---). “Definición de norma jurídica”, en *Enciclopedia jurídica*, en línea: <http://www.encyclopedia-juridica.com/i/index-i.htm>, consultado el 13 de enero de 2021.

aparece la desesperación de la protagonista frente a su realidad: al principio, desesperante por no anhelar la noche; al final, por desearla constantemente. Por último, en “La señorita Julia” la desesperación es la primera emoción que se lee en la personaje, pero el enojo hace acto de presencia en dos ocasiones: cuando Julia se entera de los rumores que hay sobre ella y cuando no logra descifrar el origen de su desgracia. Esta emoción está mezclada de la decepción que la invade al no conseguir sus objetivos. La tristeza, al final, está ligada a las relaciones sociales que mantiene con otros personajes: su prometido, sus compañeros de trabajo y su familia, como muestra de que la percepción que tenían de ella estuvo basada en conjeturas falsas, así, la visión que la protagonista tenía sobre los mismos actantes cae notablemente.

En este trabajo se le llama “interioridad” a la parte emocional de los personajes, es decir, lo sensible que tiene una persona al enfrentarse a un acontecimiento o a otro individuo, y el posterior proceder del condicionamiento al actuar de acuerdo a la percepción y la primera impresión de la situación en concreto que se le presentó al personaje en cuestión. Así, la interioridad es de suma importancia porque se presume como la base de las dos divisiones restantes —exterioridad y segunda exterioridad—, esto es, cómo percibe el personaje, cómo enfrenta el problema y por qué actúa de esa manera. Las emociones en las personas suelen ser las primeras en actuar interiormente, pues de esto consta la capacidad del ser humano: el pensamiento. Las emociones van ligadas ello, ya que no todas las personas actúan de la misma forma por la sencilla razón de que no son iguales. Lo mismo sucede con los personajes davileanos porque, aparte de catalogarlos como “personas comunes”, están limitados socialmente a partir del género y la posición económica. Así, una personaje mujer no actúa de la misma forma que un personaje hombre, simplemente lo hacen a sus posibilidades. En los cuentos de Amparo Dávila las actantes tienen fronteras que no pueden cruzar porque está “mal visto” o prohibido socialmente, en cambio, los personajes (hombres) se jactan de cualquier problema en cuanto al aspecto sociocultural referido. Sin embargo, a diferencia de otras historias que integran al sexo femenino, en Dávila las protagonistas tienen conflictos propios que logran resolver: no niegan su realidad, pero tampoco la aceptan, por ende, tienen su “despertar” —guiado por la interioridad de las personajes— hacia una salida de dichas opresiones, adquieren opciones, otras formas de ser.

2.6.2 Exterioridad

En la misma línea de análisis de los actantes, se presenta la “exterioridad” como un concepto más palpable y práctico dentro de las historias literarias, aunado, incluso, a la interioridad de la que se sirve como base para poder justificar el actuar de cada personaje. La exterioridad dicta las acciones, no obstante, no se generaliza en todos los personajes, solo en el que se puntualiza la focalización y que se narra un conflicto dentro de él: las acciones más importantes o que trascienden en la historia para la transformación de dicho actante complejo.

Como ya se mencionó, los conceptos de interioridad y exterioridad forman parte de las características de las normas jurídicas dentro de la rama del Derecho. Así, la exterioridad se entiende como “la adecuación externa de la conducta con el deber estatuido en la norma, sin importarle la intención o convicción del sujeto obligado”⁹⁹, esto es, la manifestación mediante hechos materiales que corresponden a la conducta del sujeto de manera exterior.

En el análisis de los cuentos davileanos, así como se divide al apartado de los personajes, la exterioridad cae en dos segmentos: la cotidianeidad y la transgresión, puesto que las acciones de los actantes son las que marcan estos dos fenómenos. La cotidianeidad en primer plano se centra en actividades continuas en un horario fijo. Como se mencionó en páginas anteriores de este capítulo, la rutina se plasma en la narración como algo que sucedió antes de la aparición de la transgresión. Por otro lado, la interrupción de la cotidianeidad comienza una vez que el cuento inicia, por lo que se adjunta las pruebas necesarias para la interpretación de dicho término y su sentido de existencia en las tres historias de Dávila. Esta transgresión a la cotidianeidad representa, primero, a una suspensión de las tareas diarias que las protagonistas realizaban, por ende, también descoloca la conformidad que éstas tenían ante las adversidades de su vida: todo lo tenían controlado para no salirse de la norma y dar rienda suelta a conflictos internos y, a posteriori, con los demás personajes.

En “El huésped” la exterioridad mantiene afinidades con la cotidianeidad; segundo, con los preceptos de la transgresión, es decir, la protagonista mantiene una vida aburrida y monótona, cumpliendo con los órdenes establecidos, hasta que llega el invitado a su vida: éste la desquebraja a tal punto de que la esposa obtiene su propio despertar para ser capaz de salvarse

⁹⁹ *Ibíd*, Enciclopedia jurídica.

a sí misma y a su familia. Lo mismo sucede con María en “La celda”, pues mientras ésta todavía obedece la norma que dicta su madre, está viviendo una situación que rompe con esas leyes; una especie de doble vida. Ya hacia el final del cuento, la protagonista se lee como una mujer libre y feliz, en el concepto de la misma personaje. En “La señorita Julia”, en cambio, las acciones toman un juego importante, ya que se expone la inteligencia de la protagonista al buscar soluciones para eliminar a la amenaza que tiene en su vida, esto es, la exterioridad en su esplendor: es una parte constante a lo largo de la historia

En este proyecto se le nombra “exterioridad” al proceder de los actantes, esto es, las acciones de ellos a lo largo de la historia, no a la parte física que describe a los personajes, pues estas cualidades se nombran como una parte secundaria, misma que pertenece a la diferencia entre lo fantástico y lo real. Resulta imprescindible analizar la exterioridad de los personajes: se presume que la interioridad es la base de la exterioridad, pues primero se toma en cuenta las impresiones del personaje, hasta que éste actúa. De esa forma, se puede detallar las razones por las que procedió y de qué modo lo hizo, retomando la concepción de la segunda exterioridad en cada caso: el aspecto sociocultural en el que se ve envuelto dicho actante.

La exterioridad es una parte importante de los personajes que conforman un análisis completo de éstos: después de pensar, de impactarse o de haber tenido la primera impresión, viene en consecuencia las acciones para equilibrar las emociones con la solución que encuentran para dicha situación. Las protagonistas davileanas tienen su despertar para ser capaces de actuar a tiempo y verse salvadas, de una u otra manera, desafiando el sistema social y sus estereotipos. El final en cada historia es impactante e inesperado: cada personaje halla una salida a su realidad, incluso, en vistas de un resultado “exagerado” que termina en el crimen o la locura como vías para su libertad y su felicidad.

2.6.3 Segunda exterioridad

En la misma línea de análisis de los tres cuentos davileanos seleccionados se habla de la segunda exterioridad como propuesta de interpretación. A raíz de la cotidianeidad y la aparición de la transgresión nace el sentido de existencia de estos dos fenómenos, es decir, una justificación que atraviesa los terrenos de lo social. Como ya se mencionó, la

cotidianeidad es lo que está ahí desde siempre, en un estado estático, se podría decir; cuando se presenta la transgresión, el primer impacto que se observa es el cambio de las acciones y la incertidumbre que genera en los personajes, pero, ¿qué sentido mantiene la transgresión? Ese cuestionamiento tiene la resolución en este apartado: al principio de las historias se descubre la cotidianeidad inmersa como un recuerdo porque la transgresión la opacó, pero en esa rutina se encuentra un sistema social operante que las protagonistas siguen u obedecen por una cuestión de “cultura”, de enseñanza y de patrones de género aprendidos durante toda su vida. La promoción de éstos la elaboran tanto la familia como la sociedad en general. La transgresión, por consiguiente, es un acontecimiento que se explica gracias al mundo fantástico de donde pertenecen los personajes antagónicos, pero también es una suerte de restablecimiento del sistema social dañino, por lo que es necesario un cambio convertido en los distintos finales de los tres cuentos.

La importancia de la segunda exterioridad radica en que es la propuesta que entrevé la parte profunda de los personajes en relación con el aspecto sociocultural denigrante, sobre todo para las mujeres. Retomando a Humberto Giannini, se rescata el sentido que marca la transgresión “en vistas, incluso, de la eficacia posterior de esa misma rutina: con miras a restablecer la normatividad dentro de normas más eficaces de convivencia”¹⁰⁰. Es así que la interrupción de la rutina se sirve, primero, de suspender las actividades cotidianas; segundo, de descolocar la vida de las protagonistas y, por ende, el sistema social en el que se estaban desarrollando, pues la transgresión logra que los personajes alrededor de las actantes principales provoquen en las protagonistas conflictos internos (con ellas mismas) en lucha con lo externo (la cultura que las rodea). Este problema es de suma relevancia, ya que las protagonistas se replantean lo que aprendieron de cómo vivir y las limitaciones que tenían que respetar porque simplemente así había sido siempre y de ese modo las enseñaron a vivir. La búsqueda del cambio de la que se habla en este trabajo —y en apoyo de Giannini— es la reestructuración social. En la cotidianeidad se ve inmerso el sistema patriarcal —esto se comprueba con las prácticas, la manera en la que las protagonistas son censuradas por ser mujeres, entre otros motivos—, el cual focaliza su objetivo en una balanza desequilibrada entre un género y otro: de privilegios para el masculino y de limitaciones para el femenino.

¹⁰⁰ Giannini, *ibíd.*, p. 88.

Asimismo, la transgresión en los cuentos de Dávila se mueve en función de estas premisas, puesto que las protagonistas logran su despertar como mujeres, esto es, el accionar de distinta forma a lo que estaba permitido, por consiguiente, cuestionan el proceder de dicha estructura al tomar una decisión culminante que finaliza con las historias: el asesinato y la locura. Ambos finales que rodean a los tres cuentos analizados se tornan en una salida o en una rebelión silenciosa, como lo llama América Luna: “[...] sus personajes femeninos [de Amparo Dávila] prefirieron el suicidio, el crimen o la locura como rebelión silenciosa frente a los imperativos de un patriarcado, que definía su identidad, su feminidad, a partir de la aceptación sumisa de un ser para los otros”¹⁰¹. La especialista refiere también al hecho feminista que acarrea, al menos, los cuentos seleccionados de Amparo como una denuncia ante la misma realidad de la escritora.

En cuanto a los sistemas sociales, éstos son definidos como parte de la teoría sociológica explicada, primero, por Talcott Parsons (1902-1972), quien la conceptualiza como “una pluralidad de actores individuales que interactúan entre sí en una situación”; después, por Niklas Luhmann (1927-1998), y que su concepción se asemeja a la de Parsons: Luhmann la define como la reproducción de la comunicación; es una referencia a la sociedad en su conjunto “en la medida en que reproduce la comunicación por la comunicación”. En ese sentido, el autor distingue tres tipos de sistemas: el sistema vivo, el sistema psíquico y el sistema social: “El primero se reproduce gracias a la vida, el segundo lo hace vía la conciencia y el tercero se perpetúa a través de la comunicación”. La línea de investigación que perpetua Luhmann se encuentra en el último, pues afirma que las sociedades modernas “se caracterizan por una diferenciación de sus sistemas en subsistemas, entre los cuales figuran los subsistemas político, económico, artístico, religioso o educativo”. Es así que una sociedad puede desarrollarse en estos ámbitos y crearlos a partir de la comunicación entre las personas tanto de una misma cultura como de otra.

En este trabajo se le llama sistemas sociales a la manera de gobernar socioculturalmente a una sociedad específica, conceptualización que se retoma de la propuesta de Luhmann, pues en los cuentos analizados de Amparo Dávila existe esta estructura como una constante en el ser y hacer de las protagonistas. Enfocando solamente a la parte social, se equipara el sistema

¹⁰¹ América Luna, *ibíd.*

patriarcal como el operante en la sociedad en la que se desenvuelven todos los actantes. A pesar de la flexibilidad de la construcción social, el sistema “está cerrado por sus propias operaciones y su entorno solo le afecta en la medida en que lo ha determinado”¹⁰². Es decir, es una lucha ardua enfrentarse al patriarcado como sistema social implantado en las historias davileanas —los matices se abordarán en el siguiente apartado—. De esa forma, se comprende la razón por la que las protagonistas no pelean directamente con los seguidores de dicho sistema, sino optan por una opción más eficaz que, si bien recae la consecuencia en ellas mismas, se capta como una revelación, un descontento que coloca en duda la eficiencia de la construcción patriarcal y sus demandas que sopesan en el género de cada individuo.

En esta parte en la que las protagonistas optan por una opción que las cambie a ellas y no a los demás personajes, se argumenta la existencia del discurso patriarcal utilizado contra las actantes principales. Se argumenta este acontecimiento en una premisa que Eguzki Urteaga aborda a propósito de Luhmann sobre la contraposición de la estructura social: “Como cualquier sistema está cerrado sobre sí mismo, el individuo carece de medios para intervenir sobre el sistema social y, más aún, para gobernarlo”. Esto es, la mayor prueba de que la construcción operante es dañina, pero su poder radica en estar esparcida, a modo, incluso, de la cultura que enseña a las personas de una determinada sociedad.

En “El huésped” este sistema patriarcal —referido también como “patriarcado”— se visualiza a través del discurso misógino del esposo: las prohibiciones que le recalca a la protagonista, la censura, las limitaciones, etcétera. Estos motivos forman parte de los preceptos de dicha estructura, pues, como se ha venido manejando y se detallará más adelante, son determinantes para que al sexo femenino se le tenga controlado y sin que pueda progresar. De esto hay una prueba contundente cuando la protagonista busca opciones para aminorar al peligro que el huésped —y el marido— representan para su familia. En “La celda”, por otro lado, se comprueba que no solo el sexo masculino oprime a las mujeres con las demandas de género, también existe un sector femenino que apoya estas prácticas. Así, la madre de la protagonista guía a sus hijas por un solo trayecto, cumpliendo con los estereotipos de “buena” muchacha y de paso en “calidad” de casadera. En “La señorita Julia”

¹⁰² Eguzki Urteaga (2010), “La teoría de sistemas de Niklas Luhmann”, en Revista *UMA*, en línea: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v15i0.1341>, publicado en 2010, consultado el 27 de noviembre de 2020.

se entrevé la presión social sobre ella al juzgarla por un hecho que daban por sentado y que lo relacionaban con una mujer libertina, modelo contrario a lo que se esperaba de ella. Independientemente de los esfuerzos por la personaje de cumplir las normas sociales, la sociedad seguidora del patriarcado se aferraba a criticarla severamente.

Para comenzar a examinar el sistema patriarcal, se iniciará analizando al tipo de sociedad que es partícipe y seguidora del machismo, *modos operandi* de dicha construcción. La sociedad es concebida como un grupo de personas que interactúan entre sí, con el mismo idioma y la misma cultura, pues de esa manera se facilita la comunicación entre los miembros de determinado territorio. El *DRAE* la define como el “conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes”¹⁰³. A pesar de que las sociedades puedan llegar a tener afinidades y particularidades que comparten, nunca serán las mismas, incluso, si son las mismas que viven en un mismo país, ya que las personas conviven con normas distintas determinadas por el entorno natural, social, político o económico que se instauran en ella. Las sociedades también pueden ser subdivididas entre individuos que comparten una específica actividad o preferencia, pero que siguen la misma ley: una sociedad creada en determinado lugar, puede ser la misma que funciona en otro espacio; así, no operan de la misma manera. Lo mismo sucede con el sistema patriarcal funcionando en una sociedad determinada: las afinidades que se encuentran dentro de ésta tienen una relación directa con las luchas de poder de un género sobre otro, ese es una de las principales características que busca enseñar el patriarcado en su sociedad elegida. En este grupo se centraría la dominación del sexo masculino sobre el femenino en todos los ámbitos de la vida privada y pública, relegando a la mujer a las actividades propias del hogar y de la educación de los hijos. Estos mandatos se convierten en los llamados “estereotipos de género” y que presumen formar parte de la cultura que se desarrolla en esa sociedad específica, es decir, el sistema patriarcal está implantado en una sociedad catalogada como machista, en dicha colectividad existe la educación de los preceptos del patriarcado a manera de cultura, donde se promueve la enseñanza del ser y hacer del individuo bajo el yugo de los estereotipos de género. Esto con

¹⁰³ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2 de diciembre de 2020].

la única finalidad de amoldar a las personas a esa cultura y se mantengan controlados durante su existencia en el mundo.

La importancia por conocer la condición de la cultura, también llamada machista, es vasta para escudriñar y entender a modo general el comportamiento del individuo en función del sistema patriarcal. La palabra “cultura” resulta complicada de definir, pues es amplia su concepción. Sin embargo, en este trabajo se delinea una generalización de “cultura” y las particularidades que servirán de ella para este trabajo.

Algunos autores han dado su propuesta para delimitar el término como un concepto relevante en los estudios de sociología, uno de ellos es Malinowski. Para él, la cultura es “[...] el conjunto integral constituido por los utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres”¹⁰⁴. Esta proposición engloba lo determinante sobre cultura que rige los modos de vida, las costumbres y los conocimientos en un grupo de personas. No obstante, también refiere a los valores, normas y bienes materiales que produce dicha comunidad, por ejemplo, las costumbres patrimoniales, la vida familiar, los modelos de trabajo, las ceremonias religiosas, los pasatiempos en común, etcétera.

Por otro lado, es cierto que hay autores, como Bourdieu, que diferencian la alta y baja cultura. La alta cultura, también llamada cultura de la élite, refiere a un entorno académico, con el manejo de productos culturales y artísticos (obras literarias, obras musicales,) con una ponderación de alta estima. Este valor es otorgado a la percepción de lo “culto” en las obras de arte. En cuanto a la baja cultura es lo contrario; también catalogada como la cultura de masas o la cultura popular.

En ambos casos, para que haya una cultura, debe existir la sociedad quien la practica, la valora y por la que se reconoce una comunidad en específico. En este proyecto se tomará la percepción de “baja” cultura, la misma de la que Malinowski hace un análisis más profundo: los valores, las normas, las costumbres, entre otros aspectos. En esa línea se reproduce una exposición de la cultura en los cuentos de Amparo Dávila. Esto en la medida de la profundidad que tienen dichas historias y la relevancia que mantienen para el comportamiento de los personajes en función de la transgresión de las normas establecidas.

¹⁰⁴ Malinowski, 1984, *Una teoría científica de la cultura*, España, Sarpe, p. 49.

Estas normas o leyes sociales dictan los mandatos patriarcales para exigir lo que uno u otro género deben ser y hacer de acuerdo al sexo al que pertenecen. Estas imposiciones se convierten en estereotipos de género, los cuales tienen raíz en las creencias que se inculcan desde la infancia: el “así debe ser”, que moldea los comportamientos para su absoluto control en sociedad.

Los estereotipos de género son toda aquella expectativa que se espera que cumplan las personas según su sexo, obedeciendo, por supuesto, el objetivo del sistema patriarcal.

El derecho internacional de los derechos humanos estipula al estereotipo de género como una opinión o un prejuicio generalizado acerca de atributos o características que hombres y mujeres poseen o deberían poseer, o de las funciones sociales que ambos desempeñan o deberían desempeñar¹⁰⁵.

En cuanto a los estereotipos más comunes, son guiados hacia las características físicas y cualidades emocionales; los dictados para mujeres tienen que ver con ser “pasivas, tiernas, cariñosas, sentimentales, románticas, comprensivas, fieles, maternales, irracionales, exageradas, vanidosas, inseguras, temerosas, débiles y víctimas fáciles de la violencia”¹⁰⁶; los exigidos para hombres “incluyen el ser activos, fuertes, independientes, decididos, inteligentes, exitosos, conquistadores, con mayor apetito sexual, dominantes, insensibles, agresivos, violentos, rebeldes, descuidados y desordenados”¹⁰⁷.

En “El huésped” los estereotipos se vislumbran en la misma línea del discurso patriarcal: cuando el esposo debe ir a trabajar y la protagonista se queda en la casa cuidando a sus hijos y dándoles de comer; en la manera en la que el esposo es quien toma las decisiones importantes, la esposa solo es la que obedece; el marido de la protagonista es quien puede llegar muy tarde, pero la ella no puede cerrar la puerta de su habitación porque surgirían “malos entendidos”.

En “La celda”, por otro lado, estos estereotipos están planteados en la forma de ser y de comportarse, de las tradiciones que se mantienen y de los objetivos de vida que se tienen: para la mujer y el hombre casarse, preocuparse por los preparativos de la boda y trabajar

¹⁰⁵ ----- (---). “Los estereotipos de género y su utilización”, en Naciones Unidas, derechos humanos. Oficina de alto comisionado, en línea: <https://www.ohchr.org/sp/issues/women/wrgs/pages/genderstereotypes.aspx>, consultado el 16 de noviembre de 2020.

¹⁰⁶ Ale del Castillo y Moisés del Castillo, 2010, *Amar a madrazos*, en presentación, México, Grijalbo.

¹⁰⁷ *Ídem*.

arduamente en la remodelación de una casa respectivamente; el comportamiento que la madre inculca a sus hijas responde a los mandatos patriarcales, a forma de norma y estereotipo social. Incluso, por seguir siempre esas leyes sociales, la protagonista siente culpa por redirigir su vida sexual a una situación libre de reglas.

Por último, en “La señorita Julia” los estereotipos no son diferentes a los anteriores cuentos, pues los tres tienen el punto en común en este sistema patriarcal. En la historia la protagonista se encuentra en un acontecimiento tenso: ha roto, al menos, dos reglas sociales establecidas. Una tiene relación con su edad mayor y el nulo matrimonio que no consolidaba; la segunda, se encamina a señalar que la personaje trabaja y se mantiene a sí misma. A pesar de que estas rupturas son mencionadas como desacatos, también forman parte de una revelación anterior a la locura con la que termina el cuento. La protagonista se ve enfrentada a un mundo estereotipado, por ese motivo el problema principal radica en la relación que mantiene con los otros personajes en función de un sistema patriarcal operante, no de la presencia de la transgresión, pues ésta solo forma el motivo y resulta ser la razón por la que el replanteamiento es posible en la protagonista.

Los estereotipos de género funcionan como los mandatos que se deben aprender y seguir a lo largo de la existencia de toda persona en sociedad. Cualquier conducta que se salga de la norma, es severamente castigada por el mismo colectivo conservador.

2.7 La guía para una lectura feminista

Para algunas investigadoras en el ámbito de estudios de género, el movimiento feminista comienza mucho antes de la Revolución francesa, donde ya se planteaban problemas por la desigualdad de género en lo laboral: el feminismo daría inicio con Guillermina de Bohemia y su propuesta de crear iglesias para mujeres, pero también es importante señalar que algunas teóricas rescatan a las llamadas “brujas” o “predicadoras” como parte de la misma movilización de las mujeres.

El feminismo nace de una necesidad de cambio para las mujeres, pues durante siglos el sistema patriarcal se ha valido de la desigualdad “natural” entre mujer y hombre en la vida tanto pública como privada. Estas diferencias crearon una serie de protestas, pero es hasta el

siglo XVIII donde nace una iniciativa colectiva: el movimiento feminista. Durante épocas — y hasta este siglo— era “correcto” que, si la persona era del sexo femenino, se le relegaba a los cuidados del hogar, de los hijos y de la satisfacción sexual de su marido; sin poder votar, opinar ni estudiar; incluso, si la mujer trabajaba, el recurso monetario se destinaba a su marido. Con el surgimiento de la ilustración ya se defendían los preceptos de igualdad social, pero esta “igualdad” se enfocaba en las clases sociales, no de género. Posteriormente, en el auge de la Revolución francesa se proclamó la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, pero en ésta no incluía los derechos de la mujer. Así, se inicia la conocida “primera ola del feminismo” con Olimpia de Gouges, quien reivindica dicho documento y lo convierte en la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* (1791), adjudicando también los derechos de las mujeres en sociedad, “por lo que fue guillotizada por el propio gobierno de Robespierre, al que adhería”¹⁰⁸. Más adelante, Mary Wollstonecraft escribe la “Vindicación de los derechos de la mujer” (1792) donde, además de las demandas para la época, “igualdad de derechos civiles, políticos, laborales y educativos, y derecho al divorcio como libre decisión de las partes”¹⁰⁹, plantea que las diferencias entre mujer y hombre no son naturales, sino culturales y, por ende, se aboga por una cuestión educativa igualitaria.

La “segunda ola del feminismo”, llamada también “sufragismo”, es un movimiento feminista de acción social. Esta “ola” surge en los países anglosajones, pero poco a poco se extendió por el mundo. Como consecuencia de esta ola, se obtuvo el voto de la mujer para elegir representantes, a pesar de los múltiples impedimentos para lograr un movimiento de liberación del sexo femenino, y de la aparición de las dos mujeres que hablan de la doble exclusión: Sojourner Truth, por ser negra y por ser mujer; Flora Tristán, de clase y de género.

Así sucede la aparición del feminismo como una lucha constante y no como un accidente que persigue propios intereses. Evidentemente la historia de esta corriente tiene aristas más puntuales, pero no es objeto de este proyecto profundizar en el movimiento feminista, sino retomarlo para exponer su existencia dentro de los cuentos de Amparo Dávila. Se puede hablar de feminismo como teoría y como interpretación de las historias davileanas, gracias al progreso de las activistas en los estudios de género. De esta manera, se argumenta que la

¹⁰⁸ Susana Gamba (2008). “Feminismo: historia y corrientes”, en *Mujeres en red*, en línea: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>, publicado en 2008, consultado el 28 de noviembre de 2020.

¹⁰⁹ *Ídem*.

anterior introducción a la historia del feminismo no es gratuita, pues queda en evidencia la lucha que siempre tuvieron que librar las mujeres para defender sus derechos que por el simple hecho de ser seres humanos merecían, pero que les fueron negados por una cuestión sociocultural dominante. La síntesis de la historia del feminismo y el despertar de las protagonistas en Dávila tienen esa línea de convergencia: el despertar colectivo de las mujeres antes un mal producido por un sistema patriarcal que recompensa a un género y relega a otro.

El feminismo ha sido definido por el *DRAE* como el “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre”¹¹⁰. No obstante, es un concepto general y, quizás, ambiguo, por este motivo se recurren a teóricas del feminismo para incentivar a una conceptualización detallada y acorde a lo que es el movimiento feminista. Simone de Beauvoir hace un marcaje del tema en *El segundo sexo* (1949) como prueba de las diferencias de género existentes en las variadas sociedades; al feminismo lo define como “una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente”. Si bien la premisa es general, la particularidad se centra en que es considerada como un primer acercamiento para las mujeres. Sin embargo, de la escritora también se tiene registro su icónica frase “no se nace mujer, se llega a serlo”, afirmando que a la mujer no se le define por su sexo, sino por una serie de roles asociados al mismo que debe cumplir para ser considerada “mujer”. Así, apela a una identificación de la mujer como un ser libre e individual desde una visión interior y propia, rechazando la percepción de la sociedad machista en la que se desenvuelve¹¹¹.

Virginia Woolf también abogó por denunciar la desigualdad intelectual, política, sexual y económica que sufrían las mujeres. En *Una habitación propia* alude a varios puntos del feminismo liberal sufragista, pero sobre todo a la independencia económica de la mujer. Qué es ser mujer y cómo es ser mujer, ligado a su discurso sobre “el fantasma de la mujer perfecta” y la continua pelea entre éste y la mujer misma.

¹¹⁰ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [8 de diciembre de 2020].

¹¹¹ Ana Karen García (2019). “Simone de Beauvoir: apuntes sobre feminismo”, en *El economista*, en línea: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Simone-de-Beauvoir-apuntes-sobre-feminismo-20190310-0006.html>, publicado el 10 de marzo de 2019, consultado el 27 de noviembre de 2020.

Mucho más adelante, Marcela Lagarde ha abogado por el derecho de la mujer a una vida libre de violencia. Es ella quien afirma que el “amor romántico” es la principal forma de afectación para las mujeres, y acuña los términos de “feminicidio” y “sororidad” empleado en el español. Lagarde considera al feminismo como “un patrimonio de la humanidad”¹¹² y concuerda con Simone De Beauvoir en que es un movimiento colectivo: “ninguna causa la ha ganado una mujer sola”¹¹³.

En conclusión, el feminismo se podría comprender como “la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción”¹¹⁴. Así, se divide al feminismo como una lucha de las mujeres frente a una ideología que remarca las diferencias de género a favor siempre del sexo masculino.

Como un imperativo del movimiento feminista, su objetivo principal conseguir “la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres en los ámbitos político, social y económico”¹¹⁵. Sin embargo, es importante señalar que no hay un solo feminismo, pues a lo largo de la historia se han ido creando varias corrientes feministas. De ahí que surjan los demás feminismos, principalmente el liberal y el radical que fueron los primeros en crearse. A pesar de que ambos comparten un desacuerdo con el sistema patriarcal, el feminismo liberal define la situación de las mujeres como una desigualdad, por lo que su objetivo se centra en la igualdad de derechos entre mujeres y hombres; el feminismo radical busca eliminar el problema de raíz, es decir, anhela la destrucción del patriarcado como ideología en las distintas sociedades.

¹¹² ----- (---). “Marcela Lagarde: 'el feminismo es un patrimonio de la humanidad, y así debería ser reconocido’”, en *Instituto Andaluz de la mujer*, en línea: <http://www.juntadeandalucia.es/iamindex.php/iam/noticias/marcela-lagarde-%E2%80%99Cel-feminismo-es-un-patrimonio-de-la-humanidad-y-as%C3%AD-deber%C3%ADa-ser-reconocido%E2%80%99>, consultado el 27 de noviembre de 2020.

¹¹³ Laura de Grado, (2019). “Marcela Lagarde: el feminismo es colectivo, ninguna causa la ha ganado una mujer sola”, en *efeminista*, en línea: <https://www.efeminista.com/marcela-lagarde-feminismo-colectivo/#:~:text=Marcela%20Lagarde%3A%20el%20feminismo>, publicado el 20 de marzo de 2019, consultado el 28 de noviembre de 2020.

¹¹⁴ Gamba, *ibíd.*

¹¹⁵ ----- (---). “Feminismo”, en *Ecured*, en línea: <https://www.ecured.cu/Feminismo#:~:text=Feminismo>, consultado el 28 de noviembre de 2020.

El feminismo ha servido como una corriente teórica en la sociocultura de todas las épocas, pero también funge como un parteaguas para las mujeres y su movimiento de liberación frente al mismo sistema patriarcal. De esta manera, el feminismo está dirigido principalmente para las mujeres, ya que éstas han sido “objeto” de las opresiones y conveniencias de los hombres que ha seguido estas prácticas (machistas) durante siglos, sin embargo también brinda una oportunidad al colectivo de hombres que también pugnan por la igualdad en derechos de ambos géneros y por el rechazo que exponen frente a los estereotipos. El feminismo solo busca desafiar y eliminar una ideología, no un género, por ende, el beneficio que se obtendría de derrocar ese sistema social, se enfocaría tanto a mujeres como a hombres.

Esta delimitación del movimiento feminista tiene un sentido en los tres cuentos de Amparo Dávila: demandar este sistema social adoptado como forma de vida y exponer otras formas de ser, al menos, para las protagonistas de las historias davileanas. Se ha demostrado —y se profundizará en el capítulo 3— que las prácticas del sistema patriarcal existen en “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, a través de una serie de indicios que muestra la dominación o importancia de los hombres sobre las mujeres; los preceptos del patriarcado en plenitud.

La configuración de los personajes masculinos, al menos en los cuentos seleccionados de la autora, están conformados como patriarcales. En “El huésped” el esposo de la protagonista mantiene un discurso hostil con ella, mientras que el invitado con su presencia y sus acciones atemoriza a la familia, persiguiendo principalmente a la personaje principal. El huésped, además de tener características del mundo fantástico, es el actante que transgrede la vida cotidiana de la esposa. No obstante, no se lee ningún diálogo de él, solo su línea de acción se centra en acosar a la protagonista. El problema no es la existencia del huésped, sino la representación de éste y los motivos que acarrea para el discurso misógino del esposo, el cual se convertiría en el sentido del cambio que tomaría la protagonista para equilibrar su vida. En “La celda”, por otro lado, “él” es un actante que la narración lo asume como un personaje masculino. Sin embargo, sucede lo mismo con “El huésped”: la presencia de este ente (catalogado como fantástico) es solo un pretexto para vislumbrar el verdadero conflicto, a pesar de que “él” es el personaje que causa la transgresión de María y de su misma cotidianeidad. El problema se enfocaría en las enseñanzas de la madre y el modelo de

hermana que la protagonista tiene, frente a una vida ya planeada: casarse, tener hijos y dedicarse al hogar. En esta historia “él” toma una relevancia particular en la vida de María: es el ser que la induce al camino de la libertad por el que opta la protagonista, es decir, el personaje fantástico —causante de la transgresión de la protagonista— es aquel acompañante nocturno del que se sirve María para reubicar su destino y forjarse su propio concepto de felicidad.

Por último, en “La señorita Julia” cambia radicalmente este modelo del personaje causante de la transgresión que se sigue en “La celda”: las ratas eran el motivo que conduciría a Julia a mantenerse despierta y, por consiguiente, se provocarían marcas de sueño, cansancio y distracción; todos estos indicios contrariaban a la anterior imagen de señorita Julia como mujer recatada, responsable y activa. Esta comparación entre el “antes” y el “después” de la transgresión de la vida cotidiana de la protagonista tiene un sentido importante y a la vez destructor: de estas diferencias se valen los compañeros de Julia, quienes comienzan a realizar conjeturas y, por lo tanto, le acarrearán problemas en los distintos ámbitos de la vida de ésta: en la familia, su relación amorosa y su trabajo. Así, se descubriría el problema principal de la historia que estaría enfocado en el ámbito social y los estereotipos de género que inducen a los individuos a catalogar a las personas en función de su sexo y a las reglas sociales que están implantadas en cada género.

A medida que esto sucede, el progreso del movimiento feminista, explicado anteriormente, también se entrevé en los tres cuentos de Amparo Dávila. A esta parte se le llama “el despertar de las protagonistas” que no es más que el accionar de las personajes mujeres frente a los actantes representantes del sistema patriarcal. La historia del feminismo se logró a través de distintas luchas que albergaban desde descontentos, peleas físicas, sabotajes, huelgas de hambre, hasta la inserción de las mujeres en el ámbito político y su iniciativa para liderar sus propias protestas. Asimismo, se concibe el “despertar de las protagonistas”, como una continua lucha de las personajes que mantienen doble conflicto: la presencia del actante transgresor y las consecuencias sociales que le acarrea dicha aparición.

En este trabajo se le llama “despertar” al reaccionar de las protagonistas sobre su propia situación, es decir, el estado de consciencia que se genera a consecuencia de una vivencia opresora que obliga a las actantes a buscar opciones como método de solución. Algunos

teóricos también la nombran “el despertar de la mujer consciente”, pero el sentido es el mismo: el autoconocimiento, el amor propio, la sanación interior, etcétera, para contraponer a los mitos femeninos que encapsulan en un solo modelo el ser y hacer de las protagonistas.

En “El huésped” particularmente este despertar tienen lugar en el punto cumbre de la historia, pues a raíz del discurso misógino del esposo y del ataque al hijo de Guadalupe, la protagonista piensa por primera vez en huir de ese lugar para salvaguardar la integridad de sus hijos. No obstante, ella misma se coloca obstáculos que tienen relación directa con el recurso económico y con el acompañamiento de un familiar que la pudiese ayudar.

En “La celda” se vislumbra a María entre dos cotidianidades, una por formación familiar y otra escogida por ella. Esta última tiene un sesgo de tratar de cumplir con los órdenes tradicionales: casarse con un “buen partido” como lo definió su madre. En esta cotidianeidad escogida comienza el aburrimiento y el hartazgo de la protagonista al verse inmiscuida en el modelo que propició su madre, ya que estos “valores” se consideran correctos y “bien vistos” por la sociedad patriarcal dominante. Sin embargo, María descubre otra forma de vivir que no tiene un vínculo con el patrón a seguir para la mujer: es ahí donde se entrevé una decisión propia, ese reaccionar de la personaje como mujer.

En “La señorita Julia” se lee un sesgo similar, pero es hasta que Julia escucha las conjeturas a las que llegaron sus compañeros y que, a partir de éstas, comienza a tener distintos problemas. No es gratuita la mención del prometido como una de las “autoridades” de la religión que ambos profesaban, pues la situación de la protagonista merece al lado opuesto por el que atina la religión: el camino libertino y no de rectitud. De esta manera, Julia va encaminándose a un destino elegido inconscientemente por el que transita el considerado libertinaje por la sociedad: la locura.

En las tres historias se lee una decisión de las protagonistas. De este modo, hay una contraposición del inicio del cuento con el final, pues estas decisiones les sirven para desviarse del camino por el que estaban transitando, repleto de normas sociales estrictas. En una mirada teórica hacia el final de los tres cuentos, se puede afirmar que todos convergen en esa misma línea: la decisión de las protagonistas es vital para su salvación, a pesar de poseer un sesgo extremista, pero que engloba la necesidad de cambiar su situación dependiente de mandatos sociales, y que no les permite comportarse conforme a su vida en

particular. Así, esta decisión estaría enmarcada como una rebelión silenciosa frente a este sistema que quiere definir su destino y su femineidad. Esto es, una redirección de la transgresión como una demanda de esta imprescindible versatilidad en los valores establecidos. La interrupción de la cotidianidad, por ende, fungiría como el motivo principal por el que se desencadenan los acontecimientos, encaminando como pretexto existente para cuestionar todo el aspecto sociocultural en las tres historias.

