

Lo sobrenatural fantástico en “La celda”, de Amparo Dávila: una lectura en clave vampírica

Fantastic supernatural in “La celda” by Amparo Dávila: an interpretation in vampire code

José-Miguel Sardiñas-Fernández^{1*}

¹Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Ave. Industrias no. 101-A, Fracc. Talleres, San Luis Potosí, S.L.P., México, CP 78399. Teléfono: +52(444) 832- 1000, ext. 9268. Correo electrónico: miguel.sardinias@uaslp.mx

*Autor de correspondencia

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo mostrar la presencia de lo sobrenatural de tipo fantástico, específicamente de tipo vampírico, en el cuento “La celda”, de *Tiempo destrozado* (1959), de la narradora mexicana Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928). Consta de dos partes. El método seguido en la primera parte ha sido la identificación de convenciones retóricas frecuentes en textos fantásticos en lo concerniente a la caracterización de los personajes principales, al tiempo del enunciado, al espacio gótico y a otros rasgos; en la segunda parte, se ha efectuado una comparación del cuento con pasajes de *Drácula*, de Bram Stoker. Como resultado de ambos procedimientos, se puede afirmar que “La celda” es un cuento fantástico y que reúne suficientes elementos para poder ser leído como un texto de tipo vampírico.

Palabras clave: Cuento mexicano siglo XX; cuento fantástico; sobrenatural literario; Amparo Dávila; vampiros.

Abstract

The objective of this article is to detect the presence of supernatural fantastic elements, specifically those of vampirism, in the short story “La celda” (*Tiempo destrozado*, 1959), by the Mexican writer Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928). This article is divided into two parts. The method followed in the first one has been the identification of rhetoric conventions frequently found in fantastic texts in aspects such as the characterization of the principal characters, the represented time, the Gothic setting and other traits; while a comparison of this short story with fragments of Bram Stoker’s *Dracula* has been made in the second part. As a result, it is possible to say that “La celda” is a fantastic short story and it may be read as a vampiric text.

Keywords: Mexican short story XXth century; fantastic short story; supernatural in literature; Amparo Dávila; vampires.

Recibido: 5 de julio de 2017

Aceptado: 8 de febrero de 2019

Publicado: 9 de septiembre de 2019

Como citar: Sardiñas-Fernández J., M. (2019). Lo sobrenatural fantástico en “La celda”, de Amparo Dávila: una lectura en clave vampírica. *Acta Universitaria* 29, e2005. doi: <http://doi.org/10.15174/au.2019.2005>

En varias ocasiones, la filiación fantástica de los cuentos de Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, México, 1928) ha sido objeto de rechazo, tanto por parte de la crítica como de la propia autora. Esta última, ante la pregunta: "¿Qué opina de que su prosa, en general, sea considerada literatura fantástica?", formulada durante una entrevista, responde: "La verdad no me atrae mucho la literatura fantástica... ni como lectora ni como escritora[;] tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad" (Herrera, 2007), aunque la continuación de la respuesta dista de situar su trabajo dentro del realismo literario *tout court*:

pero yo vivo la realidad con dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... simplemente ocurren. (Herrera, 2007).

En cuanto a la crítica, si no faltan los estudios que relacionan la obra narrativa de Dávila con códigos de lo fantástico (Becerra, 2009; Lorenzo & Salazar, 1995b), o que tratan con agudeza de entender y explicar el rechazo de la escritora hacia esa literatura (Romano-Hurtado, 2009), o que articulan la poética de lo fantástico y la biografía (García-Gutiérrez, 2006)¹, o que advierten sobre el riesgo de estudiar sólo los cuentos que integran una especie de canon fantástico en la narrativa de la escritora (Cázares, 2009), hay autores que perciben esa filiación tal vez como una limitación o una inexactitud y otros le otorgan un lugar instrumental: "Es más pertinente decir que ha hecho uso de lo fantástico para reforzar y reafirmar la realidad" (Seong, 2009). Sin embargo, los textos de Dávila muestran un panorama donde lo fantástico, como una categoría descriptiva, es posible y ofrece vías de acceso para la comprensión e interpretación de la realidad fictiva.

En este trabajo, se parte de la premisa de que asignar el adjetivo *fantástico* a una obra literaria es una operación descriptiva, ajena a juicios de valor: significa que la obra posee ciertos rasgos, desde determinados marcos teóricos (que siempre deberían explicitarse), y que es susceptible de ser colocada dentro de una serie o conjunto de textos con características similares; en modo alguno que sea buena *a priori* (ni desde luego mala en igual sentido), ni evasiva, que parecen ser los fantasmas no declarados cuando se rechaza esa filiación. Y se parte además de la premisa, ampliamente conocida, de que un texto es un objeto, que puede estudiarse de manera independiente respecto a la intención de su autor. La intención forma parte del proceso creativo, pero lo que aquí se estudia es un resultado, un objeto, no su relación con las intenciones que pudo haber habido en su origen.

