



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

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**El recuerdo como detonador de lo siniestro en “Con los ojos abiertos”, de Amparo Dávila, y “El patio del vecino”, de Mariana Enríquez: un estudio comparatístico**

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

Presenta  
**Tania Rosales Hernández**

Asesor  
**L.L.L Annesy del Rosario Pérez Echeverría**

Toluca, Estado de México; agosto de 2023.

## Índice

Introducción .....	1
Capítulo I. Lo narrativo y lo fantástico .....	7
1. Realidad narrativa .....	7
2. Espacio-tiempo: cronotopo .....	15
3. Travesía de lo fantástico .....	21
Capítulo II. El origen del recuerdo en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” .....	31
1. Realidad narrativa en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” .....	31
2. Los objetos: detonadores de lo siniestro en “Con los ojos abiertos” .....	38
3. El niño encadenado: detonador de lo siniestro en “El patio del vecino” .....	62
Capítulo III. Diálogo entre “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”: un acercamiento temático .....	93
1. Literatura Comparada: red de textos .....	93
2. El recuerdo como invasión y destrucción del personaje .....	108
3. Efecto de lo fantástico en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” ..	117
Conclusiones .....	127
Fuentes .....	133

## Introducción

Los recuerdos suelen ser gratos, sin embargo, algunos destruyen al recordar un pasado olvidado u oculto. ¿Qué ocurre cuando un recuerdo invade el pensamiento hasta provocar una crisis en la vida de los personajes? Amparo Dávila y Mariana Enríquez responden con su narrativa, en la cual también surge el interés por los cuentos que tratan sobre el horror y lo siniestro, en relación estrecha con lo fantástico: el hecho insólito que entra para desestabilizar el mundo de los personajes; por ello se estudiarán en esta investigación: “Con los ojos abiertos” de Amparo Dávila y “El patio del vecino” de Mariana Enríquez.

Amparo Dávila nació 1928 en Zacatecas, México, y murió en 2020; de su obra suele destacarse el tratamiento del miedo, lo siniestro y lo fantástico:

Una escritora que utilizó el registro fantástico y el terror de lo cotidiano para exhibir un mundo de opresión [...] que en México no podía ser manifestado desde un contexto realista. Aunque también tiene cuentos realistas, los más duros e importantes siempre inscritos en lo fantástico-terrorífico (Enríquez, 2022, p. 13).

Amparo Dávila fue una de las primeras escritoras mexicanas en abordar temas sociales con lo fantástico y siniestro, como vehículo: “su combinación tan particular y precisa del ambiente cotidiano, doméstico, agobiante en el que ella misma vivió, y de lo oscuro: la conciencia de algo indescifrable” (Chimal, 2020, párr. 7).

Entre la obra de Dávila se encuentran los poemarios *Salmos bajo la luna* (1950) y *Perfiles de soledades* (1954), así como las compilaciones de cuentos *Tiempo*

*destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1964) –ganador del premio Xavier Villaurrutia en 1977– y *Con los ojos abiertos* (2008).

*Con los ojos abiertos* (2008) fue la última serie de cuentos escrita por Amparo Dávila, se integra por cinco narraciones que abordan el miedo, los recuerdos y la soledad de los personajes; tal es el caso de “Con los ojos abiertos” que se analiza en esta investigación. En este volumen de narraciones se presentan: “mujeres desmejoradas e insomnes, todo ese mundo infeliz y agobiante de Amparo Dávila sigue aquí. [...] «Con los ojos abiertos» [...] su último cuento publicado, da un golpe maestro, una vez más desde el género fantástico” (Enríquez, 2022, p. 19).

Las acciones en su narrativa se desarrollan en espacios domésticos, donde los personajes, en su mayoría mujeres, enfrentan lo insólito: “en los cuentos de Dávila, las mujeres padecen con locura las noches, como si la quietud y la oscuridad, al sacarlas de una rutina determinada (y socialmente aceptada) les diera sueños de fiebre” (Enríquez, 2022, p. 13). En torno a ello, sobresalen algunos estudios sobre lo doméstico y femenino como “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones” (2009), de Laura Cázares.

Por otra parte, Mariana Enríquez nació en Buenos Aires, Argentina en 1973. Ha escrito novelas y cuentos asociados con el horror, lo gótico, lo siniestro y lo fantástico:

Niños que se arrancan las uñas o se afilan los dientes, ritos oscuros, casas encantadas [...] el terror es una excusa para explorar otras cuestiones como la culpa, la sugestión, las relaciones de clase y de pareja [...]. Es el terror [...] el motor de su obra (Pardo, 2016, párr.1).

La narrativa de Enríquez se relaciona con aspectos sociales, dictaduras, violencia de género, marginación, entre otros; configura: “una escritura política que se interroga por la violencia en Argentina, ya sea a través de los cuentos en que aborda cuestiones como el feminicidio, la droga o la violencia urbana” (Amaro, 2019, p. 800).

Entre su obra destacan *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2011), *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (2013), *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* (2014), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Nuestra parte de noche* (2019). Ha obtenido diversas distinciones, entre ellas el Premi Ciutat de Barcelona en 2017 –en la categoría Literatura en lengua castellana– por *Las cosas que perdimos en el fuego*, y el Premio Herralde de Anagrama por su novela *Nuestra parte de noche*, en 2019.

*Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) está conformado por doce cuentos que abordan temas como la infancia, la violencia femenina y lo insólito; entre ellos aparece “El patio del vecino”, también objeto de estudio de esta investigación: “donde la autora reescribe sobre el tema de la infancia. Esta reescritura [...] se trata de [...] niños que violentan o son violentados y que simbólicamente, proponen la ausencia de futuro y esperanza” (Álvarez, 2022, p. 60).

Los cuentos son: “perturbadores que tienen como protagonistas [...] chicos sucios, mujeres deformadas, pequeños asesinos y parejas disfuncionales [...] que dan cuenta de los problemas [...] pero que las [...] formas del poder han negado [...] con

la intención de invisibilizarlos” (Álvarez, 2022, p. 62). Algunos de los estudios sobre la obra de Enríquez son: “Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez” (2022), de Carmen Álvarez Lobato, y “La dificultad de llamarse «autora» Mariana Enríquez o la escritora weird” (2019), de Lorena Amaro.

Dávila y Enríquez han logrado un espacio en la narrativa latinoamericana dentro del terror y lo fantástico: se ha clasificado la obra de Dávila –especialmente la narración “Con los ojos abiertos”– dentro del género fantástico:

Dávila [...] encuentra en los procedimientos y en los mecanismos del discurso fantástico una herramienta útil para escenificar [...] el momento en que se revelan las leyes ajenas a la causalidad lógica que sustenta el precario conocimiento que se tiene de la realidad (Tapia, 2019, p. 48).

Por su parte, Mariana Enríquez se ha consolidado dentro de la escritura del terror y lo gótico en relación con los problemas sociales en Argentina y, naturalmente, en Latinoamérica:

La obra de Enríquez resulta perturbadora por los temas tratados [...] temas que múltiples veces trascienden las convenciones del terror o lo fantástico. Enríquez no niega su filiación al género, pero ve como un “marco”, ya que propone también ser leída desde una perspectiva más amplia que para ella estaría representada por lo extraño (Álvarez, 2022, p. 61).

En “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, como muestran, Amparo Dávila y Mariana Enríquez parten de temas sociales comunes en los cuales se involucra la violencia y lo extraño en lucha contra los personajes; por tal motivo, el objetivo de este trabajo es analizar las relaciones existentes entre las obras para sustentar el recuerdo como detonador de lo siniestro.

Se parte de la hipótesis de que las obras están relacionadas por un recuerdo que provoca lo siniestro: en “Con los ojos abiertos” el recuerdo surge por los objetos de Armando, mientras que, en “El patio del vecino”, por la imagen del niño encadenado; tal reminiscencia provoca que las protagonistas entren en un espacio desconocido invadido por lo siniestro.

Este trabajo se estructura en tres capítulos. El primero se basa en la narratología como sustento del análisis de “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, específicamente con el estudio del narrador, personaje, espacio-tiempo; además, se reflexiona sobre el cronotopo, el fluir de conciencia y el estilo indirecto libre del personaje; también se hace una breve introducción de lo fantástico. Esta primera parte de la investigación sirve de base teórica que dirige el apartado siguiente.

En el segundo capítulo se analizan los cuentos “Con los ojos abiertos” de Amparo Dávila y “El patio del vecino” de Mariana Enríquez, desde la postura del narrador con cada personaje; se estudian la construcción y destrucción de los personajes, el espacio y tiempo en el cual se desarrollan, las motivaciones de cada protagonista y la irrupción de lo sobrenatural en el mundo narrativo. Estos aspectos se toman en consideración para plantear las conexiones textuales entre los cuentos para que, así, entablen un diálogo en el capítulo final.

En el tercer capítulo se busca comprender qué es la Literatura Comparada para determinar las relaciones entre “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, a partir de la temalogía como método comparatístico; para ello, se destacan los motivos y la intertextualidad, en tanto muestran la relación entre las obras. Además, se

entabla un diálogo entre lo fantástico clásico, moderno y posmoderno, para exponer una aproximación a la caracterización de cada cuento.

Así, se presenta un trabajo cuyo valor reside en análisis comparatístico de dos obras “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, a través del estudio resalta la importancia de la Literatura Comparada que permite el quiebre de fronteras y el contacto con el pasado, presente e incluso el futuro, pero todo el tiempo con un nuevo panorama. El estudio comparatístico da cuenta de las relaciones y diferencias textuales; aquí, además, presenta de una nueva perspectiva de lo fantástico en torno a los cuentos: desde una mirada siniestra que nace del interior de los personajes.

## Capítulo I. Lo narrativo y lo fantástico

### 1. Realidad narrativa

Esta parte de la investigación muestra la teoría que sustenta el análisis de los relatos: “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”; considera principalmente la narratología y el sistema de lo fantástico, fundamentales para emprender el estudio de las obras. Así, el camino de la investigación inicia con el modelo triádico propuesto por Gerard Genette.

Gerard Genette (1989) propone en *Figuras III* un modelo triádico que consiste en explicar la realidad narrativa a partir de las nociones de relato, historia y narración, define el relato como discurso oral o escrito que contiene acontecimientos reales o ficticios. Luz Aurora Pimentel (1994), determina el relato como: “una construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humano, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 1994, p. 10). Por lo tanto, el relato es una historia real o ficticia organizada por un narrador y desarrollada en un espacio de interacción.

Historia es el conjunto de hechos que ocurren en el relato, pero no son contados en orden: “es una construcción, una abstracción tras la lectura o audición del relato. Tras la lectura, la serie de acontecimientos se recombina en la memoria del lector para quedar ordenada como una secuencia que tiene consecuencia” (Pimentel, 1994, p. 11).

Toda historia tiene un narrador que se encarga de relatar, informa al lector sobre los sucesos. El acto narrativo es la comunicación entre el narrador, la historia y el lector: “el mundo narrado está conformado por dos aspectos: la historia (mundo) y el discurso (narrado) que se interrelacionan de diversas maneras, mientras que el narrador como mediador toma su cargo el acto de la narración” (Pimentel, 1994, p. 12). El narrador decide cómo contar y dar orden al texto: “como relato, cobra vida gracias a su relación con la historia que narra, como discurso, adquiere vida gracias a su relación con el acto de narrar que lo enuncia” (Genette; 1989, p. 89).

La presencia del narrador es imprescindible en la Literatura, por medio de él se conocen diferentes hazañas. Genette define al narrador como un sujeto que asume la voz para contar una historia, tiene el poder de narrar y organizar: “fuente garante y organizador del relato, como analista y comentador, como estilista” (Genette, 1989, p. 225). Así, Genette (1989) propone dos tipos de narrador: heterodiegético y homodiegético, el primero narra en tercera persona, conoce a detalle a los personajes, juzga sentimientos y emociones: “se define por su no participación, por su «ausencia»” (Pimentel, 1994, p. 141). El narrador homodiegético se encarga de contar la historia en primera persona: “su yo diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el «héroe» de su propio relato” (Pimentel, 1994, p. 136).

Por otra parte, existen dos variantes del relato homodiegético: la narración autodiegética y la testimonial (Genette, 1989); en la primera el narrador es el protagonista de su propio relato y en la segunda, un observador o testigo de un hecho. La función esencial del narrador es contar, sin embargo, es capaz de adquirir otras funciones: “puede parecer extraño, a primera vista atribuir a cualquier narrador

otro papel que el de la narración propiamente dicha, pero sabemos perfectamente que el discurso del narrador novelesco o de otro tipo, puede asumir otras funciones” (Genette, 1989, p. 308).

Genette (1989) propone cuatro funciones que ayudan a comprender mejor al narrador, sin embargo, solo mencionaré la cuarta función (testimonial) esencial para el análisis de este trabajo de investigación: trata sobre la participación afectiva del narrador en el relato: “explica la participación del narrador, cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio” (Genette, 1989, p. 310).

El narrador toma una posición para presentar el discurso de los personajes, esta categoría se conoce como modo narrativo. Genette propone para el análisis del relato el modo que trata sobre la regulación de la información narrativa: “la «representación» o más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de una forma más o menos directa” (Genette, 1989, p. 220). El narrador se encarga de presentar el modo narrativo a través de dos categorías:

«Distancia» y «perspectiva» [...] son las modalidades esenciales de esa información narrativa que es el modo; como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos” (Genette, 1989, p. 220).

Platón habla por primera vez de la distancia en el libro III de la *República* en el cual distingue dos formas:

«Que el poeta hable en su nombre sin intentar hacernos creer que es otro quien habla» (a lo que llamamos relato puro) o al contrario «se esfuerce por dar ilusión de que no es él quien habla» sino tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas a eso Platón lo llama propiamente imitación o *mimesis* (Genette, 1989, p. 220).

Platón refiere el relato puro como más distante y dice menos que la imitación, mientras que la *mimesis* representa palabras directas: “la escena dialogada directa se convierte entonces en un relato mediatizado por el narrador y en el que las «réplicas» de los personajes se funden y se condensan en un discurso indirecto” (Genette, 1989, p. 220).

Genette (1989), diferencia la *mimesis* verbal de los acontecimientos y acciones, la clasifica en dos categorías:

1. “Relato de acontecimientos: el narrador cede la voz a los personajes” (Genette, 1989, p. 222).

2. “Relato de palabras: forma que el narrador elige para relatar el discurso” (Genette, 1989, p. 226), se distinguen tres tipos:

a. “Discurso narrativizado: discurso más reductor y distante” (Genette, 1989, p. 228).

b. “Discurso transpuesto al estilo indirecto: la presencia del narrador se percibe en el texto” (Genette, 1989, p. 229).

c. “Discurso restituído: más mimético que los anteriores, el narrador finge ceder literalmente la palabra al personaje; su uso es evidente en el estilo dramático y en monólogos” (Genette, 1989, pp. 229-230).

Ahora bien, la perspectiva narrativa es: “un modo de regulación de información que procede de la elección (o no) de un punto de vista restrictivo” (Genette, 1989, p. 241). Punto de vista o *focalización* son considerados términos equivalentes que restringen el punto de vista del narrador o personajes; existen tres tipos de focalización, pero será solo de utilidad la focalización cero que corresponde a un narrador heterodiegético que sabe todo lo que ocurre en el relato, no tiene restricciones.

La focalización sirve como un conducto que orienta al lector a conocer a diversos personajes u objetos, a mirarlos a partir de diferentes perspectivas. Pero, ¿qué pasa con el narrador cuando el personaje se expresa con su propia voz? El *fluir de conciencia* es una técnica narrativa que pausa la voz del narrador para introducir el pensamiento del personaje: “evoluciona del discurso indirecto libre, un modo de narración que sigue los pensamientos de los personajes combinados con los de un narrador en primera y tercera persona” (Dirschel, 2021, p. 91). Dorrit Cohn (1996), propone tres técnicas para identificar la reproducción de conciencia del personaje:

1. Psiconarración: “cuando un narrador (que recurre en tercera persona) expone mediante el discurso indirecto, es decir, en su propia voz, las emociones o pensamientos (conscientes o no), los sueños y visiones de uno o varios personajes, comentándolos o no” (Cohn, 1996, p. 206).

2. Monólogo citado: “discurso mental de un personaje” (Cohn, 1996, p. 209).

3. Monólogo narrado: “el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador” (Cohn, 1996, p. 209).

En el estilo indirecto libre el personaje reproduce su pensamiento, se eliminan las marcas que identifican la voz entre el narrador y el personaje, existe mayor ambigüedad. Aparentemente el estilo libre indirecto y el fluir de conciencia son iguales, pero, de acuerdo con Dirschel: “el discurso indirecto libre adapta el idiolecto del personaje, el narrador comparte la identidad, creencias y el vocabulario del personaje y participa en su mundo” (Dirschel, 2021, p. 91). En el fluir de conciencia el personaje es él mismo, no imita, sigue su propio ritmo de pensamiento. ¿Cómo diferenciar el fluir de conciencia del estilo indirecto libre?

En su artículo, Dirschel (2021) alude a Franco Moretti para explicar las características del fluir de conciencia:

- Parataxis: “la estructura paratáctica puede emitir frases en direcciones diferentes, múltiples e independientes” (Dirschel, 2021, p. 99).

- Asociaciones al azar: “demuestra cómo la mente asocia objetos, ideas y sensaciones al azar” (Dirschel, 2021, p. 100).

- Errores gramaticales:

El personaje es consciente, receptivo, despierto y pensante, pero no hay un narrador que emita u organice los pensamientos del personaje de acuerdo con «las expectativas gramaticales» del lector. Los pensamientos se encuentran en un estado «incipiente» o «pregramatical» y esto da como resultado una gramática «inesperada» que desafía al estándar (Dirschel, 2021, p. 102).

- Extensión del momento presente: “el tiempo diegético se extiende desde los pensamientos del personaje en su «presente» hacia el lector. El narrador personaje extiende e intensifica un momento pensando” (Dirschel, 2021, p. 101).

- Frases fragmentadas: “omiten información” (Dirschel, 2021, p. 96).

El estilo indirecto libre presenta un discurso ambiguo, pueden confundirse la voz del narrador y la del personaje, sin embargo, conocer las características de cada discurso permite identificar las técnicas presentes o la posibilidad de que exista el *fluir de conciencia* y el *estilo indirecto libre* en un mismo texto. El *fluir de conciencia* es espontáneo, no se sabe en qué momento el personaje interrumpirá al narrador para mostrar su discurso, ¿cuáles son las circunstancias por las que un personaje detiene al narrador? Podrían ser diversas respuestas, depende del contexto que viva cada personaje para exigir ser escuchado. El personaje es un elemento importante en el relato pues es quien desarrolla las acciones en la narración.

De acuerdo con Philippe Hamon (1996): “el personaje es un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (un cierto número de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el «sentido» o el «valor» del personaje)” (Hamon, 1996, p. 130); se entiende por morfema a la unidad mínima en el orden del significado. Hamon ve al personaje como un morfema que se mueve y adquiere valor durante la narración:

Una construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de la lectura, en el tiempo de una aventura ficticia «una forma vacía que vienen a llenar los diferentes predicados (verbos, atributos)». El personaje es siempre, pues, la colaboración de un «efecto de contexto» (subrayado de las relaciones semánticas intratextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector. (Hamon, 1996, p. 132).

El *significante discontinuo* (morfema vacío) y el *significado discontinuo* (el valor o sentido) representan la trayectoria que recorre el personaje para construirse. Los dos planos, *significante* y *significado*, definen al personaje como:

*Un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un concepto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (in absentia: los demás personajes del mismo tipo) (Hamon, 1996, pp. 130-131).*

Hamon (1996) define al personaje como un morfema vacío que adquiere significado de acuerdo con las acciones que realiza en el relato:

a) “Por el modo de relación con las funciones (virtuales o actualizadas) que toma a su cargo” (Hamon, 1996, p. 134).

b) “Por su integración particular (isomorfismo, desmultiplicación, sincretismo) en las clases de personajes-tipo, o actantes” (Hamon, 1996, p. 134).

c) “Por su modo de relación con los demás actantes en el seno de secuencias-tipo y figuras bien definidas (por ejemplo, el sujeto será definido por su relación con un objeto” (Hamon, 1996, p. 134).

d) “Por su relación con una serie de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, innatas, o no adquiridas, y por su orden de adquisición” (Hamon, 1996, p. 134).

e) “Por su distribución en el seno del relato entero” (Hamon, 1996, p. 134).

f) “Por el conjunto de las calificaciones y los papeles temáticos de lo que es soporte (etiqueta semántica rica o pobre, especializada o no, permanente o con transformaciones)” (Hamon, 1996, p. 134).

Para el personaje es necesario tener un espacio donde desarrolle las acciones, tal circunstancia puede aportar a su construcción. En el siguiente apartado se encuentran los elementos necesarios para comprender el espacio, asimismo la

importancia del tiempo. Además, sobresale el estudio del enlace entre el espacio y el tiempo que da como resultado el cronotopo.

## **2. Espacio-tiempo: cronotopo**

En el espacio los personajes caminan, corren, viajan, o permanecen, según Bal (1990): “el espacio no es fijo, sino conlleva variaciones que hacen que el personaje cambie de lugar” (Bal, 1990, p. 104). El lugar es donde ocurren los acontecimientos de los personajes, tiene localización. Existe diferencia entre el lugar y espacio: éste se vincula con el personaje mediante la percepción: “estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él” (Bal, 1990, p. 101).

Mieke Bal (1990) propone aspectos espaciales en correspondencia con los sentidos:

Pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva correcta. Los sonidos pueden contribuir, aunque de menor medida, a la representación del espacio. Si un personaje oye un murmullo bajo, estará probablemente todavía a cierta distancia de los habitantes [...] La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos (Bal, 1990, p. 102).

A través de los sentidos el personaje puede conocer como está organizado el espacio:

El relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rasgo especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más

pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio (Bal, 1990, p. 102).

Los objetos dan referencia del lugar en el que se encuentran, por ejemplo, si hay una cama, clóset, tocador, forman parte de una habitación, así cada tipo de objeto que integra un espacio. Cada referente del mundo real permite relacionarlo con el relato; cuando se incluye una calle se supondrá un espacio exterior y cuando es interior podría mostrarse una casa o habitación:

De acuerdo con Mieke Bal, los espacios funcionan de dos formas en la historia:

1. Como el marco: lugar en el cual los personajes realizan las acciones. El espacio permanece en segundo plano, pues sobresalen las acciones: por ejemplo, en las novelas de aventuras importan más el heroísmo y las hazañas del personaje.

2. Como lugar de actuación: las acciones del personaje trascienden en el espacio. El espacio se convierte en algo más que el marco de actuación pues contribuye al desarrollo del personaje.

Ambas formas son trascendentes y suelen combinarse en un relato. El espacio cambia junto con el personaje: a veces el personaje se transforma a sí mismo y, por tanto, la percepción del espacio será diferente. Conforme a Bal, el espacio y el personaje son: “una combinación prefijada” (Bal, 1990, p. 104) es decir, el espacio se vincula con la acción que realiza el personaje: “declaraciones de amor a la luz de la luna [...], en sueños de alto vuelo en una taberna, apariciones fantasmales entre ruinas” (Bal, 1990, p. 104). Otra combinación prefijada puede ser el personaje y la

casa: al recuerdo de la niñez, al lugar de descanso; lugar donde se realizan acciones que nos construyen como personajes de la vida ficticia o real.

Para Gastón Bachelard (2000): “la casa representa el primer espacio del ser humano, en el cual es preparado para salir a descubrir” (Bachelard, 2000, p. 28). Cada espacio donde se inscribe el personaje determina su crecimiento, por ejemplo, la casa representa un sitio importante porque es el primer hogar, menciona Bachelard: “gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (Bachelard, 2000, p. 31).

A veces el personaje no recuerda mediante el tiempo, sino por el espacio y por los objetos. Una parte de los recuerdos proviene de la infancia o juventud, de modo que el espacio del recuerdo es la casa, en la cual se transcurre más tiempo. La descripción del espacio influye en el discurso narrativo, por ejemplo, en el comportamiento del personaje, un recuerdo, un lugar, persona u objeto: cómo era, de qué color, qué tamaño, etc.

Describir ayuda a saber cómo es el espacio; Pimentel recurre a Boileau para definir la descripción: “forma discursiva privilegiada para generar ilusión del espacio” (Pimentel, 2001, pp. 7-8). La descripción: “infunde un ritmo a la narración, ya que de ella dependen los efectos de suspenso y la agilidad o lentitud en el progreso de la «acción»” (Pimentel, 2001, p. 8). Existen algunos elementos que ayudan a estructurar una descripción:

- Sistema descriptivo: “conjunto organizado, de acuerdo con algún esquema” (Pimentel, 2001, p. 59); se conforma por una organización semántica que la descripción se encarga de descomponer en partes: “casa, habitaciones, techo, paredes, escaleras” (Pimentel, 2001, p. 59).

- Modelo taxonómico dimensional: propuesto por Greimas, resultado de tres categorías espaciales:

horizontalidad/ verticalidad/ prospectividad cuya intersección constituye una deixis de referencia que permite situar, en relación con ella, las diferentes entidades que se encuentran en un espacio dado [...] La deixis de referencia se define entonces como el punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su presentación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor-observador (Pimentel, 2001, p. 60).

Tres son los modos de la deixis de referencia: *ubicua* (pertenece a un narrador omnisciente que puede observar todo), *móvil* (asumida por un narrador o personaje en movimiento) y *fija* (se observa desde una sola posición). Mediante el sistema descriptivo y el modelo taxonómico es posible conocer el espacio, cada uno permite descubrir algo importante como un objeto o el lugar desde el cual se describe el relato. El espacio a veces resulta ser valioso para el personaje, ya que dentro de ese marco vive experiencias y logra una transformación.

El espacio y el tiempo coexisten en las narraciones, el narrador decide cómo organizar el tiempo en el relato: “el cuento, por lo regular, ocurre en periodos cortos, una tarde, un día, un minuto. Pero también hay cuentos que ocurren en etapas largas [...] el truco está en los saltos del tiempo” (Samperio, 2008, p. 27).