En “El huésped”, por ejemplo, a raíz del despertar de la protagonista y la alianza que forma con Guadalupe, se va formando el final de la historia que tiene miras hacia el asesinato del huésped como única opción que vislumbran ambas personajes. Así, se lograría, al menos, dos puntos importantes: el primero data de haber exterminado la amenaza que se había plantado en su casa; la segunda mantiene una relación con el quehacer de la mujer pensante frente al discurso patriarcal misógino. Con la muerte del huésped también se aminoraría las exigencias patriarcales en la historia, colocando en otro concepto a la mujer. Gonzalo Quintero Olivares en su obra *Los papeles del crimen en la literatura* realiza una comparación entre el mundo literario y el mundo de las leyes. Así, el afirma que “con el crimen se analizan también los grandes vicios y pasiones: cólera, codicia, celos, ambición, lujuria, venganza, miedo”¹¹⁶, pero, aunque puedan ser los determinantes de procesos que culminan con el asesinato, siempre se entrevé en un papel secundario, incluso, como el motivo que sentenció el destino del asesinado. En “El huésped” la esposa, en alianza con Guadalupe, planean la muerte del invitado y después de ésta se descubre que el crimen fue percibido como una muerte accidental, precisamente porque el asesinato estaba planeado o porque la muerte del huésped no merecía mayor atención que la transformación de la protagonista: “el desafío que el mal lanza al ser humano no parece poder cristalizar en otra cosa que en la muerte de otro”¹¹⁷, es decir, el huésped y la personaje se reivindica con miras a una convivencia eficaz posterior.

En “La celda” el despertar de la protagonista también tuvo que ver con un estado de autoconsciencia, por lo que María escogería su vida futura: en la que se alejó, quizás, de su

¹¹⁶ Gonzalo Quintero Olivares, (2016). *Los papeles del crimen en la literatura*, en línea: http://blog.uclm.es/cienciaspenales/files/2016/11/3_Los-papeles-del-crimen.pdf, publicado en 2016, consultado el 30 de noviembre de 2020, p. 14.

¹¹⁷ *Ídem*.

familia, asesinó a su prometido y crea una nueva vivencia. No se sabe con exactitud qué lugar es en el que se encuentra en la parte final de la historia, pero ciertamente, sea cual sea el espacio, la protagonista está inmersa en un lenguaje de la locura misma. Esta locura está sentenciada a una percepción libertina, también como una salida para no permanecer en una realidad que la dañaba, esto es, “la sabiduría misma de no ver las vergüenzas del mundo”¹¹⁸.

La locura aludía a un comportamiento que rechazaba las normas sociales impuestas a causa de un desequilibrio en la mente e, incluso, se adjudicaba a posesiones demoniacas¹¹⁹. La locura es considerada como la privación del uso de la razón o del buen juicio¹²⁰, adoptando ya una conceptualización desde las ciencias médicas, fuera del ámbito religioso —aunque la sociedad criminaliza a todo ser que no se encuentra dentro de lo que llama “normalidad”—.

La acepción de la locura, según Foucault, depende de los que tienen el poder, pues éstos definen lo que es normal y lo que no lo es. Así, cualquier sociedad puede delimitar la locura de tal manera que ciertas personas encajen en esa categoría y sean aisladas¹²¹, solo por una normatividad, tanto legal como social. Estos mandatos son producidos por la sociedad y que los “poderosos” emplean para mantener el control: se trata de “controlar, formar, valorizar, según un determinado sistema”¹²². Lo mismo sucede con el patriarcado y sus demandas de género. En seguida, Foucault brinda un ejemplo de esto: el individuo “[...] ha de ser formado, reformado, corregido, en un cuerpo que debe adquirir aptitudes, recibir ciertas cualidades, calificarse como cuerpo capaz de trabajar”¹²³. Todas estas exigencias sirven para que el individuo actué “normal”, es decir, conforme a las reglas sociales de la cultura en la que se desarrolla, en la sociedad autoconsiderada mentalmente sana.

En “La celda” María se sale de la rectitud esperada para inundarse de los preceptos catalogados como libertinos: la libertad sexual y fuera del matrimonio, la felicidad y, por

¹¹⁸ Referencia a la frase de Enrique Heine: “La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca”, cit. Torcuato Luca de Tena (1981). *Los renglones torcidos de Dios*, México, Edivisión, Compañía Editorial.

¹¹⁹ Clotilde Sarrió, (2014). “¿Qué es la locura?”, en *Psyciencia*, en línea: <https://www.psyciencia.com/que-es-la-locura>, publicado el 13 de marzo de 2014, consultado el 30 de noviembre de 2020.

¹²⁰ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de diciembre de 2020].

¹²¹ Amanda Garma, (---). “La locura y la sociedad. A partir de Foucault”, en *La caverna de Platón*, en línea: <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/locura0910.htm>, consultado el 30 de noviembre de 2020.

¹²² Foucault, Michel, 1976, *Historia de la locura en la época clásica*, 2ª edición, México, FCE.

¹²³ *Ídem*.

supuesto, la locura. Entonces, los lineamientos que propone Foucault sobre el tema se entrevén en este cuento, pero se profundizará el siguiente capítulo como análisis de los personajes y su contacto con una realidad apegada a la sociocultura. La locura de la que habla el autor está relacionada con los prejuicios y las etiquetas sociales que se otorgan a todo lo que no es considerado “normal”, esto es, la falta de inclusión. Sin embargo, también es cierto que autores como Winnicott realizan una diferenciación entre la locura “sana” y la locura patológica. La primera es una suerte de vida cotidiana; la segunda está ligada a la psicosis.

Sin embargo, la locura en “La señorita Julia” se presenta de una forma ligeramente distinta: desde el inicio del cuento se narra una diferencia entre el “antes” y el “después”; la cotidianidad y la transgresión respectivamente. Esta comparación entre un momento y otro guía a una destrucción y construcción a la vez de la personaje, pues el despertar claramente es posible en la protagonista, pero se dicta como un alejamiento de la sociedad en sí que tanto la habían juzgado. Julia al no poder sopesar su realidad con la realidad de los demás actantes, se adentra por completo al mundo de la locura. Este aspecto estaba presente desde el inicio del cuento con la aparición de las supuestas ratas que resultaron ser solo una estola de martas cebellinas.

Así, la locura en esta historia es una base para exponer el mal o las desigualdades que sufre la sociedad presentada. Además, de esto se encuentra argumento en la misma proposición de Foucault sobre la concepción de la locura y su utilitarismo de los “poderosos”. Retomando a Winnicott, “establece la noción de huida hacia la cordura como un rasgo de enquistamiento patológico y la de huida hacia la locura como un estado transitorio de enfermedad”¹²⁴. De este modo, se interpreta el sentido de existencia de la locura en la historia: Julia comenzó con la llamada locura “sana” debido a la cotidianidad en sus días; terminó con el desenvolvimiento de ésta, o como Winnicott lo llama “locura patológica”. No es objeto de estudio de este trabajo profundizar en la cuestión de la locura, sino materializar su existencia como parte fundamental de la historia, encaminada a una huida de la realidad vivida.

¹²⁴ Javier Lacruz, Diana Hidalgo (2012). “Teoría de la Locura. La movilidad de las nociones de cordura y locura a partir de Winnicott”, en *El gesto espontáneo. Artículos*, en línea: <http://elgestoespontaneo.com/html/articulos/TeoriadelaLocura.html>, publicado en 2012, consultado el 1º de diciembre de 2020.

Ya en los preceptos de la religión cristiana, la locura se opone a la sabiduría y como ella se define en relación con la conducta de la vida y con el conocimiento de Dios. El loco es el tonto y el imprudente, es también el impío¹²⁵. Por lo tanto, la locura desde ese punto de vista, es una vida, primero, de ignorancia; segundo, de libertinaje. Esto es, un camino que rechaza los mandatos de esa religión que profesa Julia y su prometido, pero que estas creencias forman parte del sistema patriarcal.

La segunda exterioridad es una propuesta de interpretación que se brinda en este trabajo. Con base en el análisis formal del espacio y el tiempo como la configuración de lo cotidiano; la narración; y los personajes, se conforma el argumento de este apartado, la segunda exterioridad, que data de una cuestión social inmersa en los tres cuentos seleccionados de Amparo Dávila. Si bien es cierto que en este capítulo se aborda la teoría como base del capítulo tres, se planteó una generalidad de los conceptos que se aplicarán, desarrollarán y profundizarán de forma particular de cada cuento en el siguiente capítulo. La aproximación del feminismo como teoría y estilo de vida se expuso como un parteaguas del accionar de las protagonistas, en vista de los sorpresivos finales de las tres historias davileanas.

De esta forma, la segunda exterioridad se encarga de ofrecer una línea interpretativa que se aleja del género fantástico —que innegablemente existe dentro de los cuentos— para entrar a un terreno todavía más complejo: el de la muerte del otro y el de la locura. Hablar de feminismo en las historias de Amparo Dávila es completamente válido e, incluso, necesario, pues la estrategia narrativa está enfocada a una demanda social de la autora y el acercamiento con su realidad. Así, Dávila logra un efecto inquietante en el lector: la primera impresión es fantástica, por supuesto, pero escudriñando en su narración se descubre un aspecto profundo que responde a la comunicación y convivencia entre los personajes, que, además, se lee una diferencia entre ellos, no obstante esta diferencia radica en el género y no al mundo al que pertenecen. La cotidianeidad y la transgresión es una constante comparación en los cuentos, pero que sirve para acentuar o enfocar el verdadero problema, desde una visión social, que están padeciendo las protagonistas.

¹²⁵ ----- (---). Prov 1,22-32; Eclo 22, 9-18, cit. “Locura”, Diccionario Enciclopédico de Biblia y Teología, en *Biblia Work*, en línea: <https://www.biblia.work/diccionarios/locura/>, consultado el 1º de diciembre de 2020.

Por último, este apartado es relevante para el estudio completo de este trabajo, ya que, además de ser la propuesta de interpretación, colocando como raíz la cotidianeidad y su transgresión, es una de las maneras para rescatar el movimiento feminista y la importancia de su existencia en la literatura como parte también de un cambio en la realidad de las escritoras como Dávila.

CAPÍTULO 3. EL PERSONAJE TRANSGRESOR

Hay cuentos que hablan de amor, otros de locura y muchos otros de muerte, existen unos que promueven a la reflexión filosófica y otros al horror humano; unos que atraviesan el sufrimiento que causan los malos amores y muchos más que denuncian las injusticias. El cuento narra historias que, alejadas de la relación que podría o no tener con hechos reales, cuentan con un argumento de variada extensión y de índoles distintas, mismas que pertenecen según la temática que se trate. Para Amparo Dávila el cuento cumple una determinada figura geométrica, un triángulo convencional específicamente, pues se tiene: uno, una base en la que se asienta un asunto; dos, se plantea una explicación a forma de desarrollo, y tres, para continuar al conflicto de la diégesis y culminar en el desenlace. Es la misma Dávila quien niega seguir este modelo y finaliza sus cuentos con una frase, sin rodeos¹²⁶, ya que sus cuentos “brotan del recuerdo y la vivencia, posteriormente toman su propio camino”¹²⁷. A pesar de que la autora asegura la configuración de los personajes como personas comunes, existen también los actantes que no pertenecen al mundo real, dejando entrever la presencia de lo fantástico en sus cuentos.

La literatura fantástica se envuelve en una narrativa que describe sucesos no característicos del mundo humano—o que rompe precisamente con las leyes de la realidad establecida— y destila la duda no resuelta como efecto primordial en el lector. La obra davileana ha sido trazada dentro de esa literatura debido a que los personajes transgresores poseen cualidades no propias del mismo mundo, aunque existe una división de lo perceptible y normalizado, y lo fantástico que sumerge los cuentos de Amparo Dávila en una línea casi indivisible entre un universo y otro.

Han sido pocos los estudiosos que han delineado la obra de Dávila en otras temáticas fuera del ámbito fantástico, la más influyente que se ha tomado en este trabajo es la feminista. Este discurso se sustenta y se plantea en los cuentos seleccionados, “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”, donde se ambientan tres personajes femeninos que, ahogadas en su propia

¹²⁶ Erandi Cerbón Gómez (2015), “Amparo Dávila: de niña alquimista a narradora y poeta”, en *Milenio*, en línea: <https://www.milenio.com/cultura/amparo-davila-nina-alquimista-narradora-poeta>, publicado el 15 de mayo de 2015, consultado el 27 de octubre de 2020.

¹²⁷ *Ídem*.

realidad, son expuestas como el mal representativo de la sociedad en la que se desenvuelven. Las tres historias convergen en ese punto fundamental: la parte sociocultural que impone el sistema patriarcal anunciado sutilmente en el discurso de los actantes que rodean a las protagonistas.

Se analizará en este capítulo la importancia que mantienen los espacios y el tiempo en relación con la simbología, ésta a su vez con las acciones emitidas de los personajes hacia la protagonista y el patrón que se sigue para averiguar el origen del daño causado a las mujeres que figuran en la historia; la voz narrativa que cuenta la diégesis y las razones que se encuentran para hacerlo; y, por supuesto, se estudiará a los personajes desde su aspecto más febril: la interioridad (los sentimientos y emociones, porque son personas comunes), la exterioridad (es una guía hacia el despertar de las protagonistas, es decir, el accionar de las actantes principales), por último, se centrará en la propuesta de interpretación de los cuentos: el aspecto sociocultural detectado, es decir, la segunda exterioridad. También dentro de este rubro de la segunda exterioridad es importante señalar la cuestión de género, pues el sistema patriarcal anhela una percepción meramente negativa de su mandato: una guerra de los sexos. En esta línea la presencia de los personajes masculinos en los cuentos de Amparo Dávila es casi nula, cuando éstos aparecen como protagonistas están sentenciados al mismo sistema social, pues la masculinidad está ligada a ser el portador económico de una familia, así lo denuncia “Tiempo destrozado”, “Arthur Smith”, “Moisés y Gaspar”, entre otros. Mientras que, si la presencia de los actantes masculinos es secundaria, se sigue el mismo patrón, pero en función de dañar y reprimir a las mujeres, tal cual aparece en dos de los cuentos aquí analizados, “El huésped” y “La señorita Julia”. Por otro lado, existen los personajes femeninos seguidoras de la cultura machista simplemente para conservar las “buenas” maneras y las tradiciones, mismo ejemplo que sucede en “La celda”. De esta manera, Dávila a través de sus personajes denuncia el mal que posee la sociedad de una forma o de otra, pero todas con el mismo fin, pues estas leyes sociales dependen de un sistema que se ha instaurado desde hace mucho tiempo, se podría afirmar que ha permanecido a lo largo de la existencia del ser humano.

En cuanto a los finales davileanos de los tres cuentos seleccionados, mantienen un deje de misterio y, por supuesto, de sorpresa: la culminación de las historias da un giro a la

interpretación que a lo largo de la diégesis ha ido formando el lector, para que no solo se quede con la duda (en un primer momento), también para que exista un desconcierto y se descubra poco a poco la profundidad de la obra: la segunda transgresión que guía a la construcción sociocultural.

El sistema patriarcal relega a la mujer a los aspectos nodales de la vida, que utilizan el poder para autoeximirse de la culpa al minimizar la presencia femenina en la vida pública y en la privada, hasta casi negarles la existencia, esto es, la represión de las mujeres y la aparición condicionada de la femineidad. En consecuencia, estas mujeres optan por una salida que guía al lector a finales inesperados y que curiosamente las tres historias mantienen un sesgo exagerado, pero que justifica ese final como parte de la necesidad misma de cambiar, de trazarse otro destino, porque hay otras formas de ser.

3.1 “El huésped”

A lo largo de la creación y tradición literaria, la figura del huésped ha tomado distintos matices de acuerdo al significado que lo caracteriza. Los ejemplos más famosos de su utilización en obras son *El huésped del sevillano* (1926), una zarzuela de dos actos, escrita por Juan Ignacio Luca de Tena, Enrique Reoyo y Jacinto Guerrero. En esta obra el huésped es el personaje que representa a Miguel de Cervantes que, viendo la escena, se inspira para escribir “La ilustre fregona” (1613). Por otro lado, el cuento de Isaac Asimov “El huésped” (1951), desarrolla su título como un parásito que esparce esporas para crear enfermedades; un relato del escritor francés-argelino Albert Camus, “El huésped” (1957), que retrató el conflicto argelino; o “El huésped y el anfitrión” (1893) un poema escrito por el poeta georgiano Vasha–Pshavela, donde retoma la mitología georgiana como punto de inflexión.

Como se puede observar con este recorrido, el personaje del huésped es muy frecuentado en la literatura, pero no solo sucede dentro de la creación literaria, también en las series y cintas cinematográficas, tales como *Mis huéspedes* (1979), una serie de televisión mexicana donde se muestran las peripecias de los inquilinos que viven en una casa ajena, en la que la dueña tiene que lidiar con ellos; *El huésped* (2005), la película de Coke Hidalgo donde el huésped es un extraño ser que acosa a cinco internos de medicina en un hospital público; *El huésped de las tinieblas* (1948), película de Antonio del Olmo, donde el poeta Gustavo Adolfo Bécquer cae en un amor imposible que le produce angustia y terribles pesadillas, al final él y su amada mueren al unísono y ascienden hacia una estrella; y, por último, *El tercer huésped* (1946), una película de Eduardo Boneo, donde un financista amenazado es suplantado durante el viaje en tren por un vendedor de apariencia idéntica.

“El huésped” de Amparo Dávila da un giro completamente diferente a la percepción de estas obras, ya que el personaje atormenta a la familia en complicidad con el esposo de la protagonista. En este caso “El huésped” es el actante que posee características de la literatura fantástica y que propiamente aparece en el mundo real, es decir, en la realidad de los demás personajes. Curiosamente, jamás se cuestiona esta vertiente: la existencia de un ser que tiene particularidades no provenientes de las leyes de lo real.

El título del cuento hace referencia a una persona alojada en casa ajena, ya sea como un invitado por un anfitrión o como un cliente de un establecimiento hotelero. En biología refiere como “la persona, animal, planta o célula que aloja a otro ser vivo, casi siempre un parásito”¹²⁸. Esta resulta convertirse en una acepción interesante para la forma de comprender la pervivencia del huésped, pues se entiende que este personaje no pertenece al mundo humano, sin embargo existe dentro de él, como un parásito que se anexa forzosamente a otro organismo para no solo habitar en él, también para alimentarse de él.

Así, la palabra huésped viene del acusativo *hospitem* del vocablo latino *hospes, hospitis*:

significa en origen anfitrión, señor que da hospitalidad al forastero o extranjero, según las viejas leyes de hospitalidad, y que establece con él una relación de mutua contraprestación. La palabra latina *hospes, hospitis*, testimoniada desde muy antiguo en latín, “se origina en un viejo compuesto de dos raíces indoeuropeas que significan “el señor de los forasteros” o 'el poderoso protector de extranjeros'. Especializada en expresar la idea de extranjero invasor y, por lo tanto, rival o enemigo de guerra”¹²⁹.

El personaje, como ya se mencionó en el segundo capítulo, es un ser con referente real o imaginario que figura en una obra literaria, teatral o cinematográfica. Bajtín al respecto no concibe el término de personaje, él lo nombra “héroe”. El héroe, según el autor, es el portador de un discurso con valor completo¹³⁰ o, en palabras de Bustillo, transmisores de significación de los universos ficticios¹³¹. En el caso de “El huésped”, los entes davileanos son personas comunes que narran o de las que se cuenta una historia, como la misma Amparo Dávila afirmó en varias entrevistas: “el hombre o la mujer en su misterio de ser”¹³². También –y al respecto de los teóricos– los personajes de este primer cuento son criaturas que difunden un mensaje profundo de perspectiva cotidiana y que es transgredida por un antagonista de características físicas no pertenecientes al mundo humano.

Así, los personajes femeninos que forman una alianza no pronunciada, son parte de un proceso que está dividido en dos momentos: al principio develan sumisión. En el segundo

¹²⁸ “Huésped”, Diccionario en *The Free Dictionary by Farlex*, en línea: <https://es.thefreedictionary.com/hu%C3%A9sped>, consultado el 3 de marzo de 2020.

¹²⁹ Valentín Anders, “Etimología de Hospicio”, Diccionario etimológico en *De Chile*, en línea: <http://etimologias.dechile.net/?hospicio>, consultado el 5 de marzo de 2020.

¹³⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 2005, p. 82-83

¹³¹ Carmen Bustillo, 1995, *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Vadell hermanod editores, p. 19.

¹³² Cerbón Gómez, *Ibid.*

momento despiertan a la realidad para poder salvarse. Por otro lado, los personajes masculinos en esta historia aparecen como personajes secundarios, (el caso del esposo), o antagonistas (el caso del huésped). Son partícipes de una complicidad sutil que atormenta a las mujeres que también habitan la casa.

3.1.1 La configuración de lo cotidiano en “El huésped”

3.1.1.1 El espacio

Un elemento fundamental para la configuración de lo cotidiano, según Humberto Giannini, es el espacio. En este cuento la historia se desarrolla en un lugar lejano de la ciudad: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (p. 19)¹³³. El primer motivo de la literatura fantástica, postulado, incluso, por Todorov: el espacio ambientado para que lo fantástico resurja, esto es la lejanía que mantiene el lugar en el que la historia se desarrolla con el mundo externo a ella.

Comenzamos a examinar el espacio de manera general. Tenemos entonces un lugar que no se encuentra cerca de la ciudad, es pequeño e incomunicado. Tales características desarrollan una historia en la que los personajes están solos y se sienten así: una situación difícil en la que no existe una persona ajena a los habitantes de la casa que pueda intervenir. La incomunicación en poblados lejanos de la ciudad es meramente común. La palabra “incomunicado” tiene dos acepciones en este cuento: la primera data como medios de transporte que realicen una interfaz con el sitio de la historia; la segunda refiere a que la gente del pueblo en el que habita no mantiene una conversación entre sí. Sin embargo, Cuando la narradora describe al pueblo como “pequeño”, no menciona las dimensiones de su pequeñez. Esta palabra tendrá sentido líneas más adelante de la narración: el pueblo estaba casi muerto, es decir, había pocas personas o nadie habitaba ya el pueblo. Eso lo confirmamos inmediatamente con la expresión “o a punto de desaparecer”. Quizás el pueblo esté

¹³³ Debido a la estructura del presente capítulo se distingue con facilidad el análisis de cada cuento, por lo que solo se citarán las páginas del texto específico.

abandonado y sea ese el motivo por el cual el marido se sepa con el poder de que la esposa no será capaz de abandonar el sitio ni mucho menos huir de él (ni del esposo ni del huésped).

Posteriormente y de manera particular, la casa es el límite en el que la esposa se mueve. El sitio lo describe la narradora como un espacio distinto a como caracteriza el pueblo: “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 eran frecuentes” (p. 20). Una típica casa de dueños acomodados (en el sentido de diseño colonial), que permite visualizar a una familia de un nivel social alto, donde el marido trabaja y la esposa se encarga de los hijos, su educación y del cuidado del jardín.

El contraste del interior de la casa con el exterior, es decir, el pueblo, juega con una dualidad de la vida y la muerte: una casa muy grande para un pueblo pequeño, con bastante vida para un pueblo (casi muerto), cuartos alrededor de la casa, para un pueblo que está a punto de desaparecer. Cuando la narradora describe el jardín, nos informa que su ocupación constaba de cuidarlo por las mañanas: “[...] Era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín” (p. 20). Cabe mencionar que el jardín simboliza la vida y, en su contraparte, el huésped representa una amenaza precisamente para esa vitalidad que la protagonista tiene tanto apuro de salvaguardar. Quizás, en la premura de que es lo único que no ha podido invadir el huésped.

Como se mencionó en el capítulo 2, Humberto Giannini postula en su libro *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia* la línea rutinaria a través de tres lugares que se viven y que dan cuenta para conocer si las acciones presumen ser cotidianas o cambian constantemente. Estos tres espacios son: la casa, la calle y el trabajo.

En “El huésped” es la casa el único sitio que se menciona. La casa representa, en estricto sentido, un espacio seguro y de libertad para ser uno mismo, como afirma Humberto Giannini:

La casa, más aún que el paisaje, es un estado del alma. Cuando traspaso la puerta, el biombo o la cortina que me separa del mundo público. Cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo¹³⁴.

¹³⁴ Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, 2012, p.32.

La narradora se traza un límite como líder de una familia: se piensa sola y sin poder huir de la casa, así que se convierte ésta en una celda para ella. No toma decisiones sobre el espacio: por esa razón se instala el huésped sin problema alguno, pues es el invitado y, en el peor de los casos para la narradora, cómplice del esposo; ella no puede –o no quiere– hacer nada. Solo revela cuál era el papel que ella seguía dentro de esa gran casa. Las actividades que ella realizaba, estaban limitadas a las del hogar, al cuidado de sus hijos y a la espera de su esposo que llegaba a altas horas de la noche. El motivo de la celda está implantado en esta historia, incluso, en los dos cuentos posteriores que se analizarán en los apartados específicos de este trabajo. En “El huésped” se simboliza una celda en la que la esposa –y los demás personajes, con excepción del esposo– no pueden salir más allá de los límites de la casa. De esta forma, se vuelve aún más asfixiante la presencia del huésped que controla la vida de los habitantes de ese sitio. Es así, como este lugar se aleja de las características que se tiene como “hogar”:

Es el contorno inmediato y familiar que me construye mediante la reflexión domiciliaria, lo que me permite reintegrarme a la realidad reencontrarla y contar con ella cada día. El domicilio es indicio y símbolo fuertes de la singularidad humana, así como la calle es símbolo de su universalidad, de su sociabilidad¹³⁵.

El huésped persigue su comodidad en un espacio que concordara con él y que diera un motivo más para que los habitantes de la casa supieran que hay algo anormal en él y le temieran.

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

Posteriormente, Giannini expone que en el domicilio también hace frío (en el sentido poético de los acontecimientos), y el ser que habita en ese espacio tiene que abandonar su aparente separatividad protegida, entonces este ser domiciliado: “aprende a intimar, a convivir con lo extraño a causa de que tiene que sobrevivir, a causa de que tienen que asegurarse el día a día esa mismidad que el domicilio parecía ofrecerle”¹³⁶.

El autor configura el domicilio como un espacio de paz, de un sitio para ser uno mismo, para ser libre. Antes de la llegada del huésped, la narradora expresa que no era feliz y que

¹³⁵ *Ídem*, p. 33

¹³⁶ Giannini, *Ibid*, p. 34

casi no tenía paz. Después de que el huésped se instala, esa poca paz se le esfuma por la vacilación que se forma con esa presencia que les causa pavor a los personajes:

Habiendo partido desde ese lugar simbólico del sí mismo —el domicilio— en busca de una experiencia real de la disponibilidad de sí para sí —un domicilio interior—, a propósito de dos estadios afectivos banales, el desgano y el aburrimiento, nos encontramos ahora con un fenómeno tortuoso y contrario al que buscábamos: el de la huida de sí¹³⁷.

Como ya se había mencionado, el espacio es un elemento que suma a la destrucción del personaje. Por lo tanto, la protagonista tiene dos alternativas solamente: o se enfrenta al huésped y a su marido, o huye. Sin embargo, la segunda opción la considera imposible, convenciéndose a sí misma de que no había alguien más que pudiese ayudarla y, por ende, se vendía ella misma la idea que sin su marido, no podría hacer nada. En este trabajo el elemento primordial de análisis de los cuentos davileanos es la transgresión de la vida cotidiana, misma que se ve reflejada con la llegada del huésped a la casa donde vive la narradora y protagonista. Entonces, diríamos en términos de Giannini que el arribo del invitado por el marido es la causa de la suspensión e invalidación temporal de la rutina¹³⁸. En conclusión, el espacio de la casa es en sí mismo transgredido por el huésped, ya que la casa se visualizaría en principio como un lugar seguro, que brinda protección por su acepción del espacio íntimo. De esa forma, no solo se interrumpe la vida cotidiana, también el lugar es invadido por un actante extraño.

3.1.1.2 El tiempo

En el cuento “El huésped” no hay un indicador que muestre un tiempo específico dentro del relato, sin embargo es recurrente encontrar en la escritura davileana, la dualidad del día y la noche en contraposición. En esta primera historia el día presenta lapsos de una mediana tranquilidad para la protagonista, por ende, sus actividades cotidianas continúan, pues éstas solo se reducen a cocinar, vestir a los niños y cuidar el jardín: “Durante el día, todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía” (p. 19).

¹³⁷ *Ídem*, p. 105.

¹³⁸ *Ídem*, p. 88.

El día es definido por el *DRAE* como el “período de tiempo comprendido entre el amanecer y el ocaso, durante el cual hay claridad solar”¹³⁹. Por otro lado, en el *Diccionario de símbolos* dirigido por Jean Chevalier, se alude a la representación de estos fenómenos y se menciona que “los símbolos son el más antiguo cantar. El principal de ellos es la naturaleza virgen. En ella espontáneamente se explayan estas formas universales del día y la noche, la bóveda celeste, el polo, los puntos cardinales, los metales, los planetas, los luminare”¹⁴⁰.

El “día” en la cultura griega es considerado como un símbolo de conocimiento, pues el sol y la luz están en éste:

El sol es el que nos permite ver [...] Sin luz no se ve. Este símbolo del Sol representa la luz del conocimiento —que es lo que hace al ser humano evolucionar— aparece en el mito de la caverna de Platón. Si la caverna es nuestro mundo y estamos encadenados mirando sombras de la realidad, la verdadera realidad está afuera, donde está el Sol. Cuando el personaje del mito sale de la caverna, lo que puede contemplar en última instancia cuando ya está preparado es el Sol, es decir, el verdadero conocimiento. Salir de la caverna simboliza salir de la ignorancia del mundo material, y contemplar el Sol significa comprender la verdadera luz de la sabiduría y renacer como un ser humano completo que ha llegado a tener conciencia de todos los planos de existencia¹⁴¹.

Se puede deducir entonces que el lapso que abarca la luz del día, además de simbolizar el conocimiento y el “bien”, representa el tiempo seguro en el que se puede estar lejos de las sombras. Sin embargo, en “El huésped” se transgrede esa seguridad del día en ciertos episodios: cuando la protagonista está cocinando y ve el reflejo del huésped; y cuando “él” golpea brutalmente a Martín, el pequeño hijo de la sirvienta. Otra cultura que mantiene una idea simbólica del día y la noche, es Egipto donde se creía que “el Sol renace todos los días” y, de acuerdo a la mitología de esa región, lo veneran como un dios:

El Sol en Egipto, Ra, es el creador y simboliza el renacimiento. En un ciclo eterno, parte de toda la vida, el Sol «moría» todos los días al atardecer. Pasaba sus pruebas por la noche, viajando con su barca por el río de las tinieblas y enfrentando a los enemigos que intentaban cortar su paso. Al final, vence las dificultades y vuelve a nacer al amanecer repitiendo constantemente el mismo proceso de la creación del universo¹⁴².

¹³⁹ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>, consultado el 13 de mayo de 2020.

¹⁴⁰ Chevalier, Jean (2000). *Diccionario de símbolos*, México: Herder.

¹⁴¹ -----, (2020) “El Sol, antiguo símbolo de renacimiento”, Culturas del mundo en Revista *Esfinge*, en línea: <https://www.revistaesfinge.com/cultura/culturas-del-mundo/itemlist/tag/Renacimiento>, publicado el 1º de junio de 2018, consultado el 22 de mayo de 2020.

¹⁴² *Ídem*.

Todo ser es testigo del movimiento transitorio del día a la noche y viceversa. Esta es una característica de la vida, la naturaleza y de todo ser humano que vive en ciclos, pues este ser debe enfrentar a las tinieblas para poder renacer y para poder lograrlo se tienen que vencer las pruebas que se presentan en este lapso. Tal cual debía hacerlo la esposa como líder de su alianza con la sirvienta para proteger a sus hijos: ella descansaba durante el día porque en la noche tenía una lucha contra el huésped que la asechaba. Si ganaba esta batalla, se libraba del peligro que el invitado representó desde su primera aparición.

Como se mencionó al principio, el cuento no precisa de un tiempo en específico, quizás por la mera costumbre de que todos los días son iguales y cortos: preparar el desayuno, alistar a los niños y cuidar el enorme jardín. En ese lapso donde la cotidianeidad aflora, la linealidad y la repetición de acciones Giannini las explica como una modalidad de quién está allí desde siempre y argumenta que “lo cotidiano es justamente lo que pasa cuando no pasa nada. Nada nuevo, habría que agregar”¹⁴³. Es decir, lo que pasa todos los días.

El huésped no solía salir de su habitación durante el día, precisamente por la representación de este momento: luz, conocimiento y una escasa seguridad. “Él” —como lo nombraban las mujeres de la historia— era impredecible porque deambulaba en algún momento del día, tomando desprevenida a la personaje principal.

La noche, por otro lado, es el momento en el que el huésped vagaba tranquilamente y asecha la habitación de la protagonista, quitándole el sueño a ésta: “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” (p. 20).

El huésped representa en el cuento esa oscuridad que trae consigo la noche, es ese ser extraño y desconocido que ha invadido una casa, que, si bien dentro del lugar no gobernaba la felicidad, por lo menos había un poco de paz dentro de ella. Es así que cuando anochece en la historia, ésta se vuelve más peligrosa, pues el huésped mantiene el poder durante ella. De esta manera, el tiempo es transgredido al igual que el espacio y la cotidianidad, pues los lapsos se viven de forma distinta: el día lo sobreviven con una supuesta continuidad de la

¹⁴³ Giannini, *Ibíd*, p.26.

vida rutinaria y la noche no significa un momento tranquilo en el que la protagonista pueda descansar sin preocuparse.

3.1.2 El narrador

El narrador es autodiegético, en el sentido formal del análisis, pero también es una mujer, madre y esposa a la vez que cuenta un recuerdo. En la estrategia discursiva se juega con el control de la narración, pero paradójicamente no hay control sobre su vida, es decir, la protagonista es la narradora que presume tener el dominio sobre la forma de contar la historia, sin embargo no tiene el mando sobre su vida. Esto es una contradicción metatextual: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros” (p. 19). Curiosamente se relata un recuerdo. Esta premisa adquiere el valor total cuando se comienza a detallar el ataque del huésped a Martín: “Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo...” (p. 21). Aunado a estas pruebas, el evidente uso de los verbos en pretérito y, por consiguiente, en copretérito.

Un individuo se convierte en narrador cuando cuenta una historia, sea de una tercera persona o una vivencia propia, sea verdadera o falsa, perceptible o fantástica. El tipo de historia que leemos en “El huésped” es, aparentemente, fantástica. Es cierto, para los lectores –y más para los especialistas– que hay algo que no corresponde a las leyes del mundo real. Sin embargo, dentro de la diégesis esto no parece tener mayor relevancia, ya que los personajes nunca se cuestionan que el huésped pertenezca o no a su mundo. Si bien es cierto, que el invitado es un actante con características diferentes, él representa más allá de un personaje fantástico: manifiesta un universo simbólico y la detención de la cotidianidad, es decir, la transgresión. Es fundamental identificar los mundos paralelos en la escritura davileana. Esto corresponde a la realidad que viven los personajes y la realidad fantástica a la que pertenece el huésped, pues es recurrente en esta autora la mezcla de estos mundos y como resultado se obtiene la convivencia de todos los personajes en un mismo plano.

En el siguiente apartado se desarrollarán los personajes, su interioridad, su exterioridad en primer plano, es decir, las acciones que éstos ejercen de acuerdo a la interioridad mediatizada por la presencia del huésped; y, por último, el segundo plano de la exterioridad. Esta

perspectiva refiere a la interpretación que este trabajo brinda y que apunta a las relaciones familiares en su relación destruida y precaria.

3.1.3 Personajes

La narradora es la protagonista, también aparecen sus dos hijos, la sirvienta –aliada de la esposa– y el hijo de ésta; el huésped es el cómplice del esposo. La narradora es una mujer y “madresposa”¹⁴⁴ que vive en una casa grande en un pueblo incomunicado y distante de la ciudad. Ésta narra varios detalles que nos indican, primero, que la historia es un recuerdo – como ya se había mencionado–; segundo, que llevaba tres años de matrimonio y no era feliz. En seguida, menciona que para su marido ella era como un mueble que se acostumbra a ver y no causa la mayor impresión. La cotidianidad aparente ya había alcanzado a la familia. Sin embargo, esa linealidad de acciones se ve interrumpida con la llegada del huésped –el llamado “él” por las mujeres de la casa y el invitado del esposo– que al principio se observa como un problema más y termina siendo el motivo para que la esposa tome las resoluciones pertinentes y decisivas. El esposo no es un personaje que esté presente completamente. Solo se sabe de él cuando califica a su esposa de histérica y defiende siempre la figura del huésped.

3.1.3.1 Interioridad

En este apartado se analizará, como ya se mencionó en el capítulo 2, a los personajes desde su aspecto no tangible que corresponde al conjunto de sentimientos y emociones arraigados a partir de una situación nueva y hostigante. Así, cuando se habla de interioridad, se refiere a lo que sucede dentro de los personajes, guiado por la visión de Amparo Dávila hacia éstos: son personas comunes; y por las características que el narrador brinda sobre los mismos, donde también se encuentra el personaje que transgrede la cotidianidad agobiada y

¹⁴⁴ Se define como la servidumbre voluntaria: una mujer para y de otros; por lo tanto, una mujer nunca tiene un logro propio (término acuñado por Marcela Lagarde en su obra *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*). Cfr. Lagarde, Marcela (2016). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: Siglo XXI Editores México.

mediatizada por mandatos propios del sistema patriarcal. Gracias a estos elementos, se puede develar la interioridad que hace reaccionar a los personajes frente a una situación extrema. Tal es el caso de la narradora del cuento “El huésped”.

La protagonista tiene dos momentos clave que definen el “antes” y el “después” en la historia. La primera parte expone a una mujer pacífica, sumisa y obediente; una “madresposa” en plenitud. Después de tres años de matrimonio ella no era feliz. Entonces, el lector supondrá lo que la narradora afirma líneas más adelante: “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno” (p. 19) con la llegada del huésped. Representa el invitado la transgresión y, por ende, un problema más. La línea cotidiana se basaba en seguir una vida monótona en la que la protagonista no tenía ni voz ni voto en las decisiones que debían tomarse, y sus actividades se limitaban a servir, como ya se mencionó anteriormente. Esto indica que el poder lo tenía el marido y recaía en la esposa como forma de dominación de un sistema patriarcal. La transgresión a esa cotidianidad se comienza con la llegada del huésped. Éste que al inicio representó una amenaza, logra un propósito inquietante e interesante dentro de la historia: la protagonista tiene un despertar sobre la realidad que está viviendo y en busca de la protección hacia sus hijos, quizás se devela su propia sumisión frente al esposo. Este sería el comienzo del desencadenamiento de una decisión firme que toma en complicidad con la sirvienta.