El objetivo de este trabajo es doble: por una parte, mostrar la presencia de lo sobrenatural de tipo fantástico en el cuento "La celda", de *Tiempo destrozado* (1959) y, por la otra, explorar posibilidades interpretativas derivadas de esa comprobación. Concretamente, aquí se explora la posibilidad de leer este cuento como una obra de tema vampírico, a partir de su comparación con una narración paradigmática de la literatura de vampiros: *Drácula*, de Bram Stoker. La división externa de la sección analítica de este artículo en dos apartados refleja ese doble objetivo. Y se ha seleccionado "La celda" a por ser un cuento donde ocurren acontecimientos que pueden ser inexplicables según las leyes naturales. Es así como aquí

¹ Véase, por ejemplo, la lectura que hace García Gutiérrez de un célebre pasaje autobiográfico de Dávila, de la época en que la narradora vivía en el pueblo minero zacatecano de Pinos: "Es el caso interesante de una autobiografía artísticamente ficcionalizada, contaminada expresamente del tipo de discurso en que mejor se desempeña Amparo Dávila: el cuento fantástico" (García-Gutiérrez, 2006). En lugar de plantearse la relación biografía-literatura en términos trillados, según los cuales la biografía de la autora genera una literatura, aquí se opera una inversión: la ficción moldea el recuerdo de la experiencia de la infancia y lo reconstruye de acuerdo con las convenciones de la narrativa fantástica. Por lo demás, y aunque no es nuestro punto de vista en este estudio, recomendamos el ensayo de García Gutiérrez como la mejor aproximación biográfica a la obra de Dávila.

se entiende –de manera general y antes de entrar en definiciones de carácter técnico– la noción de *sobrenatural*: lo "que excede los términos de la naturaleza" (Real Academia Española [RAE], 2017).

El marco teórico que sirve de base a ese criterio de selección y a otras distinciones a las que se recurrirá durante los análisis procede, en lo fundamental, de elementos de la *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov, de la *Teoría literaria* (1989) de Susana Reisz y de *Territorios de la ficción* (2008) de Rosalba Campra. Uno de los conceptos más generales, entre los que se utilizarán, es el de sobrenatural y, aunque su uso tiene larga historia más allá de la crítica literaria (por ejemplo, en teología), aquí se toma del muy conocido concepto de Todorov, según el cual lo fantástico está delimitado en sus bordes más generales por el carácter natural de las leyes que "un acontecimiento en apariencia sobrenatural" (Todorov, 1970) llega a perturbar.² No obstante, como este autor no explica qué entiende por natural ni por sobrenatural –tampoco lo hacen muchos otros–, se impone buscar en otras fuentes, y una precisión muy útil puede encontrarse en Susana Reisz cuando –apoyándose en Irène Bessièrè– aclara que hay diversas

formas convencionalmente admitidas –sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas– de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o las metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico grecolatino (Reisz, 1989).

Lo sobrenatural fantástico es lo imposible en la terminología de Reisz, que esta autora toma de Aristóteles, y se define no sólo por estar "en contradicción con cualquiera de las leyes –lógicas, naturales, sociales, psíquicas, etc.– que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo" de la Ilustración (Reisz, 1989), sino también por no dejarse "reducir a un *Prv* («posible según lo relativamente verosímil») codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes" (Reisz, 1989), es decir, por las formas convencionales de lo sobrenatural mencionadas arriba (milagros, metamorfosis clásicas).

En fecha más reciente, el investigador catalán Alfons Gregori, razonando desde un novedoso punto de vista en los estudios de literatura fantástica –el que valora el peso de la ideología en la teoría y en las obras de creación artística–, se ha hecho eco de la propuesta de otro crítico de sustituir *sobrenatural* por *preternatural*³, y su definición –de base etimológica latina e ideológicamente más neutra– puede contribuir a dar nitidez al concepto que aquí se busca: "«preternatural» remite a elementos o fenómenos que tienen su origen o causa fuera de la naturaleza, a acciones que superan la naturaleza material conocida de nuestro mundo, a hechos paranormales de difícil explicación" (Gregori, 2015). Además, en el uso que este estudioso le da, ese término se vuelve sinónimo de *irreal* y de *imposible* (Gregori, 2015).

En ese sentido de lo imposible que le otorgan tanto Reisz como Gregori, se utiliza lo sobrenatural de tipo fantástico en el presente trabajo. Otros conceptos y precisiones se aportarán en los momentos en que el análisis lo requiera, y cabe advertir que el hecho de tomarlos no implica un compromiso con la teoría de

² La definición completa dice: "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" (Todorov, 1970); de ella nos interesan en este momento sólo los términos *leyes naturales* y *acontecimiento sobrenatural*, en coexistencia, no el efecto de duda, que consideramos uno de los efectos posibles, pero no el único en un texto fantástico. Preferimos la problematización (*in praesentia* o *in absentia*), propuesta por Ana María Barrenechea (1972) e incorporada a las teorías de Susana Reisz (1989) y de Rosalba Campra (2008). Un concepto similar a problematización puede encontrarse en la noción de *conflicto* que utiliza Gregori (2015), la cual prolonga hasta fecha reciente la validez de la aportación de Barrenechea.

³ Se trata de David Roas, quien utiliza "el término «sobrenatural» en un sentido más amplio que el etimológico, donde está ligado a una clara significación religiosa (se refiere a la intervención de fuerzas de origen demiúrgico, angélico y/o demoníaco)", aunque sugiere como más específico "el término «preternatural» (ya usado, por ejemplo, por Feijoo al referirse a las historias sobre vampiros o fantasmas)" (Roas, 2001).

un autor como un todo, pues no hay –ni habría por qué esperar– concordancia total entre los autores mencionados.