Genette (1989), propone analizar: “el tiempo del relato en relación con el tiempo de la historia” (Genette, 1989, p. 89), mediante tres formas de estructura temporal:

orden, duración y frecuencia. El orden representa las relaciones temporales entre el tiempo de la historia y del relato: “confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (Genette, 1989, p. 91). Genette llama anacronías a las formas de discordancia entre el tiempo de la historia y del relato:

- Prolepsis: “evoca por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette, 1989, p. 91).
- Analepsis: “toda evocación de un acontecimiento anterior” (Genette, 1989, p. 91).

La mayor parte de los relatos contienen alteraciones temporales: “la analepsis y la prolepsis: tienen una función completiva cuando brindan información (en algún punto anterior o posterior al tiempo del discurso) sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo” (Pimentel, 1994, p. 46).

En algunas obras el tiempo se relaciona con las acciones de los personajes en el espacio, a tal grado que no pueden separarse, este término se conoce como cronotopo. Las acciones de los personajes trascienden en el tiempo y el espacio, un hecho queda plasmado, de tal modo que forman un cronotopo, de acuerdo con Bajtín: “es una conexión esencial de conexiones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 235). El espacio y el tiempo convergen:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989, p. 238).

El cronotopo funde tiempo y espacio; si bien ambos elementos pueden analizarse por separado, el cronotopo significa que una acción existe en función del tiempo y el espacio. Según Bajtín, el cronotopo del umbral representa una crisis o ruptura del personaje: “momento de ruptura de la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o a la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral)” (Bajtín, 1989, p. 399). El personaje atraviesa una situación difícil que lo obliga, en sentido metafórico, a pasar de un espacio y tiempo a otro sitio desconocido que traerá consecuencias. Los relatos que contienen el cronotopo del umbral usualmente implican metáforas y son simbólicos: una puerta puede representar el cruce entre lo conocido y lo desconocido, pues “en la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita” (Bajtín, 1989, p. 399).

Una acción ocasiona que el personaje entre en un espacio y un tiempo desconocido, lo cual provoca una crisis o ruptura en su vida, tal como la muerte, la pérdida, la soledad, etc. El cronotopo del umbral genera dos espacios y dos tiempos: el primer espacio es antes de la crisis, en el cual el personaje vive su cotidianidad, el segundo representa la ruptura; además, mientras el tiempo en el primero puede medirse, en el segundo espacio el tiempo generalmente no transcurre.

El segundo cronotopo es el del encuentro, en el cual los personajes pueden estar en cualquier espacio o tiempo y encontrarse con algo agradable o desagradable, pero, trascendente:

Tiene una importancia especialmente grande la estrecha relación entre motivo del encuentro y el cronotopo del camino («el gran camino»): todo tipo de encuentros por el camino. En el *cronotopo del camino*, la unidad de las definiciones espacio-temporales es revelada también con una precisión y claridad excepcionales (Bajtín, 1989, p. 251).

El cronotopo del encuentro representa reuniones no planeadas significativas en la vida del personaje: se da en un tiempo y espacio determinado: “en todo encuentro [...] la definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»)” (Bajtín, 1989, p. 250). En ocasiones el encuentro no se planea: “puede ser deseado o no deseado, alegre o triste, algunas veces horrible, y también ambivalente” (Bajtín, 1989, p. 250). Por consiguiente, ¿cómo comprender un encuentro con algo o alguien desconocido que no pertenece al mundo real? La teoría fantástica ayuda a comprender algunos encuentros inesperados, sobre todo con situaciones que están fuera de la comprensión humana.

### **3. Travesía de lo fantástico**

El relato fantástico se relaciona con lo sobrenatural: tipos de seres o elementos extraordinarios que entran a perturbar el mundo real:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por un par de soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien se produjo

realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (Todorov, 1981, p. 18).

David Roas (2016) explica el término fantástico a partir de dos realidades: una en la que el lector y el personaje conocen y otra desconocida. El término realidad hace referencia a la construcción social racional en la cual pertenece el lector: “la realidad [...] ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 2016, p. 19).

Lo fantástico: “se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...] sino la inexplicabilidad” (Roas, 2016, p. 21), de la cual surge la vacilación; entre ambos términos puede definirse lo fantástico como un suceso que no tiene explicación y de ahí surge la incertidumbre de no contar con repuestas lógicas.

Lo fantástico genera dos posibilidades, pero solo una permanece: “la narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir” (Roas, 2016, p. 27). Usualmente lo externo aniquila al mundo del personaje, provoca la muerte, la destrucción, o una mala fortuna que lo fantástico conlleve. Flora Botton (2023) comparte que los personajes fantásticos: “son seres solitarios” (Botton, 2003, p. 179).

El texto fantástico debe ser lo más parecido al mundo real para que el lector se identifique con la narración: “el narrador debe presentar el mundo del relato de la manera más realista posible. Así, la construcción del texto fantástico estaría guiada –paradójicamente– por una «por una motivación realista»” (Roas, 2016, p. 79). La

realidad conocida por el personaje y lector será dañada: “esa necesidad de realismo y cotidianidad en las historias, de que ambos elementos son un requisito esencial para la creación del efecto fantástico (Roas, 2016, p. 86).

La inquietud de saber si hay algo que pertenece o no al mundo conocido: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981, p. 18). Lo fantástico sucede en la cotidianidad, en la simplicidad de los días, no se espera: “dos mundos separados –«real» y «virtual»– entre los que los personajes se mueven más o menos seguros. Aunque en ocasiones se rompe la frontera entre ambos” (Roas, 2016, p. 18).

El lector va a dudar de tal acontecimiento, la incertidumbre es un rasgo importante de lo fantástico: “la vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (Todorov, 1981, p. 18). La idea de un mundo alterno es inquietante que trasgreda resulta aterrador: “solo cuando tales fenómenos irrumpen en nuestro universo y, por tanto, subviertan los códigos de realidad, se producirá lo fantástico” (Roas, 2016, p. 25). También el receptor tiene que aceptar tal acontecimiento como una irrupción en la cotidianidad:

Los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. Un mundo que reconoce y donde se reconoce [...] y la integración del receptor en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. Eso lleva al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad (Roas, 2016, p. 22).

La cotidianidad será afectada por una irrupción o transgresión; Flora Botton, plantea la idea que los escritores manipulan la realidad textual, a esto le llama juegos fantásticos en los cuales sucede la irrupción: “estos juegos con la realidad pueden, en mi opinión, agruparse bajo cuatro grandes rubros” (Botton, 2003, p. 183).

1. Del tiempo: “el tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros fenómenos extraños, irreales” (Botton, 2003, p. 192).

2. Juegos con el espacio: “transformaciones [...] éste puede *reducirse* progresivamente [...] o estar *superpuesto* a otro espacio” (Botton, 2003, p. 193).

3. Juegos con la personalidad: “el tema del doble” (Botton, 2003, p. 194).

4. De la materia: “consisten en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual” (Botton, 2003, p. 194).

En el tiempo, espacio, personalidad y materia podría existir la irrupción, aquello que entra para desestabilizar el mundo del personaje, cuando el elemento extraño transgrede, el lenguaje no es capaz de describir tal accidente, pues el lenguaje se usa para nombrar cosas conocidas, lo desconocido no puede nombrarse: “el fenómeno fantástico, imposible de explicar, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable [...] pero el narrador no tiene otro medio para evocar lo imposible, para imponerlo a nuestra realidad” (Roas, 2016, p. 89).

El lenguaje fantástico debe ser cuidadoso porque se aproxima a algo de otro mundo. Tanto Todorov como Roas proponen el uso de figuras retóricas para acercarse a la descripción de lo desconocido: “(comparaciones, metáforas, neologismos), tratando

de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar” (Roas, 2016, p. 91). También concuerdan que el narrador de lo fantástico sea en primera persona: “el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable [...] las excepciones son casi siempre textos que, desde varios puntos de vista, se alejan de lo fantástico” (Todorov, 1981, p. 60). Para Roas, el texto fantástico es más creíble en primera persona, se identifica el narrador como protagonista. También considera algunos aspectos lingüísticos como recursos de la literatura fantástica:

- a) “Recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, narrador–protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis” (Roas, 2016, p. 93)
- b) “Aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abîme*, metalepsis metafórica” (Roas, 2016, p. 93).
- c) “Aspectos discursivos o del nivel verbal del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo” (Roas, 2016, p. 93).

Asimismo, la emoción del miedo es un rasgo de lo fantástico. Todorov (1981), menciona que no todos los textos fantásticos causan miedo, no lo considera una característica general, sin embargo, para Roas, sí lo es: “el miedo es una condición

necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra ideal de lo real” (Roas, 2016, p. 62).

Roas hace una distinción entre dos tipos de miedo: físico y metafísico; el primero se da por causas naturales y tienen explicación como la muerte, el miedo metafísico o intelectual representa a lo inexplicable, lo que se siente o percibe: “se produce cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (Roas, 2016, p. 67). Lo que era familiar, en algún momento se torna desconocido. Freud llama a este sentimiento siniestro, se relaciona con lo inquietante, provoca una sensación negativa. *Heimlich* significa: “propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, lo que recuerda el hogar” (Freud, 2023, p. 2). La palabra antónima es *Unheimlich* como lo desconocido: “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Freud, 2023, p. 4).

Freud enlaza lo siniestro con los complejos infantiles que en algún momento de la vida regresan de forma angustiante o amenazante, también con ataques epilépticos; la presencia de dobles, la locura, lo inerte que cobra vida y el con el permanente retorno de lo igual. Para el análisis tomaré dos aspectos: complejos infantiles y el permanente retorno de lo igual. Sin embargo, no analizaré el complejo infantil como detonador de lo siniestro, sino como un complejo en la etapa adulta que permanece oprimido hasta que algo lo hace despertar: “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2023, p. 2). Por otro lado, Freud se refiere con el permanente retorno de lo igual a la repetición de cierto evento, por ejemplo, el recuerdo de una situación traumática que se manifiesta y tal es la repetición que llega a convertirse en siniestro.

Ahora bien, las teorías que proponen Todorov, Roas y Botton, además de lo siniestro definición propuesta por Freud, ofrecen un panorama para entender la literatura fantástica; la vacilación, lo inexplicable, el miedo, los personajes y lector como referentes principales de lo fantástico. No obstante, existen otras formas de reconocer textos literarios que tienen tintes fantásticos, pero no se identifican como tales: neofantástico, fantástico moderno y posmoderno. Jaime Alazraki propone la denominación de neofantástico: “porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (Alazraki, 1990, p. 28).

Alazraki se refiere con visión a un mundo real, pero disfrazado para ocultar una segunda realidad:

La primera se opone abrir una “fisura” o “rajadura” en una superficie sólida e inmutable, para la segunda, en cambio, la realidad es [...] una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo esa otra realidad (Alazraki, 1990, p. 29).

Con intención alude a que el texto neofantástico no genera miedo en el lector, pero si inquietud:

Son en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van contrapelo del sistema conceptual o científico con que no manejamos a diario [...] Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla (Alazraki, 1990, pp. 29-30).

El *modus operandi* impacta directamente al relato: “el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería”

(Alazraki, 1990, p. 31); así, puede iniciar desde el elemento sobrenatural, sin introducir la cotidianidad, la vacilación y el miedo no son tan relevantes, a diferencia de lo fantástico.

En el fantástico moderno destaca una ruptura con la tradición del clásico: “lo fantástico moderno «aprendió» de la tradición de lo fantástico, pero también del sistema que históricamente procede a su aparición: lo maravilloso” (Nieto, 2015, p. 131). También se naturalizan los hechos sobrenaturales como en lo maravilloso: “lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores de lo real maravilloso [...] son expresiones del fantástico moderno” (Nieto, 2015, p. 156).

Se consideran ciertas reglas para considerar un relato fantástico moderno: “*la naturalización de lo sobrenatural*” (Nieto, 2015, p. 190). Los personajes pierden el asombro ante el evento sobrenatural, adaptan lo sobrenatural en su cotidianidad, sin embargo, lo desconocido está asechando la tranquilidad:

Este ocultamiento del elemento sobrenatural en el manto que supone lo cotidiano no lo podemos ver porque está camuflado por lo «iluminado del gran día», sólo que las tinieblas se encuentran ahí, en el interior de lo cotidiano, en el interior del hombre, en el interior del texto, pero los hombres «cerramos los ojos y vemos poco» (Nieto, 2015, p. 195).

Otra clave para identificar el fantástico moderno es el interior del personaje: en el interior oculta un elemento extraño, pero llega el momento de aparecer, de ahí también surge lo siniestro, lo familiar de pronto se torna desconocido:

Jackson remarca con claridad que el fantástico moderno es un «fantástico interior» [...] el cambio es en el sentido de interiorizar la otredad. De esa manera, lo siniestro, en el sentido que le hemos dado, es la esencia de lo moderno (Nieto, 2015, p. 150).

El fantástico clásico, lo neofantástico y el fantástico moderno cumplen ciertos rasgos, sin embargo, ¿qué ocurre cuando hay una unión de elementos de los diversos tipos de fantástico en un relato? Omar Nieto, llama a este fenómeno fantástico posmoderno: “hibridación [...] simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad [...] ironía, arcaísmo, desarraigo, coexistencia, tiempo-no lineal” (Nieto, 2015, p. 226).

El fantástico posmoderno une elementos clásicos y modernos, el resultado es una narración híbrida. Resalta en el fantástico posmoderno la intensidad de emociones y circunstancias que experimentan los personajes: tiempos inestables que pueden detenerse o fluir, el personaje se muestra solo, con un sentimiento de angustia: “la posmodernidad es en resumen una pérdida de confianza en los proyectos de transformación de la sociedad” (Nieto, 2015, p. 206).

El fantástico posmoderno crea simulacros de diversas realidades, también hay un cambio en el uso del lenguaje, es decir, lo que no se podía explicar en el fantástico clásico, con lo posmoderno se crean realidades: “el lenguaje puede crear mundos posibles o imposibles hasta llegar a «la comprensión de que no somos más que imágenes en un espejo», como diría el propio Borges” (Nieto, 2015, p. 286). Un elemento más del fantástico posmoderno es la intertextualidad, la relación con otras obras para referir o dar otro significado:

La posmodernidad, observa Fernando de Toro, ha introducido una nueva forma de escritura, «una nueva concepción de la literatura, y sin duda, una nueva relación con

las literaturas del pasado» [...] una escritura que va dejando una huella de harta complejidad sobre las redes que teje a referencias y juegos de referencias. La intertextualidad es «el material bruto» de dicha concepción (Nieto, 2015, p. 263).

El fantástico posmoderno confronta nuevas formas de escritura sin olvidar el origen fantástico clásico y moderno, nuevas adaptaciones que juegan en el texto, además nuevos elementos de una sociedad posmoderna en la cual no existe una verdad absoluta: “constituye un simulacro, ya sea de alguno de sus elementos constitutivos (lo real o lo sobrenatural) o bien de todo el sistema fantástico, y debilita hasta un grado cero la concepción de verdad como centro integrador” (Nieto, 2015, p. 235).

Ahora bien, el fantástico posmoderno implica una nueva perspectiva que se adapta a las circunstancias del tiempo que vivimos: en lo clásico era importante conocer una verdad absoluta, en lo moderno radica la idea de la ruptura con lo clásico y su superación, mientras que lo posmoderno: “genera un fenómeno que relativiza la tradición y la ruptura” (Nieto, 2015, p. 205). En el fantástico posmoderno: “los polos no sólo se invierten sino se relativizan: la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, y también irreal, y el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo permite la posmodernidad” (Nieto, 2015, p. 278).

Después de conocer los fundamentos teóricos expuestos en este capítulo, se abre camino para el análisis de “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, por lo tanto, el narrador, el personaje, el fluir de conciencia, el espacio-tiempo y lo fantástico son aspectos relevantes para la construcción del tema de cada obra.

## Capítulo II. El origen del recuerdo en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”

### 1. Realidad narrativa en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”

El narrador del cuento “Con los ojos abiertos” es tipo heterodiegético omnisciente: narra en tercera persona, conoce todo sobre Mariana; no obstante, a pesar de ser externo, posee características que lo muestran partícipe de la historia: “no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el mismo acto de la narración” (Pimentel, 1994, p. 142); a través del relato de acontecimientos, interviene con juicios y opiniones, por medio de la función testimonial, hace evidente su postura afectiva ante Mariana:

Aquel *hall* arreglado con tan buen gusto, se convirtió, en menos de una hora, en una bodega por donde apenas si se podía caminar [...] había cuadros y piezas muy bellas, que le encantaban, pero era demasiado para una casa como la suya [...] Mariana, **que era tan buena decoradora y tenía tanta experiencia en el sentido estético**, no encontraba donde colocar las piezas africanas (Dávila, 2009, pp. 283-285).

La casa pasa de ser un lugar arreglado a un espacio atestado. Se ha destacado con negritas los juicios del narrador: con palabras como *bueno*, *decoradora*, *estético*, describe a Mariana y simultáneamente la contrasta con la casa desagradable y desconocida. El buen gusto estético no era suficiente para integrar las piezas de arte en la vida de la protagonista.

El narrador muestra empatía por Mariana, la parte emotiva nace por la soledad y tristeza del personaje: “la participación del narrador en el grado de precisión de sus

propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio” (Genette: 1989, p. 310). No hay nadie cerca de Mariana, ni quien la ayude, el único presente es el narrador, su punto de vista predomina en el relato:

La perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado (Pimentel, 1994, p. 98).

El narrador sabe que ningún personaje se percata del contexto de Mariana; la *Nena* y Armando lidian con sus vidas, además a los pocos días del fallecimiento de Armando de Bosque se van, no muestran interés por cuidar los objetos ni a su madre, las amigas ocupadas con la familia, el licenciado Cervantes preocupado por su enfermedad, la sirvienta atenta a sus propios hijos, quizá si alguno hubiera estado por más tiempo en la casa o cerca de la protagonista, el narrador podría mostrar una mayor perspectiva, pero no, se concentra en focalizar a Mariana y a describir los sucesos que la aturden.

Mediante el relato de palabras, el narrador recurre al discurso transpuesto, en el cual desaparece de la escena para que Mariana hable por sí misma:

Una noche creyó oír como un salto y después algo que caía, como carreritas y algo se deslizaba... **¡gatos!, sí, a lo mejor son unos gatos que se meten a la casa y hacen todo ese ruido...** Pero ¿Por dónde se podían meter unos gatos? (Dávila, 2009, p. 293).

Los verbos que pronuncia Mariana están en tiempo presente *meten* y *hacen*, indicio que señala la inserción de la voz del personaje, aunque no exista marca tipográfica, posteriormente de la palabra *ruido* el narrador recupera su propio discurso en tercera persona.

La función de atestación del narrador y el discurso transpuesto indirecto libre son técnicas diferentes que permiten conocer la relación entre Mariana y el narrador: en la primera se conoce la opinión del narrador, en el segundo destaca el pensamiento de Mariana.

El discurso indirecto libre abunda en la estructura del relato “Con los ojos abiertos” sin embargo, la combinación de dos tipos discursos confunden las voces:

Apenas había dado un trago o dos cuando su estómago se contrajo en esa dolorosa sensación, como de angustia o de ansiedad, que hacía tiempo no sentía, “tal vez hubiera sido mejor tomar una taza de té”, **pero el café estaba hecho y caliente. Todas aquellas cosas de Armando, que habían llegado, eran como si él mismo volviera a instalarse ahí, en la casa que algún día había dejado sin titubear, sin conmoverse, sin voltear atrás...** (parecía un nocturno lo que tocaban, pero no estaba muy segura (Dávila, 2009, p. 283).

El narrador comienza el discurso en tercera persona, describe a Mariana como angustiada por la incursión de los objetos en su hogar, incluso compara la situación entre el café y el té: el café provoca más angustia y ardor en el estómago que el té, pero ya estaba preparado, igual que las cosas en la casa. Posteriormente las letras en negrita representan el fluir de conciencia de Mariana: se percibe la queja de invasión, la idea del abandono, palabras que solo podría sentir y decir ella, luego interviene el narrador y cambia drásticamente al tema de la música, la voz del narrador se distingue por la inserción de los paréntesis, lo que marca la diferencia entre el discurso del narrador y del personaje.

Existe el fluir de conciencia de Mariana en el discurso del narrador: “la técnica del fluir de conciencia evoluciona del discurso indirecto libre, un modo de narración que sigue los pensamientos de los personajes combinados con los de un narrador en

primera y tercera persona” (Dirschel, 2021, p. 91). De acuerdo con la técnica de psiconarración, el narrador muestra en el discurso el fluir de conciencia de Mariana.

Era cierto, se había divorciado de Armando del Bosque, pero era el hombre que había querido profundamente, el padre de sus hijos, con él había compartido muchas cosas, **muchos momentos intensamente vividos y muchos otros desdichados, tantos años juntos, tantos recuerdos, no se pueden borrar tan fácilmente, no se pueden olvidar...** (Dávila, 2009, p. 285).

En diversas escenas la conciencia de Mariana florece en el discurso del narrador, el sentimiento acompaña a ambos, la tristeza es tan visible que el narrador refleja el pensamiento del personaje: “la técnica del fluir de conciencia se convierte en un estado de discurso interno” (Dirschel, 2021, p. 91). La técnica de psiconarración se hace evidente, el narrador relata lo que podría pasarle a Mariana y ella dice *¡no!* La combinación de discursos se asemeja a un diálogo entre narrador y personaje, pero no es posible por la poca extensión del discurso, se considera más el fluir de conciencia como defensa de la protagonista:

¡Dios, ya se me metieron a la casa! Pensó entonces correr a la ventana y gritar pidiendo auxilio [...] **¡no, eso no!, sería mejor quedarse quietecita en la cama como si estuviera dormida y tal vez así no le hicieran nada...** (Dávila, 2009, p. 288).

La preocupación se expande, mientras que las opciones se reducen, el narrador expone las alternativas que podrían ayudar a Mariana, pero ninguna es certera, en el discurso se percibe la zozobra de la protagonista, dice *¡no!* Cuando niega siente mayor peligro e interfiere su pensamiento, la negación surge como una respuesta, como si se preguntara y se respondiera a sí misma, fluye su pensamiento: “—Ya no vería más a la *Nena* y a Armando, **no, todo menos eso, perderlo todo, pero**

**volver a ver a su hijos, quedar con vida para volverlos a ver...—**” (Dávila, 2009, p. 288).

En la soledad y sin ayuda, Mariana protege a sus hijos, su pensamiento es como un escudo que dice *no*:

Por más que pensaba, no sabía qué hacer, a quién recurrir, si estuviera ahí su hijo, pero no, los jóvenes son tan impulsivos, qué tal si él trataba de cogerlos y le hacían daño, los bandidos no se tientan el corazón para matar, **no, mejor que Armando estuviera lejos...** (Dávila, 2009, p. 291).

El fluir de conciencia de Mariana se limita al miedo, al recuerdo del exmarido, al bienestar de la *Nena* y de Armando (hijo):

El flujo de conciencia es un estilo narrativo que intenta capturar de manera realista la forma de pensar de un personaje. Es un monólogo interior, pero también es más que eso. Como está imitando la forma no lineal en la que nuestro cerebro funciona, la narración de flujo de conciencia incluye mucha asociación libre, repeticiones que se reproducen, observaciones sensoriales y la puntuación y la sintaxis raras (o incluso inexistentes): todo lo que nos ayuda a comprender mejor el estado psicológico y la cosmovisión de un personaje (Delf, 2020, párr.1).

Tres características del flujo de conciencia propuestas por Moretti resaltan en el cuento “Con los ojos abiertos”; **la parataxis**: yuxtapone ideas y emite frases en diferentes direcciones. El pensamiento de Mariana es fragmentado, comienza, pero se corta con la voz del narrador:

[...] eran todas las cosas que Armando había traído de sus largos viajes a Europa y al Oriente, todo lo que había reunido durante su vida, los tesoros que tanto quería y cuidaba... Nunca olvidaría Mariana aquella mañana, muy temprano, en que apenas estaba saliendo de la regadera cuando alcanzó a oír el timbre del teléfono que sonaba con insistencia (Dávila, 2009, p. 283).

Mariana habla de las cosas importantes de Armando, después de los puntos suspensivos el narrador inserta su voz y cambia de tema como si no quisiera que la protagonista destacara más detalles de los objetos.

Otra variante del fluir de conciencia es la **extensión del tiempo verbal presente**: el personaje piensa en presente cuando el narrador le permite expresarse, por ejemplo, la estancia con sus hijos le permiten recordar momentos de felicidad con ellos:

Le complacía sobremanera tener a sus hijos con ella, en la casa, como antes, cuando *la Nena* aún no se casaba y Armando no se iba a hacer la maestría a Barcelona; **comer con ellos, platicar mucho, o simplemente verlos, oír sus carcajadas, sus pasos en la escalera subiendo o bajando, discutiendo por todo o por nada...** (Dávila, 2009, p. 285).

La última característica corresponde a los **errores gramaticales**, el narrador mezcla el discurso en tercera persona, el discurso transpuesto al estilo libre indirecto, y el fluir de conciencia, los puntos suspensivos son una señal del cambio de cada tipo de discurso:

Los pensamientos se encuentran en un estado “incipiente” o “pregramatical” y esto da como resultado una gramática “inesperada” que desafía al estándar... es importante comprender que la gramática, la concordancia y el registro no son necesariamente incorrectos, sino que se presentan para desafiar las normas (Dirschel, 2021, p. 102).

El fluir de conciencia surge por la necesidad de Mariana, detiene la voz del narrador para manifestar su pensamiento: “el personaje es consciente, receptivo, despierto y pensante, pero no hay un narrador que emita u organice los pensamientos del personaje” (Dirschel, 2021, p. 91).

El narrador del cuento “Con los ojos abiertos” es melancólico y misterioso, relata con la tristeza que acompaña al personaje, tan relevante que opina al respecto, como sucede cuando expresa que las cosas de Armando del Bosque arruinaron la casa: es un juicio importante porque esta circunstancia no solo arruina el espacio, también al personaje. Por medio de la función testimonial el narrador emite juicios que muestran la vulnerabilidad y soledad de Mariana.