Desde el primer día en que el huésped llegó a la casa de la familia, la esposa le suplicó al marido que no la condenara con la presencia del invitado. Ella narra la negativa que le dio su esposo: “No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara” (p. 19). Gracias a esa decisión, la esposa tuvo que experimentar los sucesos relatados. Sin embargo, la vida de la protagonista dio un giro inesperado: “Perdí la poca paz de que gozaba en la casona” (p. 19). Así, descubrimos que antes de la llegada del huésped, la familia no tenía una paz completa.

Más adelante, la narradora cuenta que los oídos sordos de su esposo –quien se la pasaba todo el día trabajando y llegaba tarde a casa– siguen haciendo caso omiso a las situaciones que pasan dentro de su hogar. Quizás por la complicidad que unía al huésped y el esposo: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (p. 21). Es en ese punto en el que el lector se podría cuestionar la razón que

no le permitía huir de esa casa con sus hijos. Respuesta que párrafos posteriores revelará la narradora.

“Es completamente inofensivo” —dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia” (p. 19). Un error que se comete constantemente es dar por sentado que una persona se comporta igual con otras personas, que como se comporta con uno mismo. En el caso del cuento, cómo saber si el huésped es realmente inofensivo y en qué sentido lo es. Esta percepción está filtrada por la focalización del esposo, aunque la esposa sea quien controla la narración. Curiosamente el modo en que llama el esposo a la protagonista es parte de todo discurso patriarcal: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (p. 22).

La palabra “histeria” tiene un recorrido histórico interesante que data desde sus primeras acepciones hasta las más actuales investigaciones y argumentos que defendieron propiamente las feministas. La histeria, desde su inicio en la cultura egipcia, se denominaba como “perturbaciones en el útero”. La teoría dicta que la enfermedad se relaciona con un órgano femenino concreto, el útero, que no tiene lo que desea y en consecuencia se desplaza de manera imprevista por el cuerpo¹⁴⁵. Filósofos como Platón la describen como un animal que vive en la mujer con el deseo de tener hijos. Más adelante, en la Edad Media, la histeria se traduce en un mal que se ha apoderado de las mujeres, las catalogan como brujas porque, según la ideología, se dejan influenciar por el Diablo. Se le comienza a dar un tratamiento religioso, por ende, se le persigue, se le juzga y se le castiga. En el siglo XIX los sanatorios se llenaban de mujeres “histéricas” y se cataloga la histeria como el instinto sexual de la mujer y su necesidad de tener relaciones sexuales para completar la parte reproductiva. En el siglo XX, Freud lo trataba desde el psicoanálisis como una neurosis que tiene origen en un incidente sexual. Más adelante, en el mismo siglo gracias a los movimientos feministas, los diagnósticos de la histeria decaen progresivamente. Actualmente, se usa el término “histeria” como sinónimo de nerviosismo o excitación extrema, además la persona histérica es aquella

¹⁴⁵ Andrea Serrano Pontes, Marta Martín Martín, Laura Mancilla Pérez, (2017) “La desconocida historia de la Histeria”, en línea, en *Gomeres: salud, historia, cultura y pensamiento*, en línea: <http://index-f.com/gomeres/?p=2158><http://www.fundacionindex.com/gomeres/?p=2158>, publicado el 27 de diciembre de 2017, consultado el 8 de junio de 2020.

que no sabe lo que quiere o que cambia de parecer muy rápido, sin razón alguna o motivo aparente¹⁴⁶.

En el discurso del esposo se ambienta esta palabra y cataloga como “histérica” a la protagonista por su extremo nerviosismo hacia la presencia del huésped y las acusaciones sin fundamento –según él– hacia su cómplice. De esta manera, cuando la voz narrativa del esposo sale a relucir en la historia, siempre es acompañada de los puntos suspensivos explícitos en la obra. Éstos son un son un ejemplo del estilo davileano y también representan los vacíos que existen dentro de la diégesis. Esta observación es importante debido a que forman parte de un discurso patriarcal, es decir, la protagonista brinda un silencio para no precisar las palabras que inducen a la sumisión en la que está sumergida. Ahora bien, estos vacíos se pueden interpretar de dos maneras: la primera es que el diálogo del esposo se cortó justo ahí, o la segunda, que ese diálogo se haya prolongado, pero la narradora no quiso profundizar: “Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues... No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara” (p. 19).

Sin embargo, a pesar del molesto acoso que sufre por parte de él, ella va cobrando su realidad a partir de esa experiencia. Despertar que pertenece al segundo momento: ya se lee a una mujer que actúa y se da cuenta de los oídos sordos de su marido. Entonces, responde a lo que debía acostumbrarse e ignorar, según el mandato patriarcal: el daño que le causaba el marido y, por consiguiente, el huésped. Esto sucede después que el huésped golpeó al hijo de María, la protagonista temió que ella se fuera de la casa y la dejara sola, empero ella “era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza” (p. 22).

Las acciones que lleva a cabo la esposa a partir de ese acontecimiento, forman parte de la exterioridad de los personajes y, con focalización en la esposa, el desarrollo del segundo momento que se plantea en este trabajo: la venganza con base al daño que estaba recibiendo.

¹⁴⁶ *Ídem.*

3.1.3.2 Exterioridad

La “exterioridad” aludirá en este trabajo a las diversas acciones que se llevan a cabo a lo largo de las historias. Estas que al mismo tiempo responden de forma dependiente de la interioridad de la protagonista, es decir, este apartado se enfoca en la reacción que tienen los personajes frente a las adversidades presentadas.

Los antropónimos en las obras literarias son generalmente representantes o elementos importantes que ayudan al lector a interpretar la historia desde una mirada distinta. En muchas otras ocasiones, los nombres son solo una designación para distinguirlos de otros personajes. En el cuento “El huésped” solo se mencionan dos nombres: el de la sirvienta, María, (y que también se refiere como Guadalupe más adelante) y el de su hijo, Martín. El significado de “María” es el de “amada de Dios” o su acepción “eminente o excelsa”¹⁴⁷ provenientes de la tradición cristiana. “Martín”, por otro lado, es aquel que se encuentra bendecido por el Dios Marte, guerrero marcial; un individuo agraciado y muy religioso¹⁴⁸. Sin embargo, el esposo, la esposa y el huésped son los únicos personajes que no tienen un nombre que los diferencien de otros familiares. La alusión a ellos como “esposa” y “esposo” determina solamente la unión social que mantienen los dos personajes. Sin mayores precisiones.

Un dato interesante que relata la protagonista es que al huésped no lo nombraban, pues creían que cobraba realidad: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso” (p. 20). Lo cual se convierte en el último indicio de la existencia en el cuento de un personaje propiamente fantástico, no obstante los demás personajes tienen plena conciencia de que no es real, pero existe dentro del mismo mundo que ellos. Cabe mencionar que esta percepción depende de la interpretación que se adopte en la lectura de la historia, pues autores como Todorov postulan una de las características

¹⁴⁷ -----, (---). *Significado de nombres*, en línea: <https://significadodenombres24.com/significado-de-maria/>, consultado el 12 de mayo de 2020.

¹⁴⁸ ----- (2019) “Nombres que significan guerrero”, en *Todo papás*, en línea: <https://www.todopapas.com/embarazo/semanas-embarazo/nombres-que-significan-guerrero-7777>, publicado el 3 septiembre de 2019, consultado el 12 de mayo de 2020.

propias de la existencia de lo fantástico en las obras literarias: que el lector se quede con la duda¹⁴⁹.

El huésped es “lúgubre” y “siniestro” –como lo delinea en primera instancia– lo cual es un indicio de que posee una particularidad: conlleva oscuridad y causa temor cuando se le ve. Tiene los ojos en tonalidad amarilla, característica que en una persona “normal” sería un síntoma de una enfermedad. Además, no parpadeaba, condición que no es común en ningún humano. Finaliza su exposición de los rasgos del huésped intuyendo que, con ese aspecto de los ojos, podría ver más allá de las cosas y de las personas, una habilidad que no es propia de una persona común y corriente.

La esposa, como ya se dijo, es el personaje presumiblemente complejo: la historia comienza mostrando a una mujer distinta a la que se presenta cuando la diégesis termina. Así, el segundo momento clave de acción de la narradora, comienza con las agresiones físicas que recibe Martín, hijo de María, la sirvienta. La esposa describe los hechos de forma instantánea: “aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacué con toda la furia contenida por tanto tiempo” (p. 21).

Siguiendo la línea de la complicidad del esposo y el huésped, la narradora le advierte a su marido lo ocurrido, éste continúa con la negativa. Entonces es el momento en el que la esposa rompe con su sumisión: “Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano” (p. 22). A pesar de que no huye, sí “despierta” a su realidad de mujer para y con su esposo y el invitado de él.

La típica situación en la que solo el marido trabaja y la esposa se queda en la casa, sin obtener ningún recurso económico base, lo cual dificulta, en primera instancia, su salida. En la vereda trascendental del patriarcado, el hombre obtiene el recurso por medio del trabajo y la esposa lo administra, haciendo las tareas del hogar y educando a los hijos. La mujer no se preocupa por la parte monetaria porque encuentra la seguridad en su esposo. En el cuento “El huésped” sucede lo mismo, el único elemento extra es que se encuentra a una mujer más que le ayuda con los quehaceres de su gran casa. En segundo término, la narradora explica la difícil

¹⁴⁹ Tzvetan Todorov, 2005, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.

comunicación que tiene no solo con el marido, sino con el exterior, además no tiene amigos ni parientes a los cuales pueda recurrir. Desde un inicio la esposa narra que vive en un pueblo pequeño, incomunicado y lejano de la ciudad, lo que recurre a pensar que no hay alguien quien pueda ayudarla y, evidentemente, no menciona a la familia externa. Además, la situación que debía soportar debido a las condiciones del lugar convertía los acontecimientos como amenazantes: “Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche. No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento...” (p. 21).

La sirvienta es su única aliada desde el inicio de la historia hasta el final de la misma, pero ¿cuál es la diferencia entre la alianza de la esposa y la alianza del marido? Estos dos se pueden diferenciar ciertamente por las acciones positivas y negativas, es decir, un aliado y un cómplice. El cómplice es definido por el *DRAE* como un participante o asociado en crimen o culpa imputable a dos o más personas¹⁵⁰; por otro lado, el aliado es aquella persona “que se ha unido y coligado con otra para alcanzar un mismo fin”¹⁵¹, es decir, tiene una connotación neutral a diferencia de la palabra “cómplice”. Quizás, esta confrontación de acepciones se deba a la focalización que tiene la narración: es más fácil que el lector se identifique con la esposa, pues es ella quien cuenta la historia y, además, es la que recibe el daño por parte de las figuras masculinas. Así, se plantea como complicidad al esposo y al huésped debido al tormento que sufre la esposa gracias al invitado: éste es el encargado de quitar la paz que existía en la familia. Este planteamiento se observa en toda la historia, pues el marido es el puente conductor que representa un antes y un después, una vida de paz y otra de intranquilidad. Asimismo, es el único que no se aterra con la presencia del huésped por su aspecto físico y por la desconfianza que genera; elementos que son visibles para toda la familia.

En cambio, se figura una alianza entre la esposa y la sirvienta, pues para las dos mujeres resulta intranquilo y peligroso el acomodo del huésped en su casa, la vivienda que los protege de un pueblo “casi muerto”; además, él se convierte en el ser que los aterra y persigue. Particularmente, la esposa es asechada por él durante el día y la noche, ya que el esposo

¹⁵⁰ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consultado el 17 de junio de 2020].

¹⁵¹ *Ídem*.

llegaba tarde y ella no podía cerrar la puerta por temor a los malos entendidos con su marido: “Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...” (p. 21). Es posible acotar en esta premisa indicios de misoginia. Ésta entendida como una “aversión a las mujeres”¹⁵², es decir, odio hacia el sexo femenino: desde su composición anatómica y biológica hasta los rasgos culturales que adoptan en la sociedad. Así, la violencia machista se inicia con la misoginia, la humillación o vulneración del sexo femenino, las agresiones físicas y, en el peor de los casos, termina con el asesinato de la mujer por cuestiones diferenciales de género y que estructura un sistema patriarcal en toda la extensión de la palabra.

De esta forma, el momento cumbre fue la agresión física hacia Martín. Es justo en esa escena que se lee a la esposa defendiendo a Martín y descargando su ira hacia el invitado del esposo: “Aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacué con toda la furia contenida por tanto tiempo” (p. 21). Posterior a esto —y pese al marido que ignoraba los hechos— las dos mujeres se unen para acabar con su pesadilla: “—Esta situación no puede continuar —le dije un día a Guadalupe. —Tendremos que hacer algo y pronto —me contestó. —¿Pero qué podemos hacer las dos solas? — Solas, es verdad, pero con un odio... Sus ojos tenían un brillo extraño” (p. 22). La oportunidad les llegó cuando menos la esperaban: “Mi marido partió para la ciudad a arreglar unos negocios. Tardaría en regresar, según me dijo, unos veinte días” (p. 22). Los planes para darle un final al huésped comenzaron. Llevarlos a cabo no fue complicado, pues durante el día se la pasaba durmiendo por lo que no estaría alerta de lo que pasara en ese lapso: “Conteniendo la respiración, bajamos los pasadores, después cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente. Mientras trabajábamos, gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente. No hizo entonces ruido, parecía que estaba durmiendo profundamente” (p. 23). El final del pacto entre las mujeres, es decir, su alianza —en términos feministas, la sororidad— culmina en el llanto y en un abrazo que las reconforta en su decisión, pues es la única solución que encontraron a su problema. Una salida extrema que culminó con la privación de la libertad del huésped: “Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado,

¹⁵² *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [4 de septiembre de 2020].

arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...!” (p. 23). La resistencia del huésped fue larga. Una persona común no puede sobrevivir muchos días sin comer, por lo que se confirma la cualidad fantástica encarnada en el antagonista.

El marido regresa de un viaje y trae consigo al huésped, al regreso de su segundo viaje es recibido con la muerte de su invitado: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (p. 23). La protagonista y la alianza que forjó con la sirvienta tuvo un resultado favorable para ellas: el huésped dejó de aparecer en sus vidas. La esposa eligió el camino del crimen como remedio a su situación trasgresora que amenazaba su vida y la de su familia.

3.1.3.3 Segunda exterioridad

El marido se fue de viaje y por primera vez la protagonista pudo cerrar la puerta de su habitación. Junto a ella dormían sus hijos y el hijo de la sirvienta, pero para la esposa no hubo descanso alguno: durante la noche Guadalupe y la protagonista planearon la muerte del huésped mientras éste golpeaba con furia la puerta cerrada. Al día siguiente, ejecutaron sus planes: Guadalupe cortó la madera y, posteriormente, se acercaron a la habitación del invitado para encerrarlo con seguro; clavaron las maderas en la puerta para mayor soporte. Una vez terminada la tarea, las dos mujeres se abrazaron llorando. El huésped tuvo mucha resistencia para sobrevivir cerca de dos semanas, pero murió finalmente. Cuando el esposo regresó de su viaje, fue recibido con la noticia de la supuesta muerte repentina de su invitado.

La presión y el acoso que sufrieron los miembros de la familia –con excepción del esposo– por parte del huésped, volcaron la tranquilidad conformista que vivían. Esta situación provocó que la interioridad de cada personaje afectado, se pusiera al límite. La protagonista para contrarrestar la amenaza que representaba el huésped, tuvo que armarse de valor, primero, para defender al hijo de la sirvienta; segundo, para enfrentarse a su despertar a la realidad que traspasaba el margen de la mujer sumisa y obediente que se presentó al inicio de la historia. A partir de ese momento, ella pensó en huir, pero otros factores la detenían: el no contar con una familia que la apoyara, la lejanía en la que se encontraba de la ciudad y el

recurso monetario nulo que tenía. Su segunda opción fue más clara y sencilla: enfrentarse al huésped para aminorar el peligro.

Este apartado, la segunda exterioridad, es una guía para comprender lo profundo de la historia, analizada desde una perspectiva sociocultural que rige un condicionamiento y que éste se expande a modo que los personajes la representan y la ejercen. De manera análoga, los acontecimientos importantes que rigen en la historia tienen relación con la primera aparición del invitado hasta su muerte: el marido presentó al huésped al regreso de uno de sus viajes de trabajo. A partir de ese acontecimiento, la protagonista perdió la poca paz que gozaba en su casa porque el huésped tenía extrañas costumbres: dormir durante el día, estar despierto por la noche, comer carne cruda, acechar a la protagonista; esto independientemente de su aspecto físico no habitual dentro de los estándares de personas comunes, el huésped es un personaje con características propias de lo fantástico, como se analizó en páginas anteriores. El momento cumbre de la historia fue el ataque a Martín, donde las agresiones físicas a éste, fueron devueltas al huésped por la esposa. Desde ese momento la sirvienta y la protagonista formaron un pacto en el que coincidían para terminar con su pesadilla. Los hechos posteriores se acomodaron a la situación, pues el marido sale de viaje. Las mujeres aliadas elaboran un plan y lo ejecutan: encierran al huésped y, debido a la falta de comida, muere.

La historia es expuesta de tal manera que se distinguen varias divisiones dependientes del contenido, es decir, en la diégesis hay un antes de la presencia del huésped (marca la cotidianidad), un después de la tragedia (engloba la transgresión); además, existen acciones planteadas dentro de un espacio limitado –en el caso de “El huésped”, la casa es el lugar general en el que se desenvuelven los personajes; de manera particular, se encuentran las habitaciones que adquieren un valor importante para la delimitación tanto de la rutina, como de la transgresión de ésta – y un tiempo determinado.

Precisamente en el “antes” de la tragedia de la protagonista, se enmarcan los elementos que constituyen la configuración de lo cotidiano: el espacio y el tiempo. Estos se rigen como puntos de análisis esenciales de la rutina establecida, donde la palabra “ruta” cobra sentido al apuntalarla como el paso de todos los días, misma señalación que hace Giannini para explicar la cotidianidad impregnada, primero, por el espacio; segundo, por el tiempo. En

cuanto a este último, se presenta como un componente básico en el que se rige por el cálculo de la temporalidad. Esto se visualiza en la existencia de la dualidad del día y la noche con dependencia del quehacer diario, los roles tanto de género como de familia, y en armonía con la simbología a la que pertenece un determinado momento.

La transgresión a la cotidianidad está señalada como el “después” de la tragedia. “El huésped” se comienza a narrar desde el inicio de la transgresión. De esa forma, la historia se centra en la transgresión y los acontecimientos posteriores a ella. La llegada del huésped significa un cambio a todo lo ya establecido por la protagonista, entretejiendo su vida como impredecible, esto es, porque no se conserva la misma subsistencia.

Los elementos que conforman la configuración de lo cotidiano, el lugar y el tiempo, tienen también una connotación distinta: el espacio y la unidad temporal toman dos perspectivas, positiva y negativa, para la protagonista. Dentro de la temporalidad, la dualidad día y noche se contraponen. Como ya se mencionó anteriormente, el día es el momento seguro, la noche es el trance del peligro; mientras en uno la protagonista puede realizar sus actividades de “ama de casa”, en el otro no se atreve ni siquiera a dormir porque el huésped está asechándola. Ambos elementos (el cronotopo en sí) resultan indicios dañinos para la personaje principal, pues los dos tienen su coyuntura en darle dos opciones a la protagonista: primero, mantenerse tranquila y a salvo; segundo, encontrarse a la defensiva y con las prevenciones que cree convenientes.

De esa manera, la protagonista se va transformando a lo largo de la historia, pues desde la aparición del huésped, la esposa se enfrenta a su realidad: al personaje transgresor, al cambio que provocó su presencia; es decir, siempre hay un momento cumbre: los acontecimientos son impredecibles dentro de la historia. Esta premisa adquiere sentido en cuanto existe el personaje que mueve la transgresión en la vida de la esposa, ya que es el huésped quien coloca a los demás actantes en un trance límite. La protagonista trata continuamente de volver a la normalidad, pero irremediablemente no puede porque desde la llegada del huésped, la esposa ya no es la misma. Sin embargo, también se enfrenta a su propia existencia, pues debe salirse de la norma del matrimonio (lo que podía hacer y lo que no) para defender a los integrantes de la casa.

La transformación que sufre la protagonista da cuenta de la ardua lucha que la va destruyendo y construyendo a la vez. Su tranquilidad, sus actividades y su perspectiva del mundo cambian conforme el instante cumbre hace acto de presencia y éste, al mismo tiempo, cumple el objetivo de ejercer presión para que la protagonista pueda tomar una decisión. Esta tensión es impulsada por dos motivos esenciales: el acoso continuo que reciben por parte del huésped y que éste convierte este hecho en una situación sumamente peligrosa, y, por supuesto, el caso omiso que hace el esposo sobre las acusaciones que realiza.

La esposa encuentra su destrucción en una ideología aprendida y arraigada. Esta doctrina no le permitía realizar varias acciones, tales como decidir si le daban un lugar al huésped en su casa o no, no podía cerrar la puerta de su habitación porque su marido llegaba a altas horas de la noche y de haberla cerrado, desencadenaría un pensamiento que cuestionaría la fidelidad y el respeto de su esposa hacia él; decidir si se le seguía permitiendo la estancia al huésped, y su propio impedimento para huir con sus hijos del peligro que corrían en esa casa.

Esta ideología tiene como designio principal al hombre como centro del mundo (androcentrismo¹⁵³), y su legado inmediato es la opresión hacia las mujeres con el objetivo de que el sexo masculino sea el único que tenga el poder, el dominio y las prioridades para su propio beneficio. Esto es, meramente el discurso del sistema patriarcal, mismo que está planteado en “El huésped” a través del esposo –y de la esposa, se debe mencionar también–. Es decir, ese sistema es adoptado por medio del manejo de estereotipos, mismos que exponen la condición de la mujer en una sociedad (familia) tradicional. En “El huésped” se esboza esta estructura ideológica desde el inicio del cuento, pues la protagonista expone el lugar que tiene dentro de su propia casa: “Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (p. 19). Esa acepción deja entrever el papel que posee la esposa, el cual no presume ser de una líder de su familia –como lo sería también su esposo–, sino de una mujer casada y con hijos, una madreposa sin mayor determinismo.

La primera impresión que tuvo con la presencia del huésped, fue de desconfianza y terror, percepción que le comunicó al esposo y que éste se limitó a contestar con hostilidad –curiosa

¹⁵³ Modelo social que se nutre del sistema ideológico patriarcal. Establece un orden de dominio y poder de lo masculino sobre lo femenino.

característica que alude precisamente al huésped—: “Es completamente inofensivo’ —dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia. ‘Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...’ No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara” (p. 19). La sumisión que proyecta la protagonista es la esperada para la sociedad que se ha descrito anteriormente, y cumple a la perfección con el estereotipo de género implantado para el sexo femenino. Esta docilidad se ve reflejada solamente a la llegada del huésped, con las continuas peticiones de exilio que le hacía la protagonista, acatando de esa forma las reglas sociales: “La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía” (p. 19). En esta estructura sistemática de orden patriarcal, prevalece el poder de decisión sobre una determinada situación. El esposo continuamente da una respuesta negativa a la protagonista, además de ello, tiene la modesta molestia de categorizar y menospreciar el sentir de la esposa con palabras como “histérica” y frases desfavorables: “[...] Es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (p. 22). Esta última resulta una acotación interesante: cuando se habla de acepciones como el sistema patriarcal, el patriarcado, la sociedad machista, etc., refiere a una construcción ideológica cuyo objetivo principal es el sexismo, éste, a su vez, es el pilar de la misma cultura patriarcal (el machismo, la misoginia y la homofobia principalmente). Esta base se sustenta en un contrato entre hombres de índole social —meramente sexual— que recae en las mujeres y que exige mantener un modelo dual: de libertad y de subordinación según el sexo con el que se nace. Así, un hombre puede hablar de otro y describirlo como “inofensivo” porque se comporta de una determinada manera con él. No obstante, se olvida que una persona no trata de la misma forma a otros individuos. De un hombre a otro hombre la circunstancia todavía se complica para las mujeres, pues el pacto que hay entre ellos, no merece el mismo comportamiento hacia ellas. Tal es el caso del huésped y el esposo, ya que el primero es “inofensivo” con el segundo, pero existe una diferencia con el resto de su familia: “Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí” (p. 19). Entonces, se cumple el contrato patriarcal a través de los dos personajes.

Dentro de la sociedad tradicional que apoya y estimula la cultura machista, se encuentra un estereotipo de género, vinculado con los límites que tiene una mujer y un hombre en cuanto al comportamiento y a las actividades que realiza uno u otro sexo: “Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían...” (p. 21). Por otro lado, la

esposa debía quedarse en casa, cuidar su jardín, obedecer las decisiones de su marido y “mantenerlo contento” o, al menos, no “provocar” malos entendidos que habría si cerrara la puerta de su habitación.

Otra característica plena del sistema patriarcal es que el sexo masculino no debe interesarse por lo que pasa en el hogar, él es solamente el portador de lo económico y nada más: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa” (p. 21). Sin embargo, también existe un estereotipo que se estimula: los hombres no escuchan, dado que la razón está enfocada a una situación social, no a un problema físico. Esto es una estrategia de la sociedad patriarcal para considerarse portadores y despreocupados de los sentimientos de las mujeres en una relación heterosexual.

Después del momento cumbre que vivió la protagonista al defender a Martín, ella le exigió a su marido que lo corriera de la casa, pues ya había dado una evidencia de lo violento que era el huésped –otra característica que deben cumplir los hombres para mostrar no solo la virilidad y el poder, también para demostrar el dominio que tiene un hombre: “Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano” (p. 22). Es el momento exacto en el que la protagonista se da cuenta de lo que le costaría permitir que las leyes patriarcales embargaran la vida de su familia y la propia. De ese punto nace el despertar de la protagonista, entonces, la transgresión se apoderaría de una concepción distinta: el de ser completamente imprescindible, además de obtener un sentido que explicara su manifestación.

La transgresión es una realidad inevitable y necesaria, pues el rompimiento aparece justamente al inicio de la historia, con el fin de interrumpir la rutina, la cual estaba ya inmersa, se deduciría, antes del comienzo de la narración. La esposa relata un recuerdo donde hace referencia a una vida monótona en la que no tenía felicidad y todo pasaba de la misma manera, esto hasta la llegada del huésped. De esta forma, se entrevé la transgresión de la cotidianidad como motivo importante de existencia en la diégesis. Lo que se nombra como “sensatez o locura” es el resultado de los criterios que se consideran como “conducta normal

o anormal de un individuo”¹⁵⁴, dentro de una sociedad abismada por una cultura machista, producto mismo del sistema patriarcal que opera a través de los estereotipos y las etiquetas. He ahí, la importancia de la *frame*¹⁵⁵ y sus infracciones, es decir, de la cotidianidad y su transgresión respectivamente, pues “se tiende a presentar la vida cotidiana como sumida en un murmullo de voces insignificantes, en un parloteo carente de sentido, sin apoyo alguno de testimonios reales”¹⁵⁶. En consecuencia, no tendría un valor distinto sino a la de su carente existencia. Es ese el sentido que conservaría contar el cuento “El huésped” como una narración que transgrede dicha historia rutinaria y adquiriría una importancia de tal grado que merece ser relatada, aun incluso cuando la estrategia narrativa es precisa al dar indicios de que es meramente un recuerdo.

En conclusión, la transgresión es “cualquier modo por el cual se suspende o se invalida temporalmente la rutina, en vistas, incluso, de la eficacia posterior de esa misma cotidianidad: con miras a restablecer la normatividad dentro de normas más eficaces de convivencia”¹⁵⁷, es decir, la transgresión de la cotidianidad es necesaria para reacomodar el orden establecido, en el caso de “El huésped”, del sistema patriarcal. No obstante, el reacomodo consiste en que el sexo femenino se revela contra la ideología machista, esto es el enfrentamiento que tiene la protagonista –en alianza con Guadalupe– con el huésped, encontrando de este modo la solución a través del asesinato del invitado para liberarse de la opresión, del peligro y de la inseguridad que éste mismo –en coalición con el esposo– impuso con su presencia.

A lo largo del análisis de “El huésped” –y como se observará en los dos cuentos restantes– se ha apelado a un discurso feminista sutil, que tiene relación con la lucha de la protagonista contra un ser que es presentado para que las interrogantes en la esposa afloren y ésta sea capaz de enfrentarse con el mero objetivo de contrarrestar la amenaza, logrando también el reacomodo y la distinción como mujer. El despertar de la protagonista expone una guía para que el discurso feminista cobre un sentido y un valor importantes dentro de la historia. Este despertar no es más que la elección que toma la esposa entre dos opciones: la primera es

¹⁵⁴ Giannini, *ibíd*, p. 47.

¹⁵⁵ Este término es aludido por Giannini y refiere al marco de una situación cotidiana, es decir, una delimitante; es en sí la cotidianidad.

¹⁵⁶ *Ídem*.

¹⁵⁷ *Ídem*, p. 88.

seguir con una vida monótona, pero, sobre todo, patriarcal; la segunda está encaminada a tomar decisiones y rescatarse como persona. No obstante, en un esposo, seguidor del sistema patriarcal, también se presentaría un rescate de la protagonista como mujer.

Desde un inicio se da a conocer la relación deteriorada que tiene la esposa con su marido, quizás con la intención de que el lector pueda comparar un “antes” y un “después” de la llegada del huésped: “Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado”. La unión matrimonial se mantenía por la existencia de los hijos, no por un sentimiento afectivo entre ambos, como se llegaría a pensar a partir de la descripción de la protagonista sobre su relación. Sin embargo, también es un indicio que conlleva a la cotidianidad inmersa en el mismo contacto amoroso. Esta rutina es establecida no solo por la configuración de lo cotidiano (espacio y tiempo), también por la actitud de los personajes en función de un mandato social exigente que se debía cumplir: el hombre es el que “manda en la casa”, pues es él el que mantiene económicamente a la familia, a pesar de que la encargada del hogar en el ámbito doméstico, además de su papel de madre y esposa, sea la mujer.

En referencia al motivo de la celda, se le adjudica la palabra “presa” a la protagonista como determinismo a la condición de encierro que vive. Marcela Lagarde menciona que es el término, presa, una forma más visible de otros tipos de cautiverios que experimenta la mujer en su vida cotidiana. El cautiverio, según Lagarde, es “la expresión político-cultural de la condición de la mujer. Las mujeres están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal”¹⁵⁸. Así, la protagonista es la presa que representa la realidad en la que se encuentran todas las mujeres, precisamente por la existencia del patriarcado como sistema social operante. No obstante, en el caso particular de la esposa, el cautiverio no solo se expresa de manera fortuita en la profundidad de la obra —es decir, su contexto sociocultural que se aborda en este apartado— también se entrevé en el espacio, pues el huésped invade el lugar “vital” en el que se desenvuelve la mujer, la protagonista y la sirvienta: la casa.

Aunado a este concepto, otro término constitutivo del feminismo es la sororidad. Lagarde – quien se apropió de la palabra, teniendo como referentes las versiones en idiomas como el

¹⁵⁸ Lagarde, Marcela (2016). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: Siglo XXI Editores México.

francés, *sororité* y el inglés, *sisterhood*¹⁵⁹ – la define como “una forma cómplice de actuar entre mujeres” y afirma que es una propuesta política para que las mujeres encabecen los movimientos¹⁶⁰. También el *DRAE* la define como la amistad o el afecto solidario entre mujeres¹⁶¹. La sororidad está presente en “El huésped” entre la protagonista y Guadalupe, la sirvienta. No solo por la alianza que forman, sino porque no se abandonan entre ellas, incluso, luchan por conseguir la paz y la seguridad que el invitado les arrebató con su presencia: “Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola. Si no lo hizo, fue porque era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza” (p. 22). La sororidad tiene entonces un marcaje importante en la historia, pues las mujeres se unen más para apoyarse mutuamente frente al huésped.

Rumbo al final de la historia, las dos mujeres coinciden en que las circunstancias se habían salido de control y que la supuesta voz autoritaria (el esposo) no hacía absolutamente nada y probablemente ni le importase, precisamente por la complicidad que tenía con el huésped. Ellas tomaron la iniciativa para dar un cambio radical a los acontecimientos: “—Esta situación no puede continuar —le dije un día a Guadalupe. —Tendremos que hacer algo y pronto —me contestó. — ¿Pero qué podemos hacer las dos solas? —Solas, es verdad, pero con un odio... Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría” (p. 22). La acepción a la soledad de las mujeres merece un valor importante cuando se conjuga con el odio que expresan. Se podría pensar que la alianza de pronto se convierte en complicidad, pero no es más que la lucha ante un personaje transgresor.

Curiosamente el esposo tiene una actitud hostil e indiferente, pero una acción neutra, es decir, representa el puente conductor en la llegada del huésped a su hogar y no hace ningún esfuerzo por convertir la vida de su esposa en un infierno; el ser que realiza esto es el huésped. No obstante, tampoco se debe olvidar la indiferencia que mantiene con su esposa respecto a sus demandas. El huésped es considerado el personaje causante de la transgresión y, por ende, un actante necesario para el reacomodo del sistema. Para cumplir el despertar feminista, la

¹⁵⁹ De Grado, Laura (2019). “Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo”, en *efeminista*, <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>, publicado el 25 de abril de 2019, consultado el 02 de octubre de 2020.

¹⁶⁰ *Ídem*.

¹⁶¹ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [02 de octubre de 2020].

protagonista debe tomar una decisión que el cuento no lo menciona explícitamente, una salida a la opresión que vivía, como podía ser la muerte, el crimen o la locura. Así, la protagonista halla la muerte del huésped como forma de rebelión silenciosa ante el sistema que representa la coalición del esposo y el huésped.

Como ya se mencionó, se comienza a relatar la diégesis desde la transgresión misma, pues se hace hincapié en que la cotidianidad no merecería por sí sola un valor importante; la infracción a la rutina, sí, pues es la razón relevante que infringe las normas establecidas para retomar un orden distinto. A partir de ese punto, la narración se centra en cómo reciben los personajes la transgresión (que la representa otro actante), cómo se enfrentan a ella y qué decisión contundente toman que guía al término del cuento. Sin este rompimiento de la cotidianidad, la historia seguiría igual y, por ende, no habría diégesis que contar ni mujer heroína de su propia historia.

3.2 “La celda”

Las sociedades deben contar con leyes y sistemas sociales para que el caos no perviva dentro de ellas. Sin embargo, las reglas sociales no prescritas a lo largo del tiempo no han cambiado: el sistema que las ha regido es el patriarcal. Éste es un sistema ideológico cuyo pilar se basa en el sexismo, es decir, primero se define el género y luego se da paso a la represión que ejerce el machismo (el *modus operandi* del patriarcado), la misoginia y la homofobia. Esta práctica se sustenta en un contrato social implícito que no es otra cosa más que un pacto sexual entre hombres y que recae en las mujeres. Por ese motivo, en las sociedades de todos los tiempos ha existido un modelo dual: uno, de superioridad para los hombres; el otro, de subordinación para las mujeres. Entonces, las creencias tradicionales “se convierten en mandatos que moldean rasgos de personalidad y modos de comportamiento”¹⁶². Éstos, a su vez, se vuelven estereotipos y se utilizan para educar a las personas según el sexo al que pertenezcan. Resulta dañino cumplir con estas características porque “no se toma en cuenta las necesidades, limitaciones y deseos de cada persona en su calidad de ser humano”¹⁶³. Tal es el caso de María Camino en “La celda” que desde un inicio conocemos su situación precaria por debatirse entre los mandatos de su familia y el disfrute de su feminidad. Siendo la primera un ambiente opresor, y la segunda una libertad de ser.

La represión sexual se observa cuando María se ve inmersa en una culpa que no la deja disfrutar de la paz conformista, pues dentro del mandato patriarcal están presentes los tabúes, que se dedican a prohibir acciones solo por atender a creencias tradicionales. María, entonces, al verse como una mujer que disfruta plenamente de un acto sexual que ocurre en las noches, tiene un cargo de conciencia durante todo el día. La protagonista, por ende, se muestra firme a esconderlo como un secreto del cual ni su madre ni su hermana deben enterarse. Esta decisión tiene un fin simbólico en el que María ha trasgredido varias reglas patriarcales en un solo hecho: experimentó el acto sexual antes del matrimonio, las mujeres no deben disfrutar de su sexualidad, etc. Si esto no se cumple de esa forma, se juzga severamente por “transgredir la norma”.

¹⁶² Ricardo Ruiz Carbonell y Luciana Ramos Lira, 2010, *Amar a madrazos. El doloroso rostro de la violencia entre jóvenes*. México, Grijalbo, p. 8.

¹⁶³ *Ídem*.

También este sistema promueve la idea del matrimonio como un acto necesario y obligatoriamente amoroso. La señora Camino representa las buenas maneras y la construcción de un amor interesado, conforme la institución llamada matrimonio se hace realidad. No obstante, María podrá salvarse creando esa fachada. La cotidianidad y las normas fastidian tanto a la protagonista que decide rehacer su propio concepto del amor libre, de la feminidad y de la felicidad, quizás eligiendo la locura como un acto revolucionario silencioso¹⁶⁴.

3.2.1 La configuración de lo cotidiano en “La celda”

3.2.1.1 El espacio

El espacio en el que se desarrollan los acontecimientos es la casa nuevamente –tal cual se analizó “El huésped” y como posteriormente se vislumbrará en “La señorita Julia”–. Ésta es la estructura que presume de una aparente seguridad y que se convierte en el domicilio habitual de una persona. La palabra “hogar” también alude al mismo sitio, no obstante el hogar es el ambiente familiar que se desarrolla dentro de la vivienda. Por lo tanto, cuando se describe a los habitantes con una relación no favorable o nula, se está hablando de un ambiente distinto al de seguridad y confianza, que en principio brindaría el hogar, pues es indicio de la singularidad humana y que permite al individuo reintegrarse a la realidad. Tal es el caso del cuento “La celda” de Amparo Dávila. En esta historia los espacios en los que la diégesis se desarrolla son dos, uno dentro de otro: la casa de la señora Camino y la habitación de María; también es preciso mencionar que la última parte del cuento tiene una historia especial por su estrategia narrativa, por ende, el espacio cambia respecto a los acontecimientos. Estos dos lugares juegan un papel importante respecto a la significación de “casa” y “hogar”. De manera general, la casa es el lugar en el que la relación madre e hija se ven reflejados: la sumisión de la hija y el poder de mujer patriarcal por parte de la madre. Particularmente, la habitación de María es ese lugar peculiar en la que la protagonista recupera la libertad, aunque se lea contradictorio, ésta es una libertad limitada sobre sí misma.