El ente sobrenatural fantástico

Volviendo al objeto de estudio de este trabajo, "La celda", puede observarse de entrada que es tal la falta de certezas ante su historia –en lo concerniente, por ejemplo, a algunos personajes, sus rasgos, su presencia o no en el universo fictivo, sus motivaciones y hasta sus acciones–, que incluso una breve paráfrasis de su argumento se vuelve azarosa. Para no dejar de intentarla, podría decirse que en este cuento una voz externa al mundo diegético relata los esfuerzos que hace la protagonista, la joven María Camino, para que su familia –su madre y una hermana– no note su deterioro físico, provocado por la presencia de un misterioso ente masculino en su habitación durante las noches. Asimismo, narra su intento de escapar de esta situación de terror por medio de un matrimonio que no ocurrirá, pues la joven finalmente aparecerá unida al individuo misterioso, luego de haber matado al novio, como ella misma parecerá afirmarlo en la sección final del texto, ya contada en primera persona por María Camino como narradora.

Ahora bien, ¿cuál es el elemento sobrenatural que daría carácter fantástico a este cuento? Según un estudio publicado en fecha relativamente reciente (López-Morales, 2009), no habría ninguno. Lo que pasa en "La celda" se lee desde un punto de vista psicológico y se lo asocia con los casos de otras protagonistas de cuentos de Dávila. De acuerdo con esa visión, María Camino es víctima de la represión sexual que le imponen un medio burgués provinciano y su propia familia:

tanto en el caso de la señorita Julia, como en el de María Camino o en el de Marcela, salta a la vista que se trata de mujeres cuyas expectativas amorosas son reprimidas, frustradas y dolorosas y que, al no poder superarlas o sublimarlas, no hallan más camino que el de la obsesión enfermiza que culmina con la muerte. (López-Morales, 2009)

Y la escena final ocurriría –también según la postura de López-Morales– en una cárcel o en un manicomio, adonde la joven habría sido llevada luego de haber asesinado a su prometido. Es una interpretación que convierte al visitante misterioso del cuarto de Camino en un símbolo y que considera que el espacio gótico del final es sólo un espacio real, transformado por una imaginación enferma. En esa lectura sólo hay efectos psíquicos.

Es también la interpretación que la propia Dávila hace en una entrevista, ya como lectora de su obra, tiempo después de haberla publicado:

María Camino podía haberse casado con ese novio que tenía, un hombre culto y bien, pero estaba obsesionada por una posesión, se sentía poseída: una forma de locura, indudablemente, ¿verdad? [sic]. Y cuando ya está en prisión, en una celda, cree que está en un castillo: es el delirio, ¿verdad? [sic]. (Lorenzo & Salazar, 1995a)

En esta lectura, la joven acaba en una prisión, supuestamente por haber asesinado a su prometido, no en un manicomio.

Una interpretación similar, en el sentido de naturalizar o racionalizar la presencia atemorizante, puede leerse en otro texto crítico, aunque en este el ser que infunde miedo a María no es un símbolo o un producto de la insania, sino un hombre:

"La celda" narra en dos niveles la vida de María Camino. En el primer nivel, un narrador omnisciente presenta a esta joven burguesa quien tiene planes de casarse con su prometido José Juan Olaguibel. Esta

joven pálida, que no duerme, cree ser visitada por las noches por un hombre que le causa miedo. [...] El segundo nivel de lectura de "La celda", se inscribe en un espacio diferente –el cuarto de un hospital psiquiátrico–, donde ahora ella se convierte en la narradora de sus miedos, paranoias y delirios de persecución. (Bustamante-Bermúdez, 2009)

No obstante, debido a la focalización elegida para narrar la historia, que es la de la protagonista y, por tanto, una focalización interna, es difícil para el lector saber exactamente qué pasa y, por tanto, afirmar de manera categórica si el acontecimiento es sobrenatural o no. Pues, aunque la voz narrativa en tercera persona sigue todo el tiempo a María y puede penetrar en su mundo interior, restringe su *acompañamiento* en los momentos en que este personaje entra en su cuarto, que es el espacio donde ocurre lo presuntamente anómalo. De hecho, los blancos tipográficos que dividen la estructura externa del cuento en siete bloques marcan las entradas de la protagonista en su habitación y, como es frecuente en dichos blancos, implican cortes o elipsis en las acciones. Veamos dos ejemplos. El primer bloque acaba con la indicación: "Cuando terminaron de desayunar, María subió a su cuarto y lloró sordamente" (Dávila, 2009);⁴ el segundo comienza con observaciones sobre las veladas que ocurren en la casa: "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, Juan José" (Dávila, 2009). Entre la entrada en el cuarto por la mañana y el inicio de la velada, obviamente por la noche, pasaron horas y sucesos que no forman parte del mundo narrado. El segundo bloque termina diciendo: "María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia..." (Dávila, 2009); el inicio del tercero evidencia un corte de varios días: "La señora Camino se mostraba muy contenta de ver que María pasaba los días ocupada" (Dávila, 2009). Y así sucede con los restantes. Hay *puntos de indeterminación* (Ingarden, 1993) o *vacíos* (Iser, 1993) muy notorios, como ya lo ha notado la crítica atenta al enfoque hermenéutico: "Así va construyendo Dávila su trama, a base de indicios, de omisiones, únicamente sugiriendo, dejando al lector el trabajo de preguntar y no obtener respuesta y de elucubrar" (Medina-Haro, 2009); "En «La celda», la indeterminación es aún mayor que en «El huésped»" (González-Pérez, 2014). Estos vacíos ocultan la información necesaria para elucidar si lo que ocurre es sobrenatural (la presencia de un ser no previsto o no explicable por las leyes normales del mundo) o natural (enajenación de María Camino).