El discurso traspuesto estilo indirecto libre y el *fluir de conciencia* comparten la característica de hablar en tiempo presente, ¿cómo distinguir estos discursos en la narración?: Moretti decía: “que la naturaleza de la técnica del *fluir de conciencia* evoluciona a partir del discurso indirecto libre” (Dirschel, 2021, p. 89). Son discursos muy semejantes, sin embargo, cada uno marca diferencias en el cuento; el estilo indirecto libre funciona como un permiso para que Mariana hable, usualmente recurre al tiempo presente, en el *fluir de conciencia* el personaje se expresa con miedo, el narrador interrumpe su discurso y la voz de la protagonista queda fragmentada. Su pensamiento fluye cada vez que el narrador describe el peligro, constantemente dice, *no, que eso no me pase*, como si su pensamiento la protegiera.

El narrador permite que el personaje manifieste sus sentimientos porque no hay quien le ofrezca ayuda, muestra sensibilidad ante la situación, se convierte en un testigo y comentador de la historia de Mariana. Ahora bien, ¿cómo enfrenta Mariana tal situación, ante emociones que desgastan el cuerpo y la mente?

## **2. Los objetos: detonadores de lo siniestro en “Con los ojos abiertos”**

Los personajes femeninos que construye Dávila, en su mayoría son: “comunes y corrientes, pero a quienes la angustia, la soledad, el miedo y los temores que las abruman, acaban convirtiéndolas, si no en extraordinarias, sí en personajes inquietantes” (Cázares, 2009b, p. 75). Las protagonistas, a pesar de sobrellevar una vida estable, un elemento entra para alterar la cotidianidad, en el caso del cuento “Con los ojos abiertos”: “el marido parece introducir e imponer ese elemento del mundo exterior” (Cázares, 2009a, p. 175). La muerte del exesposo causa la intranquilidad de Mariana porque los bienes de Armando pasan a ser parte de su vida, lo cual provoca que se convierta en un personaje inquietante.

Morgan Forster (1996) hace una clasificación de personajes planos y redondos: los planos se caracterizan por ser fáciles de recordar, no es necesario observar su desarrollo pues no presentan características complejas, en el caso de la protagonista, al principio de la narración se presenta como un personaje plano, tenía una vida independiente, común: “sencilla y rutinaria” (Dávila, 2009, p. 286).

El personaje plano también se puede representar como un morfema vacío que con el tiempo de la narración adquiere sentido: Mariana toma decisiones que le permiten desarrollarse: cuidar los objetos por complacer a sus hijos, en consecuencia, la relación entre las cosas y la protagonista es inexorable; se responsabiliza de algo que no quiere, al paso de los días comienza una preocupación a tal grado de causar una crisis vital y, aunque tiene apego con sus amigos, no cuenta de modo estrecho con ninguno de ellos.

La condición empeora cuando comienzan a manifestarse unos ruidos en la habitación de Mariana, estos provocan que pierda el control de la cotidianidad, no obstante, piensa en una solución racional. Ante el conflicto, el personaje quiere saber el origen de los ruidos, sabe cómo lograrlo y puede hacerlo, pese a sufrir peligro. Con esta sucesión de actos Mariana consigue valor para cumplir el objetivo: “este morfema vacío en origen [...] no llegará a estar lleno hasta la última página del texto, una vez terminadas las diversas transformaciones” (Hamon, 1996, p. 113).

Con las transformaciones, Mariana deja de ser un personaje plano y se convierte en un personaje redondo. La protagonista obtiene significado por los acontecimientos que vive, gracias a tales experiencias se atreve a romper la rutina: “con la capacidad para sorprender de una manera convincente [...] trae consigo lo imprevisible” (Forster, 1996, p. 38).

Mariana, a través de su desplazamiento, pasa por sensaciones angustiantes y temerosas, en la última escena parece arrepentirse, pero no lo hace: “por un momento, pensó y deseó posponer su decisión” (Dávila, 2009, p. 296). La decisión que toma al final la hace extraordinaria y sorprendente, lo cual confirma la evolución como personaje redondo. Algunos personajes cambian positivamente, en el caso de Mariana, no, sí hay un progreso porque se atreve a ir más allá de lo conocido, pero la evolución es para enfrentarse a lo extraño y peligroso: “tan desvalida, tan insegura, ella, una mujer tan dueña de sí misma, ahora como un frágil velero en un mar de sombras amenazantes” (Dávila, 2009, p. 292).

Después de la llegada de las cosas del exmarido viene la decadencia de Mariana: frágil, desconfiada, solitaria y con demasiado miedo, esta destrucción no solo la implica a ella, también el espacio donde habita y se desarrolla:

El espacio puede aparecer como eufórico, es decir, atractivo o fascinante; y “disphorique” o sea, un espacio que provoca mal humor y repulsa o repele al personaje que lo habita [...] por consiguiente, el estado anímico de los personajes puede variar con los cambios espaciales (Moukouti, 2009, pp. 285-286).

Pimentel retoma a Greimas para explicar el modelo taxonómico el cual permite saber desde dónde se observa el espacio; en este caso corresponde a la deixis de referencia ubicua, en la cual el narrador es observador del espacio: en el cuento las acciones ocurren dentro de la casa, con un parteaguas marcado por el narrador al ofrecer una descripción de cómo era antes y después de la llegada de las cosas del exmarido:

Cuando Armando y ella construyeron su casa, tuvieron buen cuidado de que estuviera bien orientada y asoleada. Por la mañana el sol entraba a la sala del comedor, la cocina y las dos recámaras de la planta alta. El sol poniente calentaba, por la tarde, las otras dos recámaras (Dávila, 2009, pp. 287-288).

De acuerdo con Mike Bal (1990), el tamaño del espacio puede determinarse por la cantidad de objetos que lo ocupan: la casa era grande, de ahí que diera cabida a tantas cajas, en un instante se convierte en una bodega sin luz ni espacio: “¿y dónde irá a caber todo esto?» se preguntaba” (Dávila, 2009, p. 283).

La casa es uno de los sitios más seguros para el ser humano, en ella se acogen cosas valiosas: la familia, la tranquilidad y recuerdos; en la de Mariana estaban los recuerdos de sus hijos y del exesposo, imágenes esparcidas por cada lugar, quizá

en el *hall*, la protagonista pasaba más tiempo con su familia, el espacio grande y luminoso se perdió junto con la esencia de hogar que Mariana había construido.

A lo largo del relato, la casa se configura como el desdoblamiento de Mariana: llegan a compartir algunas características semejantes como el abandono, la tristeza, la oscuridad. El espacio íntimo de Mariana deja de ser el paisaje, la soledad se plasma en el aislamiento del hogar: “las casas de los vecinos no estaban pegadas a la suya, sino en medio de los jardines o al final de uno de ellos” (Dávila, 2009, p. 288).

La ubicación geográfica de la casa estaba lejos de las otras, el personaje no tenía a quien recurrir. Además, estar dentro o fuera implicaba el mismo peligro: adentro causaba miedo y en el exterior podría sufrir algún daño, no estaba segura en ningún sitio. La casa se transforma a la par con el personaje, ambas pierden seguridad. El desdoblamiento comienza con la instalación de las cosas: “los objetos, metafóricamente, toman el control del espacio doméstico de Mariana” (Hochberg, 2019, p. 359). La protagonista siente el peso en su cuerpo: “Mariana se sintió sofocada y abrumada por aquel mundo de cosas” (Dávila, 2009, p. 284). Después de la invasión inicia el cambio para la casa y Mariana:

Una mañana se dio cuenta de que el sol bañaba por completo varios cuadros y las piezas africanas de madera negra que estaban sobre una mesa colonial y, como no había manera de cambiar de lugar los cuadros ni la mesa, Mariana decidió mandar hacer unas cortinas gruesas que protegieran del sol (Dávila, 2009, p. 288).

A Mariana le agradaba lo luminoso, pero reprime sus gustos por cuidar las cosas, sin percatarse que estaban tomando el control de ella, estas modificaciones cambian su comportamiento y emociones, la serenidad que existía se transforma

en un espacio angustiante: “esto al convertir la casa familiar en un espacio que, de súbito, es percibido por la protagonista como un lugar ajeno a su cotidianidad” (Tapia, 2019, p. 149). Lo ajeno es nuevo para la protagonista, no sabe cómo actuar con lo que experimenta y pierde la tranquilidad en la casa: “estas casas, están tomadas por [...] elementos extraños que ponen en peligro o alteran de manera irremediable y fatal la vida de sus habitantes” (Hornedo, 2014, p. 93).

Se marca una diferencia cuando no estaban las cosas de Armando, no era importante pensar o querer algo de él. La invasión es una forma de apoderarse de algo, los objetos dominan el espacio, tiempo y pensamiento de la protagonista:

Mariana empezó a tener miedo de que, al pasar el trapo o la franela, Hortensia tirara alguna pieza y la rompiera; había tantas cosas sobre las mesas y en todos los muebles que costaba mucho trabajo sacudir sin tirar algo [...] Mariana no tenía un horario determinado para regresar a su casa por la noche, nadie la esperaba y podía llegar cuando ella quisiera, desde que llegaron las cosas [...] su horario de llegada por la noche se empezó a restringir. Temía que, estando la casa sola por las noches, pudieran entrar ladrones. Si los conciertos terminaban pasada la media noche, ella salía antes de las once, con el disgusto de sus amigas, que trataban de disuadirla, sin lograrlo. Lo mismo sucedía cuando iban al teatro, al cine o a cenar. Mariana había perdido la tranquilidad (Dávila, 2009: 287).

Mariana, al preocuparse por los objetos, modifica su rutina, disminuye sus actividades: aunque salga a disfrutar, las cosas la persiguen en su mente; tal idea la hace regresar de nuevo a casa, pues era necesario cuidar las cosas, no alejarse por mucho tiempo, prácticamente deja de vivir por dar su atención a los objetos y se olvida de sí misma.

Al enfrentarse a la soledad sobresalen algunas alteraciones: la falta de interés por salir con sus amigas, el dejar de vestirse y maquillarse por las mañanas, no

escuchar música, estos cambios provocan que Mariana se integre a los objetos, en consecuencia, la protagonista pierde fuerza. La combinación entre el estado de ánimo, el recuerdo y la obligación de cuidar los objetos, causa la pérdida de la paz mental, sobre todo porque Armando de alguna manera está en la casa.

La cercanía con las cosas se vuelve intensa y la aparición de Armando como recuerdo también: “es decir, Armando no es un ser espectral que vuelve a habitar su casa marital, sino que los objetos simulan o evocan su presencia desde la perspectiva alterada de la protagonista” (Tapia, 2019, p. 150). Los objetos además de ser el patrimonio de sus hijos tienen un valor sentimental: “— ¿No hubiera sido mejor *dejar todas estas cosas bien empacadas en la bodega*, junto con los muebles? —preguntó Mariana” (Dávila, 2009, p. 284); lo dice con desprecio, como si las cosas merecieran estar encerradas porque al dejarlas salir traerían recuerdos y eso era lo que no quería la protagonista, sería mejor olvidar, empacar o vender.

Mariana crea una conexión visual entre las cosas de Armado con su espacio personal: “comenzaron por colgar cuadros hasta *agotar* todos los muros, después *acomodaron todos los libros de arte que cupieron en los libreros* y los discos, al último desempacaron las piezas prehispánicas” (Dávila, 2009, p. 285); esta enumeración hiperbólica muestra cómo los objetos absorbieron todo el espacio. Mariana tuvo la posibilidad de deshacerse de los objetos al sentirse oprimida y triste, pero no lo hizo, especialmente con dos piezas de arte que la perturbaban:

Dos esculturas de Nueva Guinea en madera de ébano y unos fetiches de ritos vudú, uno de ellos, una talla en madera negra de ébano como de ochenta centímetros parado sobre una media luna, una figura grotesca, siniestra, con las cuencas vacías,

la cual no sólo no le gustó a Mariana sino que le fue especialmente desagradable y repulsiva, su sola vista le molestaba y perturbaba (Dávila, 2009, p. 285).

Da la impresión que las piezas causan miedo solo en Mariana, ya que ningún personaje tiene quejas, incluso para el tapicero las esculturas parecen agradables:

Ya no tiene que preocuparse por sus cuadros y sus esculturas, ¡me gustan tanto!, realmente tiene cosas muy bellas y muy valiosas, yo voy a muchas casas, de personas muy importantes y muy ricas y le aseguro a usted que no tienen tantos cuadros ni tantas cosas de tanto valor y tan hermosas como usted tiene [...] ¿de dónde me dijo que eran las esculturas de madera negra, que tanto me gustan? —Son de África y de Nueva Guinea —contestó Mariana” (Dávila, 2009, p. 291).

El tapicero no siente repulsión, al contrario, le apasionan las piezas. Es interesante esta perspectiva porque no existe una opinión adicional a la de Mariana, no es cuestión de gustos entre la protagonista y el tapicero, sino de lo que provocan los objetos en cada personaje: para la protagonista significan recuerdos de su exmarido muerto, quizá por eso el desagrado, pero sin duda las esculturas representan para Mariana algo más que un recuerdo: “la presencia siniestra de un objeto inanimado [...] considerar una posible locura” (Cázares, 2009a, p. 177).

A partir de la descripción de las esculturas, la protagonista experimenta sucesos que carecen de explicación:

La descripción del objeto, pero, sobre todo, del efecto que produce en la protagonista, abre una posible línea argumentativa que parece desestabilizar el paradigma de la realidad articulado sólidamente hasta ese momento de la narración, pues orienta la lectura hacia el ámbito sobrenatural (Tapia, 2019, p. 157).

Mariana relaciona los objetos con el fetiche vudú, tal religión se encarga del: “culto a las deidades de la naturaleza [...] Los *vodum* (plural) son las deidades que representan el plano intermedio que está entre el Dios supremo y los hombres)”

(Martínez, 2005, p. 181). Independientemente del significado de las piezas, se sabe que provienen de una religión diferente y representan un poder, pues no es gratuita la descripción detallada del narrador. El vudú realiza ceremonias religiosas para invocar a dioses por diversos motivos (pedir salud o buenas cosechas) y usan objetos como representación:

Existen figuras en tallas de madera denominadas *bocio* las cuales se pueden encontrar desde el Golfo de Guinea y toda la región del Congo representan hombres, mujeres, animales, son para los practicantes del vudú, objetos con poderes sobrenaturales los llaman *garde corps* (guardaespaldas) (Zúñiga, 2015, p. 175).

La mayoría de las esculturas africanas vudú son talladas en madera de ébano:

La escultura en madera es sin duda la creación africana más admirada y difundida en los otros continentes. [...] Masculinas o femeninas las esculturas son la representación de los ancestros o los espíritus. Son imágenes conmemorativas y pueden representar a las deidades, están en los templos o en las casas. Merecedoras siempre de atenciones y de cuidado especiales estas esculturas viven con sus custodios acompañando a sus adeptos, protegiéndoles y defendiéndolos del infortunio (Martínez, 2005, p. 14).

Las piezas de Armando comparten características con las del vudú como la madera tallada en ébano y la representación de un dios o espíritu; no es confiable que las esculturas estén en la casa de Mariana porque los practicantes del vudú guardan este tipo de objetos en lugares especiales dedicados al culto y exponerlos fuera de su templo resulta peligroso para ellos.

La pieza de Armando más parecida con la del vudú es: “Ala, diosa de la tierra y de la fertilidad, gobernante del inframundo” (Lynch, 2010, p. 47). De acuerdo con Lynch (2010), la diosa contenía a los muertos en su cuerpo, su símbolo es la luna creciente. En el cuento “Con los ojos abiertos” podría compararse un contexto

semejante: que el espíritu de Armando resida en alguna pieza y se manifieste con ruidos: “si la presencia de los objetos simula el regreso de Armando a la casa [...] de ahí que la narración se perfile como una concatenación de hechos de naturaleza incierta y aterradora” (Tapia, 2019, p. 157).

Posiblemente las esculturas tengan un vínculo con los ruidos, pues comienzan con la llegada de las cosas, especialmente después de la descripción y el desinterés por las piezas. Ante estas perspectivas se puede comprender la relación que existe entre las esculturas y el miedo que producen en Mariana, no son piezas decorativas, pues son algo más que verse bonitas en la mesa de la sala, si los ruidos se originan a través de las piezas podría suceder un evento inesperado que causaría peligro inminente en Mariana: “la presencia [...] de ruidos crea un espacio para los misterios de la experiencia humana” (Hochberg, 2019, p. 370).

Ahora bien, los ruidos inician en las noches. El primer razonamiento del personaje fue un robo, sin embargo, a la mañana siguiente todas las cosas estaban en su lugar, le pareció poco lógico, en ese momento comienza la desesperación por averiguar qué ocasiona el ruido, pero sin suerte a encontrar soluciones racionales. No hay una descripción de los ruidos, quizá sea el sonido de las cosas como si las movieran. Hochberg (2019) propone la idea de la *acusmática* para el análisis de tres cuentos de Dávila; recurre a Schaffer para explicar el significado: “remite a ciertos alumnos de Pitágoras, quienes escuchaban las palabras de su maestro separado de éste por una cortina, también «se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene»” (Hochberg, 2019, p. 347).

Proviene del griego *akusma*, que quiere decir percepción auditiva, y se refiere a la música difundida por medio de altavoces y en la que sobre la mesa no hay ningún instrumento [...] cualquiera que sea el origen de los sonidos, valorizando ante todo una escucha que no se deja influir por el estímulo visual (Alonso, 2013, p. 102).

De acuerdo con la idea Hochberg (2019), la acusmática se vincula con el cuento “Con los ojos abiertos” por las implicaciones de escuchar y no ver. Mariana no sabe qué causa los ruidos, el sentido de la vista queda omitido, solo depende de sus oídos:

La despertaron los ruidos que tan bien conocía [...] oyó que se movía la manija de la puerta de su recámara. [...] La puerta se abrió y Mariana escuchó unos pasos lentos, pesados, que llagaron hasta la cabecera de su cama y ahí se detuvieron.... Mariana [...] tenía los ojos bien cerrados y las manos fuertemente apretadas [...] Otra vez los pasos, pero ahora saliendo de la recámara, después la puerta se cerró y todo quedó envuelto en un silencio sobrecogedor (Dávila, 2009, p. 293).

El sonido estridente de la manija, el rechinar de la puerta, los pasos como el de una marcha lenta: la unión de los ruidos provoca un ambiente de terror para Mariana; se imagina las peores cosas: “que la mataran a balazos o a puñaladas” (Dávila, 2009, p. 288). Mariana no ve, aunque esté cerca de saber el origen, prefiere conservar la cortina de los ojos cerrada. Pero mantiene el oído alerta para conocer el miedo:

Nietzsche llamó al oído “el órgano del miedo” en su libro Aurora. Así lo escribió: “El oído, el órgano del miedo, solo ha podido desarrollarse tan cabalmente en la noche y en la penumbra de los bosques y oscuras cavernas, de acuerdo con el modo de vida de la era del temor, o sea, de la más prolongada era del ser humano. Con la luz del día, el oído es menos necesario. Así fue como la música adquirió el carácter de un arte de la noche y la penumbra” (Toscana, 2021, párr.1).

Escuchar sin saber es alarmante para la protagonista, el ruido se vuelve invisible, tenía miedo al no poder defenderse, pues no sabía a lo que se enfrentaba, la acusmática desarrolla un elemento importante al tratarse de dos sentidos en la

narración: escuchar y ver, aunque ver queda omitido, es el deseo de la protagonista. Al principio, Mariana ve con los oídos, el cual le permite escuchar lo que invade.

Mariana, para tranquilizarse, escuchaba música: “Con los ojos abiertos” incluye diversas descripciones auditivas que acompañan a la protagonista: “acostumbraba oír música todo el día, o más bien, todo el tiempo que estaba en su casa: “tenía un radio en la cocina y otro que llevaba y traía por todos lados” (Dávila, 2009, p. 289).

La música representa un papel esencial en la vida de Mariana:

La música grabada y transmitida [...] no sólo tienen un importante protagonismo en el nivel temático [...] también sugieren nuevos modos de interpretar, en un nivel más amplio, los paisajes sonoros creados por Dávila y su influencia en las experiencias perceptivas de los personajes (Hochberg, 2019, p. 340).

Al inicio del cuento se describe el sonido silbante del viento: “soplaba un viento frío que presagiaba un invierno duro y remolineaba las hojas secas de los árboles en el césped del jardín” (Dávila, 2009, p. 283). El viento a veces sopla con intensidad que eriza la piel o provoca miedo, en el caso de Mariana, el viento movía las hojas secas de los árboles, el ambiente se asocia a una imagen de una película de terror y a un presagio.

Los sonidos vienen acompañados de melancolía y tristeza: “«quien sabe que estarán tocando», pero le pareció algo tan triste, tan triste como su ánimo esa mañana” (Dávila, 2009, p. 283). ¿La tristeza tendrá sonido? La música representa una parte primordial para la protagonista a través de ella expresa sus emociones. En la narración se mencionan algunas piezas musicales que describen el contexto de Mariana: “en la radio tocaban, un concierto para flauta y piano, había un gran

dejo de melancolía en aquella melodía, una como infinita tristeza” (Dávila, 2009, p. 293), y la protagonista prácticamente casi todo el tiempo estaba triste.

También describe la melodía de Jean Sibelius: “estaban tocando la *Tempestad de Sibelius*: la furia de la naturaleza, los aullidos del viento, la hicieron estremecerse y sentir más angustia ante la manifestación imponderable” (Dávila, 2009, p. 294). La música es un espejo para Mariana, revela tristeza, miedo y soledad, ella elige la música como compañera: “ella no solo ajusta el volumen de las fugas, oberturas, y otras piezas; también decide cuándo y cómo dejar que esta música entre en la casa, prendiendo la radio, para que la acompañe a dormir” (Hochberg, 2019, p. 360).

La música mantenía con tranquilidad a Mariana, a pesar de los sonidos no deja de escuchar la radio. El personaje conoce de compositores, instrumentos, la música la complacía, en este sentido el radio es un elemento principal en la rutina del personaje. La última pieza que Mariana escucha es: “*Preludio y fuga* de Bach hermosísimo” (Dávila, 2009, p. 295). Los significados de esta obra se parecen a la noche en la cual Mariana decide saber el origen de los ruidos, *Preludio* por la entrada a la habitación, mientras que *Fuga* representa el seguimiento de voces, en este caso de los ruidos que llegan hasta la cabecera de su cama, la huida es el acercamiento a lo desconocido.

Ahora bien, los ruidos la despertaban continuamente, quien producía los sonidos quería comunicar algo o ser percibido, el espacio adecuado para manifestarse es la recámara: el único sitio que quedaba libre de cosas. La recámara de Mariana deja de corresponder a un lugar íntimo: su intimidad desaparece cuando alguien más

entra, una presencia que la perturba, entonces el descanso se convierte en agonía. En la habitación Mariana enfrenta lo desconocido, lugar donde acontece el cronotopo: “el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todos inteligible y concreto” (Bajtín, 1989, p. 237).

El cronotopo del umbral corresponde a una crisis que vive el personaje: Mariana está en constante decaimiento, “se sentía muy cansada por tantas noches en que apenas dormía y por la constante angustia de no saber que estaba sucediendo” (Dávila, 2009, p. 293). Distintos factores provocaron la crisis: la muerte de Armando, la distancia con sus hijos, la soledad. Mariana necesitaba terminar con el caos y encarar a lo extraño: “ella, sola tendría que afrontar lo que fuera y tener el valor de enfrentarse a lo desconocido, a lo inesperado, traspasar el umbral” (Dávila, 2009, p. 294).

La percepción de Mariana implica miedo, sin duda capta a alguien en la recámara: “estuvo dormitando y despertando un buen rato, hasta que los ruidos y el movimiento de la manija de la puerta la hicieran despertar de golpe” (Dávila, 2009, p. 296). Los sentidos, en este caso el oído, son imprescindibles para conocer el espacio: Mariana escucha los ruidos y se obliga a sí misma a traspasar el umbral, en ese momento Mariana duda, sufre, pero es definitivo: “abrir los ojos y, por fin, descorrer el velo que cubre esa otra cara de la realidad: oscura, la opaca” (Tapia, 2019, p. 162). Cruzar el umbral no es sencillo para Mariana, pero tiene valor de ver el origen del ruido, en la cama, aferrada a las palmas de sus manos, atraviesa el umbral, otro espacio: “al abrir los ojos, se puede enfrentar a su completa locura” (Tapia, 2019, p. 162), o encontrar otra cosa desconocida.

Pasar el umbral implica dudar, pues se desconoce lo que hay o pueda suceder, el cambio seguramente es negativo por el miedo constante del personaje:

Podemos apreciar el cronotopo del umbral como una densidad absoluta, similar a la de los hoyos negros descritos por los físicos; así, al igual que éstos, en el interior del umbral las normas conocidas –físicas, temporales, sociales o jerárquicas– pierden toda validez (Rodríguez, 2013, p. 270).

Metafóricamente, espacio y tiempo cambian para Mariana, cuando la protagonista se encuentra en la habitación permanece en contacto con lo que conoce y recuerda, al abrir los ojos se encuentra ante lo desconocido.

En la última noche, la protagonista “no había cerrado del todo la cortina de la ventana que daba al jardín y por ahí entraba una leve claridad” (Dávila, 2009, p. 296). En la escena hay un poco de luz en la casa, resulta curioso porque el espacio estaba oscuro casi todo el tiempo, pero esa noche hubo un poco de luz para ver:

Ver es comprender: ver más allá de lo visible, ver a través de la difusa bruma de lo aparente. Comprender es ver: comprender aquello que se mueve en lo liminar, eso que se mueve en lo indivisible. El umbral: límite con todas las fronteras y frontera sin espacio; permanecer en el umbral es permanecer en la posibilidad, la pura potencia en suspenso: ver el acontecimiento en su acontecer (Rodríguez, 2013, p. 265).