¹⁶⁴ América Luna Martínez aborda este concepto con una perspectiva de género en la que sustenta este acontecimiento importante como una revelación ante un sistema social opresor y androcéntrico.

Giannini lo confirma de la siguiente manera: “Cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo”¹⁶⁵, una separatividad de lo que es y representa la casa, y la intimidad del cuarto de María.

Los dos sitios son familiares –y privados – porque técnicamente una familia convive todos los días. Sin embargo, no existe un ambiente puramente familiar de confianza, respeto y, sobre todo, de libertad. En consecuencia, María encuentra un lugar a puerta cerrada que le brinda los elementos que ella anhelaba. Así, los acontecimientos tienen influencia de la familia específicamente patriarcal que la señora Camino impone como manera de vivir, pues su perspectiva y de acuerdo a su discurso, es la manera correcta de cumplir con el ciclo de vida. Para una mujer, habría que agregar.

En la generalidad de la casa, la percepción de la construcción tiene los mismos mandatos que la historia presentada en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, cuyos preceptos se basaron en la sociedad patriarcal de todos los tiempos: la mujer es la del sexo débil y es la que necesita de un hombre en su vida para ser completamente una mujer. Por supuesto que las dos obras comparten otros motivos intertextuales como son la temática de la madre, el espacio y el desenlace de la historia. En “La celda” y *La casa de Bernarda Alba* la madre es la razón por la que perviven las buenas maneras, los estereotipos de género, la opresión de la madre con una ideología machista y la que propaga el nulo placer de las hijas. Desde la perspectiva de María la casa no representa un lugar seguro en el que pueda expresar lo que piensa y lo que le está pasando. Es por eso que no se le puede concatenar con un “hogar”. Pero no deja de ser menos importante este elemento espacial, pues simboliza esa cotidianidad impregnada de un mandato patriarcal totalmente opresor. Por lo tanto, el ambiente de la casa que se presenta en la historia sí se puede equiparar a una cárcel en la que no se tiene libertad para ser ni para hacer.

En “La celda” no se describe la casa, solo se mencionan algunos elementos que generalmente conforman este espacio: la cocina, el comedor, la sala con su chimenea y, por supuesto, la habitación de María. Dentro de este espacio general, las acciones circulan por una rutina de

¹⁶⁵ Giannini, *ibíd.*, p.32.

familia acomodada: desayunar junto a la madre y a la hermana, hacer un quehacer determinado y sentarse a tejer, leer, escuchar música cerca de la chimenea y jugar a las cartas.

En las particularidades de la historia, María no puede exteriorizar lo que le está sucediendo, por ende, encuentra ese sitio de desahogo en el que “él” se acerca a ella y María no puede – o no quiere– evitarlo. Es ahí cuando el título del cuento “La celda” cobra sentido. Su habitación se convierte en ese aposento en el que se encierra ella misma, presa de sus deseos y pasiones femeninas. Al igual que en una celda de una cárcel, la habitación es ese lugar seguro donde se encierran a los presos que han sido juzgados por un mandato social.

En la diégesis no se describe de manera concreta la habitación, solo se menciona que María tiene sus encuentros con “él” cuando llega la noche. Por ende, se puede inferir que, dentro de ese espacio, la protagonista tiene una libertad momentánea. Valor que no le brinda ningún otro sitio de la casa.

Se vislumbran los encuentros con “él”, una presencia de la que solo se menciona el género. Éste llega a la habitación de María que, llegada la mañana siguiente, se levanta con un sentimiento profundo de culpa. Esta transgresión que se vive en un espacio todavía más íntimo que la casa, propone una forma de romper no solo con la cotidianidad, también con la vida destinada para una mujer, incluyendo las buenas maneras y el deber ser.

Al igual que en el análisis de “El huésped”, “La celda” podría dividirse en tres momentos: el inicio, el desenlace y el final, que corresponden, si bien a las acciones de los personajes, también al hartazgo de María por tratar de ser una señorita recatada. Al inicio de la historia, María es hija de familia, pues tenía las actividades impuestas por formar parte de un determinado nivel económico: “María se sentaba cerca de la chimenea y tejía en silencio” (p. 40). Ya en el desenlace, María está comprometida con José Juan, el primo de Mario que, a su vez, es prometido de Clara, la hermana de María. Para la madre déspota de esta coyuntura, se convierte en un doble enlace: la hija cumple con la regla de comprometerse y lo plantea con una “buena familia”.

En cuanto al apellido “Camino” que posee la protagonista y su familia, resulta ser una designación interesante, ya que en la línea de la palabra “camino” se define un trayecto. En relación con la historia se concentra como una guía que enseña la dirección que se debe

seguir. Esa es la función que ejerce la madre de la protagonista. Incluso, a lo largo de la diégesis, la figura materna es nombrada como la “señora Camino”, quizás con la misma intención de implantar una autoridad que enseña la ruta correcta que se debe seguir, precisamente para cumplir con el orden patriarcal instaurado en una mujer, líder de una familia. Así, no es necesaria la presencia de un personaje masculino que mantenga la superioridad sobre las mujeres de su misma familia.

La primera parte se basa en que los personajes siguen o, al menos, tratan de seguir los estereotipos impuestos y que rompen estructuralmente la libertad de ser. Curiosamente, la historia está enfocada al deterioro de María, la única mujer que no ha cumplido con los mandatos patriarcales, como el casarse, tener hijos y, en todo caso de que nazca mujer, educar, cuidar y reprimir; tal cual lo hizo la señora Camino con ella y su hermana. Es por eso que María se debe atener a las costumbres: preparar mermelada para el desayuno, mantenerse activa con las labores del hogar, bordar tranquilamente a lado de la chimenea y servir cuando su madre se lo ordene. Las buenas maneras y las actividades aptas para una señorita recatada y de buena familia, no se refieren a destilar pasiones femeninas porque precisamente “gozar” no es algo que esté permitido bajo ese esquema de normas sociales. Así es como María siente culpa todos los días al amanecer.

Dentro del desenlace, la protagonista se compromete con José Juan creyendo que con él toda su vida cambiaría e incluso “él” no podría encontrarla. Sin embargo, conforme a los acontecimientos y la vuelta a una vida cotidiana, ella se desencanta de su juego de liberación: “Todos los días, mañana y tarde, había algo que hacer: escoger telas, muebles, vajillas, ir a la modista, a la bordadora, discutir con el arquitecto sobre la casa, elegir colores de pinturas para las habitaciones, alfombras, cortinas...” (p. 42). Así, la perspectiva que ella tiene de los espacios cambia. La casa y la compañía de su familia y de su prometido le hartan y anhela a que llegue la noche y “él” aparezca.

En el desenlace la habitación se convierte en el lugar no solo de libertad, también de salvación, pues la vida monótona que le ofrecía José Juan con los preparativos de la boda y con la construcción de su casa, le cansaron tanto que empezó a presenciarlo con fastidio. La casa en sí misma implica cotidianidad aunada a los estereotipos de género que se exigen de

María. En la habitación ella puede decidir qué hacer con su vida, con su cuerpo, con su libertad de ser mujer.

La parte final le da un sentido al título del cuento: “la celda”. María describe su nueva situación en la que, irremediamente, el lector tiene que llenar los vacíos de los acontecimientos posteriores a la historia principal porque el texto no los revela, gracias a la estrategia narrativa, pues no necesita mostrar estos vacíos debido al cambio de narrador. Tampoco se menciona el espacio en el que se encuentra con exactitud, solo se alude a un castillo y un cuarto muy oscuro donde hay “cadáveres de moscas y de ratones; huele a humedad y a ratones putrefactos” (p. 46). América Luna Martínez brinda ejemplos ante la interrogante del lugar en el que la protagonista se desenvuelve acorde al discurso que la misma personaje da: una “celda húmeda y fría ¿de un castillo, de una cárcel, de un manicomio?”¹⁶⁶. El monólogo interior no lo delata, pero su encierro se tornaría, quizás, a la locura en la que “se habla de un cautiverio amado y temido”¹⁶⁷. Ciertamente esta última pieza de la historia da un giro en la narración y a la interpretación de la misma, pues el asesinato de su prometido desencadenaría una serie de premisas, una de ellas encamina a que: “[...] su casamiento impediría el autoerotismo y sus fantasías, o sólo se agravaron sus delirios ante la inminencia de la realización de la boda”¹⁶⁸. Este personaje davileano femenino prefirió, en la mejor de sus opciones, la locura como rebelión frente al patriarcado que definiría su feminidad.

La línea cotidiana se transgrede desde la primera aparición de María y con ese rompimiento se destruyen los demás elementos, tales como el espacio y el tiempo. El lugar en que la historia se lleva a cabo es la casa y ésta, como ya se dijo, representa protección e intimidad para los habitantes. Sin embargo, el personaje que transgrede la vida rutinaria de María es un ser que se configura como un ente masculino y que perturba las noches de la protagonista accediendo a su habitación durante este lapso. Por lo tanto, la irrupción al espacio íntimo de María, significaría que este lugar comenzaría a visualizarse como inseguro.

¹⁶⁶ América Luna Martínez, (2008), “Amparo Dávila o la femineidad contrariada”, en Revista de estudios literarios *Dialnet*, en línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>, publicado en 2008, consultado el 17 de agosto de 2020.

¹⁶⁷ *Ídem.*

¹⁶⁸ *Ídem.*

3.2.1.2 El tiempo

Del mismo modo que en “El huésped”, el tiempo resulta ser un elemento muy importante de análisis; en este cuento, “La celda”, se juega con el tiempo y sus implicaciones, es decir, el lapso en el que la historia transcurre en relación con las acciones de los personajes, determinadas por la simbología del tiempo. Giannini dicta que más que describir un espacio dentro de la cotidianidad, “la rutina señala el tiempo que vuelve a traer lo mismo”¹⁶⁹. Esa afirmación tiene un sentido dentro de la diégesis, pues se mueve en el crepúsculo y la noche de cada día en lugares que tienden a repetirse y que forman ese ciclo cotidiano hostigante para la protagonista. En el ámbito de la poesía Gilbert Durand maneja la dualidad del día y la noche como arquetipos sustantivos de lo diurno y lo nocturno¹⁷⁰. Evidentemente la “luz” y la “noche” –términos propios de la clasificación isotópica de las imágenes elaborada por Durand– tienen una carga simbólica de sol y tinieblas; conocimiento e ignorancia.

Respecto al tiempo, el narrador cuenta y deja en claro que es de mañana cuando la historia comienza. De esa forma, se abre una brecha para iniciar el análisis del tiempo: “Cuando María Camino bajó a desayunar, ya estaban sentadas en el comedor su madre y su hermana Clara” (p. 39). El inicio de un día diferente, después de una noche transgresora. Es decir, a partir de ese día su existencia no sería lo mismo para ella.

Como fechas concretas se mencionan algunos meses en los que la diégesis se extiende. La primera se encamina a contar el tiempo que duró la antesala del matrimonio: “Habían pasado octubre y noviembre haciendo compras y preparativos para la boda” (p. 41). El segundo indicio temporal se encuentra a un mes de celebrar la institución conservadora –y en la historia se denota con cierto aire patriarcal–: “Empezaba a sentirse el frío de diciembre y una noche Clara preparó unos ponches” (p. 42). A este punto de la historia, María se encuentra totalmente descompuesta y desquiciada ante la proximidad de un matrimonio indeseable.

En cuanto a la dualidad que se maneja en los tres cuentos analizados en este trabajo, en el día María cumple con sus tareas cotidianas y en la noche se deja guiar por su femineidad. El día, también llamado crepúsculo, es el momento en que la luz se hace presente. Estos momentos

¹⁶⁹ Giannini, *ibíd*, p. 30.

¹⁷⁰ Gilbert Durand, 2005, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.

de transición –del día a la noche– abarcan la condición de encierro en el que todas las acciones son juzgadas si transgreden los órdenes establecidos. De esa forma, también es el lapso en el que la protagonista aparenta una reputación intachable por lo que trata de mantener las actividades que le estaban permitidas realizar. No obstante, en “La celda” no solo se requerirá distinguir entre un momento y otro porque la historia conlleva a develar algo más dentro del tiempo. Por eso, se sustenta que esa iluminación simboliza el lapso de disipar las tinieblas de la noche y al acceder a una fuente de luz, se tiene la certidumbre de lo que hay al rededor¹⁷¹. Así, las decisiones suelen ser más seguras y/o más apegadas a las reglas sociales porque todo lo visible se puede descubrir.

Siguiendo esa línea, en la historia se visualiza el crepúsculo como esa parte que representa el esclavismo patriarcal a través de las reglas de la madre –seguidora de este sistema social– que se impone específicamente ante María, una joven que está destinada a preparar mermelada, tejer junto a la chimenea y esperar a que llegue a su puerta un “buen partido” para casarse y reproducir el patrón patriarcal.

Para autores como Carl G. Jung, el día acarrea conocimiento del sí mismo de cada persona: “Ya que la conciencia siempre ha sido descrita en términos derivados del comportamiento de la luz, en mi perspectiva no es exagerado pensar que estas múltiples luminosidades corresponden a diminutos fenómenos conscientes. Esta luz es la '*lumen naturae*' que ilumina la conciencia”¹⁷². Desde este punto de vista, la simbología corresponde a lo que se ve y lo que no se ve. En cambio, en “La celda” las premisas de Jung funcionan al revés, es decir, la conciencia propia se retoma en la noche, cuando María se descubre mujer con libertad de decidir. Precisamente porque María inconscientemente busca averiar el sistema que le hace sentir remordimiento después de desatar sus pasiones. Esta interpretación toma fuerza en el desenlace de la historia, pues María se cansa de experimentar el inicio de una vida aburrida

¹⁷¹ Pau Marín, (2018), “Por siglos, la humanidad ha buscado una interpretación más profunda de la Luz a través de su uso simbólico en diversos rituales”, en *Iluminet*, en línea: <https://www.iluminet.com/iluminacion-simbolismo-ritual/>, publicado el 25 de junio de 2018, consultado el 24 de agosto de 2020.

¹⁷² Carl Gustav Jung en María Pérez, (2017), “El cerebro produce biofotones: ¿es la conciencia una propiedad emergente de la luz?”, en línea: <https://draperezbenitezsoc.wixsite.com/home/single-post/2017/10/21/el-cerebro-produce-biofotones-es-la-conciencia-una-propiedad-emergente-de-la-luz>, publicado en 2017, consultado el 25 de agosto de 2020.

y monótona –pero socialmente correcta– con José Juan, por lo que sin importarle nada, se queda con “él”, la misteriosa y única presencia que le provoca felicidad.

Sin embargo, la perspectiva de María sobre el tiempo cambia: dentro del lapso crepuscular, se distinguen dos momentos que tienen que ver con su contacto con el tiempo. En el primero ella se empapa de una angustia y misterio al no querer revelar lo que le ha sucedido durante la noche. Acontecimiento clave que ella no quiere que se descubra, pues “[...] no podría decirlo nunca a nadie. Su madre se moriría con una noticia así, y Clara tal vez no lo creería” (p. 39). Después, descubre ingenuamente a José Juan como su única forma de salvarse de aquella presencia que la atormenta. Por otro lado, el segundo momento se sumerge en un enorme fastidio al estar con su prometido y los preparativos de la boda, cumbre en la que la historia gira al convertirse en su única felicidad tanto su habitación como la noche porque ahí estaría “él” esperándola.

Mientras que en el día todo era juzgado, en la noche se palpaba una libertad momentánea para María: “un ser para otros a fin de ser para sí, en un tiempo externo y mediatizado”¹⁷³. Por consiguiente, se puede reiterar que la noche es muy importante en la obra porque es el elemento transgresor de la cotidianidad y parte fundamental de liberación para la protagonista.

La noche se puede conceptualizar como el momento en el que no hay luz, donde la oscuridad implica peligro e ignorancia al no ver con claridad lo que pudiera ocultarse en ella¹⁷⁴. También –y apegado a los acontecimientos del cuento– “es cuando ocurren todas las escenas de amor pasional, así que la noche pareciera ser el refugio que protege a los amantes, mientras que la claridad del día los amenaza con descubrirlos”¹⁷⁵. Esta premisa fue adoptada para argumentar la función del tiempo en la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, donde los dos protagonistas se deben amar a escondidas de sus familias. Sin embargo, es pertinente para “La celda”, pues es un caso particular en el que no se menciona con claridad la

¹⁷³ Giannini, *ibíd*, p. 35.

¹⁷⁴ Marín, *ibíd*.

¹⁷⁵ -----, (---), “Guía de estudio: Romeo y Julieta de William Shakespeare”, en *Shmoop*, en línea: <https://www.shmoop.com/romeo-y-julieta/la-noche-simbolismo.html>, consultado el 25 de agosto de 2020.

consumación, pero sí es un hito en el desarrollo del personaje de María a lo largo de la historia.

Al igual que en el crepúsculo, la noche también cuenta con una división de dos momentos, pues María divisa la noche, primero, como algo que le causa mucha ansiedad y después, culpa: “Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. Él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (p. 41). En el segundo momento, la protagonista detesta los días y espera con ansias la noche, ya que ella “sabía muy bien dónde estaba su única felicidad”, haciendo referencia a su habitación, lugar en el que tenía sus encuentros con “él”. Quizás, porque nadie puede ver su odio y repudio hacia las reglas que le prohíben disfrutar. Esta opresión se puede equiparar a una tumba metafórica, precisamente por el papel de la protagonista en un sistema patriarcal. Premisa que conlleva una visión de una muerte metafórica propia de María.

Por último, la parte final del cuento que se puede identificar a partir de la frase “Ahora el tiempo también se ha detenido...” (p. 43), es la pieza que faltaba para una interpretación completa. En cuanto al tiempo, el cambio de narrador juega con este elemento, pues en términos teóricos el tiempo no puede parar porque es una magnitud física que tiende a estar ahí siempre y “que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro”¹⁷⁶. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que la mudanza del narrador no deja entrever al lector la situación externa de María, solo se puede visualizar la situación conforme la describe la protagonista. De esa forma, María narra que está encerrada en un cuarto tan oscuro que no puede distinguir los momentos: “[...] el día se junta con la noche; ya no sé cuándo empiezan ni cuándo terminan los días” (p. 43). Entonces, deja de existir una separación entre el día y la noche –al menos desde la perspectiva de María– y cobra sentido la premisa “el tiempo se ha detenido” porque ni la personaje ni el lector saben cuándo es de noche y cuándo es de día por el delirio y el encarcelamiento en el que se encuentra la protagonista. También, aludiendo a esta parte del análisis, la ahora narradora cuenta que “él”, la presencia que al principio la atormentaba, solo la visita, es decir, no establece un vínculo

¹⁷⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [22 de julio de 2020].

con ella: “[...] él puede venir y sorprenderme, como llega a cualquier hora, cuantas veces quiere...” (p. 44). Por ende, el modelo de pareja, de amor y de familia que debía seguir como una señorita, se destruyen. Esta condición remite al masoquismo, pero no es objetivo de la tesis profundizar en el tema. Solo se precisará que el masoquismo refiere a una “complacencia en sentirse humillado o maltratado”¹⁷⁷. Una situación creada por la misma protagonista quien es feliz a pesar de las condiciones en las que se encuentra.

En este cuento davileano es importante el elemento del tiempo, pues es representante de la simbología que posee en sí mismo y acompaña las acciones cometidas por los personajes: desde su interioridad hasta su exterioridad, completando así la transgresión como foco principal de estudio de este trabajo. Curiosamente, en esta historia pasa lo que no pasa a menudo en los cuentos de Dávila: la protagonista cambia la perspectiva que tiene del tiempo (el día y la noche de todos los días) y al final María logra detenerlo, haya sido voluntaria o involuntariamente en su encierro tan anhelado.

El tiempo es transgredido en la medida que la línea cotidiana se vio interrumpida desde la primera mañana que se narra. El personaje que induce a la transgresión emitida por la protagonista invade el espacio seguro de la protagonista solo durante las noches. Este indicio temporal conlleva a deducir que María pasaría el lapso del día con el cargo de consciencia debido a sus actos. Aunque la narración nunca específica lo que sucede en la oscuridad, sí se mencionan una serie de pruebas para concluir, al menos, que la situación “tan terrible” que vive la protagonista, se trata de actos prohibidos y que no perdonarían nunca su madre y su hermana. La línea temporal se transgrede debido a que los distintos momentos colocan a la protagonista en un contexto extremo, pues en el día no tiene paz y en la noche no obtiene un descanso. Cuando la protagonista se compromete, automáticamente se sumerge en una segunda cotidianidad al elegir una vida llena de reglas y de actos normativos por cumplir. No obstante, esta segunda cotidianidad también se trasgrede al momento de que María cambia su percepción del tiempo –y del espacio– porque termina deseando las noches interminables que antes la atormentaban.

¹⁷⁷ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

3.2.2 El narrador

El narrador es importante en todas las historias, pues es éste quien hila las diégesis a su manera para que el lector conozca los acontecimientos que ocurren dentro de cada una de ellas. En “La celda” hay dos tipos de narrador: heterodiegético y autodiegético (en otras clasificaciones omnisciente y protagonista), que comprenden, uno la historia en sí, el otro la parte final, una clasificación que se ha tomado en este análisis del correspondiente cuento. El narrador heterodiegético cuenta toda la historia con excepción del final. En la parte que corresponde a este tipo de narrador comienza con la primera mañana después de una noche tormentosa para la personaje principal. Lo cual representa una interrogante: ¿por qué el narrador cuenta lo que cuenta? Se inicia con el problema, es decir, con la transgresión de la cotidianidad y, por ende, la historia se mueve en esa línea: cómo vive el personaje afectado esta transgresión y la solución que éste le da conforme a la presión de su entorno y las posibilidades que tiene al momento de llegar al exceso, en este caso, a la locura ante una proximidad de un matrimonio infeliz y una vida cotidianamente patriarcal. Tal cual la señora Camino guía a sus hijas para cumplir con ese patrón.

María es, en este caso, la personaje perjudicada, ya que la transgresión identificada como “él”, afecta su vida cotidianamente tranquila. Ella deambula en un ambiente puramente patriarcal que decide por ella y que quiere definir su feminidad y su vida en general. El rompimiento de su rutina le produce angustia porque no desea ser rechazada por su familia. Cuando quiere liberarse, entra a una segunda cotidianidad, esa misma que José Juan le brinda. No obstante, María se da cuenta que seguir la norma social de una señorita recatada no le permite disfrutar ni ser feliz, por lo que en ese punto ya es consciente del daño que está recibiendo.

El narrador cuenta una historia que es de una señorita que se siente culpable por permitirse disfrutar de sus pasiones femeninas, mismas que ocurrieron la noche anterior del inicio del cuento y de las cuales intenta huir, no trata de reparar su “falta”, pero sí quiere salvarse de una situación que no está permitida y el único que podría ayudarla es José Juan.

En conclusión, en cuanto a la estrategia narrativa no solo cuenta las peripecias de una joven que acaba de descubrir un mundo que transgrede la norma social; también plantea una

situación de represión patriarcal por parte de la madre, pero coloca en María un foco en el que ella se convierte en una mujer consciente y anhelante de la felicidad, aunque ésta no forme parte de los estereotipos que su madre esperaba de ella.

En la parte final se cambia de narrador y se introduce un monólogo interior propio de un discurso de la locura. En él la protagonista cuenta su situación que engloba su presente: no puede distinguir entre el día y la noche, vive en un cuarto oscuro en el que hay cadáveres de ratas y moscas; olores putrefactos y sobre todo un frío que no le permite ser feliz completamente. También el lector se entera que se encuentra lejos de su familia y que María ha matado a José Juan, quizás por el simple hecho de que significaba un estorbo para ella y su futura felicidad. Giannini lo confirma como un motivo para la existencia de una transgresión sorpresiva: “Un alto en el *modus vivendi*, en el curso rutinario de las cosas. Transgresión a su modo irreflexivo de ser. Como categoría de la vida cotidiana, llamamos 'transgresión', en general, a cualquier modo por el cual se suspende o se invalida temporalmente la rutina”¹⁷⁸.

La transgresión se produjo por el hostigamiento que María tenía en una cotidiana y opresora vida. Evidentemente, los acontecimientos cambiaron radicalmente desde el inicio, el desenlace y, por supuesto, la parte final que representa un giro a la interpretación de la historia.

3.2.3 Personajes

En las distintas historias davileanas, los actantes suelen estar regidos por una norma de un espectro social que los persigue y los ahoga en su propio entorno y en su misma libertad de ser. En “La celda” los personajes no son numerosos, pero cada uno cumple con un rol distinto: estigmas sociales que invaden las decisiones y anhelos –en este caso– de una mujer. Reis y Lopes limitan al personaje como el eje en torno al cual gira la acción y en función del cual se organiza la economía narrativa¹⁷⁹. En cambio, el héroe de Bajtín pasa a ser un ente que

¹⁷⁸ Giannini, *ibíd*, p. 88.

¹⁷⁹ Reis y Lopes cit. en Ruby Ojeda, (2012), “La construcción del personaje”, en *La literatura... fin y medio*.

trae en sí mismo un discurso¹⁸⁰. No obstante, en este cuento es importante tomar en cuenta las dos visiones, pues María es la protagonista alrededor de quien se mueven todas las acciones se mueven alrededor de ella, también es un discurso con valor completo desde la perspectiva de liberación de la mujer.

El personaje principal en la diégesis es María, una joven que se describe como lánguida y enfermiza y que no merece mayores precisiones en cuanto a su físico, pues éste se va deteriorando poco a poco conforme a los acontecimientos. Clara, hermana de María, es una mujer comprometida con Mario y, aparentemente, funge como esa personaje misteriosa que no se menciona si ella acata las normas o también se ha desviado de las reglas al igual que María. Sin embargo, Clara también funge como un actante que contrasta a la protagonista, es decir, una hermana se conforma como contraria a la otra hermana. La señora Camino, por su parte, es la madre de la protagonista y, en la mejor tradición patriarcal, es ella quien ejerce y perpetua las costumbres machistas sobre sus hijas, quizás de mayor peso con María, pues debido a su natural timidez, no socializaba con nadie más, era "esa niña siempre fatigada y sin ánimo para nada" (p. 40). José Juan Olaguíbel es el personaje que mantiene una estrecha relación con María. Sin embargo, esa relación no se basa en el cariño, pero él no se da cuenta de ello. Para María su compromiso solo es un modo de liberarse tanto de la actitud de su madre hacia ella y para que "él" no pudiera encontrarla. Mario, el primo de José Juan, no tiene una mención importante en la diégesis, pero sí es el puente conector para que José Juan conociera a María, por lo tanto, es una de las razones por las que la familia Camino se relaciona con los Olaguíbel.

3.2.3.1 Interioridad

Este apartado hace alusión a la reacción de la protagonista ante el personaje que la induce a la transgresión de su propia cotidianidad conformista, es decir, las emociones que desencadena frente al acontecimiento que logró cambiar radicalmente su forma de ver el

Estudios literarios y promoción de la lectura, en línea: <https://practicaprofesionalupel.wordpress.com/2012/06/22/la-construccion-del-personaje/>, publicado el 22 de junio de 2012, consultado el 25 de agosto de 2020.

¹⁸⁰ Bajtín, *ibíd.*, p. 98.

mundo. La interioridad de cada personaje es fundamental en el análisis de los actantes, ya que las acciones y, por lo tanto, lo que se maneja en este trabajo como “segunda exterioridad” está determinada por el pensamiento y las emociones que se destruyen o se transforman conforme la historia avanza. De esa manera, podemos distinguir tres partes en todo el cuento: el antes, el después y la parte final.

La historia comienza cuando la protagonista está bajando las escaleras para desayunar con su madre y su hermana Clara. Desde ese momento el lector se entera que a ella le ha ocurrido algo durante la noche, una situación que le causa miedo que su familia se entere y, como consecuencia de esto, pasa todo el desayuno con nerviosismo. Al inicio, siente vergüenza por el deterioro de su estado físico y por su demora para tomar el desayuno: “Entró en el comedor bastante cohibida. Al inclinarse para besar a su madre vio su propio rostro reflejado en el gran espejo italiano: estaba muy pálida y ojerosa” (p. 39). La narración se enfoca, primero, en que María se encuentra cohibida porque las dos mujeres la están mirando, quizás, detenidamente. El término “vergüenza” hace referencia en sí mismo de la turbación del ánimo, que suele encender el color del rostro, ocasionada por alguna falta cometida, o por alguna acción [considerada socialmente] deshonrosa y humillante, propia o ajena¹⁸¹. Por consiguiente, la descripción de los acontecimientos mantiene esa línea: “Mientras mondaba una manzana sabía que su madre y Clara la estaban observando; tal vez ya habían sospechado; bajó la mirada y supo que había enrojecido” (p. 39). Así, se concluye que el retraso sin duda le complicó el eminente acercamiento con su familia. No obstante, la historia no responde la verdadera razón del retraso de la personaje, pues María comienza a conjeturar pretextos para explicar el evidente retardo. De esa manera, se alude al estereotipo más común que recae en el sexo femenino: las mujeres mienten.

En segunda instancia el miedo pasa a imperar sobre todas las acciones cometidas en el día, ya que María se ve obligada a disimular su desesperación por su actual circunstancia: “Pronto se darían cuenta de ello su madre y su hermana. Sintió que un viento frío le corría por la espalda. La señora Camino no le preguntó nada, pero en cualquier momento lo haría y ella tendría que tener preparada alguna excusa” (p. 39). El escalofrío inesperado es producto de

¹⁸¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

este mismo aspecto: el miedo al pensarse descubierta. El relato del estado anímico de María da cuenta de ello a cada autoestudio de sus movimientos: “También ella tendría que hablar de algo, conversar con su madre y con su hermana; pero temía que su voz la delatara y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía” (p. 39). Dado que el miedo se caracteriza al sentir angustia por un riesgo o daño real o imaginario¹⁸², tal como María lo sentía al pensarse descubierta, pues sería severamente juzgada por disfrutar de un hecho que está prohibido para las “señoritas casaderas” y más grave aun cuando la mujer presume provenir de una familia acomodada. Aunque hasta ese punto no se ha aclarado qué sucedió exactamente para que la protagonista tenga que convertirlo en un misterio. Sin embargo, también el miedo anula las facultades de decisión y raciocinio e impulsa a una persona a cometer un hecho delictivo¹⁸³; en este caso, María optó por mentir al sentirse atrapada y no querer ser excluida y señalada por la sociedad, comenzando por su familia.

Esa angustia de no querer ser descubierta ni de anhelar una noche más es presentada y definida como una ansiedad o temor opresivo¹⁸⁴. Este supuesto conlleva a buscar una alternativa o solución, así que, para no levantar sospechas, María aseca la casa. Actividad que no se le niega realizar porque está dentro de la norma: “Ellas la creían entretenida y no podían sorprender aquella angustia que ensombrecía su rostro, ni sus manos temblorosas y torpes. María no lograba apartar de su mente, ni un solo instante, aquella imagen” (p. 41). La protagonista se da cuenta que la situación nocturna que eligió no era aceptada dentro del ámbito familiar y tradicional por eso ya “sabía que estaba condenada, mientras viviera, a sufrir aquella tremenda tortura y a callarla” (p. 41). Argumento que cambia radicalmente en la parte final de la historia, donde María abandona a todos por ser feliz, al menos, en su concepto de la felicidad y dentro de los límites donde le es permitido.

Aunado a sus sentires, la ansiedad que sufría cuando estaba a punto de llegar la noche, le provocaba ese estado de “agitación, inquietud o zozobra del ánimo”¹⁸⁵. Descripción que

¹⁸² *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

¹⁸³ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

¹⁸⁴ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [07 de septiembre de 2020].

¹⁸⁵ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

define abiertamente su desesperación, ya que “de sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. Él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (p. 41). No obstante, también se puede distinguir la inquietud que ella tiene, pero no se vislumbra si es causada por disfrutar de su plenitud como mujer o si la presencia la toma por sorpresa desde el inicio: “María los veía subir al automóvil; entonces cerraba la puerta y una muda desesperación la consumía...” (p. 41). La inquietud es explicada como el desasosiego, desazón, alboroto, conmoción¹⁸⁶ que se tiene frente a una situación determinada. Como cuando María intenta distraer su preocupación jugando a las cartas con los Olaguíbel: “No podía concentrarse y jugaba torpemente. A cada momento miraba el reloj sobre la chimenea, espiaba las puertas, oía pisadas” (p. 40).

María siente miedo a estar sola porque, en términos del área psicológica, se siente insegura e incapaz de cuidar de sí misma. No obstante, también forma parte del patrón patriarcal que se debía no solo seguir, sino cumplir debidamente. Uno de los preceptos de este sistema social es que “la mujer no debe quedarse sola” porque siempre debe necesitar la compañía de un hombre que supuestamente la proteja del peligro que representa la soledad en la figura femenina. Aunada a esta justificación, se construye un planteamiento heteropatriarcal¹⁸⁷ mejor cimentado. A la protagonista le causa gran pánico, pero no la motiva a realizar acciones para evitar quedarse sola. Esto es un indicio que fundamenta que no todas las mujeres gustan de la compañía de un hombre dentro de los esquemas reglamentarios.

En la primera parte de la diégesis, se puede notar una cotidianidad exigente que lo demuestra la rutina de pasar de la casa a la habitación y de solo contar con el día y la noche como elementos temporales. La rutina con su infundado “hay que hacer” segrega un clima de desgano –insolidaridad del hombre con el mundo–¹⁸⁸. “Él” es el personaje que transgrede esa cotidianidad irremediabilmente, debido a la gravedad que implica su presencia en la tranquila rutina de María. En la segunda parte de la historia la protagonista entra a una segunda cotidianidad escogida, pues es María quien decide intentar salvarse casándose con alguien a

¹⁸⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

¹⁸⁷ Sistema establecido de relaciones erótico-afectiva que solo pueden existir entre un hombre y una mujer, según los valores del patriarcado. Es importante el concepto “heteropatriarcalidad” en este punto, ya que enfatiza en la soledad femenina y la necesidad de compañía masculina.

¹⁸⁸ Giannini, *ibíd*, p. 105.

quien apenas conoce. El quehacer de todos los días se enfrasca precisamente en eso: el quehacer que se repite cada día.

El segundo apartado, identificado como “el después de la historia”, se ve reflejado al instante de la segunda cotidianidad. María se describe ya cansada de ir todos los días a los mismos sitios solo para avanzar en los preparativos de la boda y de su futura vida de mujer casada. Un momento clave en esta parte de la historia es cuando María se entera que José Juan se irá de viaje por unos días por cuestiones de trabajo. Inmediatamente cambia su actitud fría por una cálida y amorosa hacia su prometido. Al amanecer siguiente su hermana Clara advirtió la sonrisa de María. Clara enfatiza en que luce como una “mujer satisfecha” (p. 42). Entonces, María comprendió su libertad para decidir qué hacer consigo misma, sin una regla patriarcal que a cada rato estuviera tras ella. Sin embargo, José Juan no se fue: “cuando María lo vio llegar por la noche, se apoderó de ella una furia tal que enmudeció por completo” (p. 42). Ese enojo que suscitó contra José Juan, pero éste, en su papel de hombre “inocente”, no advirtió el odio que María le tenía.

Tenía una rabia intensa, esa misma que no solo es advertida en los animales, también en los seres humanos cuando se enojan o tienen un enfado grande¹⁸⁹. De María es lo único que se narra: “No prestó atención a nada de lo que le explicaba, estaba tensa de ira” (p. 43). El hartazgo que la consumía por completo, la hizo querer escapar de ese lugar y de esas personas que solo la asfixiaban con el tema del matrimonio: “Sin importarle lo que pensarán su madre y su novio, corrió escaleras arriba hacia su cuarto. Allí lloró de rabia, de fastidio... hasta que él llegó y se olvidó de todo...” (p. 43). El fastidio es visto siempre como el enfado, el cansancio, el aburrimiento, el tedio o el disgusto¹⁹⁰ que causa un acontecimiento mal recibido de una persona. Cuando María entra a su zona de confort eligiendo a José Juan para su salvación, se da cuenta que no sirve tratar de evadir una situación que se disfruta por una que solo brinda la seguridad de un hogar y de la aceptación social: “Empezó a sentir disgusto cuando oía que llegaba, lo cual hacía varias veces durante el día, con el pretexto de consultarle alguna cosa. Comenzó a chocarle su voz, el leve beso que le daba al despedirse por las noches,

¹⁸⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [07 de septiembre de 2020].

¹⁹⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [05 de septiembre de 2020].

los labios fríos y húmedos, su conversación” (p. 42). La presión para el cumplimiento de las normas sociales, específicamente las que tienen que ver con la formación de la familia, la llevan a aceptar la compañía de un hombre acomodado, que acaba de conocer. Cumpliendo otro estereotipo que encarna en el sexo femenino: el interés de las mujeres por casarse con un hombre que aparentemente las rescate de una familia tradicional, solo para volverlas a insertar en otra familia tradicional.

Por último, la parte final cambia de narrador, por lo tanto, se destina al monólogo interior de María aunado a su despertar como mujer libre. Comienza, como se observa en el cuento, con que el tiempo se ha detenido y ella se encuentra en una situación nada alentadora hasta el punto de querer llorar de frío. En esa última parte, presenta a su madre y a su hermana Clara por primera vez. Un dato curioso, pues el narrador heterodiegético ya lo había relatado. Sin embargo, en esta nueva presentación María enfatiza que no quiere verlas: “¡yo no las quiero, les tengo miedo, que no vengan, que no vengan...!” (p. 43). Quizás, este sentir propio que expone la protagonista es provocado por la presión sutil de mantenerse dentro de la norma. “Si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen los huesos” (p. 44). En esta narración el lector se entera de que María por fin es feliz, sin contar lo extraño que resulta ser la descripción sobre el lugar: los cadáveres de moscas y de ratones, la oscuridad, el olor y, por supuesto, el frío que le impide ser feliz por completo.