Y el final del cuento mantendrá esta estrategia; incluso la profundizará, pues si las garantías de objetividad que el uso de una voz narrativa en tercera persona otorgaba no eran muchas, se volverán casi nulas cuando esa voz desaparezca para –como se ha adelantado– dejar paso al discurso directo de María Camino, que se dispone tipográficamente en cursivas, con el posible propósito de marcar diferencia respecto al que le precede. Ese discurso, además, tiene referentes de tipo espacial escasos y que contrastan con los de tipo *normal* y *realista* que el cuento había mostrado hasta entonces: ya no será una casa de familia mexicana de clase media provincial, sino un *castillo* frío y oscuro, donde abundan alimañas. Sus referentes temporales son igualmente vagos; más bien hay indicios temporales sin puntos de referencia. Y el discurso de la joven es contradictorio: ella pasa frío, está atada y cautiva, pero afirma que eso es bonito. Véase un ejemplo de las indeterminaciones anteriores:

¡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; siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espiondo a los ratones que caen irremediamente en mis manos; el cuarto está lleno de cadáveres de moscas y de ratones; huele a humedad y a ratones putrefactos, pero no me importa, que los entierren otros, yo no tengo tiempo; este castillo es oscuro y frío

⁴ Todas las citas de "La celda" corresponden a la edición de *Cuentos reunidos* indicada en la bibliografía; en adelante sólo se consignará entre paréntesis el número de página.

como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo... ¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo! (Dávila, 2009)

Ahora bien, este tipo de final, con más indeterminaciones que certezas, con "tanta información sesgada o definitivamente escamotada" (González-Pérez, 2014), es por sí mismo una forma de conducir hacia la narrativa fantástica como código de lectura. Según la observación de Rosalba Campra, el final incierto y trunco es uno de los modos posibles de concluir un relato de ese tipo: "en la narrativa fantástica el final puede quedar trunco, o bien, revelándose como un pseudo final, restablecer la incertidumbre, o bien hacer coexistir finales contradictorios" (Campra, 2008). Y, al tratarse de un componente de la sintaxis narrativa, su peso en la caracterización del género es estructural o de base y, por tanto, mayor que el de temas o estilo, que pueden o no figurar.

En cuanto al elemento sobrenatural específico, parece evidente que es el personaje misterioso que causa el conflicto de María durante al menos la mitad del cuento. Veamos cuáles son sus principales rasgos. El primero que se puede deducir es que se muestra dentro del cuarto de la protagonista sin necesidad de atravesar el resto de los espacios de la casa: "María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia" (Dávila, 2009). Si la joven se sorprende al encontrarlo dentro de su habitación, puede inferirse que no lo vio entrar, y tampoco lo ven nunca los demás habitantes de la casa, quienes no sólo no saben de su existencia, sino que no pueden saber nada al respecto, por decisión de María. El segundo es que se trata de un ser de género masculino –él–, que la asedia por motivos presuntamente sexuales, dados el lugar (cuarto, lecho) y la hora (noche, madrugada) en los que aparece; además somete a la joven con un poder contra el que ella parece absolutamente impotente, como si se tratara de una fuerza de otro mundo:

María no lograba apartar de su mente, ni un solo instante, aquella imagen. Sabía que estaba condenada, mientras viviera, a sufrir aquella tremenda tortura y a callarla. 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... (Dávila, 2009)⁵

El tercer rasgo se deriva de su capacidad para estar en el espacio: es un ser que parece poder perseguirla casi a todas partes; razón por la que María decide huir y para ello intenta un matrimonio con un hombre rico, que podría llevarla lejos:

María Camino se dio cuenta, un día, de que José Juan Olaguíbel podría ser un refugio para ella, o tal vez su única salvación. Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar... Tenía bastante dinero y podría llevarla adonde ella quisiera, adonde él no la encontrara. (Dávila, 2009)

Es casi ubicuo, o al menos así lo percibe la protagonista. Y tampoco sabemos si habla o cómo se comunica, pues nunca toma la palabra o, lo que es igual, nunca la voz que narra le otorga el uso de la palabra.

El personaje llamado simplemente él, en síntesis, encarna rasgos de una otredad absoluta y por ello puede incluirse con un rango alto de probabilidad entre los sobrenaturales: no tiene una imagen para el lector, carece de nombre, no tiene voz. Es parte de lo que Campra, definiendo las indeterminaciones características del discurso fantástico, ha denominado una *poética de los vacíos*:

⁵ Los énfasis en los textos de todas las citas pertenecen a la autora.