Para Mariana, abrir los ojos es cruzar el umbral, con la leve claridad ve a través de lo nebuloso, por primera vez no necesita del oído, ni de ningún otro sentido más que la vista; la frontera es la corta distancia que se mide en un parpadeo de ojos para encontrarse con lo que la aterra, cambia de un espacio a otro y el tiempo parece no tener duración porque ha pasado el umbral.

Al cruzar, Mariana pone fin a su tortura, cara a cara con lo desconocido; del otro lado acontece el encuentro: “tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda, etc.” (Bajtín, 1989, p. 250). El acercamiento entre Mariana y la presencia sobreviene por un desgaste emocional que ella no podía soportar más, en consecuencia, el acercamiento era necesario, de lo contrario la inquietud sería permanente: “este cronotopo predomina el matiz temporal, y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotiva-valorativa” (Bajtín, 1989, p. 394).

Cuando la protagonista descubre lo desconocido, las cosas también toman posesión de su cuerpo: el cuerpo es lo que nos mantiene con vida, pensamos, nos movemos, etc. Invadir el cuerpo significa privar, quitar la libertad de movimiento, en el caso de Mariana, las cosas toman posesión de manera progresiva; inician con la sala, posteriormente con el cuarto de huéspedes, prácticamente toman toda la casa hasta llegar a la habitación del personaje, invaden cuando abren la manija de la puerta y los pasos llegan hasta la cabecera de la cama; en tanto la invasión sigue en esta secuencia, como no hay nada más que poseer se dirige a tomar a Mariana, lo cual significa dos cosas: la invasión al cuerpo y el encuentro con lo desconocido.

Al invadir al personaje, lo desconocido también se enfrenta ante un cuerpo. De acuerdo con Raúl Dorra, el cuerpo se escinde en dos: el cuerpo mismo y quien lo habita; en la situación de Mariana hay más de dos:

No sé si esos ruidos que oigo vienen a mí, que los acecho, o si salen de mí que lo produzco [...] Yacente, inmóvil, mi cuerpo se ha tensado como si se acechara. ¿O soy yo el que acecha? ¿O soy, acaso, el acechado? (Dorra, 2005, pp. 7-8).

Mariana es la acechada, son las cosas que entran a su hogar, pensamiento, finalmente a su cuerpo: “no, yo no puedo negociar con mi cuerpo, aceptar sus reclamos y propuestas, asegurarle que estamos en condiciones de tomarnos el tiempo, de tratar, ahora de entregarnos a un descanso aunque no sea demasiado largo, aquietarnos” (Dorra, 2005, p. 14). Cuando el cuerpo de Mariana está en peligro, no puede hacer reclamos, al menos en ese instante, incluso el movimiento que hace con las manos implica violencia a su mismo cuerpo: “se clavó las uñas en las palmas de las manos y abrió los ojos” (Dávila, 2009, p. 296). No hay una solución despreocupada para Mariana, lo desconocido posee cada espacio de la casa hasta llegar a ella. Después, tanto para lo desconocido como Mariana, existe un encuentro de ambos lados.

Bajtín plantea el cronotopo del encuentro como: “deseado o no deseado, alegre o triste, algunas veces horrible, y también ambivalente” (Bajtín, 1989, p. 250). En la circunstancia de Mariana fue una aparición no deseada, pero necesaria: “Mariana había decidido enfrentar lo que fuera con los ojos abiertos” (Dávila, 2009, p. 296). Lo que vio fue aterrador: “un sudor frío y pegajoso cubrió todo su cuerpo y fue presa del terror” (Dávila, 2009, p. 296). Para que el cuerpo entre en ese estado debió ser peligroso o hasta mortal, no obstante, abrió los ojos. Mariana necesitaba estar cerca de aquello para descansar de la aflicción: “del motivo del encuentro lo constituye la noción de contacto” (Bajtín, 1989, p. 251). El cronotopo del encuentro: “sirve como intriga, a veces como punto culminante, incluso, como desenlace (como final) del argumento” (Bajtín, 1989, p. 250).

Al conjugarse con el cronotopo del umbral, define la vida de la protagonista: “todo el mundo es consciente de la importancia de los encuentros (que determinan algunas veces el destino entero del hombre)” (Bajtín, 1989, p. 251). El umbral es el lado que Mariana se atrevió a conocer: “en el umbral acontecen los instantes sin duración, los cuales, al eternizarse de llenan con lo esencial y decisivo” (Rodríguez, 2013, p. 277).

En la narración “Con los ojos abiertos” el encuentro entre Mariana y lo desconocido marca un final abierto para el lector, con diversas interpretaciones como el reencuentro con Armando o con otra presencia desconocida:

El final abierto desautomatiza ambos procesos y nos deja la posibilidad de elegir o de crear una nueva respuesta: quizás el deseo por aquel que la abandonó y, a la vez, el rechazo a una estética de lo «feo» son los que motivan su extraña apariencia (Cázares, 2009a, p. 177).

El desenlace sustenta el miedo; por las descripciones se indica que algo grave va a ocurrirle al personaje, sin embargo, es cuestión del lector interpretar el final: “el descubrimiento, ese gesto de revelación, de un sustrato de la realidad desconocido, pero siempre intuido” (Tapia, 2019, p. 162). Tanto la intuición de Mariana como la del lector es pavorosa, pero con misterio.

Ahora bien, ¿Cómo explicar el encuentro y la llegada de Mariana al umbral? Si bien, hay un camino que el personaje recorre para llegar a un determinado punto. Tal trayectoria principalmente se basa en lo cotidiano en la vida del personaje que en algún momento presenta una trasgresión o ruptura:

Los lunes por la mañana, iba a la tintorería y al supermercado, los martes comía con su tía Paulina y por la tarde se iba de compras, los miércoles pasaba al correo a

recoger o enviar cartas antes de ir a visitar a su viejo amigo [...] los jueves pasaba por la farmacia y después por la librería para comprar algún libro de artes, una revista de decoración o una buena novela, por la tarde jugaba cartas con varias amigas; los viernes le tocaba ir al banco a pagar los recibos que iban llegando [...] los sábados, muy temprano, llegaba Raúl, el jardinero, y Mariana pasaba la mañana en el jardín [...] Los domingos por la mañana le hablaban la *Nena* y Armando, después se preparaba algo de comer y pasaba la tarde con alguna amiga (Dávila, 2009, pp. 286-287).

El mundo textual se identifica con el mundo real: salir con amigos, comer, trabajar, ir al cine, conciertos, etcétera. Hasta que algo ocurre en el mundo textual que desconcierta al personaje y al receptor:

– ¿Oíste, mamá, oíste? Preguntó muy alterada.

–Sí, el reloj de la iglesia acaba de dar las doce –contestó Mariana.

–No, mamá, no fue el reloj de la iglesia se oyeron aquí, fue aquí en el hall, fue el reloj antiguo que está sobre la chimenea...

–Te digo que fue el reloj de la iglesia, hay ocasiones en que las campanadas son tan claras en el silencio de la noche que se sienten completamente cerca –dijo Mariana.

Pero Mariana no sólo estaba segura de lo que le había dicho a la *Nena*, le había mentado, ella también había oído las campanadas [...] del reloj antiguo que estaba sobre la chimenea, que tenía la cuerda rota y hacía años que no funcionaba, sí, un reloj con la cuerda rota había dado doce campanadas [...] ¿para qué preocuparla por una de esas cosas, extrañas y misteriosas, que a veces suceden y que uno no puede entender ni explicar? (Dávila, 2009, p. 286).

¿Cómo distinguir lo inexplicable de la imaginación de Mariana? La principal razón para sospechar de un evento sobrenatural radica en las doce campanadas que escuchó la *Nena*, a manera de un aviso de la entrada de algo negativo en la vida de la protagonista.

La casa de Mariana no provocaba temor, ni siquiera después de que llegaron los objetos; se percibía la invasión, pero el miedo no. El miedo se produjo cuando Mariana escuchaba los ruidos y pensaba que iban a matarla:

En la literatura, una casa puede ser “habitada” por fantasmas, duendes y toda clase de seres sobrenaturales que infunden pavor, pero también puede ser símbolo de seguridad, calor, paz, e fin, de todo lo más radicalmente opuesto a la inquietud o al miedo. ¿Cuándo preocupa un inmueble? Cuando, en una situación determinada, parece estar poblado por entes desconocidos y no conocibles (Botton, 2003, p. 31).

La preocupación y el miedo comenzaban a hacer las emociones habituales de Mariana en la hora de dormir: “«señor, ten piedad de mí, que esto sea rápido y no me torturen»” (Dávila, 2009, p. 293). Mariana al principio no atribuía los ruidos a lo sobrenatural, pensaba en ladrones, pero no podía ser porque los ruidos no se escuchaban todos los días, además ¿por qué esperarían tanto tiempo robar en la casa de una mujer indefensa y solitaria?

La vacilación del personaje como la del lector crece gradualmente, cuando cada mañana la protagonista se percataba que las cosas estaban ahí: “no se veía nada fuera de su lugar, al parecer todo estaba en su sitio, no había desorden” (Dávila, 2009, p. 289). No se puede explicar de dónde provenían los ruidos: de ahí nace el conflicto en el personaje y la incertidumbre aumenta al enterarse que no es el tapicero:

Había caído dentro de un remolino de sospechas y de dudas de indecible turbación. Cuando el hombre se marchó, Mariana se desplomó en un sillón de la sala. No podía más, sus nervios estaban a punto de romperse en mil pedazos como un vaso de cristal que se estrella en el piso (Dávila, 2009, p. 291).

Los ruidos inexplicables provocan desesperación, las respuestas lógicas se agotan, lo razonable deja de funcionar tanto en el mundo textual como en el mundo del lector: “lo fantástico exige, así, la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual” (Roas, 2016, p.

25). Los ruidos eran perceptibles en las noches, a veces despertaban a Mariana o también se escuchaban antes de que durmiera.

Roas alude que la medianoche es: “la hora tónica en el cuento de terror” (Roas, 2016, p. 68), el ambiente que siente la protagonista es opresivo en el sentido que el miedo está en su esplendor y los ruidos en su máxima manifestación: “Mariana era presa del terror, un terror inaudito, aniquilador” (Dávila, 2009, p. 293). En el cuento existen los dos tipos de miedo que propone Roas: el físico y el metafísico; el primero es sentido por Mariana, casi todas las noches teme que la maten o la lastimen; el miedo metafísico corresponde a la incertidumbre de no saber el origen de los ruidos, ni tener una descripción de la presencia que entra en la recámara.

Mariana convivía con dos mundos: el de ella y el de los objetos, pero ¿cuándo irrumpe o se transgrede en el mundo cotidiano? Cuando Mariana decidió cuidar los objetos, permitió entrar en su casa la causa de la transgresión, como indicios el sonido del reloj descompuesto, los ruidos en las noches, la presencia en la habitación; estos van creciendo hasta llegar a un punto culminante que no puede resistirse. Todorov recurre a la teoría de Pendozol para explicar esta estructura: “puede ser representada por una línea ascendente, que lleva al punto culminante” (Todorov, 1981, p. 63). Aunque la propuesta de Pendozol se concentra en la historia de fantasmas, se adecua al cuento “Con los ojos abiertos” porque presenta la misma forma ascendente: los sonidos son más frecuentes hasta que la presencia entra a la habitación y se da el momento de “la primera aparición” (Todorov, 1981, p. 64), es decir, cuando Mariana abre los ojos, instante en que se transgrede por completo:

La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una trasgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la capacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas, 2016, p. 21).

El mundo de Mariana cambia: su hogar se vuelve desconocido por los sonidos y la presencia, lo que antes era conocido de repente se convierte en extraño: entonces surge lo siniestro, de acuerdo con Freud, lo siniestro u ominoso viene de lo familiar; a pesar, de que Mariana no conocía los objetos, ni tenía interés en ellos, existía una conexión por parte de su exmarido.

Lo siniestro despertó en la mente del personaje el recuerdo el cual provocó una manifestación de ruidos y de una presencia que podría ser la de Armando del Bosque. Lo oculto u olvidado regresa de una forma amenazante: se convierte en una provocación de lo siniestro; Mariana al convivir con los objetos, en particular con las piezas africanas, activa cierto trauma o dolor del matrimonio que provoca lo sobrenatural (los ruidos, la presencia, lo inexplicable).

Como producto de una consciencia afectada por el recuerdo y la muerte de aquel a quien amó. Es decir que si la presencia de los objetos simula el regreso de Armando a la casa que años atrás abandonó, esto responde aparentemente a una experiencia subjetiva de Mariana (Tapia, 2019, p. 157).

Aunque el narrador no mencione con frecuencia a Armando del Bosque cede la voz a la tía de Mariana para describirlo de una forma despreciable:

—No sé cómo puede afectarte tanto la muerte de Armando —le comentó su tía Paulina, la misma noche del velorio—, estabas divorciada de él, además él se volvió a casar, se volvió a divorciar y no sé cuántas cosas más... (Dávila, 2009, p. 285).

El exesposo era una persona repulsiva en la vida de Mariana, pero ella le conservaba cierto afecto por ser el padre de sus hijos, al parecer él se desprendió

totalmente de Mariana porque la protagonista se sorprendió cuando se enteró que ella le daría sepultura.

Mariana originó sin querer y sin saberlo la transgresión: aunque no aceptaba los objetos, finalmente se queda con ellos porque pertenecían a su exmarido y posteriormente serían de sus hijos, motivo por el que decidió cuidarlos por sí misma. Así es como el recuerdo se convierte en detonador de lo siniestro y en seguida la transgresión al mundo de Mariana. ¿Pero en qué momento el relato toma una orientación fantástica?

Al principio todo se perfila cotidiano hasta el sonido del reloj descompuesto; no hay una explicación lógica, lo fantástico surge cuando no es posible explicar el origen de los ruidos y el personaje tanto como el lector caen en la vacilación.

La vacilación, el miedo, la irrupción son algunas características del cuento: “Con los ojos abiertos”:

Hay una serie de cadenas lógicas de significación [...] que construyen cabalmente la vacilación fantástica [...] la clave lo de fantástico [...] recae [...] en la vacilación y que desata la sospecha en Mariana de que se enfrenta a una causalidad oculta (Tapia, 2019, pp. 160-161).

El rasgo más importante que hace fantástico al cuento es la vacilación que se presenta en el personaje y en el lector. La vacilación incluso continúa en el lector después del final del cuento, pues no se sabe que ocurre con la protagonista:

El misterio está ahí *para no ser resultado*, el héroe llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre [...] La “fantasticidad” de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una

solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor (Botton, 2003, p. 40)

Sin embargo, existen otros elementos que no se consideran en el fantástico clásico, pero sí en lo neofantástico y en lo fantástico moderno; hay que tomar en cuenta que el narrador es omnisciente y en la mayor parte de los cuentos fantásticos relatan en primera persona.

Otro indicio es la falta de asombro en Mariana cuando escuchó las campanadas del reloj descompuesto: “manifiesta la violación de una ley lógica, aquella que presupone que un objeto, como el reloj, no puede funcionar si su mecanismo interno está atrofiado [...] Mariana, entonces, reconoce como existentes otras leyes de la realidad” (Tapia, 2019, p. 158). ¿Por qué no se extraña ante un suceso inexplicable? Tanto en lo neofantástico como en lo fantástico moderno el asombro y miedo desaparecen ante ciertos acontecimientos: “el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo [...] un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico” (Alazraki, 1990, p. 29). La emoción más intensa es la incertidumbre de saber quién provoca los ruidos.

Mariana no esperaba un evento sobrenatural, pues trataba de encontrar una solución, pero sin respuestas no quedaba otro remedio que tomar la decisión de enfrentarse a: “lo desconocido, a lo inesperado” (Dávila, 2009, p. 294). Mariana aceptó la convivencia con los objetos de su exmarido, esa acción es elemento del fantástico moderno, pues naturaliza el hecho sobrenatural. Ahora bien, en este proceso podría crearse una realidad externa (elemento de lo neofantástico) la realidad de los ruidos: “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara,

como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

“La narración neofantástica genera una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil” (Morales, 2011, p. 133). Desde que llegan los objetos a la casa comienzan los ruidos, ese sería el hecho inverosímil, algo que no se puede ser, sin embargo, rompe la realidad textual y se transforma en verosímil porque ocurre, los sonidos son perceptibles y dan entrada a otra realidad, la del ruido y la presencia.

Otra característica de lo neofantástico y del fantástico moderno es el sentimiento humano: “el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar de su persona” (Morales, 2011, p. 133). Si lo neofantástico se enfoca en el hombre, entonces el cuento no giraría en torno al fantasma de Armando, ni de las piezas africanas ni de los demás objetos, se prestarían como motivos para hablar de Mariana: “la temática neofantástica es claramente ontológica, pues se centra en la búsqueda del hombre, su identidad, la realidad que lo engloba o la que de él se desprende” (Morales, 2011, p. 134). El efecto del fantástico moderno proviene del interior de Mariana, es decir, del recuerdo que se manifiesta cuando está cerca de las cosas de Armando y despiertan lo sobrenatural, la irrupción en la vida de la protagonista.

La narración “Con los ojos abiertos” es un cuento fantástico que comparte características con lo neofantástico y el fantástico moderno. Se puede hablar de una narración híbrida por el hecho de no infundir miedo en el personaje al escuchar los

sonidos del reloj descompuesto; por una segunda realidad alterna inverosímil; porque la narración habla sobre un tema humano: el dolor, la soledad, el silencio y la angustia que vienen del interior del personaje.

### **3. El niño encadenado: detonador de lo siniestro en “El patio del vecino”**

El narrador del cuento “El patio del vecino” es tipo omnisciente: tiene el control de la narración; sabe más que los personajes, cede la voz, entra en la conciencia, emite opiniones. Inicia el discurso cuando la protagonista y Miguel se cambian de casa. Al principio el narrador muestra a una mujer entusiasmada, aunque al paso del relato se va desmoronando a causa de un evento, el efecto que sufre es la reanimación de una depresión, en esta secuencia el narrador relata en dos tiempos: el presente y el pasado, hace empleo de una larga analepsis presentada como un recuerdo: en el cual se habla de un descuido en el trabajo de la protagonista como asistente social de niños: beber cerveza con su compañero.

Ante el suceso el narrador cumple con la función testimonial o de atestación al emitir una opinión respecto: “Paula había pasado de ser una santa –la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, maternal y abnegada– a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados” (Enríquez, 2016, p. 147). El narrador observa a la protagonista desde una posición diferente: ve con claridad los hechos y sabe el pensamiento de Paula: “en el momento no creyó estar haciendo nada malo” (Enríquez, 2016, p. 145).

La protagonista recuerda las acciones de los demás personajes: “la nena simpática se había caído de la cucheta” (Enríquez, 2016, p. 145). Los recuerdos que llegan a

su memoria son castigos para ella misma: “cuando la supervisora entró en la cocina, desenchufó la radio de un tirón y les gritó: qué mierda están haciendo, qué carajo hacen, hijos de puta. Sobre todo el «hijos de puta»: había sido tan sentido, tan sincero” (Enríquez, 2016, p. 145).

La omnisciencia del narrador permite conocer los pensamientos y emociones de los personajes: Paula se juzga a sí misma por el error que cometió, la supervisora no toleró la actitud de la protagonista. Por parte, Miguel, desestimaba a Paula en silencio. El narrador focaliza a Paula después de la recuperación, observa dos situaciones: Paula quería algo diferente, pero encontraba contradicción en su pareja, pues: “Miguel odiaba los primeros días en una nueva casa” (Enríquez, 2016, p. 132), mientras que la protagonista: “tenía planeada la distribución del escritorio y los libros” (Enríquez, 2016, p. 132). El desacuerdo entre ambos era inevitable: “al punto de plantearse si quería seguir de pareja con Miguel” (Enríquez, 2016, p. 135).

El narrador posiciona a cada personaje a partir de sus experiencias e incorpora un hecho del pasado en el presente: “Miguel creía que estaba enferma. Le había sorprendido mucho descubrir que su marido era tan prejuicioso” (Enríquez, 2016, p. 135). La discordia entre la pareja provocó las diferencias de perspectivas que conlleva la separación. Paula percibe a Miguel perjudicial, en toda la narración mantiene esa postura, y el narrador describe su relación: “vivían en una tranquilidad leve, pero no amistosa” (Enríquez, 2016, p. 138).

El narrador permite la unión de voces por medio del estilo directo libre y el estilo indirecto libre, entre ambos se mezcla la voz del narrador y la de Paula. El estilo

directo ayuda a conocer fragmentos de pensamiento de Paula y Miguel, mientras que en el estilo indirecto fluye la conciencia de la protagonista, lo cual resulta posible gracias a la focalización del narrador: “el objeto es conocido desde todos los ángulos y desde ninguno. En consecuencia, el narrador entrega más información de la que los personajes poseen” (Gutiérrez, 2021, p. 124).

El discurso con estilo directo muestra: “las palabras de otra persona (o las propias) manteniéndolas aparentemente idénticas a como fueron pronunciadas o escritas” (Reyes, 1995, p. 12). El narrador introduce palabras directas de la protagonista: “muy cerca podía ver los edificios de la avenida; en algunos años, creía, las casas como la suya **–la sentía suya–** iban a ser compradas y demolidas” (Enríquez, 2016, pp. 132-133). Las letras en negritas representan el pensamiento de Paula en el discurso del narrador, el sentido de pertenencia a un lugar que le diera tranquilidad.

Otro ejemplo del estilo directo: mientras Paula habla sobre su depresión, “no tenía que aguantarle la cara de tristeza. Era tan injusto. Porque había estado deprimida, como tanta gente, porque tomaba medicación **–en dosis muy bajas–**” (Enríquez, 2016, p. 135), interviene la voz de la protagonista (en negritas): justifica que tomaba poco medicamento. A través del mismo discurso, se conoce la postura de Miguel: “No te das cuenta de que es por lo de tu trabajo, estás obsesionada” (Enríquez, 2016, p. 141). Se conoce la voz directa de Miguel y la opinión hacia Paula, a quien consideraba obsesionada y loca:

Miguel le había confesado [...] que las enfermedades emocionales se podían mejorar a *voluntad*

–Eso es una pavada– le había dicho ella–. ¿Acaso te pensás que un obsesivo puede dejar de, no sé, lavarse las manos compulsivamente? Resultaba que a Miguel le parecía que sí (Enríquez, 2016, p. 135).

El narrador permite a la protagonista mostrar su conciencia mediante el estilo indirecto, “el más apto [...] para transmitir no solamente palabras, sino pensamientos y percepciones, precisamente porque es más aceptables transmitir el contenido de un pensamiento” (Reyes, 1995, p. 45). La voz narrativa se mezcla con los pensamientos de Paula, por: “la fusión de voces y la concomitante subordinación sintáctica” (Reyes, 1995, p. 34); la protagonista cuenta partes de la historia esto se identifica por las conjunciones subordinantes *que* y *porque*, además por los verbos en presente en la conciencia del personaje:

Los golpes que la despertaron eran tan fuertes que la hicieron dudar: debía ser una pesadilla [...] Paula apretó los dientes y se puso a llorar. Otra vez él la miraba así [...] la iba a tratar de loca. Que lo mate pensó. Si es un chorro armado el que quiere entrar, **si él es tan pelotudo de abrir la puerta porque** no me cree, **que lo mate**, mejor **disfruto** sola de esta casa, **me tiene harta**” (Enríquez, 2016, pp. 133-134).

El narrador calla y el personaje expresa sus pensamientos; el pretérito desaparece y se instala la voz de Paula en tiempo presente: “el estilo indirecto libre consiste en una reproducción de discurso *sui generis*, que presenta los contenidos de la conciencia de un personaje (palabras, o, con más frecuencia pensamientos y percepciones) desde el aquí-ahora de esa conciencia)” (Reyes, 1995, p. 46). Paula habla desde su yo (lo que vive, siente, piensa y reproduce); los verbos en presente se extienden en la conciencia del personaje, en tanto: “el hablante es el centro de su propio sistema deíctico, y su discurso está formado a partir de ese centro formado por: yo, aquí, ahora” (Reyes, 1995, p. 14)

El narrador posiciona al personaje desde el tiempo presente: “había sido una depresión intensa, pero común. Ahora la había superado” (Enríquez, 2016, p. 146).

El adverbio temporal *ahora* marca el momento que vive la protagonista:

*Ahora* tenía que rendir sus materias; eran apenas tres, y hasta el momento lo leído no le había resultado muy complejo [...] *ahora* podía ver parte del torso y confirmar que era un chico [...] se seguía viendo la cadena *ahora* quieta” (Enríquez, 2016, p. 139).

“*Ahora* se refiere al presente del personaje que padece la experiencia, sin interrumpir el relato: el imperfecto señala la confluencia entre el pasado del narrador y el presente del personaje” (Reyes, 1995, p. 17). El narrador relata lo que el personaje ve en su conciencia: “la función literaria del estilo indirecto libre es reproducir en la conciencia, la realidad según experimentada por una conciencia [...] el narrador reproduce una conciencia que a la vez reproduce una realidad” (Reyes, 1984, p. 254). Los verbos en tiempo presente indican el *ahora* de Paula en el que está el yo del personaje, quien siente, percibe, sufre y vive.

El narrador se encarga de poner estas sensaciones en su discurso: “la realidad del estilo indirecto libre es una realidad en cuanto (sentida, percibida, experimentada, pensada... pero manifestada, inevitablemente, a través de discurso)” (Reyes, 1984, p. 246). Paula también se dirige a sí misma mediante el estilo indirecto: “es el chico que vi a la noche hace semanas, al pie de la cama pensó. Es el mismo. **Qué está haciendo, lo dejan suelto a veces, qué hago**” (Enríquez, 2016, p. 140). El personaje expone sus dudas, las preguntas son articuladas para no responderse, pero reflexiona sobre su discurso: el *qué hago* es la interrogante que la lleva a experimentar más cosas.