En este mismo apartado es gracias a “él” que María transgrede inevitablemente su segunda cotidianidad, precisamente al pensarse libre. Entonces, es María ese personaje transgresor que cambia totalmente su vida y su destino ya planeado por su madre, es decir, se reivindica como una mujer que decide sobre sí misma, aun cuando haya seleccionado una vida poco estable y “decorosa”. Sin embargo, el discurso que ella brinda no es del todo libre, desde la perspectiva de género, pues María en varias líneas resalta que le tiene miedo y que él llega cuando quiere, como un visitante a un hotel. La protagonista adopta la sumisión que se le ha atribuido a la mujer, es decir, significa un deber el procurar que la pareja no se enoje por una opinión o petición: “yo quiero una chimenea para calentarme, pero no me atrevo a decírselo, me da miedo, se puede enojar; yo no quiero que se enoje conmigo” (p. 43) y, por ende, se hace presente la violencia física. Esta sumisión responde a dos acepciones: al masoquismo que se expone en el monólogo de la protagonista y a una vida de enseñanza por parte de la

madre en la que la mujer debe ver, oír, callar y, además, servir. Una costumbre que se tiene catalogada en el proceso de un vínculo de afecto poco saludable: “ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho...” (p. 44). Si bien es cierto que María optó por tener contacto con “él”, fue una decisión que ella misma tomó y, en su cautiverio, eligió vivir su propio concepto de felicidad. Para la protagonista está aunada al maltrato físico y psicológico: “él puede venir y sorprenderme, como llega a cualquier hora, cuantas veces quiere... se puede enojar y golpearme...” (p. 44). Esta premisa revela que “él” y María tienen un vínculo, afectuoso o sexual, pero no se conformó una relación seria, mucho menos una institución como lo es el matrimonio. En consecuencia, también se transgrede el estereotipo del sexo débil, sentimental y maternal en la que, si no hay matrimonio, no se es completamente una mujer. María es libre, en sus términos. El amado y temido cautiverio de la celda “¿de un castillo, de una cárcel, de un manicomio?”¹⁹¹ y en su delirio le es prodigioso estar encerrada en ese cuarto oscuro y frío.

3.2.3.2 Exterioridad

Se recuerda que este apartado abarca todas las acciones derivadas de la interioridad de la protagonista y ésta, a su vez, responde a la forma de afrontar la nueva situación presentada: la transgresión a su cotidianidad y su lucha por no convertirse en el foco de atención de los demás personajes.

La primera impresión del cuento comienza en una mañana, justo antes del desayuno. En esas descripciones se delata que la protagonista se ha retardado, aunque el texto nunca revela la razón específica. Inmediatamente el narrador expone la rutina de cada día de la familia: “Pero la señora Camino no empezaba a comer si sus dos hijas no estaban a la mesa” (p. 39). A pesar de que solo se comenta un acto que no es llevado a cabo hasta la presencia de María, se alerta al lector de la autoridad de la madre hacia las hijas, María y Clara. Esa premisa enmarca un poder sobre ellas: en primera instancia se puede pensar en la relación de respeto de madre a hija, cuestión que más adelante se develaría con otro enfoque; también se habla del inicio de

¹⁹¹ América Luna, *ibíd.*

la cotidianidad, es decir, María tiene que bajar a desayunar a una hora determinada porque, de lo contrario, su madre y su hermana no empezarían a comer.

Se relata la sensación que tiene María al andar en su recorrido hacia el comedor: “Al salir de su cuarto había escuchado sus propios pasos y le pareció que hacía mucho ruido al caminar” (p. 39). Pero ella quería pasar desapercibida porque no deseaba que nadie sospechara lo que le pasaba o lo que le había sucedido la noche anterior: “Y no quería llamar la atención ni que la notaran ese día” (p. 39). Así, en la historia el encuentro inicial con su familia se ve afectado por su atraso y por su aspecto físico: la palidez y lo ojerosa que se encuentra, una por miedo y otra por no haber dormido lo suficiente. María se siente bastante cohibida por estos dos factores que tiene que bajar la mirada con el rostro enrojecido por la presión visual que ella se imagina que se mantiene sobre sí. Las conjeturas mentales que el narrador nos muestra sobre ella, coinciden con un cuadro de nerviosismo y se confirma con las posteriores descripciones: “Pronto se darían cuenta de ello su madre y su hermana” (p. 39). Hasta este punto se infiere que a María le sucedió una situación que podría ser juzgada como terrible que no le permitió dormir y que le traería consecuencias graves si su familia se enterase. Como ya se había mencionado, la protagonista cumple un estereotipo de género muy común: la mujer miente. Esta acción se plasma cuando comienza a crear pretextos para no revelar la verdad de su retardo. Sin embargo, no fue necesaria su intervención, pues su hermana Clara comentó el proyecto con fines benéficos que preparaba su club. Aunque el texto nunca revela el tipo de establecimiento que ella posee, Clara se dirige a María invitándola a unirse a dicha reunión: “Me gustaría mucho que fueras con nosotras —le dijo de pronto a María” (p. 39). Pero rápidamente su madre contestó por ella: “—Claro que irá — se apresuró a asegurar la señora Camino, antes de que María pudiera decir algo” (p. 39). De esa forma, la madre de la protagonista la dejó con la única opción de sonreír para que las presentes entendieran que ella obedecería a la autoridad de la casa, de la familia y de la clase social. El desayuno seguiría su curso y la conversación entre las dos mujeres fluía, María estaba consciente de que debía participar con algún comentario: “Pero temía que su voz la delatara y que ellas se dieran cuenta que algo le sucedía” (p. 39). Entonces, el miedo la invadió por completo al imaginar el peor escenario: “Su madre se moriría con una noticia así, y Clara tal vez no lo creería” (p. 39). Para disimular un poco su angustia y librarse de toda sospecha, se armó de valor para hacerle una interrogante aparentemente insignificante: “¿No quiere un poco de mermelada?”

—se atrevió a preguntar a su madre, acercándole tímidamente la mermelada de naranja que ella había preparado el día anterior” (p. 40).

“—Gracias querida, ¡ah es la que tú preparaste!—” (p. 40). El narrador rectifica que la madre veía a María “tiernamente”. Este término alude a la demostración de afecto o (de manera activa), por el contrario, que despierta estos sentimientos en las personas (de forma pasiva). La narración nunca expone si María siente afecto hacia su familia, solo al final del cuento. De esa forma cuando la señora Camino la ve con ternura, refiere a que María le despierta ese sentimiento a ella. Curiosamente la ternura es provocada porque la madre piensa que su hija la obedece en todo y, además, cree que sigue el mismo sistema patriarcal que ella ejerce.

El narrador cuenta que María recuerda con una notable agonía el lejano ayer en el que todo estaba cotidianamente tranquilo y en el que podía gozar de una paz dentro de su vida conformista: “Ella podía preparar mermeladas y pasteles, sentarse a tejer junto a su madre, leer varias horas, escuchar música” (p. 40). En seguida se mantiene una proposición negativa: ya nada de eso podría hacer. Entonces, se infiere que es una situación terrible, pero según las normas sociales, que vivió durante la noche, que perjudicaría toda su vida a partir de ese momento.

Posteriormente comienzan los detalles de la relación de la familia Camino y de los Olaguíbel. Estando cerca de convertirse en familia, se divierten jugando a las cartas casi todas las veladas. María, por su lado, no comparte esa actividad, pues le parecía aburrido e inútil. Este rechazo a un pasatiempo querido por los demás, la colocan en un estado de que María selecciona su manera de ocupar el tiempo: “María se sentaba cerca de la chimenea y tejía en silencio. Y sólo interrumpía su labor para servir alguna neme o licor que su madre ordenaba” (p. 40). Sin embargo, la propia ocupación de María se menciona, pero forma parte de un pasado porque la noche del primer día de narración, la protagonista pide jugar con ellos. Es evidente que María lo hace solo por interés personal, el cual consiste en tratar de distraerse de sus preocupaciones. Los presentes en la casa se sorprendieron, su madre por su parte estuvo complacida de que su hija más pequeña comenzara a “mostrarse sociable”. Quizás, la señora Camino lo veía de una forma conveniente, pues el primo del prometido de su otra hija estaba con ellos. El texto tampoco delata si hubo un trato entre la madre y José Juan, lo cierto es que le facilitaba las cosas a María: no la interrumpía mientras la protagonista platicaba con

José Juan. Al principio, la personaje jugaba torpemente a las cartas por el nerviosismo que ocultaba, José Juan y la señora Camino la alentaban, pero no dejaba de sonrojarse por sus errores cometidos durante la partida. Después los Olaguíbel se fueron de la casa y María tuvo que subir a su cuarto donde “al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...” (p. 40).

Posteriormente y en la línea patriarcal, la señora Camino se sentía contenta al ver que su hija María pasaba día y tarde ocupada “arreglando el desván y la despensa, desempolvando la biblioteca, ordenando los closets” (p. 40). La inteligencia de María se sigue mostrando frente a su madre y José Juan, pues logra su propósito: “su madre y Clara creían que su salud había mejorado y que se sentía contenta y diligente” (p. 40). Aunque solamente realizaba estas actividades para no levantar sospechas, ya que no se darían cuenta de la angustia que transmitía su rostro y la torpeza en sus acciones. No obstante, María no podía concentrarse, la evocación de cada noche la carcome tanto porque ese recuerdo forma parte de su realidad: ya en la oscuridad “él se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada...” (p. 41).

Un día María descubrió en José Juan un interesante juego de liberación que consistía nuevamente en un interés personal: “Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar... Tenía bastante dinero y podría llevarla a donde ella quisiera, a donde él no la encontrara” (p. 41). La inteligencia y la desesperación por verse salvada la obligan a luchar contra su “natural timidez” y comenzar a conversar con él. Al mismo instante de que solo utilizaba a José Juan, María “conoció la ternura y la esperanza” (p. 41). Al poco tiempo, la protagonista ya se había comprometido con él y la boda se fijó para enero. En ese momento era entre agosto y septiembre. Indudablemente creció en María una muda desesperación por casarse, pero se narra su conciencia al no querer despertar sospechas y continuar con normalidad los planes para la boda “como si no pasara nada, como si ella fuera una muchacha común y corriente” (p. 41). Cada día era exactamente lo mismo: los Olaguíbel veían a las hermanas Camino; María y José Juan charlaban y ella intentaba retenerlo lo más que podía cuando ellos tenían que marcharse. En la historia hay una proposición clave que menciona el narrador: “sin poder decirle a José Juan que se la llevara esa misma noche y la salvara de aquel martirio” (p. 41). María tenía la posibilidad de decirle lo que le ocurría, pero su madre y su hermana no podían

enterarse de ello, por lo que se puede concluir que no podía hacer nada para evitar su sufrimiento y el narrador lo confirma. La opción más viable para no ser juzgada era siempre la misma: “María los veía subir al automóvil; entonces cerraba la puerta y una muda desesperación la consumía...” (p. 41).

Pasaron los meses en los preparativos para la boda. A José Juan se le describe como un hombre interesado en la posteridad económica que le daría a su futura esposa: “José Juan había adquirido una vieja residencia que estaba reconstruyendo lujosamente” (p. 41). Y el foco se vuelve a concentrar en la relación de María con su madre. La señora Camino ayuda a su hija durante el proceso para la boda. El narrador remarca que todos los días, María tenía algo que hacer, todo relacionado a los preparativos. En esa segunda cotidianidad María se cansa y, por ende, se desencanta de su juego de liberación. Por consiguiente, a ella ya no le interesa ni José Juan, ni la boda; le comenzó a fastidiar su presencia: “a chocarle su voz, el leve beso que le daba al despedirse por las noches, los labios fríos y húmedos, su conversación” (p. 42). Es comprensible que el proceso para casarse era demasiado largo y había muchas cosas que debían hacer, pero María no se comprometió con José Juan por amor, lo hizo por conveniencia, por lo tanto, no iba a soportar la rutina que se formaría gracias a su decisión. La narración acerca de su hastío lo ratifica: “Ella no podía más, ya no le importaba salvarse o padecer toda la vida” (p. 42). Sin embargo, un supuesto que en un primer momento no tendría mayor relevancia, se convierte en otro indicio más para comprender el comportamiento de María: “Sólo quería descansar de aquella tremenda fatiga, de ir todo el día de un lado a otro, de hablar con cien gentes, de opinar, de escoger cosas, de oír la voz de José Juan...” (p. 42). La protagonista está en una lucha constante consigo misma y con su entorno, pues lo que parece disfrutar culposamente, no es permitido por la sociedad patriarcal que representa, al menos, la señora Camino. Así, María tampoco quería ver a su hermana Clara y a su madre, pues solo hablaban de lo mismo: “la casa, los muebles, las alfombras, la ropa blanca, las cortinas, la casa, la modista, los muebles, la vajilla...” (p. 42).

Un día de diciembre María estaba bordando cerca de la chimenea, mientras su familia y los Olaguíbel jugaban a la canasta uruguaya y tomaban ponche de naranja. Pronto José Juan comentó un viaje que debía hacer y la protagonista, como se esperaba, cambió su actitud fría por una amable hacia su prometido. Este cambio en ella no merece mayores explicaciones

que la de sentirse librada de José Juan por unos días: “Sintió que aquel cerco, que empezaba a estrecharse sobre ella, de pronto se rompía” (p. 42).

El amanecer del día siguiente fue diferente al resto: “María se levantó sintiéndose contenta y ligera” (p. 42). Durante el desayuno su hermana Clara se percató del cambio de humor de María: “—Tienes el aspecto de las mujeres satisfechas —le dijo” (p. 42). *Ipsa facto* María lo comprendió todo. Si bien no se menciona cómo es que Clara sabe cómo lucen las “mujeres satisfechas”, María se supo ya “ganada para siempre”. Se equipara a “una hiedra pegada a un árbol gigantesco, sumisa y confiada” (p. 42). En ese momento el día se convirtió en una “espera interminable” para que llegara la noche.

No obstante, José Juan no se fue a su viaje y provocó en María una ira que, se describe, se le notaba en la mirada. Pero él mismo no se percataba de nada, solo sonreía con satisfacción. Se muestra como un hombre feliz de ver la destrucción de María, aun sin verla: lo único que se deduce del prometido, es que solo le interesa casarse con la protagonista, lo demás no es relevante para él, pues jamás se evidencia su preocupación por María o, al menos, no se alude en la historia. Ese mismo encuentro se vio interrumpido por la protagonista huyendo de todos, yendo hacia su habitación en donde lloraría de fastidio “hasta que él llegó y se olvidó de todo...” (p. 43), ya que es “él”, la presencia que María anhela con desespero durante el día.

Más adelante, la señora Camino dispuso una cena para que las familias, Camino y Olaguíbel, convivieran en el último día del año. En ese punto de la narración se conoce que Clara también se casará con su prometido y efectuarán una doble boda, yendo los cuatro juntos a un recorrido por Europa. En esos planes no se expone si María está de acuerdo con ellos, solo se ve arrastrada por la felicidad de su hermana y su madre, por supuesto, también de los futuros esposos. Por última ocasión, la señora Camino induce nuevamente a un discurso patriarcal: "satisfecha de haber encontrado tan magníficos partidos para sus queridas niñas" (p. 43). La palabra partido se refiere a un juego, de cualquier índole, pero finalmente el objetivo es el entretenimiento y la diversión. Se comprende que en el lenguaje de la seguidora del sistema patriarcal aluda a “los partidos” refiriéndose a los hombres con buena estabilidad económica y, supuestamente, con una inteligencia nata e incuestionable. El amor sale sobrando desde esa perspectiva. María se encontraba perdida y parece merecer la pena que el narrador describa tanto su aspecto físico como la vestimenta que llevaba en aquella

reunión: “María estaba pálida y sombría. Llevaba un traje blanco de brocado italiano, ceñido y largo como una túnica” (p. 43). Un atuendo muy parecido al que usan los pacientes de un hospital psiquiátrico. Se revela, entonces, lo que se venía sospechando líneas atrás: a María le hace feliz la noche porque es el momento en el que tiene sus encuentros con “él”, la misma presencia del primer día de la narración. Esta escena es un preámbulo para la última parte: el monólogo de la locura en la que se sumerge María.

La parte final viene a colación cuando las manecillas no avanzan y el tiempo se ha detenido. El cambio de narrador es evidente, la transformación del lugar y, por supuesto, la inexistencia del tiempo. El texto introduce al lector a un monólogo interior dirigido por María en el que se encuentra en un cuarto frío y oscuro del que no puede salir: “Siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espionando a los ratones que caen irremediabilmente en mis manos” (p. 43). María se encuentra en un cuarto, lo más parecido a una celda, en la que sus actividades se han reducido a convivir con animales que están destinados a morir ahí mismo. Su descripción del lugar lo refiere como un castillo donde “él” llega cuando quiere porque “siempre es de noche”.

El relato sobre los hombres que la visitan parecería que quisieron conversar con ella, pero ella se negó rotundamente, acción que se sumaría para dar como verdad que ella está encerrada en una cárcel o en un hospital psiquiátrico; así, serían policías los que se acercaron a María o psiquiatras que intentaron aproximarse: “no hablé ni una palabra con esos hombres que vinieron, podría llegar y sorprenderme” (p. 43). Por otro lado, cuando se menciona que el tiempo se ha detenido, es casi imposible de comprender. Sin embargo, María da una explicación sutil de ello y que tomaría el sentido del estancado lapso. Primero alude a su encierro del que no puede enterarse cuando es de noche y cuando es de día; segundo: “como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos”. Por consiguiente, una confesión sorpresiva que hace María delata que es maltratada físicamente por “él” y, aun así, ella narra que es feliz: “ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho...” (p. 44). El masoquismo expuesto no es sorprendente en el hecho de que una mujer que mantiene una relación erótico-afectiva con un ente masculino y que ésta no valore su feminidad y el poder de sus pasiones, sea maltratada. Lo inesperado –por la crueldad de la situación– es que sea feliz en una condición de encierro y del mismo entorno que María describe.

La interrogante que se formaría en este punto de la narración sería el paradero de José Juan, su prometido. Entonces, como ya se mencionó, María revela que ha matado a José Juan: “no lo dejé caer, sino resbalar suavemente” (p. 44). Una confesión que para autores como Marisol Luna Chávez, Víctor Díaz Arciniega, América Luna Martínez, Susan A. Montero, entre otros críticos, es la razón por la que la meten presa en una cárcel o en un hospital psiquiátrico y la mera mención del castillo forma parte de una visión imaginaria. Pero no solo es importante por qué María se encuentra en alguno de estos lugares, también es la razón por la que “dejó resbalar” a José Juan, misma interrogante que tendría relación con la presión de casarse sin amar y por el fastidio a la represión sexual que se tiene sobre ella, misma que representa José Juan. El matrimonio para María representa algo frío, como se lee al final.

Su convivencia con animales que son considerados repugnantes y que configuran un ambiente abyecto, dan cuenta de la soledad y de la privación de la libertad, en la que se ve sumergida: “Ese ruido en el rincón aquel: otro ratón, lo cogeré antes que él llegue, pues cuando venga ya no podré hacer nada...” (p. 44). “Él” es una presencia misteriosa que la mantiene ocupada cada vez que llega hasta su lecho. Sea éste un ente proveniente de lo imaginario o de lo fantástico, el fin que tiene sobre María es el mismo: romper con prohibición de sus pasiones femeninas, es decir, la transgresión de la represión sexual.

La descripción de esta última parte no tiene un sentido específico porque se mencionan varias premisas que tienen cobertura en su situación actual. No obstante, alude todo su entorno, pero a la vez lo hace por segmentos. Es, quizás, el lenguaje distorsionado de la locura que María prefirió antes que vivir en un matrimonio infeliz solo por complacer los mandatos de su madre que tiene una perspectiva meramente patriarcal.

3.2.3.3 Segunda exterioridad

En un cuarto frío y oscuro, sin noción del tiempo; cadáveres de moscas y de ratones, olor a humedad y a ratones putrefactos. El recuerdo de su anterior vida: su casa, su madre, su hermana y la confesión que indica no quererlas, además, de que ha matado a su prometido.

La exposición de un infierno no querido, donde sería completamente feliz si no hiciese tanto frío y en el que es capaz de aguantar los golpes y volverse más sumisa que antes para mantenerse en una situación que ella misma eligió. Cuando él llega, ella no puede hacer nada.

Desde el inicio de la historia María es sometida a una presión profunda en la que la culpa la mantiene distraída y preocupada durante el día; a partir del inicio de la narración, se informa que a ella le sucedió un acontecimiento grave en la noche. A lo largo de la diégesis, la protagonista procura no dejar rastros del suceso que llevó a cabo y que significó una transgresión a la enseñanza que su madre le había dado. Primero, como distracción, después como única salida, se compromete con José Juan Olaguíbel, creyendo que todo cambiaría y volvería a tomar su curso. Sin embargo, meses próximos a la boda, María se hostiga con la cotidianidad plantada, entonces rechaza la tradición y el único destino creado para la mujer (mismo que se entrevé sutilmente con el discurso patriarcal de la madre), y elige el camino de su felicidad, llegando a un punto donde el lenguaje de la locura aflora.

La segunda exterioridad es una propuesta de interpretación de “La celda”, pues ésta surge a partir del condicionamiento en el que se mueven los personajes y que connota una cuestión social represora que asedia a la protagonista, precisamente por la configuración de lo cotidiano, ligada al deber ser de una cultura patriarcal.

Las acciones relevantes de la historia datan de la culpa que siente la protagonista al transgredir una norma social y que, a consecuencia de esto, se empeña en ocultarlo de su familia, no solo aparenta estar activa para ejecutar los quehaceres del hogar y finge ser una mujer sociable; ella se compromete para que no existan dudas de la “pureza” que aún conserva. María baja a desayunar y mientras ella realiza ese acto, el narrador cuenta que ella escondía un secreto terrible que la hizo perder la paz que tenía, pero, sobre todo, la hizo temerosa y cuidadosa para que nadie pudiera enterarse de ello. Presa de la culpa, comenzó a convivir con José Juan y descubrió en él un refugio para ella, así logra planear un proyecto de matrimonio con él, pues ya no soportaba las noches de martirio. Sin embargo, los preparativos de la boda la agobian por tratarse de actividades rutinarias y que la encaminarían a ser una madresposa en plenitud. De esa forma, la perspectiva que tenía María sobre el espacio, el tiempo y respecto al mundo, cambian considerablemente: la casa es vista como una cárcel, su habitación como una celda, pero es en ésta donde puede sentirse libre; la

temporalidad del día y la noche se convierten en el martirio y el momento de felicidad respectivamente; por último, la visión del mundo decae, ya que la protagonista busca y lucha por decidir sobre sí misma. La parte final de la historia se presenta como una estrategia narrativa para crear una verdadera consumación de los hechos: María se muestra encerrada en un monólogo interior, donde se tiene un infierno temido y amado; el propio lenguaje de la locura.

La diégesis es presentada en varias divisiones, como se planteó anteriormente, pues éstas son expuestas por el contenido que brinda “La celda”. Esto es, el antes y después de la tragedia de la protagonista –la cotidianidad y la transgresión respectivamente–; también las acciones existentes en el espacio trazado por la narración –que nuevamente vuelve a ser la casa el lugar general de los acontecimientos, y la habitación de María como el espacio particular e íntimo de la personaje principal–. Aunada a este elemento de análisis, el tiempo funge como un componente delimitante en tanto a las actividades planeadas y a la simbología temporal.

En el “antes” de la tragedia de María, se enfrasan las piezas constitutivas de la configuración de lo cotidiano: el espacio y el tiempo. El primero, como un pasar de todos los días, es decir, la rutina que se establece gracias a una planeación de actividades; el segundo, se rige por la existencia de un horario predeterminado creado por los personajes, esto debido, quizás, a no desear la presencia de un actante –héroe, en términos de Bajtín– o acontecimiento que diluya lo ya calculado y, por ende, transgreda la cotidianidad conformista en la que se encuentran. Al igual que en “El huésped”, “La celda” es una historia que proyecta la dualidad del día y la noche en relación con la rutina, los roles de género y en conjunción con una explicación simbólica de un momento determinado.

El “después” de la tragedia de María, refiere a la transgresión de la cotidianidad que hay en “La celda”. La historia comienza a narrarse la mañana siguiente de la ruptura de la rutina, a partir de ese momento, existe un cambio radical en toda la vida cotidiana que llevaba hasta que se transgredió la norma, provocando acontecimientos impredecibles por la pérdida de la conformidad para sumergirse en una constante preocupación de que se descubra la verdad.

La configuración de lo cotidiano, el lugar y el tiempo, cambian constantemente a connotaciones positivas y negativas. En la primera cotidianidad (que es cuando se inicia la

historia) los espacios tienen una posición dual: la habitación adquiere una negatividad por la transgresión que representa, los demás sitios de la casa, a pesar de ser los lugares seguros, mantienen una connotación neutra. Situación similar se tiene con el tiempo, pues durante el día tiene que hacer sus quehaceres y disimular la angustia que la invade. La noche, en cambio, representa el peligro, pero a la vez la libertad que posee María para decidir sobre sí misma, hecho que se descubre en la segunda cotidianidad (parte que inicia con el compromiso con José Juan). En esta segunda parte se invierten las percepciones del cronotopo: la habitación de la protagonista se convierte en el lugar anhelado en el que ella ansía estar, los demás sitios de la casa son los espacios que la aburren y fatigan; no representan para ella ningún tipo de seguridad, al contrario, brindan represión y normas sociales que debía seguir. En cuanto al tiempo, se vislumbra el día como el momento en el que tiene que fingir ser partidaria de la línea cotidiana y reglamentaria que ella misma escoge solo para librarse de su hermana y de su madre. La noche es el trance de su felicidad y de su libertad de ser y hacer lo que ella decida.

Ambos elementos –el tiempo y el espacio– resultan dañinos para la protagonista, pues los dos se unen en algún punto para brindarle dos opciones a María: primero, estar tranquila en su conformidad; segundo, encontrarse angustiada. En la segunda parte merece a la felicidad y libertad de la protagonista, por lo que desemboca la parte final de la historia que se coloca aparte, debido a su estrategia narrativa. En ésta se visualiza a María como la narradora que informa sobre la nueva situación respecto al lugar y el tiempo: el lugar se describe de tal manera que se piensa en un castillo –como lo llega a mencionar la protagonista–, una celda –como forma de darle un sentido al título del cuento, aunque el tema de la celda está presente por la estructura social implícita que denuncia la historia: la represión se percibe como una celda–; o un manicomio –como acertadamente se puede señalar debido al monólogo de la locura en la que la protagonista sumerge al lector y que ésta adjunta argumentos cuando se visualiza como una salida de la represión–. El motivo del encierro está presente en la historia, pues éste se desarrolla en la casa y en la habitación de María. Es lo que Lagarde llamaría “un cautiverio dentro de otro cautiverio”: “Las presas concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente: la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las

mujeres en su propio espacio vital”¹⁹². Por lo tanto, la habitación es un cautiverio amado; la casa en general, temido. Sin embargo, los dos espacios representan el encierro, como ya se mencionó, en su simbología con apego social: una hipotética celda en la que viviría también al lado de José Juan.

Desde la aparición de “él”, la protagonista se convirtió, en principio, en el personaje transgresor, pero es cierto, de igual forma, que se va transformando debido a la constante lucha con su realidad: contra los designios establecidos y esperados por la madre, el contraste con la hermana y, por supuesto, la aparición de “él”. No obstante, la lucha también es con ella misma, pues se percibe que la protagonista elige casarse no solo porque quiere aparentar que todo sigue con normalidad, sino porque piensa que casándose tendría el “partido” ganado de su vida, en la visualización del discurso de la madre. Esto se concreta, pero a la cercanía de su boda, los continuos quehaceres y preparativos, colocan a la protagonista en una segunda cotidianidad, como ya se ha mencionado, que la cansa hasta el punto de no querer saber nada ni de la boda ni de su prometido. Este repentino acontecimiento colocó a la protagonista en una situación hostigante en la que se percibe apurada por elegir una opción. Así, en la última parte de la historia se revela la elección de María: ser feliz —en su concepto de felicidad—. Para concretar la plenitud que narra la misma protagonista, tuvo que alejarse de su familia y asesinar a su prometido.

Los sucesos suscitados en la historia, se vuelven totalmente impredecibles, pues en el constante intento de María por volver a la normalidad —a su vida antes de que “él” apareciera— se ve obstaculizada por un hecho determinante. De esta forma, se concluye que la protagonista no puede volver a esa normalidad porque simplemente no es la misma desde que transgredió una norma social —que solo está implantada para las mujeres—, y mucho más estricto se vuelve el mandato cuando la mujer no se ha casado, justo el caso de María. La transformación que tiene la protagonista expone la destrucción y construcción a la vez, como mujer ante una sociedad meramente patriarcal.

Al principio, las actividades se reducían a las del hogar, las que le estaban permitidas tanto por ser mujer como por ser hija de una familia acomodada. No obstante, mientras se mantiene

¹⁹² Lagarde y de los Ríos, *ibíd*, p. 40.

el contacto con “él”, no cambian, solo se acentúan para aparentar una supuesta energía para realizar esas tareas. Después, estas actividades se traducen en preparativos para la boda que terminan por hostigarla. Esto sucede para tratar de seguir el modelo social establecido y difundido por la figura maternal que, como ya se dijo, funge como líder de una familia, con el poder opresor de una ideología machista.

La transformación que sufre la protagonista a lo largo de la historia, tiene como base la interioridad, ésta a través de la cuestión mental —aspecto que describe a una persona “común”— que induce a una visión del mundo. María cambia constantemente en todos los ámbitos de su vida, debido precisamente a las acciones impredecibles que suceden en la historia (la exterioridad en plenitud). De este modo, se deduce la forma en que la protagonista enfrenta tanto la presencia del personaje detonante de la transgresión, como la opresión social ejercida por parte de su madre, en comparación con su hermana. Encaminada por la interioridad, la percepción que tiene María respecto al mundo cambia de igual manera, es decir, la visión que la protagonista tiene acerca del sistema patriarcal, implantado en la cultura en la que se desarrolla, no es la misma e, incluso, no es consciente de que esa ideología existe. Esta ignorancia es parte de los objetivos de dicha cultura, pues de esa forma, las mujeres viven creyendo que el único destino para ellas es ser madre y esposa. Dentro de este sistema, como ya se mencionó, el androcentrismo es idea del patriarcado, pero curiosamente en “La celda” no existe un hombre representante de dicho sistema, sino una mujer encabeza la ideología machista. Por esta razón, se hizo una comparación con la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, pues en ambos textos la figura materna es quien se encarga de reprimir a sus hijas.

El cambio de la perspectiva del mundo, quizás, no se sustituye, sino decae completamente para convertirse en una visión con tintes feministas. Esto es, el despertar de la protagonista en medio de mandatos patriarcales. Esta perspectiva feminista nace del despertar de la protagonista, por ende, de la necesidad de ajustar los modelos sociales establecidos y los cuales esperaba la señora Camino que siguiera María, al igual que la hermana de ésta. Este deber ser para los otros y deber cumplir, es un estigma propio de una sociedad tradicional que instaure y practica el sistema patriarcal. Éste daña directamente a la protagonista —por ser mujer— con mandatos que impone, mismos que sirven para beneficio de los hombres,

considerados el centro del mundo. De esta manera, se presentan como dominantes y exigen un comportamiento adecuado por parte de las mujeres para controlar su participación tanto en la vida pública como en la privada, esto es, la condición de la mujer en una sociedad con ideología machista.

Tales conductas, que se consideran también como estereotipos, van ligadas al deber ser y hacer —como único destino, una madresposa y nada más—. Hay varios ejemplos del comportamiento modelo, e inmersos en “La celda”, que la sociedad tradicional solicita para considerar a una mujer como “buena”, entre ellos está la sumisión, un mero sometimiento sin cuestionar la autoridad de quien dirige un sistema. En el caso del patriarcado es común encontrar a mujeres sumisas y obedientes de una educación que se dirige a casarse, tener hijos, servirle al esposo e instruir a los hijos; además de convertirse en una relegada doméstica —éste se piensa que no es un trabajo porque lo refieren como actividades naturales propias de la mujer—; y lo que llaman virginidad hasta el matrimonio, que no es otra cosa más que no tener relaciones sexuales antes de casarse, cuestión que la protagonista no cumple y por salirse de la norma, se siente culpable. La infracción todavía agrava cuando este ejercicio sexual no es practicado con su prometido, sino con “él”. La mujer es censurada para no conflictuar los órdenes establecidos, incluso, es importante mencionar que es otra forma de excluirlas del ámbito público, pues en el privado no merecerían adjudicarse de decisiones a las que “no estaban autorizadas o no se encontraban capacitadas”. Ésta última se observa en “La celda” cuando la madre de María responde por ella, en consecuencia, la protagonista no se cree capaz de tomar una decisión en cuanto al planteamiento de su felicidad.

En vistas de un régimen patriarcal opresor, la transgresión de esa cotidianidad se presumiría necesaria, ya que habría una demanda de poder de un género sobre otro, del masculino sobre el femenino, que no sería justa en términos de derechos y obligaciones como personas, es decir, existe una relación de privilegios entre hombres —instaurados por el sistema patriarcal que los defiende y exime— y un cautiverio cotidiano en el que deben vivir las mujeres. Esta transgresión existente en la historia, no es resultado de una vana coincidencia, es la respuesta a la interpretación que se le da en este trabajo: el rompimiento de la cotidianidad se sirve para reacomodar el orden establecido y que se instaure una relación igualitaria entre hombres y

mujeres; además, esta demanda de género se encamina a un discurso sutil y de carácter feminista.

Como ya se ha ido abordando, Giannini realiza una mención final para justificar la existencia de la transgresión, asimismo para resaltar la importancia que sostiene en cuanto a la interrupción de la rutina. Este menester de la suspensión de la cotidianidad, se encamina a una eficacia posterior, con miras a restablecer las leyes sociales asentadas para, posteriormente, reconstruir normas más funcionales de convivencia¹⁹³. La vida cotidiana se transgrede porque dentro de la misma está instaurado un sistema que no funciona correctamente, es decir, el sistema patriarcal opera de tal forma que solo beneficia a un sector varonil, oprimiendo al colectivo femenino, pues esta construcción ideológica que persigue dicho sistema, olvida —o no toma en cuenta— que los dos géneros conforman la sociedad, por ende, tendría que existir un equilibrio en cuanto a derechos y obligaciones. Esto es, con el fin de que no existan ni privilegios ni prohibiciones solo por ser de un sexo o de otro.

El vínculo feminista encontrado en “La celda” —como se visualizará también en “La señorita Julia”— adquiere un sentido cuando sucede el despertar de la protagonista. Éste se puede ubicar en la parte final del cuento, aunque se presume que dicho apartado tenga una estrategia narrativa diferente al resto de la historia, en él se advierte un monólogo de la locura y el listado de confesiones que unifica todo el cuento. En este confesionario María revela que eligió tener la libertad de ser, hacer y, por supuesto, de decidir; una mujer feliz, en su concepto de felicidad. María destruyó varios preceptos patriarcales con los cuales su madre intentaba encaminarla, el principal, y por el que todo se desencadena, es la idea del matrimonio como único destino para la mujer, la conducta, la soledad.

En cuanto a la locura, funge, quizás, como respuesta irónica al estereotipo común que recae en el sexo femenino, “las mujeres están locas”, nace la existencia de la locura en la protagonista, pero ésta se presenta como salida del mismo sistema patriarcal que las cataloga de esa manera. En la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault, la locura es definida, en primera instancia, como una manifestación en el hombre, de un elemento oscuro [...] que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu¹⁹⁴, pero a pesar de que

¹⁹³ Giannini, *ibíd.*, p. 88.

¹⁹⁴ Michel Foucault, 1998, *Historia de la locura en la época clásica*, Colombia, FCE Colombia, p. 13.

mantiene una tonalidad negativa en términos simbólicos, la locura aguarda la liberación¹⁹⁵. Por ese motivo, en la última parte de la historia María está satisfecha con su elección, debido a que su situación descrita indica libertad —en su concepción de esta palabra, ya que hubo una libertad para llegar a esa realidad y para su permanencia en ella, pero es una libertad limitada—. Esta liberación refiere a los mandatos patriarcales que oprimían sus más ínfimos deseos, pues cuando “el espíritu no comprende el exceso mismo de su sensibilidad”¹⁹⁶, entonces, aparece la locura como salida de la presión social ejercida. Dicha sociedad mantiene el poder para denominar como normal o anormal, sanidad y locura respectivamente, un funcionamiento individual —que posteriormente se vuelve colectivo, debido a que se categorizan a los individuos—. Sin embargo, ninguna persona está exenta de romper con las normas de género impuestas porque exigen demasiado y no toman en cuenta las necesidades ni limitaciones de cada individuo: “el imperio de la virtud es pura utopía”¹⁹⁷, pues, como seres deseantes, las personas comunes están bajo el yugo de los límites y el tormento por transgredirlos¹⁹⁸.

A partir de este deseo por quebrantar las leyes, De Santiago Herrero y otros autores mencionan que “el hombre se escuda tras corazas y murallas en un intento de contener la locura y equilibrar la psique, aunque para ello tenga que caer, en última instancia, en la perversión”¹⁹⁹, cuyo destino le cupo a María, pues en un intento por amar el infierno anhelado, ronda por los principios no solo de la locura, también del erotismo. Bataille apela de esta manera: “El hecho de estar abiertos a una posibilidad cercana a la locura (éste es el caso de cualquier posibilidad referida al erotismo) subordina continuamente el trabajo de la reflexión a algo diferente, donde justamente la reflexión se interrumpe”²⁰⁰. El erotismo, entonces, se vincula con la locura, no solo con tintes de una sexualidad libertaria, también en referencia al propio monólogo de la locura que se expone en la protagonista de “La celda”.

¹⁹⁵ *Ídem*, p. 11.

¹⁹⁶ *Ídem*, p. 206.

¹⁹⁷ Francisco Javier De Santiago Herrero, Alejandra Lin Ku, Montfragüe García-Mateos, (2019), “Erotismo y perversión: un diálogo entre psicoanálisis y filosofía”, en *Scielo*, en línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50652019000100201, publicado el 17 de junio de 2019, consultado el 11 de octubre de 2020.

¹⁹⁸ *Ídem*.

¹⁹⁹ *Ídem*.

²⁰⁰ George Bataille, 2007, *El erotismo*, España, Tusquets Editores, p. 192.