Y es que, junto al silencio de la voz narrante sobre la naturaleza de los hechos que narra, sobre sus motivaciones, sobre la existencia misma de esos hechos [...] aparece otra clase de silencio, de una densidad y calidad particular, tan consolidado en el género que ha terminado por parecer natural y necesario: el silencio de la criatura fantástica. (Campra, 2008)

En el caso de este cuento de Dávila, ese silencio va más allá de la significación que Campra da a su concepto, que abarca no sólo la ausencia de voz, sino sobre todo la utilización de una voz humana, de un punto de vista humano, para transmitir emociones y puntos de vista esencialmente ajenos: aquí ni siquiera hay una mediación; sólo un vacío.

¿Bajo la tiranía de un vampiro?

No obstante, ese personaje enigmático no parece ser un fantasma, que sería una de las posibilidades, habida cuenta de las carencias (imagen, nombre, voz) asociadas a su identidad y a la *interacción* que puede deducirse que tenga con María Camino. Aunque en la literatura gótica –con la cual se asociará este cuento, como se verá más adelante– y en las posteriores puede observarse gran variedad de fantasmas, puede decirse que, en general, un fantasma asusta, aterroriza: *"for the most part the Gothic ghosts were misty wraiths, through which the sword could plunge without resistance. They were fragile and helpless as an eighteenth-century heroine when it came to a real emergency and were useful chiefly for frightening the guilty and consoling the innocent"* (Scarborough, 1917). Así lo verá, años después, otro crítico de literatura gótica: *"the Gothic spectre was usually a pallid, helpless shade; [...] there are few Gothic spirits that could do more than frighten from a distance"* (Penzoldt, 1952). En cambio, él causa sorpresa: "al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia..." (Dávila, 2009), o efectos que uno asociaría más con una presencia física que no se puede evitar y que causa un daño corporal y moral, como *angustia*, *tortura* y *martirio*, *desesperación* (Dávila, 2009). Por otra parte, la visión de un fantasma normalmente no obligaría a callar porque no implica una culpa o una falta. Si la presencia de él impone silencio en un medio familiar y social conservador, muy probablemente es porque toca un tabú: involucra elementos de tipo moral, conciencia de una falta grave (¿pecado?) o de una injuria irreparable, por más que haya sido involuntaria: "Su madre se moriría con una noticia así" (Dávila, 2009). Como puede deducirse de la tradición literaria, con un fantasma no se peca. Razonando en este mismo sentido, podría concebirse la hipótesis de que María Camino se comporta como muchas víctimas de una violación: siente culpa, opta por el silencio, finge normalidad y al cabo busca un matrimonio que le dé *refugio* y *salvación* (Dávila, 2009), es decir, que quizá ponga un manto piadoso sobre su daño. Normalmente las víctimas del asedio de un fantasma no se refugian en el matrimonio: en términos lógicos, la solución debe responder al problema; por tanto, si el paliativo es el matrimonio, el problema debería pertenecer al dominio de la sexualidad. Y las palabras *satisfacción* y *deseo*, empleadas por la hermana de María y por la narradora extradiegética, pueden ubicarse sin dificultad en ese campo semántico: "Tienes el aspecto de las mujeres satisfechas", "Desde ese momento el día se tornó una enorme espera, un deseo interminable..." (Dávila, 2009). Finalmente, un fantasma en general *se muestra*, como indica la etimología griega del término (*phánasma*, 'aparición', 'visión', 'espectro' [Bailly, 1901]), es decir, existe con el propósito de ser visto o captado por la mirada; razón por la cual Todorov (1970) lo incluye en la red temática del yo o del sistema percepción-conciencia; y se muestra como fugaz, efímero, aunque sus apariciones sean frecuentes o puedan volverse habituales en un sitio; pero no somete a sus víctimas, pues suele ser incorpóreo. Pero este ente parece tener corporeidad, peso,⁶ pues puede pegar o golpear, como se desprende de las palabras de María dentro del castillo, en el segmento final del cuento.

⁶ Para la oposición entre lo incorpóreo y lo corpóreo en relación con personajes fantásticos, véase (Roas, 1999).

Dadas, pues, las características que acabamos de deducir, el ente podría asimilarse a una figura vampírica, que es corpórea, dominante, seductora –al menos en algunas de sus variantes– y uno de los símbolos por excelencia de la sexualidad: Todorov (1970) la coloca en la red temática del 'tú', cuyo punto de partida "*reste le désir sexuel*". Y, como se sabe, el vampiro paradigmático es el de Drácula (1897), de Bram Stoker, "*véritable Bible du vampirisme*" (Finné, 1980) que elevó a su monstruo a "une dimension mythique" (Buican, 1993). Ya desde 1945, Lovecraft (1973) había señalado el carácter de síntesis y de modelo de este personaje: "*Dracula [...] has become almost the standard modern exploitation of the frightful vampire myth*"; "*Dracula evoked many similar novels of supernatural horror*". Mencionemos varias características que deben deducirse de sus efectos o reflejos en la protagonista de "La celda", puesto que –ya se ha dicho– él es un personaje referido todo el tiempo, no actuante.