El narrador mezcla el estilo directo e indirecto, lo cual permite a Paula reproducir su conciencia: “le corresponde al narrador ir entretejiendo los momentos de transcripción de la conciencia de los demás momentos narrativos” (Reyes, 1984, p. 255). En la reproducción de conciencia cambia la focalización: “Bal considera [...] que el cambio de voz supone cambio de focalizador” (Reisz, 1983, p. 192). Por momentos Paula narra y focaliza: “seguro era Eli porque había corrido como un gato; era Eli y yo estoy medio dormida y no me doy cuenta de que estoy medio dormida y creo estar viendo duendes enanos, qué tarada” (Enríquez, 2016, p. 138).

En el cambio de voz de narrador a personaje se observa cómo Paula focaliza la situación, confundida o media dormida, y conserva esa noción en la mayor parte del relato:

El focalizador es [...] la instancia que aprehende, selecciona, evalúa y presenta cierto material que puede pertenecer tanto al ámbito de lo perceptible (objetos físicos) como al de lo “imperceptible” (objetos psicológicos, interioridad del personaje); una instancia tal que, como se comprueba, está libre de todo tipo de restricción en su actividad modelizadora, se diferencia nítidamente del narrador a condición de que se entienda que éste es tan sólo la fuente lingüística de la que procede la verbalización de cierta manera registrar, ordenar, estructurar y apreciar los más diversos fenómenos (Reisz, 1983, p. 190).

Por la focalización de Paula y el narrador se dan alternativas para conocer el desarrollo del personaje: la protagonista vive diversas transiciones que ocasionan un evento perjudicial.

Paula al principio es un morfema vacío que obtiene valor a partir de tres detonantes: “se había muerto su padre, la habían echado del trabajo y se había mudado” (Enríquez, 2016, p. 138). El efecto de estas razones determina la evolución como

personaje en un proceso degenerativo. Según Hamon (1996), el personaje posee marcas que lo definen. Las marcas son rasgos del personaje en un estado plano, es decir, sin modificaciones ni transformaciones, pero que se mantiene en constante movimiento hasta adquirir valor o sentido; en el caso de Paula, las marcas representan emociones y actitudes:

Uno de los chicos, de unos seis años, muy drogado –había llegado el día anterior, cuando ella tenía franco, y nadie lo había revisado con atención; debía tener droga encima–, se había hecho caca frente al televisor [...] una de las dos supervisoras a cargo, una imbécil, quería que el chico volviera a la calle [...] cuando Paula llegó tuvo que gritar, explicarles a las supervisoras cómo hacer su trabajo y, después ayudarles a limpiar (Enríquez, 2016, pp. 142-143).

La protagonista cuidaba de los chicos sin importar las condiciones en las que estuvieran. Tenía responsabilidad de proteger, las actitudes y emociones de Paula definían cómo era: se ponía intranquila cuando los chicos no estaban bien, a tal grado de sentir estrés o preocupación por no mejorar sus condiciones, además, les dedicaba la mayor parte de su tiempo.

El motivo fundamental de Paula era cuidar a los niños: “el personaje será definido [...] por un conjunto de relaciones de semejanza, oposición, de jerarquía y de orden” (Hamon, 1996, p. 130); el personaje establece un vínculo con los chicos de protección, que al aceptar beber con su compañero se rompe. La protagonista falta a su propia idea de responsabilidad, en consecuencia, se crean relaciones de oposición.

La primera se da con ella misma, pues juzga su acción continuamente y no puede superar dicho episodio: “como ella misma pensaba a veces, que era una hija de

puta” (Enríquez, 2016, p. 142). Paula sentía que había fallado, le dolía renunciar, pero sobre todo perder la confianza de los chicos, el interés que sentía por ellos se desvaneció para todos.

El accidente del trabajo fue la causa de la crisis que vivió el personaje: “después del despido, llegó la depresión” (Enríquez, 2016, p. 146). La segunda relación de oposición se crea con Miguel, Paula no encontró el apoyo que buscaba: “cuando Paula decidió consultar con un psiquiatra, Miguel tuvo un ataque de furia y le dijo que ni se le ocurriera ir a ver a uno de esos chantas” (Enríquez, 2016, p. 135). Las palabras de Miguel no eran cómodas, provocaron resentimiento y en consecuencia desprecio, no obstante, Paula no podía tomar decisiones propias, ni hacer lo que ella quería.

La hostilidad entre Paula y Miguel crea un prejuicio discreto por parte de la suegra de la protagonista, a pesar de que la relación entre ellas era aparentemente sana:

–Yo no sé Paulita, de dónde salió tan necio mi hijo –le dijo mientras tomaban un café. En mi casa nadie piensa así. Si ninguno de nosotros hace terapia, es porque, gracias a Dios, no necesitamos. Aunque a lo mejor el salame de mi hijo lo necesita. Te pido disculpas, nena (Enríquez, 2016, p. 136).

Al parecer Miguel y su mamá pensaban igual acerca de los psiquiatras: dar gracias a dios por no tener una enfermedad depresiva era recriminar el comportamiento de Paula. Por su lado, la protagonista sabía que era importante acudir a terapia, pero no lo hizo, se quedó reprochando a Miguel.

Miguel abandonaba a Paula cuando ella lo necesitaba. Paula presentaba dependencia emocional hacia Miguel, estaba con él pese a sus ideas y actitudes,

no se sentía comprendida y el odio por su pareja crecía: “cuánto lo despreciaba a veces” (Enríquez, 2016, p. 138).

Las relaciones de oposición provocan la transformación del personaje, pues cambió el trato con ella misma, su ética profesional y la relación amorosa con Miguel: “un personaje es [...] el soporte de las conversaciones y transformaciones de un relato” (Hamon, 1996, p. 131). Después del accidente, en su nuevo hogar el personaje busca equilibrar su vida:

Por primera vez ponía plazos, diseñaba los meses por venir [...] Tenía ganas de estudiar en el patio y de comprar un sillón cómodo para sentarse ahí con sus papeles y un café [...] terminar su carrera, rendir los exámenes que le faltaban para recibirse, y quería hacerlo en un año, para después volver a trabajar (Enríquez, 2016, p. 132).

Hamon (1996), menciona que el personaje será definido por su relación con un objeto o búsqueda; en este tenor Paula quería poner orden en su vida, pero su objeto es remplazado por otro cuando ve a un chico en malas condiciones en el patio del vecino: “era una pierna. Una pierna de niño, desnuda, con una cadena en el tobillo” (Enríquez, 2016, p. 139).

La aparición del chico fue el pretexto para aliviar la herida del pasado y de su relación sentimental:

Quería que Miguel lo viera [...] si Miguel compartía la responsabilidad con ella y lograban hacer algo por el chico, sentía que a lo mejor podían recuperar una parte de lo que habían tenido: esos años de irse los fines de semana [...] a pueblos perdidos de la provincia [...] o los domingos de sexo con un colchón el piso (Enríquez, 2016, p. 140).

Paula actúa en función de lo que piensa Miguel, “por su modo de relación con los demás actantes” (Hamon, 1996, p. 134), en consecuencia, lo espera para actuar juntos:

Él repetía qué, qué, y ella le insistía con que el vecino tiene a un chico encadenado en el patio, no, no es raro, hay muchos casos así, no es una locura, subamos [...] cuando se asomaron juntos [...] la cadena no estaba más, ni el chico ni su pierna [...] Miguel hizo lo que Paula más temía, –Estás loca –dijo, y bajó (Enríquez, 2016, p. 141).

El pensamiento de Miguel causa emociones negativas en Paula, entonces la relación de oposición se diluye, y el personaje se independiza: “si Miguel no le creía, era un problema suyo [...] no iba a volver esa noche. No le importaba” (Enríquez, 2016, p. 142). El objeto de búsqueda cambia para Paula, no es Miguel ni la relación que importa, sino el chico encadenado, el personaje da un paso de crecimiento, pues deja de depender de su pareja: “lo que había entre ellos se había terminado entonces. Pero todavía podía hacer algo. Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo” (Enríquez, 2016, p. 147).

El personaje toma una decisión de acuerdo con las modalidades querer, saber, poder, retomadas por Hamon. Paula despierta el trauma que vivió, el pensamiento de fallar regresa: “ella sabía qué hacer en estos casos [...] no quería siquiera pensar en volver a responsabilizarse de los chicos perdidos, los dañados” (Enríquez, 2016, p. 140). La idea de no poder ayudar al chico se convierte en estrés, pero decide enfrentarse sola: “tomó una decisión demencial: entrar a la casa” (Enríquez, 2016, pp. 147-148). Dentro de la casa del vecino Paula arriesga su bienestar, el nuevo

sitio el cual prometía un cambio se convierte en riesgo. Paula adquiere valor para rescatar al chico, sin embargo, lo que encuentra la hace vulnerable.

Al entrar a la casa del vecino las relaciones de oposición se desvanecen: Paula toma decisiones propias, sin embargo, continúa reprochándose el pasado que la motiva a dar ese salto. La protagonista se convierte en un personaje redondo: de un carácter débil cambia a uno decisivo, el instinto de proteger y salvar resurge, desempeña su labor y comienza su travesía, la parte determinante de su desarrollo. Morgan Forster (1974), menciona que los personajes redondos tienen la capacidad de sorprender de manera eficaz y convincente: Paula lo hace, sorprende porque se desprende de Miguel, aunque no del pasado, pero es el motivo que la obliga a una transformación: de un nivel alto baja hasta encontrar la agonía.

Un cambio que conlleva la destrucción: “la muerte inminente de la protagonista y la ironía de ser destruida por el niño al que quería salvar” (Álvarez, 2022, p. 71). El personaje cumple con la intención de rescatar al chico, pues entra a la casa para salvar a alguien desconocido. Lo demencial ocurriría, pues el narrador lo anunciaba: “como ahora: algo malo iba a pasar y era una estupidez negarlo” (Enríquez, 2016, p. 152). ¿Pero cómo es la casa y qué representa para la protagonista? Las acciones van acompañadas de espacios que tienen importancia significativa en la vida del personaje, en este sentido: la casa nueva de Paula y la casa del vecino.

El hogar nuevo representa para Paula un lugar de expectativas: “la casa le parecía ideal para la misión” (Enríquez, 2016, p. 132). Un espacio importante, especialmente para la protagonista: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones

de estabilidad” (Bachelard, 2000, p. 28). Paula aspiraba a cumplir sus sueños y la casa se convierte en el espacio donde realizarlos.

Encuentra la tranquilidad en aquel sitio que prometía protección: “había confiado desde el principio en la casa y en su dueña” (Enríquez, 2016, p. 132); la confianza de pertenecer y estar en un lugar tranquilo la beneficiaba. Sin embargo, el narrador insinúa algunas señales de que en realidad no se trata de una casa segura por la conducta inusual de la arrendadora: “los había aceptado con una sola garantía –la de los padres de Miguel; por lo general, los dueños pedían dos– y con un solo sueldo, también el de Miguel” (Enríquez, 2016, p. 131).

La sospecha surge ante las facilidades que la dueña brinda para que vivieran en la casa, pues el contrato no parecía importante: “a lo mejor necesitaba el dinero o quería tener la casa ocupada antes de que empezara a deteriorarse por falta de cuidado” (Enríquez, 2016, pp. 131-132). La casa estaba en una ciudad con espacios difíciles de rentar: “*Está imposible alquilar en Buenos Aires*” (Enríquez, 2016, p. 136). La casa se convierte en lugar dudoso, al menos para Miguel: “esa actitud le había causado un poco de desconfianza y, antes de firmar el contrato, había pedido visitar la casa una vez más. No había encontrado nada preocupante” (Enríquez, 2016, p. 132).

A pesar del presentimiento de Miguel, deciden ocupar el espacio que: “daba a la calle, y el barrio de casas bajas parecía muy tranquilo pero activo, con mucha gente en los negocios de la cuadra y hasta un sencillo bar en la esquina” (Enríquez, 2016: 132). Por la ubicación, la casa no representaba peligro. ¿Qué convierte el espacio

en una amenaza? Entre el ensueño Paula escuchó algunos sonidos: “en la oscuridad los golpes sonaban como algo a punto de entrar, a punto de derribar la puerta” (Enríquez, 2016, p. 133).

Los ruidos son la primera advertencia de que algo no está bien: “se levantó, corrió atrás de Miguel y le pidió por favor que no abriera” (Enríquez, 2016, p. 134); es difícil saber si ello fue real o un sueño, el personaje lo atribuye a una pesadilla: “se alegraba de haber tenido un sueño demasiado vivido” (Enríquez, 2016, p. 134). Sin embargo, percibe que los sonidos fueron reales, en tanto que: “hacían vibrar la casa. Los golpes en la puerta sonaban como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante” (Enríquez, 2016, p. 133).

La percepción de Paula es nebulosa, lo que escucha o ve es confuso, sin embargo, el narrador da indicios que en verdad sucede: “–Vamos a mirar desde la terraza, se tiene que ver la calle. –Está toda alambrada, la terraza. Miguel arrancó el alambre sin esfuerzo, estaba prácticamente desprendido” (Enríquez, 2016, p. 134). Era fácil que alguien entrara a la casa, probablemente Paula escuchó los golpes y por el estrés los confundió con una pesadilla, además, en ese momento recibe el único apoyo de Miguel, él no reclama nada, pues “vio algo en sus ojos: le creyó” (Enríquez, 2016, p. 134).

Ahora bien, el miedo que siente la protagonista impregna el espacio, pues: “la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (Bachelard, 2000, p. 59). Después de percibir a alguien en la casa Paula adquiere emociones negativas

y confusas, no sabe si lo que ve u oye es real. Asimismo, convierte la casa en un lugar de reflexión sobre la relación con Miguel y de su propia existencia.

Así, la casa toma un lugar de relevancia para la protagonista; también es el espacio de los recuerdos de Paula: “lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano” (Bachelard, 2000, p. 29); hay una conexión con la casa y el pasado del personaje, dado que ver desde la terraza al chico encadenado evoca el accidente en el trabajo, la unión de las dos imágenes crean un mismo espacio de recuerdo: “las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños” (Bachelard, 2000, p. 34).

El espacio que ocupa representa dos cosas: el pensamiento unido al recuerdo y al chico encadenado; Paula toma la decisión de enfrentar sus miedos y porvenir: “podía saltar de la terraza al patio. Lo había estudiado toda la noche” (Enríquez, 2016, p. 148). Brincar para rescatar al chico equivaldría al peligro: “salir de casa, tratar de aniquilar el elemento extraño o ser expulsado de ella son tres maneras de expresar lo mismo: los personajes deben replantearse su lugar en el mundo, su existencia, en definitiva, su yo más íntimo” (Hornedo, 2014, p. 93). El yo íntimo de Paula reclama el pasado (salvar a la niña), sin embargo, en su lugar está el chico encadenado como una segunda oportunidad de corregir los errores:

Paula decidió actuar con inteligencia [...] era la primera vez que veía al chico. No iba a llevar a Miguel corriendo a la terraza para mostrarle la cadena, el pie. No podía pasar que el chico atado se moviera de lugar, que dejara de verse, y no quería que Miguel dudara. Primero, se lo contaría. Después irían juntos a la terraza (Enríquez, 2016, pp. 140-141).

Paula plantea su lugar en el mundo a partir de la experiencia con el trabajo y de la relación con Miguel; entonces toma la decisión: traspasa al patio del vecino, un adentro hacia afuera, un adentro de pensamientos, de depresión, que la obliga a rescatar a alguien aunque conlleve al peligro; se trata de un cambio de espacio que representa el cronotopo del umbral, la etapa de crisis o ruptura vital, en tanto el patio se configura como el lugar de acción, donde ve al chico encadenado: “lugares en los que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos” (Bajtín, 1989, pp. 399).

El momento de cruzar es simple. Paula construye su camino: desde el trabajo, luego la depresión, la casa nueva y finalmente el patio del vecino, el camino que hace y se modifica con el tiempo. El tiempo para Paula se detiene: “parece verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la metamorfosis del camino: «camino de la vida», «empezar un nuevo camino» [...] la metaforización del camino es el transcurso del tiempo” (Bajtín, 1989, p. 394).

El tiempo del personaje avanza, pero se detiene cuando observa al chico encadenado: el pasado y presente se unen para formar y mostrar el camino de Paula:

En el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos [...] de todo tipo [...] en él pueden encontrarse casualmente aquellos por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos (Bajtín, 1989, p. 394).

El tiempo transcurre con mayor velocidad cuando Paula entra a la casa del vecino: el pasado queda detenido, los recuerdos disminuyen, incluso Miguel desaparece, el

tiempo es importante para salvar: “el chico debía estar adentro, salvo que el hombre lo hubiera sacado en el rato de la pelea con Miguel o durante la mañana, cuando ella se había dormido. ¡Tonta floja por haberse dormido!” (Enríquez, 2016, p. 148).

Ante el mal anunciado, la casa pasa a ser reveladora de la identidad del chico encadenado o del habitante de la casa. Una revelación para Paula que también conlleva a la destrucción, pues entra a un lugar ajeno a una irrupción al peligro: “la invasión [...] implica justamente el nacimiento de lo inquietante” (Álvarez, 2022, p. 75). El pensamiento del personaje está dirigido a observar, por lo tanto, el narrador es más concreto con las descripciones del patio, cocina, habitación y *living*. Paula se concentra en buscar al chico: “se atrevió a hablar. –Hola –susurró–. ¿Estás acá?” (Enríquez, 2016, p. 150). El ritmo de la narración se acelera: la prisa por salir del lugar y rescatar al chico la hace hablar; el miedo de ser descubierta crece: el tiempo se intensifica, denota peligro, pues Paula escucha llegar al dueño de la casa.

El narrador describe el espacio mediante los sentidos del personaje: vista, olfato y tacto; se conoce lo que Paula medio veía: carne podrida, pero “no podía distinguir qué carne era” (Enríquez, 2016, p. 149). A través del olfato percibía una pestilencia en la cocina: “el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de un líquido amargo; tuvo que hacer un esfuerzo para no vomitar” (Enríquez, 2016, p. 148); solo el olfato determina que hay algo malo en la cocina: “los malos olores constituyen sin más un mismo universo que tienen en común la molestia y la nocividad” (Larrea, 1997, p. 47).

Posteriormente, Paula entra a la recámara, un espacio privado e íntimo del dueño:

No tenía ventanas [...] las paredes tenían [...] signos pequeños, como una trama arácnida. Paula lo tocó [...] encontró la pintura rigurosa de la pared [...] las paredes estaban escritas, casi sin dejar espacio, con una letra elegante y pareja (Enríquez, 2016, p. 149).

De nuevo se destaca la oscuridad en la habitación, por lo tanto, la vista de Paula no ayuda totalmente con la descripción, pero el tacto sí; de acuerdo con Bal (1990), tocar indica conocer el material, sustancia y textura de los objetos: las paredes empapeladas con detalles perfeccionistas como las letras y símbolos inentendibles, el tacto podría indicar que el dueño fuera admirador de algún tipo de arte.

Por otro lado, en la sala todo está “ordenado y vacío” (Enríquez, 2016, p. 150). El *living* es el espacio donde siente más preocupación pues encuentra recibos, “boletas de luz, de gas, de teléfono, todas sin pagar y ordenadas cronológicamente” (Enríquez, 2016, p. 150). Al ver los recibos el personaje entra en un estado de duda, pues cómo alguien pasa por inadvertido en un barrio como el de Buenos Aires. Un habitante descuidado con los pagos, pero encantado con el orden, ¿realmente alguien utilizaba el sitio para vivir?

Paula entra para salvar al chico, pero conoce un estado total de miedo e incertidumbre. La protagonista irrumpe en la casa del vecino y después hacen lo mismo con la suya: “el chico estaba sobre la cama” (Enríquez, 2016, p. 152). Paula pierde toda tranquilidad y esperanza; el espacio se convierte en percepción de temor y amenaza, la habitación no la salva de un riesgo inminente: “es demasiado tarde, el mundo del vecino se encuentra ahora en el de ella” (Álvarez, 2022, p. 70).

¿Quién invade la habitación de Paula?

La invasión inicia desde que Paula piensa en el chico encadenado. El efecto siniestro surge de la reanimación del recuerdo del accidente de la niña: “lo siniestro se da cuando [...] complejos reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (Freud, 2023, p. 12). A partir de la imagen del chico, el narrador introduce el accidente de la niña en el antiguo trabajo de la protagonista:

Una nena de unos cinco años; la habían encontrado en la calle con un hombre y una mujer que no eran sus padres, sucia y muy cansada [...] La nena no era desconfiada y callada. [...] Se reía con la televisión hasta que le dolía la panza. Hablaba mucho y contaba sus fantasías callejeras (Enríquez, 2016, p. 144).

El recuerdo se activa y junto con él lo siniestro: el narrador destaca una de las anécdotas de la nena, quien: “hablaba de un chico-gato que había conocido en el Jardín Botánico, por ejemplo, un chico que vivía ahí entre los animales y que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad” (Enríquez, 2016, p. 144). La descripción de la niña se une con la impresión del chico encadenado. El sentimiento siniestro del chico-gato es inherente a la figura del chico encadenado por la similitud de la descripción de ambos: ojos amarillos, complexión de tipo chico-gato y el vínculo de la casa con la visión en la oscuridad.

El chico-gato parece un ser imaginario: “Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro [...] de un objeto sin vida esté de alguna forma animado»” (Freud, 2023, p. 5). Lo que se creía animado solo en la imaginación de la niña trasciende al espacio físico de Paula, aunque el personaje no recuerde el parentesco de ambos chicos, el narrador sí lo menciona como pista para identificar que se trata de la misma creatura y corroborar su existencia. Al paso de la narración Paula olvida las

palabras de la niña, pero quedan grabadas en la voz del narrador; una descripción de lo siniestro.

Paula une los fragmentos de la historia de la niña con la situación del chico encadenado: regresa a una etapa de dolor, mira el presente sin dejar el pasado: “el retorno involuntario a un mismo lugar, aunque difieran radicalmente en otros elementos, producen, sin embargo, la misma impresión de inermidad y de lo siniestro” (Freud, 2023, p. 9). La imagen recurrente del retorno es el tobillo roto de la nena y el tobillo encadenado: “era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena del tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba la infección” (Enríquez, 2015, p. 15).

El tobillo herido rememora la situación donde Paula falla en salvaguardar a la niña: “estaba llorando a los gritos en el piso, con un tobillo roto” (Enríquez, 2015, p. 145). El retorno al sentimiento de dolor y culpabilidad, ahora en el presente del personaje. Paula se encuentra en una situación similar, proteger en dos contextos semejantes que implican el bienestar del otro, pero el resultado causa de crisis; el sufrimiento de la niña provoca depresión y el chico encadenado la destrucción de Paula: “abrumada por la idea de por fin salvar a un niño [...] y la ironía de ser destruida por el niño al que quería salvar” (Álvarez, 2022, pp. 70-71).

Salvar se convierte en una constante negativa: “la ayuda correspondería a la protagonista quien, cándidamente, termina por ser asesinada, devorada por la infancia” (Álvarez, 2022, p. 71). En cambio, lo supuestamente inocente devora al

personaje en un espacio familiar que de pronto se torna desconocido: “lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (Freud, 2023, p. 2).

La presencia del niño en el patio, un lugar de juego o tranquilidad se vuelve misterioso y probablemente peligroso, además de las cosas extrañas que existen en la casa, donde no existe explicación ante los hechos: “de lo doméstico al horror no hay más que un paso: lo familiar, lo conocido, que de pronto se vuelve espantoso” (Achón, 2020, p. 6). Lo siniestro trasciende al hogar de Paula, específicamente en la habitación: “eran las llaves de la puerta. El chico las hizo tintinear y se rió y su risa vino acompañada por un eructo sanguinolento” (Enríquez, 2016, p. 153).

El acto malvado de agitar las llaves demuestra quién tiene el control. El chico-gato parece feliz de tener a Paula, con una sonrisa de triunfo por encerrarla y devorarla: “la risa trasciende al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica [...] una risa cuyo sonido es más espantoso que la más espantosa maldición” (Kayser, 2004, p. 313). La risa, un componente de la felicidad, es emitida por la creatura, posterior el sonido del eructo sanguinolento de satisfacción.

Por su lado, la protagonista siente miedo, es consciente de la tragedia que se aproxima: “el miedo radica en el hecho de mirar hacia el jardín vecino y darte cuenta de que un día puedes quedar atrapado allí, en un mundo aparentemente cercano, pero totalmente desconocido y aterrador” (Amaro, 2019, pp. 806-807). Paula no se enfrenta ante un niño, por la descripción del narrador se asemeja a otra cosa:

Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio sus dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha como un serrucho [...] Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos (Enríquez, 2016, p. 152).

Álvarez (2022), propone lo grotesco en cinco obras de Enríquez, entre ellas “El patio del vecino”, sin embargo, en esta investigación se retoma la idea solo en la descripción del del chico-gato: la forma del cuerpo, dientes afilados y amenazantes, la risa malévola y las intenciones lo describen más como un monstruo: “la mezcla de lo animal y lo humano y lo monstruoso como rasgo más característico de lo grotesco” (Kayser, 2004, p. 38). Lo monstruoso en la narración “En el patio del vecino” se asocia con lo desconocido y peligroso: “–lo monstruoso, lo siniestro, lo grotesco– se ligan en la medida en que todas ellas funcionan en la zona de oscilación entre lo familiar y lo extraño, en ese borde siempre cambiante, siempre riesgoso” (Segade, 2014, p. 216).

El chico parece no humano y tiene una desproporción del cuerpo: “formas descomunales, combinación de partes de diversas especies animales y vegetales, mezcla de formas mecánicas, dimensiones exageradas, inusuales combinaciones, no sienten remordimiento, no guardan hábitos de higiene” (Escamilla, 2016, p. 25).

La apariencia del chico viene acompañada de lo grotesco:

Tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y sangrientos, como sardinas. Apestaba, también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. Acariciaba a la gata brutal, ciegamente, con una mano demasiado grande para su cuerpo (Enríquez, 2016, p. 152).

El acto de maltratar a la gata señala a un ser totalmente malvado, sin razón ni pudor; el chico-gato no se reconoce como un chico normal, sino como alguien que le gusta hacer daño, comer animales, lastimar personas; no pertenece al mundo del personaje, sino a otro espacio desconocido.