En una primera lectura, se puede pensar, a la manera de Emilia Pardo Bazán, a la protagonista hablando desde la tumba. En uno de los cuentos de Pardo Bazán, su personaje principal, la madre, relata desde su propia voz y expresa desde la sepultura lo que no pudo —o no le permitieron— decir en vida. Esto es, quizás, una representación del sepulcro, el único lugar y momento en el que la mujer se puede expresar libremente.

Sin embargo, esta percepción decae mientras María presenta su situación actual, en la que es feliz, con el prometido muerto y la familia lejos, en un infierno amado y temido. ¿María se encuentra en un castillo, una celda o un manicomio? No se menciona explícitamente, lo cierto es que la protagonista ha elegido ese lugar como símbolo de su despertar frente al sistema patriarcal, representado por su madre y su hermana que anhelaban continuar como una familia tradicional. María llegó hasta ese punto, pues en su despertar tenía que elegir de las pocas opciones que tenía como salida: la muerte, el crimen o la locura. Ella escogió el crimen al asesinar a su prometido, pero su mayor obra fue volverse loca, pues ésta es considerada como una rebelión silenciosa frente a un sistema que se presume invencible.

En vistas de que la transgresión es necesaria para reorganizar el sistema, se narra “La celda”, quizás, con la misma intención de colocar la interrupción de la rutina como el factor principal de la historia, ya que sin ese rompimiento la diégesis seguiría igual —alimentando a un sistema que denigra y excluye a la mujer— o, en todo caso, no habría relato que contar y, por ende, tampoco existiría una mujer protagonista de su propia historia.

3.3 “La señorita Julia”

En el presente trabajo se ha abordado el espacio como el primer elemento de la configuración de lo cotidiano. No obstante, en los dos anteriores cuentos, “El huésped” y “La celda”, no cumplían exactamente con el modelo rutinario que propone Giannini, a pesar de que el espacio en esas historias construía esa línea cotidiana. Este autor postula una delimitación del trayecto rotario: el domicilio, la calle, el trabajo y, nuevamente, la calle y el domicilio. Así sucesivamente día tras día. En el cuento “La señorita Julia” este modelo se ejecuta en el tránsito diario de estos sitios.

En el análisis del espacio se pueden distinguir dos partes: el antes y el después. La primera no tiene mayores precisiones, pues refiere al estado físico y emocional de Julia, así como a su desempeño pulcro en el trabajo y en su vida personal: catalogada como una muchacha de conducta intachable y considerada un ejemplo de moderación y rectitud. Es decir, la protagonista debe seguir los estereotipos implantados por una sociedad patriarcal, tales como moderar el comportamiento, casarse y formar una familia. Toda esta estructura sistemática es mencionada implícitamente en el cuento “La señorita Julia”. El segundo punto, el después, es la situación que se narra durante todo el cuento, ya que, desde un suceso extraño ocurrido en la noche, le dejó marcas en su físico y, por ende, en su demás entorno, pues estas huellas eran visibles.

La historia comienza *in media res*, explicando el estado actual (en el cuento) de Julia y la situación a la que se enfrenta. Posteriormente, la narración recurre a una analepsis para ambientar al lector del origen de la tragedia de la protagonista. Todo el cuento se va narrando conforme los hechos van ocurriendo. Así, se puede ser testigo de la ansiedad que sufre Julia porque nadie cree la tesis que está viviendo, y porque, quizás, nadie la aprecia de verdad: es más fácil para los demás personajes culparla y criminalizarla en un momento de crisis.

3.3.1 La configuración de lo cotidiano en “La señorita Julia”

3.3.1.1 Espacio

En primera instancia la casa se configura como el espacio ideal para vivir: “Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja. Todo allí era tratado con cuidado y cariño” (p. 56). Resulta ser el lugar seguro en el que se resguarda Julia. La percepción del hogar en este sitio, es posible no solo por la extrema limpieza que la protagonista realiza, también porque se describe cada rincón como un reflejo de la pureza de Julia. Es decir, domina el área doméstica y se sirve únicamente para ella, pues vive sola a pesar de que en algunas ocasiones recibe la visita de su prometido Carlos De Luna, el contador de la empresa en la que también trabaja la protagonista.

Se alude a que Julia vive sola, esto indica que está acostumbrada a no convivir con nadie por mucho tiempo en el hogar que sus padres habían construido y en el cual “ella misma se preparaba los alimentos y limpiaba la casa con verdadero agrado” (p. 56), como señal de que podía sobrevivir sola, no necesitaba de un hombre, en este caso Carlos De Luna, para mantenerse toda la vida, pues tiene una casa que la proteja y un trabajo remunerado.

La tragedia de la señorita Julia comenzó cuando divisó extrañas presencias dentro de su casa: “Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada” (p. 57). Dubitativa y desesperada por no hallar lo que buscaba, su físico va deteriorándose poco a poco por la falta de descanso. Por ende, sus compañeros notan el cambio extremo que experimentó la protagonista. De manera cruel, prefirieron hacer conjeturas antes que preguntarle la razón para ayudarla.

El misterioso ruido tenía una peculiaridad: eran pequeñas pisadas. Aunado a esta característica, la casa estaba gastada de los suelos: “Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro. Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche” (p. 57). Tras los años de una vida metódica, Julia se dio la tarea de pensar una razón lógica para que dichas presencias aparecieran. A partir de su razonamiento, la protagonista puso en

marcha varios planes para desaparecer a estas alimañas que no la dejaban dormir: compró veneno, queso –que irónicamente es el alimento que más escasea en la dieta de los animales que supuso en su hogar– y, según la señorita Julia, invirtió dinero para que un profesional se encargara de acabar con su pesadilla. Sin embargo, no se esperaba que su objetivo se viera opacado: “Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó. Fácil es imaginar la desilusión de la señorita Julia. Como de costumbre revisó la casa sin resultado” (p. 57). Este fallo se convierte en un indicio de que no había algo más que habitara su casa, pues en la misma línea de la lógica, una de las opciones que realizó Julia debía haber funcionado.

Entonces, el desastre de Julia va incrementando conforme el tiempo pasa. De esa forma, los personajes que conviven con la protagonista se percatan del cambio drástico que ha tenido Julia. De estos actantes, las hermanas de la señorita Julia son las que pretenden ayudarla: “Junto con sus maridos revisaron la casa varias veces sin encontrar nada, lo cual las dejó muy desconcertadas” (p. 59). No obstante, se narra también que dudan de la credibilidad en las palabras de la protagonista. La solución por la que optan las hermanas es el cansancio del trabajo y, por consiguiente, la salud de Julia. A pesar de que ella sigue sus consejos al aceptar pedir un permiso en su trabajo, se decepciona que sus propias hermanas desconfíen de su tragedia.

Julia de pronto comienza a utilizar su tiempo libre para crear venenos que culminaran con su desgracia: “Había improvisado un pequeñísimo laboratorio utilizando algunas cosas que se había encontrado en un cajón” (p. 60). Además de que la protagonista había demostrado ser independiente, tanto en lo económico como en lo doméstico, también se muestra capaz para inventar sustancias que funcionaran contra su enemigo, ya que los productos comerciales eran tan ordinarios que no le servían.

Carlos De Luna se mantiene olvidado en la narración, el enfoque está en la desgracia de la protagonista y su deterioro físico. Cuando se retoma la relación que ellos tienen, se logra entrever que también va decayendo por lo distanciada que Julia está con él. Entonces, el mismo día que Julia decidió ser honesta y “abrir su corazón” con Carlos, éste permanece con una postura rígida y una actitud seca. Por consejo del reverendo al que le solicitó ayuda, Carlos termina su relación con Julia, acabándose lógicamente con el proyecto de matrimonio

que planeaban. Desde ese momento, la señorita Julia dejó de preparar venenos, puesto que intuía que las presencias que tenía en la noche, la seguirían por el resto de su vida: “Tejía constantemente con manos temblorosas; de cuando en cuando se enjugaba una lágrima. Y sólo interrumpía su labor para asear un poco la casa y prepararse algo de comida” (p. 63). Nunca se expone una devastación de Julia por la misma ruptura, ella sigue con su vida a pesar de que se siente como una casa deshabitada. Inmediatamente Julia descubre por fin el escondite de los seres que no la dejaban dormir: “Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban!...” (p. 63). En la euforia se describe desde el mismo narrador el pensamiento de Julia, puesto que ella es el personaje focalizador: su desesperación, su alivio por ver concretas sus sospechas y la solución que tenía para ponerle un fin a las conjeturas que hicieron sus compañeros de la oficina, su jefe, su prometido, sus hermanas; “todos se arrepentirían de haber pensado mal” (p. 64). Por otro lado, la estocada final del cuento viene a colación cuando su hermana Mela llega a la habitación de Julia. Desde esa perspectiva, presumible de la realidad, Julia solo apretaba una estola de martas cebellinas. La estola es un objeto, lo más parecido a una mascada o una bufanda: una prenda de vestir. Las martas cebellinas son un tipo de roedor en el que su piel es usada generalmente para telas de abrigos o, precisamente, para estolas.

La casa, que tiene la característica de brindar protección, refugio, confianza, etcétera; se transgrede en todos los rincones del hogar construido por la protagonista. Se narra a Julia como una mujer trabajadora, activa, respetable y, sobre todo, una fámula de su hogar. Esta descripción del pasado de Julia brinda información clave: ella dominaba la parte doméstica y, además, lo hacía con gusto. Por esta razón, la casa se convierte en un lugar inseguro al cual vuelve todos los días. Curiosamente, la narración nunca se encamina a buscar otras opciones para la salvación de Julia. Quizás, ella no quería ser salvada, pues eso significaría que su estado mejoraría y, por ende, debía casarse con Carlos y apegarse a las normas de mujer casada: no trabajar fuera de su casa, criar niños y penosamente atender a un marido.

En cuanto a la calle, Julia se valía de este tránsito para ir de un lado a otro; un puente conector entre un destino y otro. Donde al inicio Carlos “[...] la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa” (p. 56); los domingos del domicilio a la iglesia y, luego, se dirigía a la

casa de su hermana, y culminaba el día en su domicilio. Este modelo en ocasiones cambiaba para asistir a un concierto que tanto Julia como Carlos consideraban buena música.

La calle como tal no es nombrada, no obstante se sobreentiende que entre el domicilio de Julia y la oficina, existe una distancia considerable por lo que la calle toma lugar como la ruta de todos los días. Cuando la protagonista se ve inmersa en su tragedia, la desesperación la lleva a comprar distintas trampas para que los roedores la dejaran en paz. Julia ya no quiso que su prometido la acompañara a su casa “[...] porque le apenaba sobremanera que llegara a saber que su casa se encontraba llena de ratas” (p. 58). Esta decisión de la señorita Julia se puede intuir la razón en dos opciones, quizás una conlleva a la otra: Carlos podía enterarse de lo que pasaba si la veía comprando distintos objetos. Por otro lado, no podía dejarlo pasar a su casa, pues estaría ocupada utilizando sus compras. En cualquiera de los dos casos, Carlos le estorbaba para llevar a cabo sus planes. Esa transgresión al visitar distintas tiendas cada día, se deben a una mujer inteligente y decidida a asesinar a esas alimañas que aparecían de noche: “Y tenía que comprarlos en sitios diferentes y donde no la conocieran, pues en los lugares a donde había ido varias veces comenzaban a verla con miradas maliciosas, como sospechando algo terrible” (p. 58). Así, el modelo cotidiano no existe ya, los ratos libres que podía tener la señorita Julia, los ocupa, primero, en la visita de varios establecimientos donde vendían esos venenos; segundo, en la creación de sustancias fuertes que mataran al fin a esas presencias que no la dejaban dormir. La calle se transforma en el tránsito individual de la señorita Julia de cada día. Ya en él no mantiene un acompañamiento del cual le sirva de distracción de la rutina del trabajo o de la cual se sienta protegida. Deambula sola buscando venenos o solo camina del domicilio al trabajo por una obligación social.

Al momento de que Julia tiene un inesperado cambio en su vida personal, éste se traspola a su vida laboral, por lo tanto, los personajes a su alrededor comienzan a hacer conjeturas y a fijarse de la transformación que sufre irremediamente la señorita Julia: “Ella que siempre estaba fresca y activa. Su trabajo había sido hasta entonces eficiente y digno de todo elogio” (p. 56). La narración continúa apelando al comportamiento de la protagonista en el pasado: “La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud” (p. 56). La descripción de estos acontecimientos y el pensamiento que tenían sus compañeros sobre ella, develan la crítica y

el prejuicio que hacen con base en lo que ven. No se planteó un diálogo de sus compañeros de oficina con Julia, precisamente porque solo les interesaba “humillarla” de algún modo frente a Carlos De Luna.

El trabajo es el otro foco que gira alrededor del ciclo cotidiano; Giannini lo expone como “una representación de la disponibilidad para lo otro”²⁰¹, generalmente mediatizada por la conducta y el lenguaje operacional. El diálogo en el trabajo es una forma de transgredir el espacio operacional, siempre y cuando éste tenga connotación distinta al lenguaje informativo. En el caso de la señorita Julia, no es ella quien transgrede esa cotidianidad del trabajo, son sus compañeras quienes, a propósito de una charla sobre el estado físico de la protagonista, hacen comentarios negativos hacia ésta:

— ¿Te fijaste en la cara que tiene hoy? —Sí, desastrosa. —No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía... — ¿Entonces tú también crees...? — ¡Pero si es evidente...! —Nunca me imaginé que la señorita Julia... —Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa. —A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma. — ¡Claro!, a su edad... (p. 57).

Esta charla tuvo el infortunio de escucharla Julia, pero debía ser consciente de las críticas que le hacían, pese a los años de conducta intachable que tenía, quizás porque era más fácil culparla de un hecho sin pruebas, que ayudarla para no complicarle su vida laboral.

Un ejemplo de complicación es cuando el jefe de la oficina manda llamar a la señorita Julia: “El señor Lemus comenzó diciendo que siempre había estado contento con el trabajo de Julia, eficiente y satisfactorio, pero que de algún tiempo a la fecha las cosas habían cambiado y él estaba muy preocupado por ella...” (p. 59). Evidentemente se había enterado tanto de la actitud de Julia como de los rumores. Este diálogo no se sabe con certeza si se cumplió porque no se narra si hubo una respuesta de la protagonista. Salió de la oficina de su jefe contrariada por el encuentro: sin duda alguna los rumores hacían más difícil su estancia en aquel trabajo, pues la bajeza de sus compañeros era descarada: “Cuando llegó a su escritorio sintió sobre ella las miradas de todos los de la oficina. Afortunadamente el señor De Luna no estaba en ese momento. Julia no hubiera podido soportar semejante humillación” (p. 59). Sin embargo, la protagonista reflexiona su dedicación y su cumplimiento en la oficina en la que había laborado durante muchos años; no le era nada grato estar cambiando de trabajo

²⁰¹ Giannini, *ibíd*, p. 35.

constantemente: “La señorita Julia estaba encariñada con su trabajo, no obstante la serie de humillaciones y calumnias que a últimas fechas había tenido que sufrir” (p. 60). Se puede concluir que el lugar del trabajo es difícil sobrellevarlo debido a los compañeros hipócritas y entrometidos que rodean a la protagonista. El único del que valía la pena su opinión, desde la perspectiva de Julia, era su prometido Carlos, el cual hasta entonces no estaba enterado de la situación. Éste “había conocido a Julia desde tiempo atrás, después tuvo la suerte de trabajar en la misma oficina, lo cual facilitó la iniciación de aquella amistad que poco a poco se fue transformando en hondo afecto” (p. 61). Con este recuerdo se expone la transgresión del lenguaje operacional en el trabajo por charlas que ayudaron a concretar una relación estable, pero que estos encuentros no cumplen con la normatividad de lo laboral.

Ambos calificaban su relación como seria y difícil de encontrar, en donde afloraban sentimientos serenos y tranquilos; pero esa afinidad se iba decayendo: “[...] Julia cada día se alejaba más y el señor De Luna empezó a notar que en la oficina se comentaba también el cambio de Julia” (p. 61). Con esos rumores prendieron la desconfianza que él tenía en su prometida y acabaron por hacerle tomar una decisión drástica.

La casa es el sitio en el que la mujer que presumía tener el control del ambiente doméstico, pierde la razón ante un elemento que forma parte de su discurso de la locura. Impulsada por la presión de la sociedad que exigía de ella mantener la postura de mujer modelo que se apega al quehacer determinado por un mandato heteropatriarcal. Y aunado a esta premisa, la presencia de la iglesia católica se vislumbra como un método más de poder machista para controlar el comportamiento de las mujeres.

La línea cotidiana se transgrede y todos los aspectos de la vida de Julia cambian radicalmente. El lugar en el que los seres transgresores aparecen es la casa de la protagonista. Por lo que no tiene un espacio seguro para ella misma: su casa se convierte de pronto en un sitio de lucha entre las supuestas ratas y Julia, pues a medida que ella no descansa y trata de ocultar su situación, los demás personajes sospechan un acontecimiento vergonzoso. El trabajo es una representación de la rutina que acaba por hacer inofensivos los propios proyectos de Julia, por miedo a salirse del trayecto²⁰². Así, durante su jornada laboral no proyecta la misma

²⁰² Giannini, *ibíd*, p. 42.

energía ni un buen desempeño, por lo que los preceptos con los que se construye un ambiente metódico –como lo es el trabajo– decaen considerablemente conforme Julia necesita encontrar un lugar tranquilo para poder descansar.

3.3.1.2 Tiempo

El tiempo en las distintas historias ha sido un elemento valioso para la ubicación de los acontecimientos. Éste, aunque a veces está implícito, es anunciado por el narrador o algún personaje. Tiene también la amplitud de presentarse de varias maneras: en horas, días, meses; un año específico, una época determinada, e incluso, en una dualidad entre el día y la noche, en conjunto o contraposición. Tal es el caso del cuento “La señorita Julia”, donde además el tiempo se convierte en el eje espacio-temporal de destrucción para la protagonista.

En los cuentos de Amparo Dávila el tiempo, junto con el espacio, resultan fundamentales para el análisis de cualquiera de ellos, ya que es la base de las vidas tranquilas, pacíficas y cotidianas de los personajes que son solo personas comunes enfrentadas a un enigma. Éste tiene un carácter aparentemente fantástico, pero que en un plano más profundo se convertirá en la clave que induce a la locura de los personajes principales. Generalmente, mujeres abnegadas de su libertad de ser y de elección por un sistema patriarcal que invalida su existencia si no cumplen con sus mandatos. Julia es el ejemplo de una mujer juzgada por un acto que no cometió y del cual no hubo pruebas, pues era más fácil criticarla, que ayudarla. No obstante, al inicio de la historia se narra a Julia como obsesionada por mantener su hogar en orden, limpio, pero, sobre todo, controlado. Esta insistencia sobre el control es de tal grado que termina por perderlo.

Así, el tiempo es el elemento principal que se transgrede en la vida cotidiana de la señorita Julia: su físico va deteriorándose conforme pasa el tiempo. Así, como ya se mencionó, el cuento se puede dividir en dos partes: el antes y el después. Esto como forma de percibir y diseccionar la cotidianidad que envuelve el antes y el terrible cambio en el después. En la primera parte se plantea un modelo rotatorio que esboza el qué hacer de cada día, es decir, existe un horario predeterminado por Julia, a quien le ha ayudado para presumir de una vida metódica y servirse de una reputación intachable. Este horario se puede justificar en dos

opciones: Julia fue consciente de su vida recta o, por otro lado, inconscientemente convirtió su existencia en un pasar rutinario. En cualquiera de los dos casos, Julia mantuvo una vida de elogios debido a la presión social que se le ejercía: lo que se esperaba que ella hiciera, guiado por un constructo machista que debía cumplir para no ser juzgada severamente por una creencia social y que ésta, a su vez, aparenta ser una ley que dicta la manera de vivir. Aplicada para mujeres y hombres por igual, pero con mayor exigencia al sexo considerado débil, maternal y sentimental. Esto es, un control sobre la vida de las mujeres al servicio de un sistema patriarcal.

Antes de la tragedia de Julia, se expone la vida de ésta con horarios para todo, esto es una forma de tener planeada la vida y no permitir ningún imprevisto que la distrajera de lo que debía realizar. Así, en primera instancia el narrador describe las relaciones que mantiene con los personajes cercanos a ella: “Desde hacía algún tiempo estaba comprometida con el señor De Luna, contador de la empresa, quien la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa” (p. 56). Ese es el horario para compartir momentos con su prometido: la calle y, de vez en cuando, la casa de Julia en la que conversaban tranquilamente.

También se detalla la manera de vivir de la protagonista: “Cuando había un buen concierto asistían juntos; todos los domingos iban a misa y, a la salida, a tomar helados o pasear por el bosque. Después Julia comía con sus hermanas y sobrinos; por la tarde jugaban canasta uruguaya y tomaban el té. Al oscurecer Julia volvía a su casa muy satisfecha” (p. 56). Es decir, hay un horario para todo lo que hace Julia semana tras semana. Siempre lo mismo habría que agregar: existe un horario para ir a misa –los domingos–, un horario para ver a sus sobrinos y jugar a las cartas –las tardes del domingo–, regresar a su casa –empezada la noche–. Entonces, se deduce que de lunes a viernes ella cumple un horario de oficina y tiene su momento de “descanso”. De esa manera, todos los días pasan iguales, pero sin mayores imprevistos.

En el primer acercamiento con el texto, se obtiene el indicio general de toda la trama: “Llevaba más de un mes sin dormir, lo cual empezaba a dejarle huellas” (p. 56). Es decir, la narración comienza un mes después de que la tragedia de Julia comenzó. Por lo que es comprobable que en ese tiempo acumulara una serie de huellas visibles y de las cuales sus compañeros de oficina empezarían a hacer conjeturas. Éstas se basarían en situaciones no

“bien vistas” por la sociedad. La percepción de los demás personajes respecto al cambio de Julia tiene sus orígenes en un proceso mental intuitivo: ya no se “arregla” como antes, tiene ojeras, no está activa en el trabajo, cabecea de sueño; todo indica un cansancio. El descanso se realiza en las noches para laborar durante el día. Con miras a esta premisa, el razonamiento lógico conlleva a una pregunta: “¿qué estuvo haciendo la señorita Julia en la noche?”. El día es ese momento en el que hay que laborar, donde sale el sol, en donde todo se puede ver, precisamente porque hay una luz natural. En cambio, en la noche hay oscuridad. En concepto de este cuento este lapso de penumbra solo debe indicar las horas de sueño en las que se puede descansar. Sin embargo, para los personajes también implica los quehaceres clandestinos porque nadie puede enterarse de lo que sucede debido a las sombras que protegen el acto. Julia, por lo tanto, no descansa porque, supuestamente, vive acontecimientos no permitidos por la sociedad y encuentra el mejor momento: la noche. Esta coyuntura no precisa el pensamiento de los personajes, se sospecha en un acto sexual, pues se sustenta que en la historia existe un sistema social y que éste tiene carácter patriarcal –por consiguiente, opresor– en el que se juzga a las mujeres que se salen de la norma y son catalogadas inmediatamente como “libertinas”.

Posteriormente, la narración explica con detalle cuál fue la razón por la que Julia dejó de dormir: “Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día...” (p. 57). La vida metódica, de razón y lógica que llevaba anteriormente, la condujo a pensar de la misma forma: las pequeñas patadas y carreras ligeras se deben a seres de la misma dimensión: diminutos. En *Alcora* se mencionan las señales para conocer si hay roedores en los hogares. Entre varios signos, el ruido aparece como uno de ellos: “Su presencia puede delatarse fácilmente por el sonido de ratas o ratones corriendo, luchando o royendo materiales. Especialmente se escuchan estos sonidos durante la noche”²⁰³. Se puede aprobar que la inferencia de la señorita Julia no está lejos de un razonamiento lógico. Por lo cual, se tomará como servible la dirección que la protagonista decida.

²⁰³ -----, (2017), “Signos de que hay una plaga de roedores en casa” en *Alcora*, en línea: <https://alcora.es/blog/signos-una-plaga-roedores-casa/>, publicado el 25 de agosto de 2017, consultado el 16 de agosto de 2020.

Derivado de esta nueva realidad en su rutina, Julia “había perdido su alegría habitual y la tranquilidad de que siempre había gozado; su aspecto comenzaba a ser deplorable y su estado nervioso, insostenible” (p. 58). Es natural que la protagonista viva con un cansancio impidiéndole estar “fresca” para funcionar mecánicamente y que esto se traspase a su ánimo, a su físico y, por ende, a la forma de presentarse a trabajar. La señorita Julia no encuentra un refugio en ningún personaje que lo rodea –ni siquiera en Carlos De Luna–. A pesar de que no se mencione la razón, la protagonista se mueve por sí sola, quizás, exponiendo su fortaleza y sobrevivencia, ya no solo como persona común, como mujer también.

Esta especificación del género tiene cabida en las conjeturas que sus compañeros de oficina hacían a sus espaldas, pero su afán de querer humillar a la señorita Julia, emanaba una crítica descarada y sin fundamento. Sin importar los años que tenía trabajando en ese mismo lugar y la reputación que había ella había forjado, se decae considerablemente: “Llevaba quince años en aquella oficina, y siempre había pensado trabajar allí hasta el último día que pudiera hacerlo, a menos que se le concediera la dicha de formar un hogar como a sus hermanas” (p. 60). En la línea del “deber ser” de una mujer, Julia tenía pensado “formar un hogar”. Esta frase tendría un sentido vital, ya que ese “hogar” ya lo tenía, sin embargo la aclaración se hace inmediatamente: “como a sus hermanas”. Esta única familia de la protagonista que se menciona, había conformado una familia: esposo, hijos, casa. La señorita Julia mantiene esa posibilidad como vía de escape para no trabajar más en esa oficina, sino en el hogar.

Todos estos escenarios que conlleva la reflexión de la protagonista, se ven opacados por un factor externo: las ratas siguen rondando por la noche sin dejarla descansar. En la muestra de su fortaleza y, sobre todo, de la inteligencia, ocupa su tiempo en preparar venenos, según ella, pues los productos comerciales eran ordinarios que no funcionaban contra las ratas: “En ese laboratorio Julia pasaba todos sus ratos libres y algunas horas de la noche mezclando sustancias extrañas” (p. 60). En el marco del tiempo la protagonista no tenía ya un momento de ocio para lamentarse, lo invertía en una distracción que la dejaba sin ratos libres para nada más: “Así las cosas, Julia ya no tenía tiempo ni paz para sentarse a escuchar música con el señor De Luna. Se veían poco, si acaso una vez por semana y los domingos que iban a misa” (p. 60). El horario para visitar este sitio no es transgredido; no así los demás lugares y evitaba estar con su prometido. El narrador expone que Julia no quería que se enterara de que su casa

estaba llena de ratas, le apenaría de sobremanera. Sin embargo, no hubo ninguna explicación por parte de la protagonista hacia Carlos, el cual “a últimas fechas, el señor De Luna se hallaba muy preocupado y confuso” (p. 61). Los rumores que presumían de contar la verdadera razón del desastre de Julia, tuvieron suerte de crearle indignación y de sembrarle la duda sobre su relación con la protagonista. A pesar de que ésta se hubiese mostrado sincera y firme antes de su tragedia. De esta forma, aparece un intermediario que pertenece al único sitio que no se transgrede, la iglesia: “El Reverendo Padre le aconsejó que esperara un tiempo prudente para ver si Julia volvía a ser la de antes o, de lo contrario, se alejara de ella definitivamente” (p. 61). El discurso que dicta a Carlos es, como se esperaba, meramente moral con las insignias del paradero del alma al morir: el cielo y el infierno. Curiosamente, si se seguían las normas, el cielo “abriría sus puertas”; de lo contrario, el infierno sería el destino para el transgresor. Es entonces la iglesia una institución que forma parte del control del mismo sistema patriarcal.

La protagonista decide sincerarse con Carlos sobre su permiso en el trabajo, pero su prometido ya se había dejado convencer por las conjeturas de sus mismos compañeros y por el consejo del reverendo: “Julia, más cohibida que de costumbre por la actitud de Carlos, le relató en el camino que iba a dejar de trabajar por un tiempo porque necesitaba descanso” (p. 61). Al igual que todos los personajes en la historia, no existe un diálogo asertivo en el que se muestre el afecto que presume el prometido hacia la protagonista, es decir, él no le cuestiona nada a Julia, lo cual se deja entrever que Carlos no siente preocupación por lo que le suceda a su prometida. Quizás, solo buscaba deshacer un compromiso para salvaguardar su reputación. Así fue como inmediatamente se dio por vencida al tratar de acabar con su pesadilla: “Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida, y toda lucha contra ellos resultaría inútil. No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas” (p. 63). Terminada la relación –y por ende el compromiso–, a Julia se le describe como una casa abandonada, aludiendo a la soledad interna y externa a la que es sometida al instante. Por lo que “su hermana Mela iba todas las noches a acompañarla. Temían que algo le pasara, si la dejaban sola; tal era su estado” (p. 63).

La dualidad del día y la noche es relevante para comprender la función de las conjeturas que los compañeros de Julia hacen sin su consentimiento. El día es el momento del trabajo y de realizar las tareas del hogar. La noche es el lapso en el que se debe descansar para que, al día siguiente, vuelva a suceder lo mismo. Todo está dentro de la norma. Las conjeturas se narran como “humillantes”. Si se sigue esta línea, se encuentra un proceso intuitivo por el cual actúan los demás personajes: si no hay descanso, no se duerme, por lo tanto, hay una incógnita en el lapso de la noche. Ésta, a su vez, implica realizar acontecimientos que no están permitidos por el sistema patriarcal, un acto de libertinaje, pues si transgreden la norma social, hay un castigo que es la crítica severa. De esta manera, el antes y el después de la historia están estrechamente separados por un solo acontecimiento: el inicio de la tragedia de Julia.

La línea temporal también se transgrede a partir del rompimiento de la rutina. El día y la noche se convierten en momentos de batalla para Julia, pues durante el día mantiene su jornada laboral, los quehaceres de limpieza y la lucha contra las ratas. Este último funge como un reemplazo de las actividades que solía realizar con su prometido Carlos. La noche, en cambio, se transforma en un martirio para la protagonista debido al impedimento que tiene para poder descansar, y es el momento en el que Julia persigue a las ratas sin tener un resultado positivo. La transgresión a la temporalidad resulta ser uno de los elementos más importantes en la historia, en cuanto a las huellas que la falta de descanso le dejan a Julia.

3.3.2 Narrador

Otro elemento fundamental en todas las diégesis es el narrador, pues éste no puede prescindirse: es la voz que cuenta una historia. En el cuento “La señorita Julia” el narrador es heterodiegético, es decir, es una voz externa a la semblanza que se relata. En la historia el narrador mantiene la focalización en la protagonista, por lo tanto, todas las acciones girarán en torno a ella.

Narra el pasado de Julia, esto es, las actividades que realizaba y su estado sano y activo: “Y sus compañeros habían observado, con bastante alarma, que la memoria de la señorita Julia no era como antes” (p. 56). Por ende, se remarca el cambio radical que sufrió la señorita Julia:

“Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones y lo que más les preocupaba era verla sentada, ante su escritorio, cabeceando, a punto casi de quedarse dormida. Ella que siempre estaba fresca y activa” (p. 56). Una descripción del estado físico y emocional de la protagonista, además de la relación que tiene con otros personajes, de la cual Julia no socializaba con ninguno de ellos –más que con Carlos De Luna–, precisamente para no transgredir el espacio que en sí mismo implica mantener un lenguaje operacional.

Otro enfoque para visualizar la misma línea narrativa es la exposición de la forma en la que asimiló la presencia de aquellos seres que no la dejaban descansar, la manera en la que ésta se convirtió en una tragedia –gracias a los rumores de sus compañeros de trabajo–, y del término de su desgracia desde un primer plano, pues al momento de que encuentra el supuesto origen de su tragedia, se expone implícitamente y al mismo tiempo la verdadera razón de su transformación: la locura que la envuelve.

Sin embargo, aunado a este panorama de la narración, cabe mencionar los tres indicios de los personajes que son de gran importancia y que abarcan de manera general toda la trama: la conducta intachable de la señorita Julia: “En la oficina empezaron a hacer conjeturas. Les resultaba inexplicable aquel cambio. La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían” (p. 56); el deterioro de esta percepción de sus compañeros de trabajo, debido a las conjeturas que hacían; y la visión de una mujer “humillada” en la que culmina la historia: “[...] ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos. La incompreensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente, la había destrozado y deprimido por completo” (p. 59).

Por otro lado, la estrecha relación que tiene con Carlos De Luna, se estropea con el paso de los días, del alejamiento y del continuo huir de la protagonista: “Cuando empezó a sufrir aquella situación desquiciante, se rehusó a verlo diariamente como hasta entonces lo hacía, por temor a que él sospechara algo. Experimentaba una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia” (p. 60). Curiosamente –y que se convierte en un indicio– la relación sentimental entre Julia y su prometido se termina por decisión de él. Inmediatamente la protagonista se da por vencida y la tragedia que la perseguía llega a su fin. Esto solo sucede cuando la señorita Julia atrapa –estruja– una estola de martas cebellinas: “Abrió el clóset para buscar algo que

ponerse y... ¡allí estaban!... Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente” (p. 63).

Es una narración que se enfoca en presentar a la señorita Julia contra los demás personajes y las adversidades que éstos crean. Quizás, adicionalmente representen a esa misma sociedad que instauro un sistema patriarcal y que difunde creencias tradicionales al respecto de lo que es ser mujer y ser hombre; las conductas mediatizadas y, por supuesto, los estereotipos exigidos y que deben cumplirse por nacer de un sexo o de otro.

Así, las especulaciones del por qué el narrador cuenta lo que cuenta, se abrirán a través del conjunto de indicios que la misma voz brinda al lector. El primero data del significado de la palabra “señorita” que usan para referirse a Julia. En el contexto del cuento se supondría que “señorita” es toda aquella mujer que no está casada o no ha formado un vínculo legítimo que la avale como una mujer acompañada: “como tratamiento de cortesía aplicado a la mujer soltera”²⁰⁴.

Se narra que la señorita Julia domina el ámbito doméstico, pues mantiene su casa escrupulosamente limpia. Cuando la tragedia se presenta en su vida, la protagonista jamás duda de la existencia de esas “ratas” y no equipara la extrema limpieza diaria que ella le da a su hogar. Solo desconfía de su poder por suponer que todo lo relacionado a lo doméstico le resultaba fatal. Por esta razón se negaba que su prometido se enterara. Julia está comprometida con Carlos que resulta ser un hombre fanático de su religión. Esto se comprueba cuando el narrador comienza a describir la reputación que poseía Carlos De Luna: “Pertenece con gran orgullo a la Orden de Caballeros de Colón de cuya mesa directiva formaba parte” (p. 61), y que más adelante se puntualizará en esta acepción.

La presión de la sociedad aunada a los preceptos de la iglesia para conformar en conjunto el sistema patriarcal que no le da la libertad de decidir ni de salirse de la norma. De lo contrario, es cruelmente juzgada. Tal fue el caso de la protagonista que, sin haber transgredido ninguna regla social, es criticada hasta el punto de ser humillada. Quizás, la única forma que tenía de salvarse y de rebelarse, era la locura.

²⁰⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [consultado el 19 de agosto de 2020].

3.3.3 Personajes

La protagonista de “La señorita Julia” tiene una idéntica construcción que los cuentos “El huésped” y “La celda”: las tres personajes principales se enfrentan a un ser que no posee las características físicas de las leyes de lo real. Al contrario de “La señorita Julia” donde las presencias –que ella intuye como ratas para dar una explicación lógica a los ruidos que escucha y que no la dejan dormir– son meramente creadas o imaginadas por Julia, pero esta descripción se descubrirá al final del cuento. De esta manera, será necesario seguir la línea de la protagonista.

La señorita Julia es una personaje con tintes de una persona común: tiene una casa, una familia, un prometido, tiene trabajo; aparentemente cumple los estándares para una vida de mujer soltera. Se narra que ella llevaba una vida escrupulosamente metódica y, por ende, cotidiana. Este factor le resulta beneficioso para portar un aspecto serio y construir una fachada, es decir, una percepción de ella en los demás, teniendo como base su constancia, su comportamiento, su forma de cumplir en el trabajo y, quizás, su relación con Carlos De Luna.

Sin embargo, el ente causante de la transgresión destruye esta vida metódica para construir una nueva en la que impera el caos: “Las mejillas habían perdido aquel tono rosado que Julia conservaba, a pesar de los años, como resultado de una vida sana, metódica y tranquila” (p. 56). Así, al mismo tiempo que decae la visión de los demás personajes sobre Julia, se destruye la percepción que tenía Julia respecto a ellos: “Ella que siempre estaba fresca y activa. Su trabajo había sido hasta entonces eficiente y digno de todo elogio” (p. 56). Esta premisa adquiere la primera prueba en el momento en que sus compañeros de trabajo comenzaron a hacer conjeturas con indicios que no demostraban la verdad; la familia de Julia dudaba de la credibilidad en sus palabras; y, por último, la relación con Carlos De Luna se terminó por decisión de él, aconsejado por un reverendo y presionado para salir libre de culpa de las mismas conjeturas que se hacían.

Cuando se lee esta escena, Julia vuelve a cambiar radicalmente: deja de tratar de eliminar a las ratas, ya no le interesa si es observada por su familia; Julia se había rendido hasta que se encuentra frente a frente con el origen de su tragedia: una “Hermosa estola de martas cebellinas” (p. 64). Este nuevo dato se lee como el fin de sus problemas y como el inicio de

su locura. No obstante, las ratas jamás existieron, por lo que solo se puede orientar a un desencadenamiento del mundo con referente de la realidad por el mundo de la locura.

La existencia de lo perceptible y lo fantástico en un mismo mundo es la constante en este cuento. La referencia a la realidad se enfoca a los personajes que presumen ser personas comunes, y el espacio que se convierte en la configuración tanto de lo perceptible como de lo cotidiano. Por otro lado, el aspecto de lo fantástico²⁰⁵ se puede entrever en ese antagonista que persigue a la señorita Julia. Esta mezcla de dos mundos, de lo natural y lo sobrenatural, aparentemente duales, se reivindican para justificar la presencia de un universo tergiversado: el de la locura.