Las posibles huellas vampíricas

En primer lugar, tenemos la palidez de María Camino. Al bajar a desayunar en la escena inicial del cuento, María "estaba muy pálida y ojerosa" (Dávila, 2009); lo cual puede ser una consecuencia del miedo y del hecho de no poder dormir durante las madrugadas, pero también de las pérdidas de sangre de quien es sometido por un vampiro, o de ambas cosas. La palidez de Lucy Westenra, la doncella inglesa a quien Drácula fascina y deja exangüe hasta la muerte en la novela de Stoker, es un rasgo frecuente desde que ocurre el primer encuentro entre ambos personajes (exactamente desde la anotación del 14 de agosto en el diario de Mina, en el capítulo VIII, hasta el capítulo XII), y un síntoma que –como hará María Camino– Lucy intenta ocultar a su madre, según narra uno de los médicos que la atienden, el Dr. Seward: "Encontré a la señorita Westenra aparentemente animada. Su madre estaba presente y en seguida me di cuenta de que estaba tratando por todos los medios de disimular ante ella para evitar que se inquietara" (Stoker, 2014).

En segundo lugar, está la nocturnidad como circunstancia en la que suceden las llegadas y actuaciones del ente misterioso; ya se ha citado el pasaje donde se indica que a María Camino "los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables" (Dávila, 2009); puede añadirse su razón para casarse: "huir de aquella terrible tortura que tenía que sufrir noche tras noche" (Dávila, 2009). El lord satánico (Frayling, 1991), tipo de vampiro al que pertenece Drácula, que es el seductor por antonomasia, actúa y seduce sobre todo durante la noche, como puede comprobarse en Stoker. Para poner un ejemplo, todas las ocasiones en que Drácula saca sangre del cuello de Lucy corresponden a la noche; la primera vez, esto ocurre entre las once, cuando su amiga Mina –que cuida su sueño de sonámbula– se queda dormida, y las tres de la madrugada, cuando anota la macabra aventura que presencié en un cementerio construido sobre un acantilado (Stoker, 2014). La alta noche y la madrugada son los horarios en que las figuras malignas operan, siguiendo una vieja superstición y, en el caso de los vampiros, es ampliamente conocido su rechazo a la luz del sol.

En tercer lugar, puede destacarse el cambio de actitud frente a ese ente que María Camino experimenta: como se ha visto antes, ella le teme hasta al temblor; sin embargo, a partir del momento en que su prometido anuncia que aplazará el matrimonio a causa de un viaje impostergable, María comprueba que rechaza al novio y desea al otro. Y hay una razón tácita para saber por qué: un día después del anuncio, su hermana nota la actitud de felicidad de la joven y observa algo que ya hemos comentado: "Tienes el aspecto de las mujeres satisfechas" (Dávila, 2009). Hubo de por medio una noche, probablemente un encuentro con el ente misterioso, y la voz narrativa explica:

María comprendió todo en aquel momento. Y supo por qué era tan feliz. Estaba ganada para siempre. Ya nada más importaría. Era como una hiedra pegada a un árbol gigantesco, sumisa y confiada. Desde ese momento el día se tornó una enorme espera, un deseo interminable... (Dávila, 2009)

Es la conducta de una mujer que podría haber sido transformada por el influjo de un vampiro. El cambio probablemente ha sido tan drástico, o tan irracional y súbito, que la propia María no lo había asimilado conscientemente y empieza a entenderlo sólo cuando su hermana se lo hace notar. A partir de entonces, hay un antes y un después.

En este sentido, puede recordarse que Lucy Westenra comienza a experimentar trastornos de sueño, palidez y diversas perturbaciones de ánimo y de conducta antes incluso de que Drácula arribara a Inglaterra, por un influjo a distancia que aumenta a medida que el barco con el Conde avanza hacia Whitby: "Lucy está más irritable que nunca" (Stoker, 2014), observa Mina poco antes de describir, sin saberlo, la tempestad y la niebla que envuelven la llegada de esa embarcación; y que, una vez sometida por el vampiro, no sólo muestra mejor aspecto ("la aventura de anoche [...] le ha sentado bien, pues esta mañana parece tener mejor aspecto que en las últimas semanas" [Stoker, 2014]) –al menos inmediatamente–, sino que intenta unirse al siniestro personaje con más insistencia durante sus frecuentes períodos de sonambulismo: "Lucy me despertó dos veces durante la noche, intentando salir" (Stoker, 2014). Asimismo, puede tenerse en cuenta que Lucy, poco de antes de morir, en los instantes en que aparece poseída por la condición vampírica (como lo demuestran los cambios físicos en su dentadura, la dureza de sus ojos y la inusual sensualidad de su voz [Stoker, 2014]), intenta contagiar de muerte a su novio Arthur, al pedirle que la bese. Con ello prueba estar momentáneamente del lado del monstruo, no del de su novio, como seguirá sucediendo cuando abandone su sepulcro en busca de víctimas y durante el segundo encuentro con Arthur, ya convertida totalmente en un vampiro. Lucy ha quedado transformada por la obra invasiva y destructiva del viejo depredador, se ha convertido en una seguidora ciega del tenebroso no-muerto, y probablemente María Camino se encuentre en la misma situación.