“El patio del vecino” presenta rasgos del fantástico clásico como la cotidianidad, el elemento transgresor (el chico-gato), la incertidumbre de Paula en la casa del vecino, sin embargo, la narración adquiere elementos del fantástico moderno: “lo fantástico moderno también presenta una ruptura en cuanto a la tradición que había instalado o instaurado el paradigma clásico, en el que la otredad siempre es externa, amenaza con invadir el elemento marcado” (Nieto, 2015, p. 134). En este caso el elemento fantástico viene del exterior para volverse interior: “la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa a ser externa a interna” (Nieto, 2015, p. 134).

Los criterios para considerar fantástico moderno un texto es la naturalización: “en lugar de la vacilación, se produce una adaptación al acontecimiento sobrenatural, es un proceso” (Nieto, 2015, p. 184). Es decir, pasar por normal las situaciones sobrenaturales; para Paula, no lo son tanto, pero sí deja pasar algunas señales: cuando Paula observa al chico-gato, se da cuenta que es el mismo chico encadenado: “era el chico del patio del vecino. Tenía las marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección” (Enríquez, 2016, p. 152). No sobresale el asombro, era como si la protagonista presintiera tal hecho. La clave para entender lo fantástico moderno en “El patio del vecino” es observar a Paula del pasado para comprender la depresión que sufre en el presente y cómo se manifiestan las consecuencias en el exterior:

Lo oculto en la cultura tiene en lo fantástico moderno un sello de lo otro. Ana Julia Cruz señala que el lado oscuro, decadente, decrepito, en suma, el tormento que sufren los personajes de lo fantástico moderno «se cuela por los intersticios de nuestra realidad para mostrarnos que todo es ambiguo, que del otro lado existe *otro mundo*» (Nieto, 2015, pp. 146-147).

Algo desconocido entra al mundo del personaje. De acuerdo con Franklin García, lo fantástico: “está dado por una «irrupción en la esfera de la cotidianidad de los personajes»” (Nieto, 2015, p. 61); lo fantástico desestabiliza la vida de Paula, según la idea de Dolores Phillips-López: “la intrusión brutal en el marco de la vida real” (Nieto, 2015, p. 66). Paula transcurre sus días con cierta normalidad hasta que algo irrumpe lo habitual: el pie encadenado.

El lector comprende la preocupación de Paula por el chico encadenado, pues eventos semejantes suceden en la realidad extratextual: “para que una historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que será asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad” (Nieto, 2015, p. 66). El contexto del chico encadenado que describe el narrador es similar al del lector: secuestros, niños maltratados, heridos. De tal forma que hay asombro por parte del lector y el personaje. Paula estaba acostumbrada a tratar con niños sin hogar, pero no con casos más delicados:

Pensó en la cantidad de historias sobre chicos amarrados a camas, encadenados, encerrados, que había escuchado en sus días como trabajadora social. Nunca le había tocado un caso así, eran raros en la ciudad. Decían que los chicos jamás se recuperaban. Que tenían vidas aterrorizadas y que morían jóvenes, demasiado marcados, las cicatrices siempre a la vista (Enríquez, 2016, p. 141).

Sin embargo, la protagonista desconoce que no se trata de un caso del trabajo, sino de un evento que irrumpirá en su vida para lastimarla, por su parte el lector descubre el hecho sobrenatural: la presencia del chico-gato. Víctor Bravo comparte que: “lo fantástico se produce cuando ambos ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo (Nieto, 2015, p. 61). Los ámbitos

a los que se refiere son el mundo del personaje (semejante al del lector) y lo que no pertenece a él. La intrusión en el mundo de Paula es el chico, la entrada al peligro.

La transgresión comienza con las apariciones del chico-gato: “sentada en el muro, vio pasar por el patio del vecino a un gato enorme, gris de pelo corto. El novio de Eli, pensó, y se alegró de tener un vecino con gato” (Enríquez, 2016, p. 137). No hay sorpresa, pero sí una sensación de miedo:

Vio que alguien muy pequeño, estaba sentado a los pies de la cama. Pensó que sería Eli, pero era demasiado grande para ser un gato. No veía más que una sombra. Parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado. [...] Paula se sentó en la cama, y cuando lo hizo, el supuesto chico salió corriendo; pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano [...] Paula se convenció de que era el estrés de la mudanza (Enríquez, 2016, pp. 137-138).

Paula omite en su memoria las apariciones del chico-gato, sin embargo, no puede ignorar el pie encadenado, pues sabe que existe el sufrimiento: “los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno de lo extraño, desusado, que viene a convertir el orden en un caos” (Nieto, 2015, p. 71). Cuando Paula entra a la casa para rescatar al chico siente la impotencia de ayudar y no encontrar a nadie, la situación la hace repensar las cosas: “un alivio pensar que el chico no existía. Pero el alivio no la protegía” (Enríquez, 2016, p. 151).

Dentro de la casa la protagonista vive un caos interno, el desconcierto aumenta por su hallazgo:

Las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blancos de la descomposición. Lo peor es que no podía distinguir qué carne era: si era carne vacuna común que por insania el hombre había dejado pudrir ahí (Enríquez, 2016, p. 148).

Paula siente incertidumbre por saber qué tipo de carne estaba almacenada: “no podía distinguir formas humanas, pero en realidad no podía distinguir ninguna forma: en la semioscuridad, parecía que la carne vivía su propia muerte, crecía ahí, como si fuera un hongo de la alacena” (Enríquez, 2016, p. 149). El hecho es que había muerte; por el olor putrefacto de la carne, el narrador deja pistas para creer lo peor: “salió de la cocina corriendo –no podía aguantar más las náuseas–, sin cerrar la puerta de la alacena. Pensó que debía volver, cerrarla, borrar sus huellas, pero no se sintió capaz. Que pasara lo que tuviera que pasar” (Enríquez, 2016, p. 149).

De acuerdo con Omar Nieto (2015), no existen temas universales para lo fantástico: “«el sistema fantástico» no depende de una manera directa de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual” (Nieto, 2015, p. 42). En este sentido, la estrategia textual en la narración “El patio de vecino” resulta ser la forma en la que el narrador relata las condiciones de la casa del vecino y las cuales provocan incertidumbre y miedo en la protagonista.

La mayor parte de la estrategia textual en “El patio del vecino” se presentan oposiciones en algunos aspectos de la casa: lo opuesto como el orden/desorden, aroma/suciedad, vida/muerte que conllevan a lo desconocido y a la incertidumbre. Resulta incierto saber qué ocurre en la casa del vecino, pero el narrador describe el sentimiento desagradable de Paula al percibir los aromas a limpio, posterior a carne podrida. Además, el contraste entre la luz y la oscuridad: no hay suficiente luminosidad en la casa por lo tanto resulta confuso.

La opuesto no solo se presenta en las cosas, sino también en algunas circunstancias, como la parte afectiva entre Paula y Miguel, había más desprecio que amor entre ellos, el aspecto amable y sospechoso del vecino, el espacio en el que se ubica la casa, un lugar abandonado en una ciudad transitada. Por último, el enfrentamiento entre el bien y el mal: el gesto amable de salvar por parte de Paula y la crueldad del chico-gato.

De la contrariedad surgen dudas, ¿por qué mantener limpio/sucio, orden/desorden, luz/oscuridad, vida/muerte, ayuda/crueldad? El lado desconocido presenta un mal para Paula:

El concepto del mal [...] se atribuye al otro, es relativo: se transforma conforme a los cambios en los miedos y valores culturales [...] cualquier cosa que sea profundamente diferente de sí misma o que pueda amenazarla con la destrucción; y esta conceptualización, este nombrar lo diferente como el mal, es un gesto lógico significativo (Jackson, 1986, p. 50).

Paula desconoce a su vecino, lo que encuentra en la casa es una amenaza de destrucción de vitalidad, una advertencia de riesgo, pues lo que convive en la contrariedad es la representación de lo desconocido.

Omar Nieto (2015), recurre a la clasificación de temas fantásticos de Rosemary Jackson entre ellos está el: “dualismo, el bien contra el mal” (Nieto, 2015, p. 40). La contrariedad es una batalla constante entre lo bueno y lo malo. La duda plantada de saber quién la habita la casa: un hombre o un monstruo. Estas dualidades forman parte de algo inexplicable.

Otro suceso inexplicable es el dibujo que encuentra en la sala: “alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y en el útero,

un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lasciva” (Enríquez, 2016, p. 150). La representación del dibujo desconcierta a la protagonista y el efecto fantástico sobresale, pues se trata de la misma creatura (el chico-gato): “una presencia imposible que también se impone al lector real, que ve cuestionada su propia idea de realidad. Su propio mundo” (Roas, 2016, p. 9).

En su angustia, Paula comienza a preguntar: “«¿Qué es esto?»” (Enríquez, 2016, p. 150). El dibujo es similar a una combinación de un chico con partes de animal (exactamente el órgano sexual del gato): “el monstruo puede manifestar en una infinidad de formas” (Escamilla, 2016, p. 26). La irrupción se vuelve intensa, el personaje siente extrañeza por el dibujo; la duda y el miedo crecen: un monstruo forma parte del mundo de Paula. Omar Nieto recurre a Caillois para explicar esta entrada o aparición:

La instancia esencial de lo fantástico es la aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado [...] Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisibile (Nieto, 2015, p. 66).

De un momento a otro la vida de Paula se destruye. El chico que había visto en el patio y en el dibujo ahora lo tenía de frente con una amenaza terrible: “el chico se llevó a la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza” (Enríquez, 2016, p. 152). En el intento de salvación vislumbra lo fantástico porque encuentra a alguien malvado con instinto asesino que no pertenece al

mundo del personaje: “el niño gato de «El patio del vecino» no desea ser salvado de su encierro, sino que él mismo encierra y devora” (Álvarez, 2022, p. 64).

Ahora bien, algunos autores como Rosemary Jackson consideran que lo fantástico se relaciona con temas sociales: “lo fantástico está necesariamente interrelacionado con tópicos ideológicos y políticos, e incluso en el resultado de un complejo entramado entre la sociedad y el individuo” (Nieto, 2015, p. 58). En este sentido, Paula quería reparar el pasado que englobaba la niña con el tobillo roto, la depresión, la relación con su pareja:

Él la trataba como la loca que nunca había sido por otro motivo: porque nunca le había perdonado que abandonara a esa nena, nunca había podido sacarse de la cabeza el llanto nocturno y el tobillo roto ni la imagen de ella riéndose con toda la boca llena de olor a cerveza [...] porque había visto un lado demasiado oscuro (Enríquez, 2016, pp. 146-147).

Paula había fallado en los aspectos más importantes de su vida que comprometen un aspecto social: conocía el dolor de los niños y los trabajos a los que se sometían, al ver al niño encadenado despertó el interés por ayudarlo: “podía ver parte del torso y confirmar que era un chico, no una persona mayor; un chico muy delgado y completamente desnudo; alcanzaba a verle los genitales. La piel estaba sucia, gris de mugre” (Enríquez, 2016, p. 139).

Pero el chico estaba del lado oscuro y desconocido, no era realmente un niño, era otra cosa, pero unido al sentimiento y pensamiento de la protagonista: “el elemento insólito, trasgresor; la otredad, es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge” (Nieto, 2015, p. 146). La otredad representa el elemento que Paula quiere salvar, pero desconoce “la otredad, y sobre todo la necesidad que

tiene lo fantástico de lo real para construir el referente que va a ser destruido” (Nieto, 2015, p. 58). Paula pensaba en los chicos marginados, encadenados, esa fuente de realidad queda impregnada en ella y después se manifiesta desde su interior o lo exterior: “en lo fantástico moderno dicho elemento extraño subyacería, estaría dentro del hombre” (Nieto, 2015, p. 105).

El interior de Paula ve a un chico herido, pues “el fantástico moderno, que ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista” (Nieto, 2015, p. 139). Paula esperaba un suceso para que todo estallara y fue ver el tobillo encadenado: “el texto fantástico moderno está construido con esta premisa, ocultando el elemento insólito, hasta en un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así «la irrupción insólita, casi insoportable»” (Nieto, 2015, p. 140).

En el pensamiento de Paula se instaura lo siniestro: lo que le es familiar de pronto es desconocido, pero en el interior guarda lo importante: ayudar al chico y a sí misma, dado que: “el mundo fantástico no está fuera, o arriba, o abajo; está en el fondo de nosotros, lo mueve todo, es el alma de toda realidad” (Nieto, 2015, p. 148).

La narración comienza con la depresión de Paula y los problemas con Miguel, luego del recuerdo de la niña con el tobillo roto, hechos que consumen al personaje hasta ocasionar un encuentro o una revelación que da origen a lo fantástico: “el inconsciente es un mundo siniestro [...] que emerge y suplanta el estado real, para

instaurar, en lugar de él, una naturalización de lo sobrenatural” (Nieto, 2015, p. 142).

Paula se concentra tanto en rescatar al chico que ignora las consecuencias:

Los personajes conviven en su propio mundo, con sus propias reglas, la extrañeza pocas veces es un elemento de importancia trascendente [...] es un lugar propicio para albergar un motivo oculto, que de un momento a otro saldrá [...] al mundo consciente. [...] Por ello, para «ocultar» el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural provocando la «ausencia de sorpresa» (Nieto, 2015, p. 147).

Más que asombro, Paula siente angustia que posteriormente se convierte en un pensamiento de destrucción: “si no le había importado esa nena hermosa que se había roto el tobillo [...] por qué le importaba ese chico [...] Lo más piadoso que podía hacer, si lo llagaba a encontrar era matarlo” (Enríquez, 2016, pp. 149-150).

No existe sorpresa en la protagonista, sino el deseo de estar bien, de sobrellevar la situación y salir con vida de esa casa, pues en ese momento conoce el riesgo al que se enfrenta.

En la habitación de la protagonista, el chico-gato deja mostrar la fisonomía y una actitud aterradora: devoró a la gata e iba a hacer lo mismo con Paula: “quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación” (Enríquez, 2016, p. 153). Paula tenía anunciada su muerte, causada aparentemente por un niño: “los niños no son los que tienen miedo, sino los que lo provocan” (Álvarez, 2022, p. 64).

Así, el niño pasa a ser parte de algo sobrenatural: un monstruo en espera para atacarla. Se sospecha que Paula es asesinada por el chico-gato, pero también por su interior, por tratar de rescatar lo perdido:

Lo monstruoso provoca miedo porque designa una parte del ser humano que éste rechaza, pero que es su propia naturaleza; a saber, lo inconsciente y los instintos, irónicamente, atrae porque representa lo reprimido de los propios deseos y del pasado sepultado (Escamilla, 2016, p. 202).

El pasado se manifiesta en la vida de Paula, emerge desde el interior para expulsar recuerdos: las opiniones, el rechazo, la culpabilidad, la depresión se convierten en un chico encadenado que Paula desea salvar: “es una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto; se trata de una suerte de elemento extraño interior y más personal” (Nieto, 2015, p. 139).

“El patio del vecino” tiene un final trágico, aunque el narrador deja una improbable posibilidad de salvación, insinúa que el chico-gato termina con la vida de Paula: “no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (Enríquez, 2016, p. 153). El dolor es parte de la transgresión, un sentir de angustia, de encierro. Así, “El patio del vecino” presenta un recuerdo que modifica la vida de Paula: a través de él, el pasado aparece para transgredir, tal hecho causa que el personaje entre en una especie de decadencia, tal como en caso de “Con los ojos abiertos”. Ambas narraciones comparten un recuerdo que destruye desde el interior de las protagonistas; la consecuencia se manifiesta de forma sobrenatural que da entrada a lo fantástico, de ese modo las obras reúnen elementos para iniciar un diálogo que permita entablar sus conexiones textuales.

## Capítulo III. Diálogo entre “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”: un acercamiento temático

### 1. Literatura Comparada: red de textos

“Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” son dos narraciones escritas en épocas y países diferentes, a pesar de la distancia temporal y geográfica las unen relaciones que incitan un diálogo entre ellas. Por tal motivo dispondré de la Literatura Comparada para desarrollar un análisis comparatístico.

De acuerdo con Claudio Guillén, la Literatura Comparada se entiende como la: “tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales” (Guillén, 2005, p. 27), es decir, el estudio de las obras nacionales del mundo que conjuntamente establecen diversos tipos de relaciones. Goethe propone el término *Weltliteratur*. “que otras veces denomina «literatura mundial universal» o «literatura mundial general»” (Domínguez *et al.*, 2015, cap. 1, párr. 6). De esta forma la Literatura Comparada se encarga de entablar relaciones con otras obras a partir de semejanzas y diferencias.

La comparación resulta valiosa, pues busca las semejanzas y diferencias como resultado final la relación de las obras: “el comparatismo [...] es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista” (Camarero, 2008, p. 11).

El lado humanístico nace porque la Literatura es una forma de expresión humana, a través del lenguaje el ser humano crea literaturas que se relacionan con otras a partir del lenguaje. Sin embargo, la Literatura no solo se relaciona con textos literarios sino también con otras artes que forman parte de la expresión humana: “la literatura comparada es también una disciplina humanística por su atención no solo a las obras literarias sino también a los «artefactos estéticos» producidos por las otras artes” (Domínguez *et al.*, cap. 8, párr. 9).

A partir del carácter científico y humanístico propongo una definición de la Literatura Comparada como disciplina que conecta obras literarias con el objetivo de descubrir las relaciones existentes entre ellas. La Literatura Comparada busca conexiones que permitan el análisis comparatístico. Una parte enriquecedora de esta disciplina es el quiebre de frontera y tiempo del objeto de estudio: “una comparación literaria consiste en leer una obra a través de otras obras, y leer de la obra en cuestión” (Domínguez *et al.*, 2015, cap. 1, párr. 7).

El quiebre de fronteras, tiempo y distancia se anulan, lo cual permite al lector descubrir relaciones entre diferentes textos. Leer Literatura sin fronteras ofrece un panorama muy amplio de relaciones textuales. De tal forma la Literatura Comparada no solo se centra en el texto mismo, sino considera aspectos espacio-temporales, lingüísticos; esto hace que las relaciones textuales perduren a pesar de la distancia y el idioma: “el pasado influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario [...] si esto es así en cuanto a la dimensión temporal, qué decir de la puramente espacial” (Domínguez *et al.*, 2015, cap. 1, párr. 10).

El objetivo de la Literatura Comparada es encontrar las relaciones para establecer vínculos entre las obras: “la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista” (Camarero, 2008, p. 11). La Literatura Comparada rescata aspectos relevantes para entablar un diálogo de conexiones: “cada literatura nacional, si lo es, ha de ser original. No se trata de decir las mismas cosas con idiomas diferentes, de repetir [...] sino de proteger y estimular concepciones dispares” (Camarero, 2008, p. 53).

La Literatura Comparada “se trata de aprehender de la manera más sistemática posible el campo de trabajo y las formas de procedimiento de la literatura comparada” (Schmeling, 1984, p. 5). Sin embargo, menciona Schmeling, estudiar Literatura Comparada es un camino complejo pues requiere conocimientos en diversas áreas de trabajo: “su estudio presupone determinados conocimientos de lenguas, al menos pasivos (dos o más lenguas extranjeras), conocimiento básico de las literaturas nacionales o una correspondiente disposición a la lectura y una conciencia de los problemas literarios” (Schmeling, 1984, p. 5); de tal forma, se necesitan bases metodológicas que ayuden a su comprensión y valoración.

Schmeling explica cuatro centros importantes de intereses comparatistas: el primero: *material*, objeto de estudio que se encuentra entre diversas literaturas nacionales y artes, en este caso de análisis serían las narraciones literarias. El segundo: *concepto de Literatura*, como forma de expresión humana que produce historias ficticias y no ficticias, además retomando la metodología comparatista. Tercero: la *metodología*: apoyo de las ciencias empíricas, pero sobre todo de la comparación como método, de suma importancia la parte metodológica, pues en

ella recae la base estructural del análisis comparativo. Cuarto: la *meta de investigación*: resultado del análisis de las obras, pero más importante: “la memoria colectiva que es la literatura [...] su significancia y la infinitud del lenguaje” (Camarero, 2008, p. 47).

Estos centros de interés comparatista son indispensables para la Literatura Comparada, a través de los cuatro conceptos se logra el objetivo, la vinculación de las relaciones textuales. De acuerdo con Schmeling (1984), toda clase de actividad comparativa de la ciencia literaria necesita una base adecuada de comparación, tener claro la actitud y el objeto, por ello propone cinco tipos de comparación. El primero es el *monocausal*: trata la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación. El segundo tipo es el *causal*: aborda la relación entre dos o varias obras de nacionalidad diferente, pero se agrega una dimensión extraliteraria: “el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación” (Schmeling, 1984, p. 21); también considera la recepción del texto para el lector.

El tercer tipo es la *analogía de contextos*: “predominan [...] intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o también generales de la visión del mundo” (Schmeling, 1984, p. 23). El cuarto tipo es el *punto de vista ahistórico*: predomina un interés estructuralista por el objeto literario: “la comparatística se pone en servicio de una metodología general [...] se encuentran entre otros, métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y psicológicos” (Schmeling, 1984, p. 26); este tipo de comparación puede proveer: «aparatos de reglas» para comprobar o identificar contenido o diferencias de textos de literaturas nacionales.

El último tipo de comparación es el de *la crítica literaria comparada*:

Confrontación de diversas actitudes críticas, a los diferentes métodos en sentido estrecho. No está dirigido directamente a los objetos literarios mismos, sino que los capta mediante, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración (Schmeling, 1984, p. 27).

Este tipo de comparación es flexible pues su práctica se encarga de conocer y valorar cómo enfrentarse a la crítica y a los métodos que atan al objeto literario.

Ante la escasez teórica metodológica, Claudio Guillén propone tres modelos de supranacionalidad: A, B y C. El término *supranacional* no solo hace referencia a las relaciones entre las obras, pues conlleva más que conexiones: “supranacional mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen por fuerza las literaturas nacionales, ni las relaciones que existen entre ellas” (Guillén, 2005, p. 27). Los conjuntos supranacionales implican condiciones independientes de las obras: genética, historia, cultura.

Por consiguiente, se presentan los modelos de supranacionalidad: el modelo A implica conexiones culturales comunes de diferente nacionalidad: “contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes” (Guillén, 2005, p. 96). El modelo B estudia obras que han crecido en diferentes civilizaciones, pero las unen condiciones sociohistóricas comunes:

Fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes, o pertenecen a civilizaciones diferentes [...] implican condiciones *sociohistóricas* comunes [...] El marco conceptual sigue siendo de carácter predominante histórico, si bien se presupone cierta conciencia teórica respecto a la relación entre cambio social y cambio literario (Guillén, 2005, pp. 96-97).

El modelo C representa el grado de teoreticidad más elevado, es decir, una combinación del modelo A y B:

Con principios y propósitos derivados de la teoría literaria [...] nuestro modelo C viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad que estimula el comparatismo se cifra ahora en el encuentro abierto de la crítica/historia con la teoría (Guillén, 2005, p. 96).

Para el estudio de la Literatura Comparada son indispensables los modelos, pues conectan y sustentan las relaciones comparativas, además de los métodos que proponen una forma de realizar dicho análisis de acuerdo con las relaciones textuales de cada obra. Así, el modelo y el método suman importancia: dan sustento teórico al trabajo comparatístico.

Guillén apunta orientaciones para el trabajo de la Literatura Comparada: “destacar problemas y ofrecer una información útil” (Guillén, 2005, p. 134). Guillén se refiere a cuatro métodos: genología, morfología, tematología e historiología; se agregan dos métodos más: estético receptivo y mixto como complementación teórica. El primero corresponde a la genología, a los géneros literarios, a partir de sus diferencias y similitudes: “el parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales” (Guillén, 2005, p. 140). Algunas de estas funciones comunes son: cauces de presentación, géneros, modalidades literarias y formas.

El segundo método corresponde a la morfología: las formas son parte del texto que a veces pasan por desapercibidas: “no hay forma sin materia; y la relación que las une es dinámica, temporal, «procesal» [...] las forma no dividen sino unen” (Guillén,

2005, p. 175). Son diversas las formas que unifican al texto literario, entre ellas, las digresiones, disyunciones y conjunciones, la estratificación, la intercalación, el diálogo, el estilo:

Escribe el comparatista holandés Douwe Fokkema, «una obra literaria no es una acumulación de procedimientos sino un conjunto organizado, compuesto de factores de importancia variada». Nos encontramos, en suma, ante los comienzos de un estructuralismo histórico, basado en la percepción de la fuerza innovadora de las formas (Guillén, 2005, p. 176).

El tercer método refiere a las configuraciones históricas, se encarga de “los periodos, las corrientes, las escuela o movimientos” (Guillén, 2005, p. 333). Además, se consideran dos métodos más, pues valoran la recepción del texto literario y las formas con las que se relaciona; así se llega al cuarto método: estético receptivo, que trata sobre la recepción de determinados textos literarios:

Investigaciones sobre la influencia de una obra singular o completa de un autor [...] se encuentran estudios sobre la influencia de un género literario, de una forma métrica, de una técnica literaria, de un estilo, de una escuela filosófica, de un acontecimiento importante de la historia de la de historia del pensamiento (Mood-Grünewald, 1984, p. 69).

El quinto método mixto hace referencia a las relaciones de la Literatura con otras formas artísticas, “como en la ópera [...] el oratorio, la canción artística, el ballet, el cine, el emblema y la historia” (Mühlenfels, 1984, p. 182)

Para guiar el análisis comparatístico de “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, desarrollaré una explicación más profunda del sexto método tematólogico.

La tematólogía es una rama de la Literatura Comparada:

Estudia [...] la dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras

palabras, los *temas* y *motivos* que como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (Pimentel, 1993, p. 215).

Los textos literarios están hechos de temas y motivos que introducen tramas, espacios, tiempos: “el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna” (Guillén, 2005, p. 235).