Se pensaría que la presencia de las ratas son propios elementos del género fantástico, pues en una primera leída, el texto no revela si la existencia de esos animales en la casa de Julia es verdadera o falsa. En la focalización en la protagonista, se dejaría con la duda al lector. Sin embargo, esto no sucede, pues la misma estrategia narrativa cambia el foco para colocarlo en la hermana de la señorita Julia, quien descubre y expone otra línea de interpretación, la misma a la que se dirige en este trabajo: desmiente la existencia de las ratas y se encamina a la línea interpretativa de lo profundo de la historia desde el aspecto sociocultural.

3.3.3.1 Interioridad

Como ya se ha trazado en el capítulo 2, el apartado “interioridad” refiere a la sugestión de los sentimientos y emociones de los personajes, esto resulta posible a partir de su relación con el mundo. En el caso de la señorita Julia la interioridad es trascendental en todo el cuento porque la protagonista actúa conforme la crisis avanza y la deteriora poco a poco.

La narración está conformada para leerla como una lucha de Julia contra las distintas adversidades: las presencias, sus hermanas, sus compañeros de trabajo y su jefe; y, por supuesto, Carlos De Luna. Incluso, una lucha contra ella misma.

²⁰⁵ Cfr. Tzvetan Todorov, 2005, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.

En la historia la rutina de la señorita Julia no obtiene tanta descripción, pues la atención se enfoca en el “durante” y “después” de la tragedia de la protagonista. La parte que se quiere rescatar del cuento se concentra en una vida pacífica y aburrida –cotidiana–. La señorita Julia vive en una rutina hostigante: todos los días los tiene planeados y por costumbre hace siempre lo mismo. Como un horario escolar o una cartelera de cine, el tiempo está medido y calculado para que Julia pueda cumplir con las tareas previstas en todos los ámbitos nodales: de lunes a viernes cumple con un horario de trabajo y una corta convivencia con su prometido; los fines de semana asistía a misa, paseaba con el señor De Luna y visitaba a sus hermanas. Este receso de la semana culminaba cuando oscurecía: ella regresaba a su casa para volver a iniciar otros días iguales. A propósito, el narrador menciona un elemento característico de la señorita Julia: ella es metódica. Cuando se hace esta afirmación, la premisa está visualizada en el ambiente laboral. Esto significa que su trabajo lo realizaba por medio de procesos que le permitían desenvolverse de forma lineal y de acuerdo a los estatutos del lenguaje operacional, es decir, planes de trabajo que seguir y cumplir durante su jornada.

El lector se entera del cambio de la señorita Julia por la percepción de los demás hacia ella. En la primera parte de la narración se alude a una comparación entre el “antes” y el “ahora” de la transformación repentina de la protagonista: “Y sus compañeros habían observado, con bastante alarma, que la memoria de la señorita Julia no era como antes. Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones” (p. 56). Son precisamente sus compañeros de trabajo quienes presentan estas diferencias que detallan cuidadosamente. A partir de estas comparaciones, surgen las conjeturas que le provocaron indignación a la misma protagonista: “Julia sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza. Le comenzaron a temblar las manos y las piernas se le aflojaron. Le resultaba difícil entender aquella infamia” (p. 58). En ese instante, la visión que tenía Julia sobre sus compañeros, decayó notablemente.

La señorita Julia es una mujer que no se ha casado, pero que está comprometida con Carlos De Luna. Es descrita como una joven culta, amante del arte en sus distintas manifestaciones: “El menor detalle delataba el fino espíritu de Julia, quien gustaba de la música y los buenos libros: la poesía de Shelley y la de Keats, los Sonetos del Portugués y las novelas de las hermanas Brontë” (p. 56). Este es un dato curioso y relevante que delata la pasión que tiene por la literatura, por soñar y por pensar. La define como una personaje con personalidad

propia que preferirá desengancharse del mundo natural o perceptible que atarse a una vida igual a la de sus hermanas: una en la que su destino solo se tornará en convertirse en esposa y madre. La protagonista misma piensa en dejar de trabajar una vez que forme una familia.

Es una mujer a la que se la ha transgredido su vida rutinaria, pero que a la vez trata de acabar con su tragedia para volver a la normalidad. Esa normalidad que consta de vivir lo mismo sin tener ningún imprevisto que deshaga sus planes. En medio de sus múltiples intentos para matar a las ratas, invirtió parte de su economía para encargarle el favor a un profesional. Sin embargo, a pesar de esa inversión, los resultados que obtuvo no se los esperaba: “Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó. Fácil es imaginar la desilusión de la señorita Julia” (p. 57). Ese desengaño que tuvo con ella misma la llevó a permanecer en intriga y en vivir una situación desesperada: “Cada día sus fuerzas disminuían de manera notable. Había perdido su alegría habitual y la tranquilidad de que siempre había gozado; su aspecto comenzaba a ser deplorable y su estado nervioso, insostenible (p. 58). Este cansancio comenzó por ser físico al hacerle falta horas de descanso, pero con el paso de los días se anexó el cansancio mental que la atormentaba. Esto debido a la incertidumbre en la que vivía: la protagonista solo dedicaba su tiempo a tratar de eliminar su tragedia para finalmente poder descansar. No obstante, los acontecimientos no mejoraron y, por consiguiente, Julia tampoco: todo empeoró con las conjeturas que hacían sin que ella se enterase. El problema que le ocasionaron fue tan amplio que el jefe de la oficina se tomó el tiempo para hablar con la señorita Julia. En ese punto la protagonista se siente una mujer “humillada” —esta palabra refiere a abatir el orgullo y altivez de alguien o, en términos similares, herir el amor propio o la dignidad de alguien²⁰⁶—. La señorita Julia concede la humillación como parte de las conjeturas que sus compañeros comenzaron a partir de su estado físico y el demás cambio radical que sufrió. A la señorita Julia le bastaba con desconfiar de ella misma al pensar que había ratas en su casa, cuando ella misma cuidaba y limpiaba escrupulosamente cada rincón; las hermanas también dudaban de la credibilidad en sus palabras. Desde otro punto de vista, es su familia quien se mantiene con una perspectiva de la realidad propia de la protagonista, ya que Julia se desprende poco a poco de esta misma realidad para sumergirse en medio de ese mundo y el tergiversado: “Se sentía observada por

²⁰⁶ *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [27 de agosto de 2020].

ellas hasta en los detalles más insignificantes, y ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos. La incompreensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente, la había destrozado y deprimido por completo” (p. 59).

Ningún personaje tomó en cuenta el largo tiempo que Julia había demostrado ser una mujer recta y con una reputación impecable. Por otro lado, el señor De Luna –quien solo aparece al inicio y al final de la historia– se encontraba confundido por la actitud de Julia: “Cuando empezó a sufrir aquella situación desquiciante, se rehusó a verlo diariamente como hasta entonces lo hacía, por temor a que él sospechara algo. De sólo imaginarlo sentía que las manos le sudaban y la angustia le provocaba náuseas” (p. 60). La protagonista trata de proteger en todo momento la perspectiva que tiene Carlos de ella, pues en el tiempo que tenían de conocerse, Julia era conocida por su misma actitud impecable, su compromiso y su responsabilidad ante los distintos estratos de su vida. Por eso, la protagonista se niega rotundamente a cambiar: era el único contacto que la retenía en el mundo real.

De esta forma, Julia “[...] ya no tenía tiempo ni paz para sentarse a escuchar música con el señor De Luna” (p. 60). La paz referida en esta escena mantenía el carácter lineal y cotidiano, es decir, un estado de conformismo por parte de la protagonista. Esta hipótesis se confirma en toda la historia, pues precisamente a Julia ya no se le lee con esa misma paz, ella está en busca de encontrar la tranquilidad y estabilidad que había ido perdiendo.

En cuanto a su relación con Carlos De Luna, él ya había tomado su decisión: salvaguardar su reputación frente a los demás y salir libre de culpa de cualquier acusación que se le hiciera a Julia: “El dolor y el desencanto la habían traspasado de tal manera que temía no poder decir ni una sola palabra” (p. 52). A partir de ese momento, se describe la soledad que siente al ver perdido su único contacto con la realidad, también una de las relaciones que creía inquebrantable. No obstante, inmediatamente deja de preparar venenos y se rinde al tratar de acabar con su crisis y su retención en el mundo con referente real para introducirse al mundo de la locura.

En ninguna escena se menciona la edad tanto de la señorita Julia como de Carlos de Luna. Solo se menciona el calificativo “señorita” y “señor”. Así, se podría intuir que Julia tiene una

edad menor a la de Carlos, pues la palabra “señorita” refiere a una mujer joven o soltera. Sin embargo, el texto brinda varios indicios sobre la edad de Julia: primero se compara con sus hermanas, que éstas resultan ser menores y casadas; segundo, se enaltece el pasado de Julia como un tránsito lejano en el que su físico había decaído notablemente: “Debió de haber sido bella; aún conservaba una tez fresca y aquella tranquila y dulce mirada que le daba un aspecto de infinita bondad” (p. 56). Estos indicios dan cuenta de la ironía que existe en la forma de sus compañeros de oficina al llamar a la protagonista “señorita Julia”, pues Julia es una mujer no tan joven y no tiene un vínculo matrimonial. De esta manera, se juzga a la protagonista por no haberse casado en una edad avanzada.

Por otro lado, “señor” aplica para una persona adulta –en este caso del sexo masculino–. Sin embargo, es posible también que esta palabra distintiva para Carlos, la usen como una forma más de respeto hacia el individuo que es el centro del sistema patriarcal: el hombre. A diferencia de Julia, a Carlos de Luna no se le juzga por tener una edad avanzada y no haberse casado porque él es hombre y puede darse el “lujo” de esperar para contraer matrimonio. En cambio, para Julia –el sexo femenino–, además de que es criticado por la sociedad, es difícil que se conviertan en una mujer completa. En la definición del sistema patriarcal: en esposa y madre, es decir, una mujer para los otros.

Carlos De Luna es un personaje con una construcción que resulta ser conservador en extremo. Es contador “honorable” de la empresa en la que trabaja junto a Julia y es quien la acompaña todas las tardes desde la oficina hasta la casa de la protagonista. Se describe al personaje como un “hombre piadoso, hijo y hermano ejemplar” (p. 61). Su responsabilidad era tan comprometida que no se había casado porque él había “querido esperar a tener la consistencia moral necesaria, así como cierta tranquilidad económica que le permitiera sostener un hogar con todo lo necesario y seguir ayudando a sus ancianos padres” (p. 61).

Con el alejamiento de la señorita Julia, Carlos comenzó a sospechar que algo terrible debía estarle pasando a su prometida: “Después llegaron hasta él frases maliciosas y mal intencionadas que tuvieron la virtud, primero de producirle honda indignación y, después, de prender la duda y la desconfianza en su corazón” (p. 61).

La situación religiosa en la que participa Carlos sirve de soporte para mencionar el poder dominante que representa el prometido de Julia. Carlos mantiene una fachada impecable,

acompañante de la protagonista y es un contador competente. Estas características tienen un sesgo para priorizar la figura masculina y resaltar el dominio patriarcal. Aunada a esta percepción, se debe subrayar el poder opresor que ejerce “sutilmente” la religión en la vida tanto de Carlos como de Julia. La carga moral que representa el prometido de la protagonista, ejerce en la historia una dualidad: el bien y el mal. Esto se esclarece cuando se comienza a describir la definición que tenía Carlos sobre su relación con la señorita Julia: “tan raras y difíciles de encontrar, en un mundo enloquecido y lleno de perversión, en aquel desenfreno donde ya nadie tenía tiempo de pensar en su alma ni en su salvación, donde los hogares cristianos cada vez eran más escasos...” (p. 61). Mismo pensamiento que describiría, quizás, las conjeturas que los compañeros de oficina hacían sobre Julia y que, posteriormente, Carlos se uniría a la crítica, rompiendo su relación con Julia.

Durante la historia se leen varios indicios de que la lucha de la señorita Julia no marcha adecuadamente, pues se van destruyendo poco a poco los demás aspectos de su vida: el personal, el laboral, el familiar, lo amoroso e, incluso, el ámbito doméstico, mismo que al principio se afirma que domina.

El lector puede enterarse de la perspectiva del mundo normalizado a través de una de las hermanas de la protagonista, Mela. Esta premisa tiene el valor necesario en la historia, pues al momento de que Julia atrapa a las ratas que no la dejaban descansar, desde la focalización en Mela, se lee una visión distinta: la señorita Julia solo apretaba una estola de martas cebellinas. Este final rehace la interpretación sobre la locura en la que ya estaba inmersa. El desencadenamiento de la locura tiene lugar precisamente al encontrarse con el origen de su tragedia.

3.3.3.2 Exterioridad

La “exterioridad” es un apartado que se ha manejado en los anteriores cuentos analizados a lo largo de este trabajo. Esta parte es sugerente a las diversas acciones que suceden dentro de la historia, y que éstas, además, dependen de la interioridad de los personajes, es decir, la reacción que tienen los actantes frente a una situación angustiante y transgresora.

La primera acción que el narrador da a conocer se enfrasca en el presente del cuento sobre el comienzo de la tragedia de Julia: “[...] Llevaba más de un mes sin dormir” (p. 56). Como ya se mencionó en los apartados anteriores, Julia persigue una vida aparentemente normal, incluso, trata de mantenerla durante su lucha contra los seres que no la dejan dormir. Esta vida rutinaria se basa principalmente en cumplir con un horario para no permitir algún imprevisto que transgreda sus planes.

En la continua estrategia narrativa para comparar el “antes” con el “ahora”, los personajes resultan ser los elementos clave para lograr dicha confrontación. Además del físico como objeto visual, el ritmo de trabajo, la atención a éste y la escasa memoria que presentaba en su jornada se reúnen como pruebas palpables para crear y difundir conjeturas “humillantes”: “Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones y lo que más les preocupaba era verla sentada, ante su escritorio, cabeceando, a punto casi de quedarse dormida” (p. 56). Estas conjeturas se califican como “vergonzosas” y en contexto de una sociedad que juzga a toda persona que se “sale de la norma”, pondera que, si algo es humillante, se convierte en materia de burla o de críticas severas. El olvido y la distracción que presentaba la señorita Julia parecen ser motivos no solo de comparación, también de datos que inducen a un extremo cavilar sobre su propia situación. La falta de descanso es la razón principal por la que la protagonista muestra un cambio radical y que no pasa inadvertido por los demás personajes.

Posteriormente, se describe la casa de la señorita Julia, pero no hay mayores precisiones: “Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja” (p. 56). Sin embargo, es el sitio en el que aparece la tragedia de la protagonista, por lo que la información sobre el estado de la casa funge como un parteaguas para justificar la posible existencia de las ratas. Curiosamente el narrador apuntala a la extrema limpieza que Julia realiza en ese lugar. En esa línea resulta inexplicable la existencia de las ratas, más aún de la aceptación por parte de la protagonista ante este fenómeno, ya que, si hay este tipo de animales en su casa, significaría que la limpieza no es escrupulosa o es totalmente nula. Evidentemente no es el caso de la señorita Julia que, al igual que el mantenimiento detallado que le da su hogar, proyecta una imagen presentable frente a los demás personajes: “Siempre se la veía pulcra; vestida con sencillez y propiedad” (p. 56). Esta premisa revela la importancia de las “impresiones”, es decir, del

aspecto que Julia exhibía ante sus compañeros de trabajo, su familia y su prometido, quizás, precisamente por ser un elemento visible.

Esta colección de características en la protagonista, la vuelven una mujer recta, con reputación intachable y digna de ser un ejemplo a seguir para otras mujeres. Esto junto a la rutina hostigante que debía seguir para no solo estar dentro de la norma de mujer comprometida, también para cumplir con los aspectos nodales de su vida: asistir a misa, convivir con su prometido, visitar a su familia y volver a casa muy satisfecha después de estos acontecimientos.

Cuando la narración vuelve a retomar el curso de la tragedia, se alude al origen de ésta: “Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo” (p. 57). Se detalla la forma en que el ruido se presentó por primera vez. La descripción señala la posibilidad de animales pequeños y por las características de la casa, Julia concluyó que se trataban de ratas. En primera instancia nunca se menciona la existencia de un personaje con peculiaridades propias de lo fantástico, a pesar de que en el final de la historia se desvió a una interpretación distinta, tal como la locura.

Siguiendo la focalización en Julia, ésta pone en marcha planes para abatir su tragedia a partir de sus conclusiones. La primera opción por la que opta, constaba de invertir parte de su economía para que un profesional se encargase de las ratas. El narrador data de la pronta satisfacción de Julia por haber acabado supuestamente con las noches en vela: “Estaba durmiendo plácidamente cuando el tan conocido ruido la despertó” (p. 57). La celebración se vio interrumpida por el fallo de su plan. Así, pasaron las noches iguales: Julia no podía descansar, por consiguiente, las marcas que este acontecimiento le dejó constaban de ojeras, de sueño y, por supuesto, de cansancio. Sus compañeros de trabajo comenzaron a juzgar a la protagonista solo por esas huellas: “Entonces oyó que dos de las muchachas hablaban en el pasillo, junto a la escalera” (p. 57). Ese diálogo entre las dos mujeres no pertenece al lenguaje operacional, pero esto no tiene mayores precisiones, pues esa conversación desenmascara la posición que mantienen sus compañeros de oficina ante su situación. La señorita Julia trata con más desespero eliminar a las ratas y así volver a la normalidad en la que no tenía ese tipo de sobresaltos. En el intento por lograrlo, la protagonista visita distintos lugares para

conseguir objetos u otras sustancias especiales para eliminar a ese tipo de animales: “La señorita Julia compró trampas para ratas, queso y veneno” (p. 58). El queso, como ya se mencionó, es el último ingrediente en el menú de las ratas, pues éstas se alimentan generalmente de los desperdicios de la comida.

Al inicio de la historia se detallan los gustos de Julia, aquellos que delatan el determinado bagaje cultural y con la cual se sospecharía que la protagonista es un personaje complejo de intuición y reflexión. Así, ocupaba su tiempo libre para disfrutar de las distintas artes de las que ella practicaba. No obstante, mientras que la tragedia le estaba ocurriendo, el tiempo lo invertía en las ratas y en pensar la forma en que las atraparía: “Perdió por completo el apetito y el placer por la lectura y la música” (p. 58). La situación desesperada de Julia se volvía cada vez más difícil: no solo estaba librando una batalla con esos animales, también soportaba las humillaciones que le hacían pasar sus compañeros de oficina. En este punto se anexa un contrincante más para la protagonista: su familia. Cuando sus hermanas se dieron cuenta del repentino cambio de Julia, ingenuamente prometieron ayudarla. La resolución que tomó su familia fue que su estado de salud se debía a la jornada laboral: “Aumentaron entonces sus cuidados y atenciones hacia la pobre hermana” (p. 59). De esta manera se observa la poca confianza que pusieron en Julia, donde la credibilidad de sus conclusiones sobre las ratas en su casa no tenía un soporte que se adjudicara al mundo perceptible que sus hermanas perciben: “Se sentía observada por ellas hasta en los detalles más insignificantes, y ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos” (p. 59). La continua batalla que tenía Julia con los demás personajes, se basaba en críticas sociales que, a su vez, mantenía un soporte en las reglas y en el deber ser de acuerdo al sexo al que se pertenece: un legado patriarcal. Julia trata de no permanecer como objeto de burla y señalamientos que no merecía.

La protagonista evitaba tener contacto con Carlos, después, se narra en la historia, ya no tenía tiempo para convivir con él: su tiempo lo invertía en un pequeño laboratorio que ella había improvisado en su casa, ya que todos los venenos resultaban ser tan ordinarios que no eran eficaces contra las ratas: “[...] Julia pasaba todos sus ratos libres y algunas horas de la noche mezclando sustancias extrañas que, la mayoría de las veces, producían emanaciones

insoportables o gases que le irritaban los ojos y la garganta, ocasionándole accesos de tos y copioso lagrimeo...” (p. 60).

El distanciamiento por parte de Julia no tuvo mayores explicaciones para Carlos, pues la protagonista ocultaba siempre su tragedia con él. Este nuevo acontecimiento le produjo la duda en el prometido, pero él esperaba pacientemente (se enfatiza mucho en la personalidad generosa del prometido, misma premisa que deja entrever un deje de ironía) que la señorita Julia confesara la verdad de su cambio radical: “Pero Julia cada día se alejaba más y el señor De Luna empezó a notar que en la oficina se comentaba también el cambio de Julia” (p. 61). Las conjeturas que, según Julia, determinaban hechos vergonzosos y humillantes, no tardaron en llegarle a Carlos de Luna. El narrador describe que le provocaron “onda indignación”, pero no se menciona si este malestar lo siente porque todos juzgan severamente a Julia o porque esas mismas conjeturas le afectaban directamente a él por estar comprometido con la protagonista. Sea el caso que fuera, Carlos de Luna –tan apegado a su religión y a su propio concepto de “hombre”– se recalca su reputación, aunándolo con un adjetivo moralista: un buen hombre. En vistas del fanatismo que tiene por la religión católica y retomando el puesto que mantiene dentro de la Orden de los Caballeros de Colón, Carlos de Luna en todo el cuento está destinado a un trato digno, pues es un personaje de renombre, presentado como honorable y que debe ser respetado porque sostiene en sí mismo una autoridad representativa de lo divino. Un dato interesante sobre la Orden de Caballeros de Colón, es que es un grupo de choque al servicio de la jerarquía católica, —que se presumen que aún existe— “enemigo de una sociedad libre y moderna, fomentan la agresión contra los disidentes religiosos, sirven a los intereses derechistas, y se oponen al Estado laico y a derechos como el aborto, el ejercicio libre de la sexualidad, y la libertad para creer o no en determinada religión”²⁰⁷. Más adelante, no se lee ninguna intención de Julia para comunicarle la razón de su falta de sueño, se reduce simplemente a la sensación que le provocaba el prometido a la señorita Julia: “La sola presencia del señor De Luna le producía confianza y tranquilidad. Él la hubiera confortado y juntos habrían encontrado alguna solución” (p. 62). Estas premisas manifiestan

²⁰⁷ Edgar González Ruíz, (2010). “Caballeros de Colón: grupo de choque de la jerarquía católica”, en *Contralínea*, en línea: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2010/04/04/caballeros-de-colon-grupo-de-choque-de-la-jerarquia-catolica/>, publicado el 4 de abril de 2010, consultado el 28 de agosto de 2020.

la función de Carlos en la vida de Julia: la protección, la compañía y, quizás, el cariño. Precisamente, las acciones que están encaminadas e impuestas para una mujer, en el caso de Julia la urgencia que tiene por “los años encima” y la soltería en la que se encuentra, acentúan el daño social que recibe, pues, según estas reglas, una mujer no debe estar sola, siempre debe estar acompañada: se sigue el patrón de una mujer para los otros, el cual consiste en casarse, tener hijos y atender a su familia; como ya se había mencionado, una “madresposa” en plenitud.

Curiosamente, nunca se mencionó algún dato de su situación amorosa, es decir, de la relación afectiva que el narrador aludió líneas anteriores dentro del texto. En cambio, se enumeraron las frases entrecortadas de Carlos. Su evidente tartamudeo descubre el nerviosismo que tenía al momento de terminar con el matrimonio que habían planeado juntos: “Después, un poco más calmado, siguió hablando 'de la tremenda responsabilidad que el matrimonio implicaba, de los numerosos deberes y las obligaciones de los cónyuges...’” (p. 62). Se reafirma la parte sosa de una relación con planes de boda: las responsabilidades y las obligaciones de la pareja. La decisión que eligió Carlos de Luna se entrevió inmersa por la presión que ejercían las conjeturas de sus compañeros y, por ende, la reputación que había forjado por años, se vería afectada; además, el consejo moral que le proporcionó un representante de la orden cristiana le sirvió para que decidiera salvaguardar su prestigio ante los demás personajes, también con esa opción ampararía su alma después de su muerte. Un precepto de la misma religión que sigue.

Desde la perspectiva de la señorita Julia, sus planes a futuro se vieron volcados por el término de su relación. El narrador deja entrever que la decisión de Carlos de Luna no la esperaba Julia, quizás por el mismo concepto que tenía sobre su prometido y sobre su relación con él. Sin embargo, Julia no insiste y solo confirma las palabras del señor De Luna. Después de esa escena, la señorita Julia se había dado por vencida y se resignaba a que esos animales la seguirían por el resto de su vida. No obstante, la historia continua en esa misma índole pesimista: “No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas” (p. 63). El desgano que le despertó a raíz de lo sucedido con Carlos de Luna, la orillaban a permanecer sola y a no convivir con ningún otro personaje. El descanso que había solicitado en su trabajo la mantenía aislada de

sus compañeros, pero la sumergían en una tristeza inevitable: “Tejía constantemente con manos temblorosas; de cuando en cuando se enjugaba una lágrima. Y sólo interrumpía su labor para asear un poco la casa y prepararse algo de comida” (p. 63). En este descubrimiento Julia no deja de tratar de mantener su hogar limpio, a pesar de la supuesta existencia de las ratas y el sentido que tendría limpiar escrupulosamente. El estado posterior de Julia no mejoraba, vivía en un desespero que le impedía sentir: “Se mesaba los cabellos con desesperación o se clavaba las uñas en las palmas de las manos produciéndose un daño que ya no sentía” (p. 63). La señorita Julia ya estaba inmersa en un mundo que no pertenecía al real, las acciones que ejercía tenían un límite espacial: la casa. La desesperación se convirtió en una sensación tan entonada que se lastimaba y ya no era capaz de sentirlo. Este exceso ya no lo soportaba, pero la resignación salía a flote cuando se daba cuenta de que nada podía hacer. Hasta que un día aparentemente cotidiano, la señorita Julia se encontró frente a la razón de su tragedia: “Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban!...” (p. 63). Inmediatamente comienza una descripción que figura ser el pensamiento desesperado y aliviado al mismo tiempo de la protagonista. En él se menciona el motivo de su falta de sueño y su consecutiva desgracia; culpa a las ratas de ello y se alude al sostenimiento fuerte por parte de Julia para que éstas no escaparan. Posteriormente, se señala que la protagonista misma sería quien les mostrara a todos los personajes que “pensaron mal” de ella la única verdad palpable de su cambio radical. En ese punto el texto refiere a la pronta felicidad que Julia tendría cuando todos los malentendidos se acabaran y el regreso a la normalidad. Dentro de este final, se narra que la protagonista se reía, misma acción que indica felicidad o locura, en este caso, la segunda opción es más acertada por la continuidad de los hechos.

La excelente estrategia narrativa juega con el fin de la historia, pues se pensaría en principio que el cuento acaba cuando Julia se encuentra con las ratas. Entonces, darían cuenta de que existen de verdad, pero dentro de esta larga descripción del encuentro, se lee que la protagonista las tenía cogidas fuertemente y siguiendo un argumento lógico, un animal vivo –y más de esa especie– es difícil de atraparlo con las manos, sin que se mueva para escapar o emitir otro tipo de movimientos en su agonía. Así, se introduce la estocada final: “Cuando Mela llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas” (p. 64). Se ha mencionado en apartados anteriores del análisis de este cuento que son los personajes que rodean a Julia los únicos seres que siguen

en el mundo tangible y real. Julia en cambio se ha introducido a un mundo completamente distinto: el de la locura. El cual no puede darse cuenta de ello porque precisamente es la primera ley de ese mundo: normalizar todo hasta lo que otros no pueden ver. Entonces, el desespero de Julia por hacer que alguien más vea lo mismo que ella, la condenan a una serie de críticas que no perdonan ni se cuestionan su estado. De esa manera, se lee a Julia luchando no solo con su tragedia, también con los otros personajes. La protagonista tenía una vida planeada y su proceder era meramente metódico por lo que difícilmente podía existir un imprevisto. Aunado a esta premisa, el dominio que se presume desde el inicio de la historia decae notablemente cuando concluye que habitan ratas en su casa. Julia, al igual que María (del cuento “La celda), ha elegido inconscientemente la locura como su rebelión silenciosa frente a una vida repleta de estereotipos, reglas y mandatos sociales impuestos por un sistema patriarcal hostigante, donde la iglesia promueve primordialmente estas prácticas propias de la misma sociedad tradicional.

3.3.3.3 Segunda exterioridad

Una mañana se levantó Julia, se dispuso a abrir su clóset para buscar qué ponerse y casualmente se encontró con las culpables de su infierno: las ratas, esas que juraba no la dejaban dormir. Estaba a su merced, estaba salvada y volvería a ser feliz, todo volvería a ser como antes. Se las enseñaría a todo el mundo y juraba que todos se arrepentirían de haber interpretado erróneamente. Reía a carcajadas, gritaba y lloraba de emoción. Su hermana llegó y encontró a Julia apretando su estola de martas cebellinas.

La comparación que marca la narración entre un antes y un después de la tragedia de Julia, es una constante representación de las conjeturas que hacen los compañeros de oficina. No obstante, Julia se entera de ello, pero no realiza algo para desmentir lo que se dice de ella, prefiere seguir su lucha silenciosa contra los seres que no la dejan dormir. Su silencio es malinterpretado por su prometido, de quien se narra un sufrimiento por el cambio radical de Julia. Ese sufrimiento era de tal nivel que decidió dar por terminado su compromiso con la protagonista, dejando a ésta rendida ante su tragedia, pues aseguraba que la perseguirían el

resto de su vida y ya no importaba luchar contra ellas, sin imaginar que un día común encontraría a las supuestas culpables de su desgracia dentro de su clóset: una simple estola de martas cebellinas.

La segunda exterioridad funge como una línea de análisis que gira en torno a la cultura que limita la libertad de ser de, en este caso, la señorita Julia. El aspecto sociocultural sumerge a los personajes a comportarse de una determinada manera solo por cumplir los estereotipos establecidos por una sociedad patriarcal.

La historia planteada en “La señorita Julia” es exhibida en divisiones desglosables del contenido, es decir, en la narración existe un antes de la supuesta presencia de las ratas –que delinea la cotidianidad–, y un después de la tragedia –enmarcada como la transgresión a dicha rutina–. También la división señala a las acciones que se desarrollan en un espacio delimitado. En el caso de “La señorita Julia” cumple con el modelo cotidiano que propone Giannini: la casa, la calle y el trabajo; así repetidamente. A su vez, los espacios están ligados al tiempo para cada actividad, llevada a cabo en los distintos lugares en los que se desenvuelven los acontecimientos.

Es precisamente en el “antes” de la tragedia de la protagonista que se abarca la configuración de lo cotidiano, el tiempo y el espacio, regida por la automatización de actividades de todos los días, incluso el tiempo de ocio está cubierto por una tarea amada por la señorita Julia. La casa donde la protagonista presume del dominio que tiene sobre el ámbito doméstico, la calle que sirve de puente conductor entre un espacio y otro, es decir, el tránsito de la casa y el trabajo, además del acompañamiento que tiene Julia por parte de su prometido; el trabajo como ese lugar en el que su visión del área laboral y de sus compañeros de trabajo decaen conforme a la destrucción de la protagonista, contribuida por los mismos compañeros, después por su familia y, finalmente, por su prometido. El tiempo, por otro lado, no se encuentra distante del espacio, pues está profundamente ligado uno y otro. La temporalidad, como ya se mencionó, se visualiza con la dualidad del día y la noche, delimitado por la rutina de todos los días, a los roles de género y en armonía con la interpretación simbólica del momento específico que se analice.

La transgresión de la rutina está marcada por el “después” de la tragedia, misma que abarca la mayor parte de la historia. La configuración de lo cotidiano está delineada acorde al modelo de la cotidianidad de Giannini. La casa, en primer lugar, es el espacio que presume la protagonista de poseer dominio sobre el ámbito doméstico que practica dentro del lugar. Esta premisa se evidencia con la descripción que hace al narrador al respecto: una casa vieja, pero cuidada y limpiada escrupulosamente. Sin embargo, la casa es el sitio en el que las presencias –ratas en la deducción de Julia, debido a la característica del sonido que escucha– aparecen y permanecen ahí durante toda la historia como un ruido que no deja descansar a la protagonista. Solo hasta el final de la diégesis, María ve a las ratas. No obstante, esta es una alucinación de ella, pues en la focalización de su hermana Mela, se descubre que es una estola de martas cebellinas.

En cuanto a la calle, ésta funge como el tránsito de todos los días y es el puente conector que une la casa con el trabajo. En este paso de todos los días se centra el trayecto de Julia hacia el trabajo y de regreso a su casa; también esta línea cotidiana se desvía para comprar materiales y sustancias útiles para acabar con la amenaza que la asecha todas las noches.

El trabajo, por otro lado, es el espacio en el que la protagonista se sumerge para cumplir múltiples tareas designadas y conseguir un sueldo, el recurso económico que consigue por ella misma para poder mantenerse. Cuando Julia se encuentra en el trabajo, se narran dos situaciones que interrumpen la línea canónica del lugar: se transgrede el código de lenguaje al sustituirlo por realizar las conjeturas a partir del estado físico de la protagonista y, debido a esto, se desencadena una plática de Julia con su jefe, que versó sobre los mismos rumores que circulaban en la oficina y no de su desempeño laboral ni de una muestra de preocupación sincera sobre el tema en cuestión.

El cumplimiento del modelo data precisamente de la cotidianidad que percibe antes e, incluso, después de la tragedia, pues la protagonista se aferra a permanecer en su vida normal. Inclusive, la razón por la que lucha contra el personaje que causa la trasgresión, que es llevada a cabo por ella, es volver a la “normalidad” para dejar de ser juzgada. En cuanto al tiempo, se maneja de la misma forma que en “El huésped” y “La celda”, es decir, existe la dualidad del día y la noche como acepciones simbólicas que giran las acciones alrededor de la temporalidad.

El espacio y el tiempo son elementos que configuran la cotidianidad en la vida de la protagonista, pero son estos también las piezas de la rutina que se miran con una percepción distinta a la inicial, ya que esta visión es negativa y dañina para Julia. El papel del

en “La señorita Julia” no lo ejerce la existencia de las ratas, sino la protagonista misma y son las ratas las causantes de este rompimiento de la cotidianidad que aparecen con la deducción de Julia. En esa línea la transformación de Julia convierte su vida en una constante lucha contra los dos mundos en los que mantiene una vivencia límite: la realidad y la locura. Esta batalla comienza precisamente con la aparición de lo que ella cree que son ratas. Estas hacen acto de presencia en las noches, quitándole a la protagonista las horas de descanso que debía mantener. Este acontecimiento le dejan marcas que provocan los rumores sobre ella y las posibles actividades nocturnas que realiza, las cuales le han producido ojeras, poca atención en su jornada laboral y le han quitado las ganas de “arreglarse”.

De esta manera, los sucesos que tienen lugar en la historia desembocan una realidad impredecible, ya que no se puede adivinar ni prevenir hechos posteriores, tales como el crecimiento de la conjetura –por ende, la crítica social–, su agotado tiempo, su cansancio y el desarrollo cumbre de su locura al creer encontrar algo que no era. Su continuo fallo al querer volver a la normalidad, da cuenta de que ella no puede regresar al “antes”, por la sencilla razón de que ya no es la misma que en un inicio. La perspectiva que tenía del mundo perceptible, o natural, y los personajes que lo conformaban, decae notablemente, quizás por la cercanía de un matrimonio indeseado y un trabajo hostigante. La transformación que sufre la señorita Julia tiene relación directa con un proceso dual y paradójicamente contrario por el que ella transita: la destrucción y la construcción a la vez por el despertar de la protagonista y orillarse –tal vez inconscientemente– a una locura como única salida.

La interioridad, que conforma la base de las acciones, se expande no solo al sentir de la protagonista como personaje transgresor, frente al actante que causa su desequilibrio rutinario y las consecuencias que tuvieron lugar en su vida cotidiana, también cuestiona — aunque no se expresa en el cuento, pero se deduce de la perspectiva que tiene de su realidad— las limitaciones que a ella le imponen por ser una mujer de determinada clase social y estado civil, como se analizó anteriormente, la hartan. Curiosamente, el principal problema no es la aparición de la transgresión, son las conjeturas que hicieron a partir de la interrupción de su

disciplina diaria lo que conllevó no solo a la exterioridad, también a la segunda exterioridad, es decir, se expone la locura de la protagonista como síntoma del mal que posee la sociedad conservadora.

Pareciera que en este cuento el sistema patriarcal no está presente, esto en vistas de que el sujeto que induce a la transgresión no es el personaje que provoca una lucha entre seguir los mandatos sociales o redirigirse a un camino distinto —uno no normado y, por ende, criticado y castigado—; esta situación es creada por los compañeros de oficina. El sistema patriarcal está sutilmente agregado en esta historia, a través de los estereotipos de género y de la religión. Dentro de los prejuicios vislumbrados en la protagonista se encuentran el quehacer doméstico y las limitaciones que tiene en cuanto a su propio comportamiento y, de cierta manera, las actividades, ya que el prejuicio más repetitivo que gira en torno a ella, es la de ser una mujer seria y trabajadora, a pesar de su edad y de no haber contraído matrimonio. De esa manera, se hace una comparación entre el antes y el después, precisamente para encontrar una base en las conjeturas que hicieron sus compañeros de trabajo. Así, esta figura formada de la señorita Julia se debe en parte a la vida cotidiana que ella llevaba, pues los demás personajes se habían creado una idea de ella; estos mismos —que se mueven en el entorno de Julia— cumplen de igual manera con los estereotipos al juzgar a la protagonista, basándose solo en la apariencia física y el desempeño deplorable que ella estaba mostrando en comparación con el antes de su tragedia.

Por otro lado, la religión está presente en la historia, no solo porque Julia y Carlos van a misa todos los domingos, también porque el prometido de la protagonista forma parte de la Orden de Caballeros de Colón. Como se analizó en anteriores apartados, el lector no puede descubrir la carga religiosa que existe en el personaje de Carlos, siguiendo los consejos del reverendo con el que conversa, hasta que vislumbra lo que significa formar parte de dicha orden, pues se presume de ser una organización conservadora, cuyo principal objetivo es oprimir los derechos de la mujer y fomentar obligatoriamente la religión cristiana como única creencia.

Esta base para sustentar la presencia del sistema patriarcal sirve para exponer a la sociedad tradicional en la que la protagonista se desenvuelve, misma que la oprime y conlleva a deprimirla, pues no puede creer que la juzguen de esa manera. De ahí que la perspectiva del mundo decaiga, guiada y motivada por la exigencia para reestablecer el sistema establecido

y mantener un equilibrio entre géneros, tomando en cuenta la libertad de ser, hacer y decidir del sexo femenino, esto es, el despertar de la protagonista.