En cuarto lugar, tenemos la escena final de "La celda", que al decir de la protagonista se desarrolla en un castillo. El señalamiento de este espacio es relevante porque precisamente la literatura gótica se ha considerado "a novel type of scene" (Lovecraft, 1973) desde su creador, Horace Walpole, autor de *The Castle of Otranto*, y ese encuadre fue –como se ha reconocido desde estudios ya muy viejos hasta los más recientes– un elemento definitorio de lo gótico: "In the terror tale the relationship between supernatural effect and Gothic architecture, scenery, and weather is strongly stressed", afirmó Scarborough (1917); "the major locus of Gothic plots, the castle", ha dicho Botting (2005). El castillo, la figura del noble que somete y de la mujer perseguida, gracias a cuyo punto de vista se puede lograr la simpatía con el lector son rasgos del relato gótico desde su origen, como también lo notó Lovecraft:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all of the Gothic castle. In addition, it included the tyrannical and malevolent nobleman as villain; the saintly, long-prosecuted, and generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the reader's sympathies. (1973)

De modo más específico en lo que podría remitir a *Drácula*, en "La celda" se menciona que en ese castillo hay ratones y moscas. Ya hemos citado en detalle el inicio de esa escena; basten ahora unos renglones sólo para ubicarla: "siempre estoy subida en la cama, amonigotada, cazando moscas, espiando a los ratones que caen irremediamente en mis manos" (Dávila, 2009). En este caso, el paralelo en *Drácula* puede establecerse, no con Lucy, quien la mayor parte del tiempo vive en un estado hipnótico o inconsciente, sino con R.M. Renfield, un lunático cuyas conductas e ideas quedan registradas en numerosas páginas del diario del Dr. Seward, a partir del capítulo V de la novela. Renfield también sufre el influjo a distancia y anticipado de Drácula, y vive cautivo en un manicomio. En las primeras páginas dedicadas a su descripción, aparece rodeado de moscas y arañas, como parte de una extraña estrategia vampírica que su médico caracterizará luego de la siguiente forma: "Tendré que inventar una nueva clasificación para él; le llamaré maníaco zoófago (come vidas), ya que su pretensión es engullir cuantas

vidas puede y hace todo lo posible por llevarlo a cabo de forma acumulativa" (Stoker, 2014); el propio Renfield la explica así:

Solía imaginarme que la vida era una entidad categórica y perpetua, y que consumiendo una gran cantidad de seres vivos, por muy baja que sea la posición que ocupen en la escala de la creación, se podría prolongar la vida indefinidamente. (Stoker, 2014)

Es por eso por lo que come moscas, arañas y un pájaro. María Camino no dice que coma esas alimañas ni tiene la motivación de Renfield, pero se le asemeja por el cautiverio y por los animales que la rodean. Además, Renfield espera la llegada del Conde ("Ahora puedo esperar... puedo esperar" [Stoker, 2014]), a quien llama su "Amo y Señor" (Stoker, 2014) y que terminará por causarle un daño severo y cruel. Y esto podría asimilarse a la situación de espera permanente en que vive María Camino, siempre pendiente de que llegue su terrible señor: "como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen los huesos; ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho..." (Dávila, 2009).

Hay aun otras semejanzas: Lucy lleva ropa blanca –simbólicamente nupcial, aunque en términos rectos, sólo era un camisón de dormir– durante su primer encuentro con el vampiro, y el vínculo carnal entre ambos se establece a la luz de la luna (por demás, en medio de una atmósfera fría y de muerte): "Si está en camisón, no debe andar muy lejos", observa Mina (Stoker, 2014), y continúa precisando: "allí, en nuestro banco favorito, la luz plateada de la luna iluminaba una figura medio recostada, blanca como la nieve" (Stoker, 2009). También María Camino es descrita, la última noche que figura entre sus familiares, antes de la elipsis previa al final, con vestido blanco, ese sí lujoso, largo, de brocado italiano, frecuentemente utilizado como tejido para trajes de novia: "María estaba pálida y sombría. Llevaba un traje blanco de brocado italiano, ceñido y largo como una túnica. Casi no habló en toda la noche" (Dávila, 2009). Y la noche en que mató a su novio, momento que ella recupera en retrospectiva desde el castillo, también había luna:

José Juan se puso frío, muy frío; no lo dejé caer, sino resbalar suavemente; la luna lo bañaba y sus ojos estaban fijos; también las ratas se quedan con los ojos fijos; se quedó dormido sobre el césped, bajo la luna; estaba muy blanco. (Dávila, 2009).

Sólo que ahí ella ocupa el lugar del depredador o vampiro, y su novio, el de la víctima; lo cual es coherente con el cambio emocional que ya se ha comentado y que la muestra como captada definitivamente por el individuo misterioso.