De acuerdo con Guillén, el nacimiento de un tema se da por dos razones: un hecho social y un proceso cultural; el tema se impregna en la Literatura, considera los aspectos esenciales para unirlo con la vida: “la vinculación [...] con la vida, con la historia de la cultura, con sus propias variaciones” (Guillén, 2005, p. 237). Así, un tema necesita un proceso social y cultural para ser parte de un texto literario, por ejemplo, la naturaleza, la búsqueda, la soledad.

El tema parte de la intención del discurso literario: “no es todo el contenido. No es lo que dice el poeta, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice” (Guillén, 2005, p. 231); suele tener diversas formas, puede representar cualquier: “asunto o materia, cosas de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.” (Pimentel, 1993, p. 216). El tema depende del tratamiento que el escritor desee darle.

Algunos temas son duraderos y otros breves: “dominan cierto periodo histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural” (Guillén, 2005, p. 241). Por ejemplo, temas sobre el amor, la muerte, el odio, la venganza, etc.

El tema plantea las cuestiones básicas, acaso las que siempre permanecen abiertas, como la compenetración de la permanencia con el cambio social, de la unidad con la diversidad en el tiempo, a lo largo de la historia de la cultura. Los temas, tan literarios y sociales, por un lado, tan próximos a la naturaleza por otro, es

decir, a la continuidad en el tiempo y a la unidad en el espacio, a esa unidad que postulan las ciencias exactas, despiertan largas perplejidades (Guillén, 2005, p. 248).

El escritor desarrolla la obra mediante el tema: “congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura” (Guillén, 2005, p. 235). Además, se considera al lector como parte de esta estructuración: “el tema no es sólo la elección por parte del escritor sino una construcción por parte del lector” (Pimentel, 1993, p. 215).

Suele confundirse tema con motivo, pero son diferentes; los motivos representan parte importante de la obra, pueden manifestarse a través de un recuerdo, un olor, una imagen, cualquier objeto: “lo curioso del caso, digamos en defensa del motivo, es que la aparición fugitiva de un color, como decía Borges [...] del más pequeño objeto, pueda ser tan importante, revelador, desde el punto de vista y su función, como el argumento entero de la obra” (Guillén, 2005, p. 234).

Los motivos mantienen concordancia con el tema de la obra, “son unidades mínimas [...] constituyen el núcleo del tema” (Troisi, 2020, p. 583). La diferencia radica en la autonomía y en la recursividad: “el tema [...] *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permitan su desarrollo; el motivo [...] se distingue por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*” (Pimentel, 1993, pp. 216-217).

El tema sobresale algunas veces por el nombre del personaje, pues trae consigo un esquema de lo que podría tratar el texto, aunque no sea un significado fijo: “estos temas-personaje se construyen a partir de un texto original [...] que luego se toma como materia prima para un nuevo texto” (Pimentel, 1993, p. 218). Cuando ocurre

una relación entre el nombre y el personaje de diferentes textos se llama desplazamientos en la carga temática: “una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pretextual. Los temas entonces serían *literalmente* pretextos ideológicos” (Pimentel, 1993, p. 219).

De acuerdo con Pimentel, la tematología pertenece a una teoría de la textualidad en la cual quedan inscritos los temas y motivos: “puede darse en la modalidad del mito análisis o en la de un análisis intertextual capaz de identificar al tema mediante la memoria de figuraciones anteriores” (Pimentel, 1993, p. 223). Es decir, referencias o relaciones de un texto en otro, lo que Gérard Genette llama transtextualidad: “grados de presencia de un texto en otro, así como los grados de textualidad que puedan darse en esta relación” (Pimentel, 1993, p. 223). Gérard Genette (1982), nombra cinco formas de transtextualidad, pero para el análisis de investigación solo se mencionará la intertextualidad como una copresencia entre dos o más textos.

Estas formas ayudan a explorar el tema en las obras literarias y encontrar la relación de unos textos con otros: “una teoría de la transtextualidad [...] permite explorar el fenómeno del tema que se constituye en tradición, en las expectativas genéricas que construyen ciertos temas y desafían a otros” (Pimentel, 1993, p. 227). Camarero (2008), llama a la intertextualidad redes de textos:

Las redes de textos son posibles porque en el ámbito de lo literario resulta enormemente fácil establecer relaciones, relaciones entre textos, mediante temas comunes, personajes parecidos o repetidos, historias similares o versiones, o todo ello sin límite temporal ni espacial ni lingüístico (Camarero, 2008, p. 23).

Los temas literarios suelen relacionarse con diferentes textos desde la primera escritura hasta lo contemporáneo: “un texto es un «tejido» de signos para empezar; una red de correspondencia, de identidades, de similitudes, de paralelismos” (Camarero, 2008, p. 23). La intertextualidad es como un recuerdo de la Literatura: “para Samoyault la relación intertextual de las obras literarias constituye una red universal, que ella denomina «la memoria de la literatura» (Camarero, 2008, p. 23).

La intertextualidad es una forma de la transtextualidad porque: “las relaciones intertextuales como las transtextuales en general, se pueden dar en distintos grados de abstracción” (Pimentel, 1993, p. 224). Hay dos formas de intertextualidad directa e indirecta: “las relaciones intertextuales [...] se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual de la cita, hasta las formas más sutiles e indirectas de la alusión” (Pimentel, 1993, p. 224).

Además, deja fuera el tiempo y el espacio para conectar aún más con las relaciones textuales: “«proceso constante y quizá infinito de transferencia»” (Camarero, 2008, p. 26). También se toma en consideración la recepción del texto, pues el lector identifica las referencias textuales: “es quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es, en definitiva, en esta última instancia, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales, existentes en potencia” (Camarero, 2008, p. 26).

Por otra parte, Genette (1982), propone una tipología de la intertextualidad en la cual se observan el tipo de referencias o relaciones entre obras, sin embargo, solo se desarrollará en el análisis la alusión como la categoría que más se identifica entre

los cuentos “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”. *La alusión* corresponde a “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones” (Genette, 1989, p. 10); posee diversos grados, pero solo se mencionará el grado estructural: “en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro” (Pimentel, 1993: 224).

La alusión corresponde a una relación que no se menciona de forma directa, pero sí se percibe “por medio de situaciones semejantes o nombres que aluden a personajes” (Pimentel, 1993, p. 224). Esta tipología ayuda a conseguir una clara y precisa relación de intertextualidad: “los grados de textualidad que puedan darse en esta relación son tan variados que justifican a Gérard Genette en su propuesta de una teoría de la transtextualidad” (Pimentel, 1993, p. 223), en la cual los textos son redes de conexiones: cada uno conecta con otro a través de una infinidad de formas, es trabajo del investigador encontrar estas relaciones para entablar así un diálogo entre obras. Así, “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” establecen relaciones de naturaleza variada, como se verá en el siguiente apartado.

El análisis de las obras “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” está enmarcado por el estudio comparatístico ahistórico, guiado por la intención de identificar relaciones o diferencias textuales de los relatos; se rige por el método tematólogo, pues el objetivo reside en encontrar las conexiones entre los temas de ambas narraciones.

Esta parte de la investigación busca contrastar las relaciones textuales que prevalecen en los textos, así como entablar un diálogo entre las narraciones, sin olvidar la independencia de cada obra. Por consiguiente, se encaminará el trabajo sobre el modelo de supranacionalidad A, que implica internacionalidad o contactos genéticos de diferente nacionalidad.

“Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” surgen en el mismo continente, pero de diferentes naciones: México y Argentina. A pesar de la distancia geográfica y temporal, los países comparten el idioma, la colonización, problemas sociales, políticos, que forman parte de temas de escritura fantástica:

Las modalidades de lo insólito en el continente americano son proteicas y en su mayoría están caracterizadas por mensajes políticos y de crítica social, ya sea a partir de voces de los desaparecidos en la dictadura a través de los relatos de fantasmas, o partir de diferentes versiones de lo distópico y lo apocalíptico como un reflejo del proceso colonial y los efectos del capitalismo neoliberal en el continente (López y Ruiz, 2019, párr. 18).

Estos temas se vislumbran en la narrativa de Dávila, sobre todo el personaje femenino en un contexto oprimido y angustioso, mientras que Enríquez representa a sus personajes femeninos independientes, pero también con cierto grado de miedo y angustia.

“Con los ojos abiertos” fue incluido en la selección de *Cuentos reunidos* en 2008, mientras que “El patio del vecino” forma parte de *Las cosas que perdimos en el fuego* publicado 2016. Aun cuando existe cierta distancia temporal entre las publicaciones, se observan similitudes en la narrativa de ambas escritoras, por ejemplo, algunos de sus textos parten del horror, el miedo, lo fantástico; además, la

mayoría de los personajes en *Con los ojos abiertos* y *Las cosas que perdimos en el fuego* son femeninos, mujeres que enfrentan un terror interno que se propaga en el exterior.

Amparo Dávila y Mariana Enríquez escriben a partir de contextos que vivieron: dictaduras, problemas sociales y políticos, por ejemplo, en la narrativa de Dávila:

Las mujeres obtienen con frecuencia el estatus de esposas simplemente porque los hombres no han logrado casarse con aquella a quien quieren, por razones de lo más diverso [...] por eso no es extraño que las relaciones de pareja sean tan conflictivas [...] los personajes se concretizan de acuerdo con las exigencias particulares de cada trama (Cázares, 2009b, p. 75).

En Mariana Enríquez hay otra perspectiva más violenta: mujeres independientes que toman el control de las situaciones, pero con el rastro del dolor de un pasado tormentoso; así, “las mujeres ya no son las mismas, la violencia refigura nuevas formas que se organizan en imágenes monstruosas” (Romano, 2022, p. 2).

Ambas escritoras recuperan el papel femenino dentro de un contexto en crisis, al menos en los cuentos “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”, donde los personajes tratan de recuperar la vida; sin embargo, un elemento vinculado al entorno familiar y violento desencadena el peligro. Tanto Dávila como Enríquez plasman esta idea de lo femenino en un fantástico donde las protagonistas buscan en su interior lo oscuro para mostrarlo en el exterior.

Actualmente se valoran y publican a más escritoras sobre lo fantástico en Latinoamérica, por ejemplo, hace unos años la narrativa de Dávila tomó reconocimiento y valoración, mientras que Enríquez sigue su búsqueda, si bien, es reconocida a nivel internacional sobre todo por textos de horror donde convergen lo

siniestro y lo fantástico. Un tema de interés de las escritoras representa lo íntimo, lo que guarda el ser humano dentro de sí mismo que puede ser una revolución de sentimientos, miedos, locuras, depresiones:

A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura: entonces es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas, de un ser humano en particular, el campesino, el hombre nada más rural, sino del ser humano. Las angustias que a todos nos afectan (Dávila, 1995, p. 121).

Lo que buscan es expresar estos sentimientos, liberar a los personajes de sus tensiones y miedos; es lo que plantea Mariana Enríquez en una entrevista respecto a *Las cosas que perdimos en el fuego*:

Me parecía que muchas de las protagonistas del libro están muy encerradas en sí mismas, están demasiado obsesionadas e incluso consigo mismas. Están en su cabeza, que es un lugar muy inhóspito. No están bien, encerradas ahí. Los cuentos son bastante góticos pero no góticos como el gótico antiguo. Algunas están encerradas en casas, como la del primer libro, pero otras no, pero todas están encerradas mentalmente en un lugar del que tendrían que salir, que es muy inhóspito para ellas (Enríquez, 2017, párr.2).

Dávila y Enríquez liberan los miedos y angustias de sus personajes a través del horror, lo siniestro, lo gótico. Escriben textos donde lo monstruoso invade, pero con un tratamiento diferente: lo monstruoso emerge de la parte interna de los personajes, de modo que el principal contacto que une a las narraciones es el sentimiento humano: expresar el dolor y el miedo que existe en las protagonistas.

## **2. El recuerdo como invasión y destrucción del personaje**

Una oportunidad para ahondar en las relaciones entre “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” reside en la intertextualidad, exactamente como una alusión estructural indirecta, una percepción de circunstancias que permiten conectar ambas obras: las tramas de las narraciones se desarrollan en una casa, inician con una mudanza y una invasión, además, involucran un evento del pasado que se manifiesta para desequilibrar el mundo textual, la irrupción de lo sobrenatural, la destrucción física y mental, un final abierto. Ahora bien, la intertextualidad entre las obras abre camino a la formación del aspecto temático a partir de los motivos.

“Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” comparten un vínculo: el recuerdo, detonante que provoca la decadencia de las protagonistas, pues en Mariana renace el fantasma de Armando y, en el caso de Paula, la imagen de la niña con el tobillo roto. Estas acciones tienen una consecuencia: la invasión de objetos en la casa y el niño encadenado. El recuerdo funciona de diferente manera en cada obra, pero tiene una estructura similar, de manera que: “la relación entre obras [...] provoca una nueva relación abierta en la que los temas [...] perfilan mucho mejor la definición del estudio comparatista” (Camarero, 2008, p. 14).

Los objetos en la casa de Mariana generan recuerdos de Armando: viajes, cosas favoritas, libros, etc. Esta invasión incita en Mariana un desgaste tanto físico como mental: la llevan a permanecer despierta en las noches, pensar en las cosas que podrían suceder, incrementar el miedo, en fin, el recuerdo se vuelve el causante del agotamiento de la protagonista. Sin embargo, no solo es el desgaste, sino los ruidos que alertaban con temor al personaje. El recuerdo en “El patio del vecino” se

produce cuando Paula ve a un niño encadenado, tal imagen desata la analepsis de una época depresiva, entonces se unen ambos momentos como si el duelo se experimentara dos veces: el recuerdo del pasado y del presente.

El narrador de “Con los ojos abiertos” focaliza a la protagonista de una manera más empática; mientras los demás personajes son esporádicos, Mariana permanece en la casa rodeada de objetos y del pasado: en ese tiempo se revelan los miedos del personaje, como el peligro ante sus hijos, el miedo a la muerte y a descubrir la verdad de saber quién la tortura con los ruidos. Por otra parte, el narrador de “El patio del vecino” focaliza casi a todos personajes, sin embargo, la mayoría tiene una mala impresión de Paula, razón que la lleva a una depresión más profunda. Ahora bien, tanto Mariana como Paula enfrentan una difícil situación ante la soledad y el temor.

Sin duda el narrador juega un papel importante en ambos relatos; en el caso de “Con los ojos abiertos”, introduce recuerdos por medio de los objetos de Armando: libros, piezas de arte, objetos favoritos, etc.; esta acción provoca que la estabilidad de Mariana decaiga y entre en un estado agónico. En el intento de pedir ayuda, el narrador permite que la protagonista exprese sus pensamientos y emociones por medio del flujo de conciencia.

En la narración “El patio del vecino” sucede algo similar: con el propósito de olvidar una tragedia, Paula ve algo que desencadena una y otra vez el recuerdo de la culpabilidad. El narrador describe a Paula tal como es: una mujer arrepentida de las acciones del pasado, le cede la voz para expresar su pensamiento, deseos y

miedos. La voz narrativa y la de Paula se mezclan por medio del discurso indirecto, sobre todo para hacerse preguntas a ella misma.

Los narradores pertenecen a la categoría heterodiegético omnisciente, pero con un motivo en común: *mostrar el pensamiento-recuerdo*, lo cual provoca la destrucción gradual de cada protagonista. Aunque los narradores no sean partícipes de las historias, se convierten en testigos de las situaciones e introducen sus opiniones. La opinión del narrador es importante para ambos textos: en el caso de Mariana, la ve como una mujer solitaria y discreta; en el contexto de Paula, como un personaje que expresa sus emociones, pero nadie la ayuda.

Ambos relatos parten de un detonador como el recuerdo para pasar a un estado solitario hasta llegar al peligro: “estaba sola, completamente sola y desesperada” (Dávila, 2009, pp. 294-295); “no poder levantarse de la cama, no poder dormir ni comer ni querer bañarse y llorar y llorar; una depresión muy típica que solamente una vez había llegado muy lejos” (Enríquez, 2016, p. 146).

Mariana y Paula tenían una vida aparentemente tranquila, pero desde el recuerdo inicia su destrucción; la causa viene del exterior: en Mariana, las cosas de Armando; para Paula, el cambio de casa y el chico encadenado. Mariana comienza a escuchar ruidos, provocadores de miedo y preocupación; su recurrencia se convierte en otro motivo que apunta a la destrucción: tales sonidos desgastan al personaje, representan un recuerdo persistente del pasado hasta convertirse en algo aterrador. Dicho recurso sonoro toma una función similar en “El patio del vecino”: cuando Paula escucha que tiran la puerta, la presencia amenazadora de alguien que quiere

entrar a la casa envuelve al personaje en una ola de pensamientos negativos, como creer que imagina esa situación.

Otro motivo que origina el recuerdo es la presencia masculina, pues influye en las decisiones de las protagonistas: Mariana sentía responsabilidad por el funeral y por proteger las cosas de Armando, presente en la vida de la protagonista pese a estar muerto; por su parte, la pareja de Paula, Miguel, se percibe la poca tolerancia hacia ella, incluso no le otorgó el perdón que ella necesitaba y sus acciones también causan la depresión. Aunque Armando y Miguel no propician el destino trágico de las protagonistas, sí forman parte del destrozamiento que empieza de forma gradual; para Mariana: los objetos de Armando, la invasión; para Paula: la niña con el tobillo roto, la mudanza, la separación de Miguel, la invasión.

En el proceso del recuerdo, de los ruidos y de las peleas, las protagonistas buscan protección: Mariana desea el bienestar de sus hijos y Paula busca salvar al chico encadenado. La protección maternal de ambas sobresale en su deseo de defender al ser vulnerable: en “Con los ojos abiertos”, se observa un sentimiento materno muy fuerte: Mariana mantuvo tranquila a la *Nena* cuando escucharon el sonido del reloj descompuesto y, aunque ella también sentía desconcierto, decidió calmar a su hija. Con Armando prefirió no hablar acerca de los ruidos por miedo a que él arriesgara su vida. La protección que planeó Mariana fue el silencio, no comunicar lo que sucedía en la casa, el propósito se cumple pues enfrenta el peligro sola y mantiene a sus hijos alejados y a salvo.

El significado de protección para Paula también es un motivo del recuerdo; salvar al chico implicaba, al mismo tiempo, curar una herida del pasado: el remordimiento que sentía por la niña de alguna forma se aliviaba al proteger al encadenado, aunque solo queda en idea de protección porque no se concreta y, al contrario, pone en riesgo su estabilidad emocional y física; cuando está dentro de la casa del vecino su visión es confusa, pero percibe el peligro y decide salir aun sin el chico, por lo tanto, la intención de protección en el cuento “El patio del vecino” no se completa en ninguna circunstancia.

A pesar de que la visión es confusa para las protagonistas, otros sentidos las mantienen en alerta: el oído permite a Mariana saber que hay alguien que provoca el ruido e invade la habitación, mientras que Paula conoce la casa del vecino por medio del olfato y el tacto. Para ambas, los sentidos advierten el peligro dentro de las casas, sin embargo, la vista pierde valor, pues en “El patio del vecino” la mayor parte de la casa es oscura y en “Con los ojos abiertos” Mariana no percibe con los ojos, sino con el oído.

El hogar de Mariana y de Paula, resulta ser el espacio para un evento trágico: todo comienza con sucesos que parecen insignificantes: la sala de Mariana se llena de objetos hasta el cuarto de huéspedes. Luego, con Paula, inicia una invasión cuando ve al chico encadenado, a partir de la imagen se desatan recuerdos. La invasión que ocurre en la casa de Mariana y Paula se vuelve excesiva: Mariana adopta las cosas de Armando, con la subsecuente manifestación de los fuertes ruidos y la presencia en la habitación.

Algo similar sucede con Paula: la mudanza llega a la nueva casa, hay objetos por doquier y después la imagen del chico encadenado. La invasión es un motivo recurrente en ambos cuentos como forma de sometimiento de Mariana y Paula al lidiar con el pasado: cada día se vuelve más grande, fuerte y, en el caso de Paula, violenta. En consecuencia, la casa se convierte en un lugar intranquilo, lo familiar se torna extraño con los objetos y los ruidos, con la imagen de un chico encadenado, de tal forma que cambia la perspectiva de las protagonistas. Lo que hay dentro del pensamiento de Mariana y de Paula es un invitado más de la casa: recuerdos que se convierten en lo extraño: ruidos, chicos lastimados. Las protagonistas impregnan su pensamiento en la casa.

La invasión es gradual, comienza en la mente, luego llega al espacio físico, toca la puerta, la cual separa al exterior e interior, separa la vida del pasado y del presente de las protagonistas y al mismo tiempo abre la posibilidad de entrada de seres extraños. Las protagonistas no saben qué esperar ni a quién recibir, los seres que se presentan en la puerta son extraños, destruyen la tranquilidad. Mariana, al abrir los ojos, tuvo el encuentro con quien la atormentaba, sin embargo, el lector permanece sin noticias, pero infiere el peligro, incluso la muerte. Por otro lado, “En el patio del vecino”, Paula observa la monstruosidad del chico, ve cómo asesina a su mascota, siente el terror y no puede escapar; el lector intuye un final violento, pues Paula queda paralizada con el chico-gato frente a ella. En ambos cuentos se percibe el miedo, el dolor y la muerte en la habitación, el espacio íntimo que debería ser seguro.

La habitación evoca orden, seguridad, tranquilidad, privacidad, familiaridad, pero se altera en cuanto alguien entra a perturbar la calma que predominaba. La invasión superó el espacio mental y transgredió el cuerpo de Mariana y de Paula, de modo que la movilidad termina por anularse: Mariana apenas tuvo fuerza para abrir los ojos y Paula sentía dolor además de percibir que algo la detenía; ninguna de las dos protagonistas tenía la posibilidad de escapar o moverse: entonces viene de golpe el final para las narraciones.

El narrador de ambos textos, prepara un final gradual, es decir, comienza con un ritmo lento: "Con los ojos abiertos" inicia con descripciones de la casa espaciosa, posteriormente los objetos aniquilan el espacio, lo cual provoca su forzada incorporación en la vida de la protagonista: al convivir con los objetos arriban los recuerdos de Armando del Bosque. En ese orden el ritmo es lento, cuando Mariana considera abrir los ojos, las pausas o descripciones desaparecen, la trama se vuelve más tensa por la acumulación de sucesos extraños que dan cuenta de la presencia en la habitación, y aumenta la incertidumbre de la protagonista llevándola a un límite insoportable, entonces, decide abrir los ojos.

A partir de tal acción el ritmo se acelera y alude a Mariana contra lo que causa el ruido, una lucha constante entre descubrir quién provoca los sonidos o permanecer con la duda. La música también es un pilar fundamental, cambia el ritmo de acuerdo con cada escena, las primeras melodías son tranquilas mientras las últimas resultan tormentosas, como anuncio de algo negativo, aunque no se diga exactamente qué es.

“El patio del vecino” tiene una estructura similar: inicia con la descripción de la nueva casa; mientras Paula la explora, se percata de la presencia del chico encadenado. Verlo detonó una bomba de recuerdos, cuyos detalles son descritos en la prolepsis, por lo tanto, las escenas toman un ritmo lento. Estos recuerdos incitan a Paula entrar a la casa del vecino, sin embargo, cuando ella se percata del peligro y de la presencia del vecino, huye. A partir de tal escena, las descripciones desaparecen, y el narrador recurre a verbos como *correr, sudar, respirar* (agitadamente), *cerrar* (la puerta con prisa).

En ambos cuentos el ritmo al principio se presenta lento, sin embargo, cuando lo desconocido o el peligro se manifiestan con más fuerza e insistencia el ritmo se acelera, al tiempo que las protagonistas toman la decisión de enfrentar las situaciones: Mariana abre los ojos, mientras que Paula no tiene opciones, observa al chico-gato en su habitación sin posibilidad de escapar. En esa duración del ritmo acelerado de las escenas el tiempo y el espacio también sufren transformaciones.

Posiblemente, al abrir los ojos Mariana descubra al ser extraño que la acecha; mientras tanto el tiempo queda suspendido, en una duda interminable para el lector, pero no para el personaje, pues quizá la protagonista enfrenta el mal, pero en la narración no se reconoce qué es ni las consecuencias que tendrá, podría ser cualquier cosa: las piezas favoritas de arte negro de Armando, el fantasma del exesposo, incluso parte del mundo onírico de Mariana.

Por otra parte, en “El patio del vecino”, a pesar de la duda que presenta el lector sobre Paula, si el chico-gato existe o no, el narrador desprende la duda cuando la

protagonista es detenida en la puerta y al sentir dolor. Paula estaba despierta porque podía sentir, por lo tanto, el tiempo resulta fluido, no puede detenerse ni cambiar; se detiene únicamente cuando el narrador da por terminada la narración, no describe lo que ocurre con Paula, aunque se intuye por las pistas que se han dejado.

El tiempo en “Con los ojos abiertos” y en “El patio del vecino” es cambiante y se presenta de un mismo modo: como transición. Este cambio de tiempo-espacio es provocado por la etapa de crisis que sufren las protagonistas, por lo tanto, incluye la decisión respecto a enfrentar lo desconocido, en referencia al cronotopo del umbral: “en el umbral el tiempo parece no tener duración: se trata, normalmente, de instantes decisivos” (Bajtín, 1989, p. 14). El espacio y el tiempo se sobreponen uno en otro: tiempo suspendido en “Con los ojos abiertos”, tiempo fluido en “El patio del vecino”, ambos integrados en un espacio moldeado por el recuerdo.

Ambas narraciones terminan con un final sorpresivo, sin embargo, permanece la impresión de un final trágico e inexplicable para las protagonistas, atacadas por un elemento extraño (el que no puede verse y el niño encadenado que resulta ser un monstruo); los dos elementos provocan incertidumbre, miedo, dolor, por lo tanto, los relatos no pueden concluir positivamente: lo extraño invade lo familiar, consume la tranquilidad. Mariana y Paula tienen desenlaces ligados al peligro, a lo desconocido: su destino está marcado por un evento trágico, pero ¿qué es lo que se sabe ante dicho encuentro con lo desconocido o siniestro?