La transgresión de la cotidianidad es imprescindible en toda vida rutinaria, pues se tiene el riesgo de caer en el aburrimiento, la acedía y lo banal, según Giannini. Asimismo, la interrupción se sirve para reacomodar el orden que ha establecido el sistema patriarcal, beneficiando al sector varonil y oprimiendo, por otro lado, al sexo femenino. Así, la transgresión es completamente necesaria porque de esa manera se vislumbra la oportunidad que tiene Julia de salvarse, por entender, de algún modo, la salida de esa construcción ideológica arraigada en su entorno social.

La suspensión de la rutina es indispensable, en vistas de una posterior eficacia de esa misma cotidianidad, porque se restablece la normatividad con el fin de asentar reglas sociales más efectivas de convivencia²⁰⁸. Este reacomodo se entiende, en el contexto de “La señorita Julia”, como el equilibrio de los derechos y obligaciones de los hombres y de las mujeres, para que dejen de existir los privilegios y las limitaciones en torno al sexo con el que nacieron. Esta propuesta de interpretación sobre la importancia de la transgresión promueve el acuerdo mutuo entre sectores, eliminando normas sociales absurdas que benefician a los hombres y que olvida que las mujeres también son parte del pilar de la sociedad, es decir, la complementan, independientemente de las diferencias biológicas y físicas. No obstante, no solo se apela al restablecimiento del sistema, también se aboga por un discurso feminista sutil, impulsado por el despertar de la protagonista.

Como se ha abordado en el análisis de los dos cuentos anteriores, este despertar de Julia tiene relación con la libertad de ser, hacer y decidir; de la felicidad y de la validez de la opinión, objetivos clave del feminismo. Esta realidad anhelante nace del malestar que sufren las mujeres en una sociedad tradicional que no pueden evadir, debido a que el androcentrismo está plagado como sistema social. De esa forma, el cautiverio de las mujeres se vuelve más opresivo al delinear la femineidad para beneficio de esta estructura. Marcela Lagarde lo confirma a través de ejemplos, también conocidos como estereotipos y los reivindica transformándolos en una ausencia no extrañada:

²⁰⁸ Giannini, *ibíd*, p. 88.

Las mujeres lavan y tienden la ropa, cocinan, tejen, leen, hacen su quehacer, arreglan su altar o ponen las veladoras, cuidan a sus niños o a sus plantas y pájaros, cosen, oyen el radio, sobre todo las novelas, algunas ven la televisión, chismean, cuidan sus plantas sembradas en botes, y esperan la visita. No extraña la ausencia de hombres como tampoco extraña su ausencia en las casas y en las vecindades. Pareciera que las mujeres sólo cambiaron de sitio doméstico, y que tienen la capacidad de recrear su mundo íntimo y privado dondequiera que van²⁰⁹.

El cautiverio de las mujeres está presente desde que se le designan actividades específicas — siempre ligadas al ámbito doméstico— y hasta las limitaciones que le imponen para regular su conducta. Así, este patrón se reproduce tanto que existe el sector femenino apoyando y escudando al varonil; y juzgando, por otra parte, a las mujeres que se salen de la norma. Sin embargo, Julia lee “buena literatura”, no se entretiene viendo la televisión; platica con su prometido, no “chismea”, y es capaz de crearse un mundo creativo y personal ella misma.

De este modo, se puede entrever que la que entienda su libertad de quehacer y pensamiento es severamente castigada. Tal es el caso de la señorita Julia, quien no se ha casado y trabaja. Este recordatorio sobre la edad y el continuo énfasis en la designación “señorita” —incluso delineada en el título del cuento— no es gratuita, pues es, quizás, una mera burla implícita a la protagonista. La soltería de la mujer no ha sido aceptada dentro de los estándares de lo “normal”. Las mujeres, según estos preceptos, no deben estar solas, ni esperar tanto tiempo para casarse. Al respecto, existen frases que promueven estas prácticas: entre más joven esté la mujer, más posibilidades tiene de casarse; esto para no “quedarse” como una “solterona”. Cuando una mujer está sola, en la lógica del sistema patriarcal, no tiene la protección de un hombre. De ahí, nace la doble moral de esta construcción ideológica, pues un hombre tiene el poder de protección, pero curiosamente cuidan a las mujeres de otros hombres que podrían aprovechar la “soledad” femenina para marcarla —quizás, sexualmente— a forma de recordatorio para que comience la búsqueda de un hombre que la proteja. De esta forma, crece la necesidad de casarse y cumplir principalmente con las funciones de reproducción promovidas por la cultura machista —y misógina— que relegan a la mujer para que estén al servicio del androcentrismo. Se promueve el casamiento como único destino de la mujer — con sus condiciones pertinentes, como la corta edad—; las relaciones erótico-afectivas, las educadoras de los hijos y las “amas de casa”, que no son más que trabajadoras domésticas

²⁰⁹ Lagarde y de los Ríos, *ibíd*, p. 679.

sin remuneración económica, ya que se presume que es una actividad única y exclusiva de las mujeres, por supuesto, a conveniencia del sistema patriarcal.

Cuando la señorita Julia se da cuenta de que está por cumplir con esos mandatos patriarcales, ante la proximidad de su boda, comienza a lo que se ha llamado a lo largo de este trabajo, el despertar feminista. Esta cumbre de la historia es el desatamiento de una locura anhelada. Entonces, la perspectiva de David Cooper sobre la locura no está fuera de contexto: “No digo que exista una necesidad radical de enloquecer, pero sí que la locura es una expresión desesperada de la necesidad radical de... cambiar”²¹⁰. La imprescindible locura a la que la señorita Julia acude es, precisamente, consecuencia de la situación a la que está sometida, por ende, se afirma que la locura aguarda la liberación²¹¹ de una sociedad conservadora que oprime y no toma en cuenta la personalidad ni los anhelos de cada individuo.

Según Foucault, los que tienen el poder, llámese sistema patriarcal, son los que determinan lo que es normal, lo que es justo y lo que es verdad para mantener el control. De este modo, la sociedad tradicional puede definir la locura de tal manera que ciertas personas caigan en esa categoría y sean aisladas²¹². No existe una sociedad sin reglas, por ende, también hay un estatuto general del loco, pues habrá siempre un determinado número de individuos que no obedecerán al sistema establecido y sus normas²¹³: siempre hay individuos que resultan marginales en relación a la sociedad, ya sea porque “quieren serlo o porque están obligados a ello”²¹⁴. Dichos individuos son a los que llaman “locos”, y para la sociedad expuesta en “La señorita Julia”, la locura y el loco llegan a ser personajes importantes en su ambigüedad: “amenaza y cosa ridícula, vertiginosa sinrazón del mundo y ridiculez menuda de los hombres”²¹⁵. Incluso, la locura es percibida como el libertinaje que, evidentemente, transgrede el estereotipo de la conducta, por lo menos, de la mujer. Esto en vistas de la crítica hacia Julia por creer que su cansancio se debía a una actividad no permitida por los mandatos patriarcales —una actividad sexual consensuada durante las noches—. Sin embargo, los

²¹⁰ David Cooper en *El lenguaje de la locura*.

²¹¹ Foucault, *ibíd*, p. 11

²¹² Amanda Garma, “La locura y la sociedad. A partir de Foucault”, en *La caverna de platón. Espacio de Filosofía*, en línea: <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/locura0910.htm>

²¹³ *Ídem*.

²¹⁴ *Ídem*.

²¹⁵ Foucault, *ibíd*, p. 13

autores principales de las conjeturas creadas en la oficina, no intervienen para ayudar a Julia, al contrario, están involucrados en el mismo sistema social que condena todo tipo de comportamientos no vistos como “normales”: “la humanidad aparta de sí aquello que asocia con la locura... Pero el rechazo de la locura no es más que una actitud cómoda e inevitable, que la reflexión tiene obligación de examinar”²¹⁶.

Así, para que la señorita Julia pueda completar su despertar, debe tomar una decisión que la historia no la expone implícitamente, pero se entrevé a la locura que embarga a la protagonista como una salida o una solución a la represión que ejerce el mismo sistema patriarcal, tal vez, es la única opción de Julia ante una ideología conservadora que quiere definir su femineidad y su vida. La diégesis narrada se cuenta porque existe una transgresión necesaria, ya que sin ésta la historia seguiría igual o, en todo caso, no habría una que contar, por ende, no habría una mujer heroína que se volviese loca para no descubrir las vergüenzas del mundo²¹⁷.

²¹⁶ Bataille, *ibíd.*, p. 143

²¹⁷ Referencia a la frase de Enrique Heine: “La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca”, cit. Torcuato Luca de Tena (1981). *Los renglones torcidos de Dios*, México, Edivisión, Compañía Editorial.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se abordó tres cuentos de Amparo Dávila como objeto principal de análisis y se estudió a grandes rasgos la vida de la autora. Estos datos fueron seleccionados con dos ponderaciones: la primera consta de las fechas trascendentes en la vida de Dávila; la segunda realiza una clasificación de los temas recurrentes en su obra. Así, se conjunta el primer capítulo: vida y temas que se pueden o no relacionar entre sí para lograr el conocido efecto davileano, esto es, entre el mundo real y el fantástico; lo conocido y el misterio.

Por otro lado, en el segundo capítulo se presentó la teoría que se utilizó como argumento en la línea interpretativa expuesta en el capítulo tres, acompañado, por supuesto, de ejemplos generales a propósitos de los cuentos. Esta teoría está dividida en varios apartados: el espacio y el tiempo como elementos del modelo cotidiano; el narrador y la estructura de la narración; y los personajes con su división tripartita correspondiente a la interioridad, la exterioridad y la guía sociocultural encontrada en las historias davileanas como parte profunda, es decir, la segunda exterioridad.

Por último, en el tercer capítulo se abre paso al análisis completo a partir de los cuentos con argumentos de las autoridades literarias y sociales que responden al apartado específico. En “El huésped” el espacio general es el pueblo pequeño e incomunicado, el espacio particular es la casa, mientras que en la “La celda” solo es la casa el primer espacio, y el segundo es la habitación; en “La señorita Julia” cambia radicalmente este esquema para ser sustituido por el modelo de Giannini: la casa, la calle y el trabajo.

El tiempo en los tres cuentos es dual, es decir, tiene una contraposición del día y la noche. En general el día representa una mediana cotidianidad para las protagonistas, en el primer cuento se enfoca en el simbolismo de uno y otro momento: en el día, el conocimiento, el bien, la luz; en la noche, la ignorancia, el mal, las tinieblas. En el segundo cuento tiene un significado ligeramente diferente: en el día se enlaza a lo permitido; en la noche lo prohibido. Lo mismo sucede en el tercer cuento agregando a la acepción de que en el día todo puede ser visto y en la noche se encuentran las sombras que protegen el acto no permitido. En los tres cuentos es la noche el momento en el que los personajes fantásticos y transgresores salen a relucir para causar el daño a las protagonistas.

Por otro lado, el narrador en “El huésped” presume de ser autodiegético: la protagonista cuenta su historia a partir de un recuerdo. En la estrategia narrativa se juega con el control de la narración, pero paradójicamente no hay un equilibrio sobre su vida: una contradicción metatextual. En “La celda” aparece tanto el narrador heterodiegético como el autodiegético, uno que aparece a lo largo de la historia y el otro hacia la última parte del cuento. Un narrador externo cuenta la vida de la protagonista, hasta que es ella misma quien narra y expone una situación bastante interesante que le da un giro drástico a los acontecimientos. Por último, en “La señorita Julia” el narrador es heterodiegético sin ningún cambio, solo en la focalización de la protagonista y, en el final, de la hermana de ésta. Se narra el pasado y el presente de la personaje principal: se remarca el cambio radical que sufrió Julia y se hace una diferencia entre el “antes” y el “después” de la aparición del personaje transgresor.

En los tres cuentos existe un diálogo irremediamente corto: en el primero aparece como una suerte de convenio, un pacto entre la protagonista y la sirvienta; este representaría una muestra de alianza y sororidad para acabar con un mismo fin: el huésped. En el segundo cuento el diálogo se encontraría solo al inicio: cuando la madre responde a un llamado que le correspondía contestar a la protagonista. Entonces, éste se mostraría como una prueba de la opresión y dominio que ejerce una mujer sobre otra. En el tercer cuento el diálogo se hace presente como una crítica social: este elemento es llevado a cabo por dos compañeras de oficina, las cuales se enfrasan en juzgar a la protagonista a partir de su físico, su poca atención y su distracción; esto es, la base para sustentar la diferencia entre el “antes” y el “después” de la aparición del personaje transgresor y, por ende, de la tragedia de la protagonista.

Por otra parte, la cotidianidad es uno de los temas anexos relevantes, ya que es el tópico previo a la transgresión, tema principal de este proyecto. La cotidianidad, en sí, es un acontecimiento que sucede todos los días: “es cuando pasa cuando no pasa nada”, es decir, es una rutina tan plantada que no se distinguen los días porque estos pasan iguales. Así, en “El huésped” la cotidianidad no se menciona, solo se expone el momento de la transgresión. Sin embargo, la cotidianidad estaba plagada y en la narración se hacen alusiones menores a este hecho. Lo mismo sucede en “La celda”, pues la cotidianidad es interrumpida, pero también se menciona la vida que antes de la transgresión tenía la protagonista.

En “La señorita Julia” se remarca la diferencia entre la cotidianidad y la transgresión, el “antes” y el “después” de la tragedia de la protagonista. En esta cotidianidad se muestra el estado pasado de Julia, su dedicación al trabajo y a la familia; una vida monótona, pero sobre todo una vida modelo y que responde al sistema social implantado. La transgresión es el tema principal de este proyecto y, por ende, la razón por la que la cotidianidad se suspende. La interrupción de la rutina resulta ser un acontecimiento importante y determinante en las historias: la causa por la que las acciones de las protagonistas son impredecibles ante la realidad que asumen. La transgresión en los tres cuentos comienza al inicio de las historias con la aparición de los personajes presumiblemente transgresores y fantásticos.

En “El huésped” es el invitado el personaje transgresor que llega en complicidad con el esposo a invadir la casa de la familia. De esta forma, la figura del huésped se toma como un personaje que representa peligro y, por sus características, se alude a un personaje con tintes fantásticos que le causan terror a la protagonista, mientras que en “La celda” es “él” el actante que transgrede la vida cotidiana de la protagonista. Aunque no se menciona nada más que su género, se alude a un hecho fantástico debido a las cualidades de su presentación en la historia. Y en “La señorita Julia” es el ruido la transgresión de la cotidianidad en la que vivía la protagonista, pues a partir de este acontecimiento la realidad de Julia cambió radicalmente, al punto de que las acciones fueran totalmente impredecibles, el alejamiento de la familia y del prometido se harían patentes en su vida.

Ya en el apartado de los personajes, se realiza un análisis separando las distintas partes de los actantes que se entrevén en la historia: interioridad, exterioridad y segunda exterioridad. La interioridad marca dos momentos clave, el antes y el después, en “El huésped” se visualiza con la sumisión y actitud pacífica y obediente de la protagonista; en el segundo momento la actante marca una diferencia ella misma: piensa y actúa para salvaguardar su integridad y la de su familia. En “La celda” también se marca el pasado y el presente en la historia, pues la protagonista se visualiza como obediente y miedosa ante la libertad que experimenta durante la noche; al final, ella termina por contar una realidad escogida: el lugar donde está y decide compartir su existencia con “él”, la misma presencia que la visitaba por las noches. No obstante, en la parte final de este mismo cuento se alude al lenguaje de la locura como el cautiverio en el que se atrapa ella misma como única opción y salida de la opresión que

ejercían su madre y su hermana, las autoridades no solo de su casa, también representantes de un sistema social repleto de normas que definen su vida.

En “La señorita Julia”, al igual que en los dos cuentos anteriores, la cotidianidad y la transgresión son dos acontecimientos que delinean las actitudes, comportamientos y emociones de las protagonistas frente a su nueva situación. Julia se lee al inicio como una seguidora de las normas: una vida monótona en la que cumplía con todas las obligaciones impuestas, incluso, en el trabajo se mostraba activa y atenta; en la segunda parte esto cambia drásticamente, pues la protagonista sufre tanto las presencias que aparecen en su casa que descuida las consecuencias de solo enfocarse a un suceso, esto es, la actitud distraída, el olvido de actos o dichos y el cansancio extremo de la protagonista.

En los tres cuentos la interioridad tiene un espacio importante: se presume como la base de la exterioridad, es decir, de las acciones emitidas por parte de los personajes, ya que primero se centra en la primera impresión de la situación y después a la forma en la que reaccionan éstos de acuerdo a su entorno, sus posibilidades y su propia manera de experimentar sus emociones.

La interioridad en “El huésped” corresponde a una mujer sumisa, pacífica y obediente, una madrepasa en plenitud y después a una mujer que actúa para salvaguardar su integridad y la de su familia. También esta interioridad se observa en el esposo, sin embargo es generalizada, pues se entrevé la actitud de dominación que tenía el esposo sobre la protagonista. Además, es éste el personaje que cataloga a la protagonista como “histérica” que, lejos de su concepción histórica, está esculpida en un extremo nerviosismo. La protagonista en su despertar feminista, responde a lo que debía callar, acostumbrarse e ignorar. Esta cumbre — y transgresión del comportamiento— tiene origen en tres situaciones: el cúmulo de miedo y pavor que le tenía; en la golpiza a Martín; y en la negativa del marido.

En cuanto a “La celda”, el cuento inicia con el miedo de María, primero, a que su familia descubriese algo que le sucedió durante la noche; segundo, a estar sola porque se siente insegura e incapaz de cuidar de sí misma. La protagonista siente vergüenza por su deterioro físico y por su demora para tomar el desayuno. Ella se obliga a ocultar su desesperación, su angustia y su ansiedad. A medida que se acercaba la noche la inquietud la invade. Cuando José Juan, su prometido, debía realizar un viaje por motivos de trabajo, inmediatamente a

María se le enfatiza como una mujer satisfecha. En la parte final la protagonista adopta la sumisión al procurar a ese personaje misterioso que la visitaba en las noches. Esto es, un cautiverio elegido con su propio concepto de felicidad.

Por último, en “La señorita Julia” la protagonista es descrita como una mujer culta, con una vida metódica y de extrema limpieza en su hogar. A partir de su tragedia a ella se le narra un estado nervioso e insostenible. Conforme avanza la historia se sentía humillada por las continuas críticas de sus compañeros. La interioridad, desde que se turbia, se mantiene lineal hasta el desencadenamiento de la locura: la protagonista se encuentra con el origen de su tragedia.

En el segundo apartado del análisis de los personajes, la exterioridad en las historias davileanas analizadas responde a la interioridad: se sirve de ésta para justificar las acciones emitidas en una determinada situación. De esta manera, se retoman la reacción clave que engloba el argumento de la historia. En “El huésped” se lee que el esposo trabaja, la esposa administra y se encarga del hogar y de la educación de los hijos; un modelo de familia conservadora. Debido a los acontecimientos, la protagonista piensa en huir, pero tiene grandes “impedimentos”: la difícil comunicación no solo con el marido, también con el exterior, y no tiene conocidos a los que recurrir. De ahí nace el plan para acabar con el huésped y una vez que éste se lleva a cabo, todo finaliza con un abrazo, acompañado del llanto.

Al contrario de ese cuento, en “La celda” no existe ninguna alianza. Al inicio se enfatiza en el malestar que tiene María mientras camina hacia el comedor, pero después la protagonista descubre en José Juan un juego de liberación: lucha contra su natural timidez para conversar con él, logrando comprometerse en poco tiempo. Así, la señora Camino induce a un discurso patriarcal, aludiendo a los futuros esposos como “buenos partidos” para sus niñas. Más adelante, en la cena familiar se hace énfasis en el estado físico de la protagonista, su atuendo y su curioso estado emocional. Posteriormente, la parte final comienza a hacerse presente, donde se descubre que, entre otras cosas, María rompe con la prohibición de sus pasiones femeninas al rechazar un matrimonio infeliz.

En “La señorita Julia” los personajes son los elementos clave para lograr dicha confrontación: el físico, el ritmo de trabajo, la escasa memoria. Estas fungen como pruebas para armar las

dichosas conjeturas acerca de la protagonista. La situación de Julia empeoraba cada vez más, pues no solo estaba luchando contra la transgresión, también con las “humillaciones” que le hacían pasar sus compañeros de oficina. A partir de que Carlos terminase con su relación, la protagonista decidió no seguir enfrentando a su transgresión. Sin embargo, se topa frente a frente con ella, con un detalle adicional: la realidad que nos revela la narración desde la perspectiva en una de sus hermanas.

En el último apartado de los personajes se encamina hacia la línea interpretativa que argumenta este trabajo: la segunda exterioridad. Esta parte se atribuye como una guía para comprender lo profundo de las historias analizadas desde una perspectiva sociocultural que rige un condicionamiento. De esta forma, las protagonistas encuentran su destrucción en una ideología aprendida, un condicionamiento social para controlarla. Esta ideología tiene su fundamento en el sistema patriarcal, el cual es adoptado por medio de estereotipos de género que se visualizan en los roles del esposo y la esposa, y del contrato patriarcal que existe entre el huésped y el esposo; de la “señorita” casadera que descubre una libertad en su sexualidad, o la “solterona” que irónicamente llaman “señorita”.

El motivo de la celda está presente en los tres cuentos. Marcela Lagarde expresa que la mujer vive en continuos cautiverios en una vida cotidiana: las presas concretan la prisión genérica de todas. La casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital. De esta forma, las protagonistas representan la realidad en la que se encuentran todas las mujeres.

La transgresión es una realidad inevitable y necesaria porque rompe con los esquemas, con las demandas de poder de un género sobre otro. El rompimiento de la cotidianidad sirve para instaurar una relación igualitaria entre hombres y mujeres, es decir, reacomoda el orden establecido. El cambio de la perspectiva del mundo decae para convertirse en una visión con tintes feministas: el despertar de la protagonista. Este despertar nace de la necesidad de ajustar los modelos sociales establecidos: el deber ser de y para los otros, una práctica que induce el sistema patriarcal. De esta manera, está ligado a la libertad de ser, hacer y decidir sobre sí mismas, y de escoger el propio concepto de felicidad.

Para cumplir con el despertar feminista, las protagonistas debían tomar una decisión que el cuento no lo menciona explícitamente: una salida de la opresión, como podía ser la muerte,

el crimen o la locura. La protagonista de “El huésped” haya en la muerte del huésped una rebelión silenciosa ante el sistema que representaba la coalición del esposo y el huésped. Por otro lado, no se menciona explícitamente si María se encuentra en un castillo, una celda o un hospital psiquiátrico, pero su nueva situación representa su despertar: ella escogió el crimen y la locura como rebelión silenciosa frente a ese sistema. El caso de Julia no está tan alejado del de María: Julia también encuentra en la locura una salida o una solución a la represión que ejerce el sistema social y sus normas. Todos los finales están dentro de las rebeliones silenciosas que tomaron las protagonistas para enfrentarse a un sistema patriarcal que buscaba definir su femineidad y su destino. Favorablemente —y para futuras líneas de investigación— este proyecto abre, al menos, tres oportunidades: la primera se centra en la existencia y función de los personajes masculinos en los tres cuentos de Amparo Dávila, así como su naturaleza de ser en cuanto a los personajes femeninos; y su continua manifestación como actantes fantásticos. En segundo término, en relación con la presencia femenina, la locura evidente a la que se someten las protagonistas de “La celda” y “La señorita Julia” mantiene otras líneas de interpretación que difieren parcial o totalmente de la rebelión silenciosa como sentido de la necesidad de cambio que representa la locura. La concepción de este término corresponde a un universo muy amplio, como se mencionó durante el análisis de la obra davileana: cabrían tratamientos psicológicos, psiquiátricos o de otra índole médica. No obstante, puede abordarse desde la parte sociológica, alejada de una toma feminista. De este modo, existe la apertura para retomar la locura como acontecimiento negativo e, incluso, con miras a establecer una interpretación fantástica como objetivo principal.

Por último, en “La celda” se trató de forma general el erotismo latente en la protagonista, hacia la parte final del texto. Así, este se convierte en una posible profundización en el tema, pues el erotismo tiene diversas vertientes interesantes que determinarían un rumbo distinto de la interpretación que se le ha tratado en este trabajo: un descubrimiento que alentaría a la conciencia de la protagonista sobre sí misma y su sexualidad.

Se expuso desde el primer capítulo que las historias davileanas deambulan por dos mundos, el fantástico y el que posee referentes reales, pero con el análisis presentado en este proyecto se descubre en los tres cuentos seleccionados una línea temática más allá de ambos mundos: la parte profunda, la sociocultura inmersa, la segunda exterioridad expuesta.

Si bien los finales resultan inesperados y tildan de atroces, también se interpretan, desde el límite y necesidad de cambio por parte de las protagonistas, como justos o, al menos, equitativos. Dávila muestra las relaciones familiares dañinas, sobre todo, para las mujeres en relación con la enseñanza que brindan las madres; la crítica social por salirse del modelo establecido de ser y hacer, no obstante también se argumentan los lazos sororos entre mujeres y los límites a los que son llevadas como consecuencia de un sistema errado que privilegia a un género por encima de otro. Sin embargo, lo equivoco se encuentra cuando este sistema y sus normas, sus estereotipos y sus enseñanzas dejan de funcionar al tratar las personalidades, anhelos y necesidades individuales, entonces sí, no funciona para ninguno de los dos géneros.

La ironía se hace presente en los tres cuentos en forma de adjetivos que buscan marcar una diferencia y de estereotipos cuestionables que recaen en las mujeres, tales como la mentira, la rebeldía y la locura. “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia” representan otro modo de ser: sororidad, locura y muerte; recordando, por supuesto, a “Meditación en el Umbral”, de Rosario Castellanos y la antología de cuentos de Horacio Quiroga. Ambos como referentes literarios, pero el primero como un parteaguas para el despertar humano, femenino y feminista.

Hablar desde el área de las humanidades resultaría contradictorio abordar los finales de los cuentos seleccionados de Amparo Dávila como “justos” o equitativos, porque precisamente es un golpe directo a lo que en principio se defiende en el área de literatura. Sin embargo, esta rama de estudio no se equipara al campo de la medicina, la psicología o el derecho —y que a decir verdad, entre estas disciplinas y las humanidades existe una sola coyuntura: el estudio del ser humano, quizás, de diferentes ángulos perceptibles; y que, además, los finales de los cuentos se atribuirían, en medicina, solo las consecuencias físicas del acto cometido, en psicología, los rasgos psicóticos, y en derecho, la huella del delito—, es decir, no es el objetivo determinar lo que es correcto y lo que no lo es, sino desquebrajar los horrores humanos, lo importante tiene que ver con el sentir y actuar que es una propiedad meramente humana. Solo de esta forma se descubrirá lo verdaderamente bello: el amor, el dolor y el propio despertar de la realidad o de la mentira. Lo “justo” o equitativo tiene relación con la rebelión de las mujeres, pero esta revelación se mantiene como una iniciativa y con un toque

único: es silenciosa, es una forma de armar los cuestionamientos, los enfrentamientos, la lucha y toda la guerra; “otro modo de ser humano y libre”²¹⁸.

²¹⁸ En referencia a una frase empleada en “Meditaciones en el umbral”, de Rosario Castellanos.

REFERENCIAS

- (---). “Los estereotipos de género y su utilización”, en *Naciones Unidas, derechos humanos. Oficina de alto comisionado*, en línea: <https://www.ohchr.org/sp/issues/women/wrgs/pages/genderstereotypes.aspx>, consultado el 16 de noviembre de 2020.
- (---). “Marcela Lagarde: 'el feminismo es un patrimonio de la humanidad, y así debería ser reconocido'”, en *Instituto Andaluz de la mujer*, en línea: <http://www.juntadeandalucia.es/iamindex.php/iam/noticias/marcela-lagarde-%E2%80%9Ccel-feminismo-es-un-patrimonio-de-la-humanidad-y-as%C3%AD-deber%C3%ADa-ser-reconocido%E2%80%9C>, consultado el 27 de noviembre de 2020.
- (---). “Michel Foucault, un crítico de la normalidad”, en *Ministerio de cultura argentina*, en línea: <https://www.cultura.gob.ar/michel-foucault-un-critico-de-la-normalidad-9175/>, consultado el 23 de noviembre de 2020.
- (---). “Feminismo”, en *Ecured*, en línea: <https://www.ecured.cu/Feminismo#:~:text=Feminismo>, consultado el 28 de noviembre de 2020.
- (2019). “Nombres que significan guerrero”, en *Todo papás*, en línea: <https://www.todopapas.com/embarazo/semanas-embarazo/nombres-que-significan-guerrero-7777>, publicado el 3 septiembre de 2019, consultado el 12 de mayo de 2020.
- (2020). “El Sol, antiguo símbolo de renacimiento”, *Culturas del mundo en Revista Esfinge*, en línea: <https://www.revistaesfinge.com/cultura/culturas-del-mundo/itemlist/tag/Renacimiento>, publicado el 1º de junio de 2018, consultado el 22 de mayo de 2020.
- , (---). “Guía de *studio*: Romeo y Julieta de William Shakespeare”, en *Shmoop*, en línea: <https://www.shmoop.com/romeo-y-julieta/la-noche-simbolismo.html>, consultado el 25 de agosto de 2020.

- , (2017). “Signos de que hay una plaga de roedores en casa” en *Alcora*, en línea: <https://alcora.es/blog/signos-una-plaga-roedores-casa/>, publicado el 25 de agosto de 2017, consultado el 16 de agosto de 2020.
- Anders, Valentín (---). “Etimología de Hospicio”, *Diccionario etimológico en De Chile*, en línea: <http://etimologias.dechile.net/?hospicio>, consultado el 5 de marzo de 2020.
- Andrea Fabiana (2019). “El género fantástico según Cortázar”, en ORT Campus virtual, en línea: <https://campus.belgrano.ort.edu.ar/lengua/articulo/1086041/el-genero-fantastico-segun-cortazar>, publicado el 21 de mayo de 2019, consultado el 22 de noviembre de 2020.
- Aristóteles, (2000). *La poética*, México, editores mexicanos unidos.
- Bajtín, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Bataille, George (2007). *El erotismo*, España, Tusquets Editores.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- Bourgeois, Jess (---). “H.P. Lovecraft y la teoría del cuento fantástico”, en *Academia. Edu*, en línea: https://www.academia.edu/6424448/H_P_Lovecraft_y_la_teor%C3%ADa_del_cuento_fant%C3%A1stico#:~:text=Lovecraft%20se%20empe%C3%B1aba%20en%20crear,y%20a%20lo%20mejor%20lo%20lograba, consultado el 22 de noviembre de 2020.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Vadell hermanod editores.
- Cerbón Gómez, Erandi (2015). “Amparo Dávila: de niña alquimista a narradora y poeta”, en *Milenio*, en línea: <https://www.milenio.com/cultura/amparo-davila-nina-alquimista-narradora-poeta>, publicado el 15 de mayo de 2015, consultado el 27 de octubre de 2020.
- Cooper, David (1981). *El lenguaje de la locura*, España, Editorial Ariel.

- Dávila, Amparo (2009), *Cuentos reunidos*. México, FCE.
- De Grado, Laura (2019), “Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo”, en *efeminista*, <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>, publicado el 25 de abril de 2019, consultado el 02 de octubre de 2020.
- Del Castillo Ale y Del Castillo Moisés, (2010). *Amar a madrazos. El doloroso rostro de la violencia*. México, Grijalbo.
- Diccionario de la Real Academia española*, 23.^a ed., versión 23.3 en línea: <https://dle.rae.es>, consultado el 9 de noviembre de 2020.
- Diccionario Enciclopédico de Biblia y Teología*, en línea: <https://www.biblia.work/diccionarios/locura/>, consultado el 1º de diciembre de 2020.
- Diccionario panhispánico de dudas*, en línea: consultado el 9 de noviembre de 2020.
- Durand, Gilbert (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.
- Escudero, Jesús Adrián (1999). “Heidegger y el concepto del tiempo”, en *Revista UNED*, Madrid, en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/download/4932/4752>, publicado en 1999, consultado el 13 de noviembre de 2020.
- Estudios literarios y promoción de la lectura*, en línea: <https://practicaprofesionalupel.wordpress.com/2012/06/22/la-construccion-del-personaje/>, publicado el 22 de junio de 2012, consultado el 25 de agosto de 2020.
- Foucault, Michel (1969). *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (1976). *Historia de la locura en la época clásica*, 2º edición, México, FCE.
- Gamba, Susana (2008). “Feminismo: historia y corrientes”, en *Mujeres en red*, en línea: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>, publicado en 2008, consultado el 28 de noviembre de 2020.
- García Ávila, Celene (---). “El valor del espacio en la literatura: una invitación a leer”, en *La Colmena*, en línea,

<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2059/Aguijon/CGA.html>,
consultado el 11 de noviembre de 2020.

García, Ana Karen (2019). “Simone de Beauvoir: apuntes sobre feminismo”, en *El economista*, en línea: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Simone-de-Beauvoir-apuntes-sobre-feminismo-20190310-0006.html>, publicado el 10 de marzo de 2019, consultado el 27 de noviembre de 2020.

Garma, Amanda (---). “La locura y la sociedad. A partir de Foucault”, en *La caverna de Platón*, en línea: <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/locura0910.htm>, consultado el 30 de noviembre de 2020.

Genette, Gerard (1989). *Figuras III*, Barcelona, LUMEN.

Giannini, Humberto (2012). *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, en línea.

González Ruíz, Edgar (2010). “Caballeros de Colón: grupo de choque de la jerarquía católica”, en *Contralínea*, en línea: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2010/04/04/caballeros-de-colon-grupo-de-choque-de-la-jerarquia-catolica/>, publicado el 4 de abril de 2010, consultado el 28 de agosto de 2020.

Javier De Santiago Herrero, Francisco; Lin Ku, Alejandra; Garcia-Mateos, Montfragüe (2019). “Erotismo y perversión: un diálogo entre psicoanálisis y filosofía”, en *Scielo*, en línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50652019000100201, publicado el 17 de junio de 2019, consultado el 11 de octubre de 2020.

Kant, Immanuel (1978). *La crítica de la razón pura*, Madrid, Ediciones Alfaguara.

Lacruz, Javier; Hidalgo, Diana (2012). “Teoría de la Locura. La movilidad de las nociones de cordura y locura a partir de Winnicott”, en *El gesto espontáneo. Artículos*, en línea: <http://elgestoespontaneo.com/html/articulos/TeoriadelaLocura.html>, publicado en 2012, consultado el 1º de diciembre de 2020.

Lagarde y de los Ríos, Marcela (1990). *Los cautiverios de las mujeres*, Ciudad de México, UNAM.

Laura de Grado (2019). “Marcela Lagarde: el feminismo es colectivo, ninguna causa la ha ganado una mujer sola”, en *efeminista*, en línea: <https://www.efeminista.com/marcela-lagarde-feminismo-colectivo/#:~:text=Marcela%20Lagarde%3A%20el%20feminismo>, publicado el 20 de marzo de 2019, consultado el 28 de noviembre de 2020.

Lefebvre, Henri (2016). *La producción del espacio*, España, Capitán Swing Libros.

Luna Martínez, América (2008). “Amparo Dávila o la femineidad contrariada”, en *Revista de estudios literarios Dialnet*, en línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>, publicado en 2008, consultado el 17 de agosto de 2020.

Malinowski (1984). *Una teoría científica de la cultura*, España, Sarpe.

Marín, Pau (2018). “Por siglos, la humanidad ha buscado una interpretación más profunda de la Luz a través de su uso simbólico en diversos rituales”, en *Iluminet*, en línea: <https://www.iluminet.com/iluminacion-simbolismo-ritual/>, publicado el 25 de junio de 2018, consultado el 24 de agosto de 2020.

Morales, Diana (---). “15 Tópicos (horripilantes) de personajes femeninos”, en *Blog Diana P. Morales*, en línea: <https://dianapmorales.com/2018/11/blog/topicos-personajes-femeninos/>, consultado el 25 de noviembre de 2020.

Ojeda, Ruby (2012). “La construcción del personaje”, en *La literatura: fin y medio*, en línea: <https://practicaprofesionalupel.wordpress.com/author/rubyojeda/>, publicado en 2012, consultado el 13 de enero de 2021.

Pérez, María (2017). “El cerebro produce biofotones: ¿es la conciencia una propiedad emergente de la luz?”, en línea: <https://draperezbenitezsoc.wixsite.com/home/single>, publicado en 2017, consultado el 25 de agosto de 2020.

Quintero Olivares, Gonzalo (2016). *Los papeles del crimen en la literatura*, en línea: http://blog.uclm.es/cienciaspenales/files/2016/11/3_Los-papeles-del-crimen.pdf, publicado en 2016, consultado el 30 de noviembre de 2020.

- Ramírez, Sergio (2020). “Los personajes fuera de la literatura”, en *La jornada*, en línea: <https://www.jornada.com.mx/2020/11/24/opinion/024a2pol>, publicado el 24 de noviembre de 2020, consultado el 24 de noviembre de 2020.
- Sarrió, Clotilde (2014). “¿Qué es la locura?”, en *Psyciencia*, en línea: <https://www.psyciencia.com/que-es-la-locura>, publicado el 13 de marzo de 2014, consultado el 30 de noviembre de 2020.
- Serrano Pontes, Andrea; Martín Martín, Marta; Mancilla Pérez, Laura (2017). “La desconocida historia de la Histeria”, en *Gomeres: salud, historia, cultura y pensamiento*, en línea: <http://index-f.com/gomeres/?p=2158><http://www.fundacionindex.com/gomeres/?p=2158>, publicado el 27 de diciembre de 2017, consultado el 8 de junio de 2020.
- Urteaga, Eguzki (2010). “La teoría de sistemas de Niklas Luhmann”, en *Revista UMA*, en línea: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v15i0.1341>, publicado en 2010, consultado el 27 de noviembre de 2020.
- Zavala, Lauro (2014). *Semiótica preliminar: ensayos y conjeturas*, en línea, Toluca: Edición FOEM.