En conclusión, como se ha mostrado durante el desarrollo de este trabajo, cuatro paralelismos entre situaciones del cuento "La celda" y rasgos de obras vampíricas –identificados en *Drácula*, de Stoker–, y sobre todo la conjunción de esos cuatro elementos, más que ellos tomados aisladamente, sustentan una lectura vampírica de este cuento. Esos paralelos son: 1) la palidez de la protagonista, María Camino, a partir del momento en que comienzan las visitas –o presuntas visitas– del ente misterioso a la habitación de la joven; 2) el tiempo o el horario nocturno durante el cual ocurren esas presuntas visitas; 3) el cambio de conducta que María Camino muestra, tanto respecto al ente misterioso como respecto a su prometido, y 4) el espacio típicamente gótico –ocupado además por animales asociados a la presencia de un vampiro paradigmático como *Drácula*–, donde se desenvuelve la escena final. Estos rasgos, en su conjunto, pueden justificar la lectura que hace de María Camino una mujer sometida a la tiranía de una figura sobrenatural, específicamente un vampiro, y de "La celda", un cuento que puede interpretarse también desde los códigos de la literatura fantástica.

La escasez de indicaciones espaciales y de cualquier otra índole en el texto permite entender el desenlace de forma fantástica y en todo caso aconseja cautela a la hora de proponer interpretaciones. La lectura que aquí se ha intentado trata de mantenerse apegada al nivel diegético y explica cambios al parecer contradictorios en la conducta de la protagonista que la interpretación puramente psicológica no menciona ni, por lo tanto, explica, como su paso del terror a la aceptación (igualmente aterrorizada) del individuo denominado *él* y su alejamiento repentino del novio. Que el presunto vampiro encarne toda una gama de antivalores asociable a una figura patriarcal, dominante, impositiva, incluso densamente simbólica, es fácilmente admisible. Por lo tanto, no debería haber inconveniente por parte de la crítica de género en aceptarlo para llenar el vacío de *él* en este texto.

Y al proponer esta interpretación no se ha pretendido implicar que el cuento se haya escrito como un paralelo deliberado de *Drácula*, sino que su constitución, la caracterización y determinadas acciones de su protagonista y del ente misterioso al que le teme, así como el espacio gótico de su final, son convenciones retóricas, de tipo genérico, que permiten una lectura en clave fantástica.

Agradecimientos

Este trabajo se realizó con financiamiento del Prodep (SEP, México) bajo la modalidad de Apoyo a la Incorporación de Nuevos PTC, convenio DSA/103.5/15/6988.

Referencias

- Bailly, A. (1901). *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*. Recuperado el 4 de julio de 2017 de <http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/index.html>
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana* (38), 391-403.
- Becerra, L. (2009). Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural. En: R. Cardoso Nelky & L. Cázares (Edits.). *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 139-151). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)-Toluca.
- Botting, F. (2005). *Gothic*. London: Routledge.
- Buican, D. (1993). *Les Métamorphoses de Dracula: l'histoire et la légende*. Paris: Éditions du Félin.
- Bustamante-Bermúdez, G. (2009). Amparo Dávila: una maestra del cuento. *Casa del Tiempo* (14-15), 80-83.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Cázares, L. (2009). El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila. En R. Cardoso Nelky & L. Cázares (Edits.), *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 169-179). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM)-Toluca.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Finné, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éds. de l'Université de Bruxelles.
- Frayling, C. (1991). *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula* (2nd ed.). London: Faber and Faber.
- García-Gutiérrez Vélez, G. (2006). Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura de amor y de muerte. En: E. Urrutia (Ed.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 133-158). Ciudad de México: Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México.

- González Pérez, V. I. (2014). *En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México.
- Gregori i Gomis, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Herrera, J. L. (Junio, 2007). *Universo de El Búho*. Recuperado el 9 de diciembre de 2015 de <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/buho86.html>
- Ingarden, R. (1993). Concretización y reconstrucción. En: D. Rall (Ed.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp. 31-54). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Iser, W. (1993). La estructura apelativa de los textos. En: D. Rall (Ed.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp. 99-119). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López-Morales, L. (2009). Para exorcizar a la bestia. En: R. Cardoso Nelky & L. Cázares (Edits.), *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 153-166). Ciudad de México: UAM/ ITESM-Toluca.
- Lorenzo, J., & Salazar, S. (1995a). Entrevista con Amparo Dávila. *Tema y Variaciones de Literatura* (6), 115-126.
- Lorenzo, J., & Salazar, S. (1995b). La narrativa de Amparo Dávila. *Tema y Variaciones de Literatura* (6), 49-64.
- Lovecraft, H. P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications.
- Medina-Haro, Y. L. (2009). *Tiempo destrozado, de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. (Tesis de Maestría), Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Penzoldt, P. (1952). *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill.
- Real Academia Española (RAE). (2017). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de junio de 2019 de <http://dle.rae.es/?id=Y8S1zOB>
- Reisz, S. (1989). *Teoría literaria: una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Roas, D. (1999). Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica. En: J. Pont (Ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica* (pp. 93-107). Lleida: Universitat de Lleida.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (7-44). Madrid: Arco/ Libros.
- Romano-Hurtado, B. (2009). Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*. En: R. Cardoso Nelky, & L. Cázares (Edits.), *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 107-118). Ciudad de México: UAM/ ITESM-Toluca.
- Scarborough, D. (1917). *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: Putnam's Sons.
- Seong, Y. J. (2009). Amparo Dávila y su arte del tiempo en *Tiempo destrozado*. *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"* (pp. 1-13). Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 4 de julio de 2017 de http://celarg.org/int/arch_public/seong_yu_jin_acta.pdf
- Stoker, B. (2014). *Drácula*. (J. A. Foix, Ed., & J. A. Foix, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.