### 3. Efecto de lo fantástico en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”

El encuentro con lo desconocido supone un descubrimiento, la revelación de la presencia que atormenta a Mariana y a Paula. ¿Cómo surge este encuentro? Desde el punto de vista de lo fantástico se da por una irrupción en la cotidianidad de ambas narraciones. “Con los ojos abiertos” comienza el tinte fantástico con el sonido del reloj descompuesto y los ruidos que escucha Mariana por las noches; no es una situación normal, no hay evidencia de un robo en la casa, pero sí desconcierto por que las cosas continúen sin cambio en la casa a pesar del ruido; Mariana no imagina tales eventos porque el narrador permite a la *Nena* escuchar las campanadas del reloj descompuesto; en ese momento surge la duda de un elemento extraño y se confirma con los ruidos que no tienen origen y la entrada de la presencia en la habitación de la protagonista.

“El patio del vecino” transcurre con cierta normalidad hasta que el efecto fantástico surge en la casa del vecino; había señales antes, pero no tan claras: los ruidos que escuchó Paula en la primera noche, la imagen de un gato gigante, la presencia de una criatura semejante a un gato cerca de la cama son recursos que toman fuerza para después confirmar la existencia de algo sobrenatural. Lo fantástico se vislumbra con mejor precisión en la casa del vecino: el espacio oscuro, el olor putrefacto, los dibujos, las letras en la pared, los recibos de deudas, la cadena, la peluca cerca del sofá, las contradicciones que presenta la casa son elementos que confunden a Paula, vacila entre lo que su vista percibe y lo que sucede realmente, pues no hay una idea clara, pero sí una alerta; la casa del vecino representa el peligro.

Las casas de Mariana y de Paula parecen normales en ciudades o pueblos comunes, pero temibles, alejadas del bullicio social. Cada casa cambia al ritmo de las protagonistas, es decir, cuando llegan los objetos o al ver al chico encadenado sufren transformaciones. La casa se convierte en un reflejo de la mente, en una causa de recuerdo, un factor que une a las protagonistas: el conflicto entre lo real y lo imposible, tanto la presencia que provoca el ruido como el chico-gato asesino. Lo real en el mundo textual es la cotidianidad de las protagonistas: el trabajo, la familia, las distracciones, son parte de la rutina, trastocada cuando la mudanza llega a casa de Mariana y, con Paula, al mudarse a la nueva casa, lo cual involucra un movimiento de objetos a otro lugar.

La mudanza provoca una alteración en el espacio físico y mental en la vida de las protagonistas. Lo imposible viene junto con el movimiento o cambio: los objetos de Armando y el patio del vecino constituyen la ruptura donde entran presencias extrañas y criaturas sobrenaturales a dañar el mundo de Mariana y Paula. La ruptura también es consecuencia del recuerdo, al mirar los objetos del exesposo y al ver al chico encadenado surgen reminiscencias que no son beneficiosas, al contrario: el contexto se torna ajeno. De ahí la fuente de lo siniestro, lo que era familiar se vuelve extraño: la apacible casa de Mariana se transforma en algo negativo, el hogar de Paula, promesa de algo positivo, resulta aterrador por la presencia del chico-gato.

Un detonante del efecto siniestro es el recuerdo provocado por los objetos y la imagen del chico-gato: en “Con los ojos abiertos” los objetos eran la fuente del recuerdo de Armando del Bosque; Mariana, a pesar de no querer las cosas, disminuía su tiempo para cuidarlas y limpiarlas hasta el límite de no salir de casa.

Los objetos son una representación de control y encierro, el espacio cambia: objetos por doquier, ruidos insoportables, el miedo recurrente y la presencia convierte en siniestra la vida y la casa de Mariana.

“El patio del vecino”, por su parte, posee tintes siniestros: cuando Paula observa al chico encadenado, la envuelven recuerdos que provocan emociones intranquilas: peleas con Miguel, malas decisiones, una nueva depresión. La tranquilidad que había conseguido se pierde al mudarse de casa y ver específicamente al chico encadenado. Paula sentía responsabilidad por el chico, su trabajo como ayudante social le daba experiencia en la asistencia a niños en situaciones de abuso, sin embargo, no imagina que no se trata de un niño humano, sino una especie de monstruo que causa daño o, incluso, la muerte.

En este tenor, las protagonistas enfrentan un complejo reprimido que había permanecido oculto y resurge a partir de los objetos y de la imagen del chico encadenado. El pasado regresa a través de una irrupción peligrosa que causa miedo en dos sentidos: a la muerte y a lo inexplicable pues, aunque en “Con los ojos abiertos” no describe lo que observa Mariana al abrir los ojos, sí se percibe el miedo, mientras que en “En el patio del vecino”, el chico-gato tortura y mata a la mascota, no dice lo que hace con Paula.

Las protagonistas pelean contra sus miedos, en esta travesía también domina el interior, el pensamiento, la parte vulnerable de las protagonistas: la idea de protección maternal, la ruptura de la pareja: el recuerdo positivo; Mariana al recordar a su esposo como el padre de sus hijos, la añoranza por la *Nena* y Armando, el

cuidado que brinda a los objetos y en el caso de Paula; el recuerdo de una excelente trabajadora social, la idealización de la pareja con Miguel, son realidades que viven las protagonistas, pero que se ven transformadas por lo insólito, por un fantástico que empapa de soledad, de silencio, de recuerdos y de un acto atroz. Las protagonistas tienen una experiencia intensa que tratan de solucionar con respuestas lógicas (en “Con los ojos abiertos”) y con la salvación del chico encadenado, sin embargo, no funciona pues lo desconocido entra en sus vidas.

Es evidente la entrada de un elemento sobrenatural en el mundo de las protagonistas. Los relatos conservan características del fantástico clásico: la cotidianidad irrumpida, la vacilación, la incertidumbre, la transgresión, sin embargo, no se ajustan con la concepción clásica porque transgreden rasgos esenciales. Sin duda, el fantástico clásico es clave para entender nuevas formas que se configuran con el paso del tiempo:

En el paradigma moderno hay un sistema de valores que ya no es absoluto, hay varias posibles verdades dentro de él [...] Zavala señala que este laberinto, llamado arbóreo, rompe con la lógica circular del laberinto clásico, es decir, rompe con la lógica del camino único y de la única verdad (Nieto, 2015, p. 107).

“Con los ojos abiertos” no queda en el plano clásico donde solo existen creaturas extraordinarias, sino considera el tema humano con una visión natural: la intimidad, el pensamiento, el cuerpo del personaje que es atacado y surgen emociones como el miedo y la angustia. Jaime Alazraki (1990), plantea esta idea en la concepción de lo neofantástico, donde se abordan problemas de la existencia humana: “lo neofantástico ya no dependería de seres extraordinarios, sino que su único objeto fantástico sería el hombre en sí mismo” (Nieto, 2015, p. 154).

Mariana no quería un evento trágico, el elemento llega del exterior (los objetos de Armando), pero ella lo vuelve interno cuando recuerda a Armando del Bosque, al dejar de lado su tiempo propio para invertirlo en el otro. En la narración no se describen fantasmas, ni monstruos, tampoco se dice abiertamente que las estatuas de origen africano tengan algún tipo de poder. Lo que es evidente es la adaptación de Mariana frente a las nuevas circunstancias: se habitúa por días a los ruidos, no decide abrir los ojos en la primera noche, sino deja pasar algún tiempo. Mariana naturaliza el evento, Omar Nieto llama este fenómeno “la idea de la naturalización de lo sobrenatural o banalización de lo sobrenatural, o cotidianización de lo extraño” (Nieto, 2015, p. 184).

Una característica de la naturalización es la ausencia de asombro del personaje; en este sentido Mariana no busca una explicación lógica de los sonidos del reloj descompuesto, sin embargo, desea saber quién provoca los ruidos, pero no desde una perspectiva sobrenatural, incluso llega a pensar que son causados por el tapicero o los gatos:

El relato fantástico moderno, a diferencia del clásico, obedece ahora no sólo a las reglas del texto, a su productividad textual. Le tiene sin cuidado tener que pelearse con la realidad. Busca modelos miméticos únicamente para conseguir sus objetivos: maquinar un texto que como lo maravilloso haga surgir lo fantástico sin tener que depender de un choque violento entre polos contrapuestos (Nieto: 2015, p. 167).

En lo fantástico moderno se considera la epifanía: “la de encontrarse consigo mismo, lo cual ocurre mediante una epifanía. Y la epifanía [...] emerge de las profundidades del texto, o de la naturaleza del hombre” (Nieto, 2015, p. 135). En este aspecto, el recuerdo de Mariana (los objetos de Armando) podrían provocar

una epifanía de lo desconocido y siniestro: “la represión mantiene algo oculto, que es liberado mediante una epifanía. Así opera el paradigma del fantástico moderno” (Nieto, 2015, p. 145).

A partir de estas consideraciones, “Con los ojos abiertos” se estima un cuento fantástico moderno: el recuerdo es la parte interna de Mariana que en un principio se mantiene oculto, sobresale al convivir con los objetos de Armando, tal caso provoca la naturalización y la irrupción de lo sobrenatural; así, el fantástico moderno ubica el elemento desconocido dentro del personaje hasta que algo lo hace detonar: “la otredad dentro del propio sujeto como un elemento de subyace dentro de nosotros y que de vez en cuando emerge y se apodera del estado de cosas hasta convertir lo sobrenatural en algo del todo natural” (Nieto, 2015, p. 165).

En cuanto a la narración “El patio del vecino”, hay una combinación de elementos que pertenecen al fantástico clásico y al fantástico moderno que da como resultado un fantástico posmoderno:

En el fantástico posmoderno hay una itinerancia, simultaneidad o simulacros textuales de lo posible e imposible, gracias al reciclaje irónico (generalmente híbrido) o lúdico (en forma de homenajes) de elementos propios de lo maravilloso y del fantástico clásico y moderno, simultáneamente o alternativamente (Nieto, 2015, p. 17).

Los elementos modernos en “El patio del vecino” son diversos, entre ellos el elemento extraño que viene del interior para emerger en el exterior: “ubicar lo fantástico moderno como fantástico interior que recupera justamente una riqueza inusitada en una alteridad que no se encuentra ya más en el exterior del hombre, sino en la «riqueza de colores de la realidad más próxima»” (Nieto, 2015, p. 141).

A partir de la imagen del chico encadenado, la protagonista emprende una búsqueda para salvarlo; la acción nace naturalmente de ella, pero va acompañada de emociones negativas como miedo, desesperación e incertidumbre: “en el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños, sino que están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser humano” (Nieto, 2015, p. 134).

Paula, al igual que Mariana, naturaliza algunos eventos sobrenaturales: la presencia percibida del chico-gato en la casa, la protección insegura que limitaba la casa de Paula y la del vecino, el hecho de que a la dueña de la casa le encantaban los bichos (alusión a que sabía de la existencia del chico-gato): “el fantástico moderno se distingue porque en él ocurre una naturalización de lo improbable [...] lo improbable se naturaliza desde la mirada interior del protagonista o del narrador” (Nieto, 2015, p. 16).

Sin embargo, cuando Paula entra a la casa del vecino se percibe el asombro (característica del fantástico clásico): al sentir el olor putrefacto de la cocina, al ver las letras indescritibles en la pared, al descubrir que el vecino tenía deudas acumuladas y al no encontrar quien pudiera percatarse de la existencia del hombre que ocupaba la casa. Ahora bien, otro elemento del fantástico clásico es la presencia del monstruo con una descripción extraordinaria: partes del cuerpo desproporcionadas, mal olor, extremadamente delgado: “en lo fantástico clásico, lo sobrenatural se materializa en un ser o una fuerza antropomorfa, elemento externo al ámbito familiar” (Nieto, 2015, p. 33).

Un elemento posmoderno en “El patio del vecino” se integra por las letras sin sentido escritas en la pared de la casa del vecino, palabras indescifrables, aunque inquietan a la protagonista, tratan de dar un mensaje que Paula ni el lector pueden comprender: “no podía distinguir oraciones coherentes. Había fechas: veinte de «marzo», leyó «diez de diciembre». Y algunas palabras: «dormido, «azul», «entendimiento»” (Enríquez, 2016, p. 149). Las palabras parecen independientes del relato, sin embargo, pueden significar cualquier cosa, en tanto en el fantástico posmoderno el lenguaje constituye diversas realidades: “la infinita posibilidad que encarna la condición del lenguaje como un signo que puede alcanzar una cantidad imprevista de significados posibles, cambiantes, una materia maleable y dinámica, no anclada en ningún régimen de verdad” (Nieto, 2015, p. 231).

Las palabras que usa el narrador pierden relación con el resto del relato: “la postura del lenguaje [...] como creadora de innumerables mundos posibles, una materia que soporta la capacidad para diseñar sistemas alejados de una mimesis que supone inmanentemente al lenguaje” (Nieto, 2015, p. 231). Así, las palabras cobrarían diversos significados dentro del texto, pero sin saber exactamente el original, pues no habría una interpretación exacta del mensaje.

“El patio del vecino” es una combinación entre lo clásico y lo moderno, en lo clásico destacan el asombro y la antropomorfización del chico-gato, de lo moderno sobresale el interior del personaje: el recuerdo de Paula se manifiesta cuando observa al niño encadenado, a partir de tal imagen detona el evento sobrenatural. Finalmente, el mensaje ilegible de la pared del vecino apunta a un fantástico posmoderno como la posibilidad de diversas realidades.

En resumen, las formas del fantástico clásico y moderno se relacionan en el cuento “El patio del vecino”, mientras que en “Con los ojos abiertos” el interior del personaje detona el evento sobrenatural, omite los rasgos del fantástico clásico; sin embargo, a pesar de las diferencias, se cumple el objetivo principal de lo fantástico: la transgresión de un elemento sobrenatural en el mundo textual de las protagonistas:

La ley que construye lo fantástico se define de la siguiente manera: lo fantástico se registra cuando una identidad codificada como sobrenatural o irreal irrumpe en el terreno de lo que se ha codificado, por convención, como lo familiar, lo natural o cotidiano. Dicha irrupción provoca un efecto de extrañeza, de «tensión insoportable» (Nieto, 2015, p. 284).

El pasado de cada protagonista una estimula lo sobrenatural: objetos e imagen que se convierten en recuerdos. El recuerdo es el detonante de lo siniestro, pues lo que conocían se vuelve extraño: la casa de Mariana se convierte en una bodega, la música que escuchaba es remplazada por ruidos, las salidas con sus amigas se sustituyen en días de encierro, la tranquilidad es amenazada. En cambio “En el patio del vecino”, la casa en la cual Paula buscaba un cambio positivo evoca una desgracia, la poca confianza que existía con Miguel se destruye, el instinto de la protagonista de proteger y cuidar a los niños permanece, pero ella es amenazada.

Las cosas rutinarias para las protagonistas cambian negativamente: lo familiar se torna extraño y siniestro hasta el momento en que lo sobrenatural hace irrupción, de tal modo que ambos relatos comparten el mismo tema: el recuerdo como detonador de lo siniestro y sobrenatural. Hay recuerdos negativos que provocan depresiones hasta el grado de causar una irrupción: de presencias extrañas y desconocidas, sin embargo, tienen una relación con el pasado: en “Con los ojos

abiertos” desde que llegaron los objetos de Armando comenzaron los ruidos, mientras que en “El patio de vecino” el tobillo encadenado hace referencia al tobillo herido de la niña. Un pasado que dejó un evento traumático en la vida de ambas protagonistas que se manifiesta de forma perjudicial.

La base del recuerdo para Mariana se integra por los objetos, los ruidos que generan, la presencia de Armando del Bosque, la invasión tanto física como mental causan recuerdos que se convierten en amenaza e incitan a lo siniestro. Para Paula los motivos son la imagen del chico encadenado que desata la analepsis, la presencia de Miguel, la idea de protección, estos factores generan una invasión en forma de recuerdos y provocan lo sobrenatural.

A partir de los motivos las protagonistas fijan una memoria del pasado en el presente a tal grado de provocar una irrupción sobrenatural en el mundo textual, el recuerdo encamina a un espacio sombrío de incertidumbre, de dolor, posterior detona la destrucción de las protagonistas: “el complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos entre los cuales existen relaciones o distancias [...] espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo” (Guillén, 2005, p. 272). Así, el tema que comparten “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” es el recuerdo que provoca una irrupción sobrenatural en el mundo de Mariana y Paula, propiciado por un encuentro con el pasado. El recuerdo nace del interior de las protagonistas para manifestarse en el exterior con un objetivo: detonar lo siniestro, así la Literatura Comparada permite explorar relaciones y diferencias de las obras, pero también se encarga de dar un nuevo significado de estudio a partir del tema el recuerdo y de una nueva propuesta de lo fantástico.

## Conclusiones

En el trayecto de esta investigación se cumple con el objetivo general: analizar las relaciones textuales de “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” a partir de la Literatura Comparada mediante el método temático. Para ello, fue necesario realizar el análisis individual de los cuentos para encontrar las relaciones y diferencias textuales, después entablar el diálogo entre las obras.

Así, la investigación inicia desde el estudio del narrador, pues es la fuente principal de información sobre la diégesis: a través del narrador se conoce al personaje, los hechos, la relación tiempo-espacio; en este caso, también da libertad de penetrar la mente y miedos de los personajes. A través del análisis se revelan los motivos que constituyen el tema: el recuerdo como detonador de lo siniestro.

En “Con los ojos abiertos” el narrador heterodiegético permite a Mariana expresar sus ideas por medio del flujo de conciencia y el estilo indirecto libre: a través del discurso se saben los miedos e inquietudes de la protagonista; también se observa la construcción del personaje y la transformación del tiempo-espacio que modifican los objetos de Armando, en consecuencia, los objetos traen recuerdos del exesposo al integrarse al mundo de Mariana.

En “El patio del vecino” el narrador también heterodiegético muestra, por medio de los estilos directo e indirecto libre, el recuerdo de Paula, que lleva al lector a una larga prolepsis en la cual se descubre el origen de su depresión, las opiniones negativas de sus compañeros y de Miguel. De igual manera, el narrador narra la construcción del personaje y del espacio-tiempo: cuando Paula llega a la nueva

casa y ve de golpe al chico encadenado, regresan los recuerdos del pasado problemático del personaje.

En tal orden se presentan las alteraciones en ambos cuentos, en tanto los recuerdos llegan a través de un cambio: en “Con los ojos abiertos” por la mudanza de Armando y en “El patio del vecino” debido al cambio de casa que también genera una mudanza, un supuesto cambio positivo. De esta forma, la mudanza remueve no solo el espacio físico de los personajes, sino también del pensamiento en el cual destaca el recuerdo que detona lo desconocido y, por lo tanto, la destrucción de las protagonistas.

Además, las protagonistas enfrentan una presencia masculina: Armando del Bosque y Miguel, personajes ausentes con una carga significativa, pues atacan de modo silencioso el mundo de las protagonistas y son parte del recuerdo que detona lo siniestro. La presencia masculina funciona como una especie de ausencia presente que, sin ser directamente amenazadora, sí colabora en la destrucción de las protagonistas. En “Con los ojos abiertos”, Armando a pesar de estar muerto, mantiene una especie de control sobre Mariana, mientras que en “El patio del vecino” Paula considera a Miguel para tomar sus propias decisiones.

Además de la ausente-presencia de los personajes masculinos, se integran otros elementos que son parte de la destrucción de cada personaje. En con “Los ojos abiertos”, los sonidos se apoderan de la tranquilidad y del espacio de la protagonista, ocasionan una invasión física y mental; la invasión comienza en la casa y termina en el cuerpo del personaje: la deja sin movilidad ni fuerza, solo para

abrir los ojos. El tiempo se considera cambiante, en el sentido que al inicio toma un ritmo lento, pero después el tiempo se acelera, el cual prepara para un final inesperado y abierto. La narración da su fin sin brindar información sobre el personaje, el final se presenta como un tiempo suspendido en un espacio invadido por una presencia siniestra. El tiempo y el espacio se mezclan, lo cual provoca el cronotopo del umbral: un estado del que Mariana no puede escapar, un estado de crisis por la acumulación de experiencias negativas.

Por otro lado, en “El patio del vecino” también hay una invasión que causa Paula por los recuerdos de su antiguo trabajo, a partir de una reminiscencia que debió quedar oculta, pero resurge. Tal invasión inicia en la mente del personaje, después trasciende en la casa de Paula: con los fuertes golpes de una presencia extraña, con la percepción de un gato gigante en el techo y la aparición de un gato con características de niño en la habitación del personaje. Paula intenta proteger a los niños vulnerables, pero parece asesinada por uno de ellos, de una manera cruel y dolorosa. El espacio del nuevo hogar de Paula inicialmente se consideraba un aspecto positivo, sin embargo, resulta lo opuesto, pues ahí estaba el niño encadenado; tal evento la obliga a entrar a la casa del vecino, que por la descripción corresponde a un espacio abandonado con muchos misterios. De tal combinación entre tiempo y espacio, surge el cronotopo del umbral: la etapa de crisis de Paula, un cruce a otro tiempo, en tal momento el narrador acelera las descripciones para un final sorpresivo en el cual el tiempo no puede detenerse y se intuye un desenlace trágico para Paula, un tiempo fluido sobrepuesto en un espacio invadido por el chico-gato.

En el desarrollo de las narraciones se observa la incertidumbre de las protagonistas frente a los hechos extraños que se relacionan con lo fantástico. “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” incluyen personajes que tratan lo fantástico desde la perspectiva de lo femenino, pues son mujeres que hacen frente a lo desconocido. ¿Cómo es la reacción del personaje femenino ante lo sobrenatural? La transgresión sucede por el recuerdo de un pasado tormentoso del que hubo rastros de dolor o de una separación –en Mariana– y un pasado de depresión, de culpa –en Paula–; cada personaje enfrenta lo sobrenatural de manera diferente: la primera guarda sus emociones, mantiene el silencio hasta enfrentar lo desconocido para cuidar y mantener alejados a sus hijos de tal situación; la segunda es más intrépida: en cuanto observa al niño encadenado se atreve a adentrarse en la casa del vecino para salvarlo y de una forma curar la herida del pasado. Sin duda el efecto fantástico se apodera de Mariana y Paula: surgen las dudas, los miedos, pero ambas deciden enfrentar lo desconocido, cruzar el umbral, pese a estar y permanecer en la soledad.

La propuesta respecto al tipo fantástico en “Con los ojos abiertos” es considerarlo como una narración fantástica moderna, en términos de lo propuesto por Omar Nieto (2015), gracias a la adaptación a lo sobrenatural y a la relación con el sentimiento humano, además del hecho que desaparecen los monstruos para concentrarse en el personaje. En este sentido, la contribución de la investigación consiste en proponer la pertenencia del cuento a un tipo concreto de lo fantástico, con características que se deslindan de lo general.

Sin duda alguna, “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” son construcciones literarias que toman refuerzos de la tradición, sin embargo, rompen las barreras de

lo clásico para trascender a lo moderno y lo posmoderno. El origen de lo siniestro se da en el interior de las protagonistas con el fin de expulsar lo familiar que de pronto se vuelve desconocido en el exterior y continuar con la destrucción personal.

En “El patio del vecino” el efecto fantástico surge de una combinación entre lo clásico y moderno. En lo clásico destaca la presencia del chico-gato, una imagen monstruosa que irrumpe en el mundo del personaje, pero esta irrupción se origina por el recuerdo de Paula (parte interna del personaje) que es rasgo del fantástico moderno. En este sentido, Omar Nieto (2015) señala que en el fantástico posmoderno existe una hibridación entre lo clásico y moderno, de manera que los rasgos considerados en esta investigación son el lenguaje indescifrable, el tiempo fluido y el desinterés social de los personajes hacia Paula.

Ahora bien, a través de la similitud de construcción de ambas obras, a partir del narrador, el espacio-tiempo, el flujo de conciencia, los estilos directo e indirecto libre, se establece que los cuentos poseen una construcción narrativa similar: la intertextualidad que permite el diálogo entre las obras, así como los motivos que integran el tema; de esta forma se comprueba la hipótesis propuesta al inicio de la investigación: las obras están relacionadas por un recuerdo que provoca lo siniestro en “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino”; tal reminiscencia provoca que las protagonistas entren en un espacio desconocido, sin embargo, a partir del estudio de las obras se encuentran las causas que construyen el recuerdo: la presencia masculina, la soledad, la protección maternal, el miedo. Estos factores generan la decadencia de las protagonistas en un entorno invadido por lo desconocido; en este sentido, surge la percepción de lo siniestro en “Con los ojos abiertos” a través de

los objetos de Armando y en “El patio del vecino” por medio de la imagen del niño encadenado.

“Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” son obras que comparten el mismo tema: el recuerdo como detonador de lo siniestro, pero a partir de diferentes situaciones: la diferencia radica entre lo individual y social. “Con los ojos abiertos” emerge de lo individual, de un asunto que solo corresponde a Mariana. Por el lado de “El patio del vecino” germina de un aspecto social: Paula al trabajar en una casa hogar involucró a la niña lastimada, a sus compañeros de trabajo, a Miguel, pero no recibe ningún tipo de ayuda.

En conclusión, “Con los ojos abiertos” y “El patio del vecino” se estructuran a partir de las emociones como la angustia, la soledad y el miedo. Narraciones que permiten ver lo inquietante de los personajes. Estos aspectos se estudian a través de la Literatura Comparada por medio de relaciones y diferencias textuales sin importar la distancia geográfica ni temporal, mediante el quiebre de fronteras entre tiempo y espacio que propicia el diálogo entre las obras literarias.

## Fuentes

- Achón, I. (2020). Lo siniestro: más allá de Freud. *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, (34), 1-7. Recuperado de [10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2020344573](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020344573)
- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, 19 (2), 21–33. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>
- Alonso, E. (2013). El concepto de “imagen-de-lo-sonoro” en la música acusmática según el compositor François Bayle. *Escritura e imagen*, 9, 101–124. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESIM.2013.v9.43540](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43540)
- Álvarez, C. (2022). Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Escritos*, 30 (64), 60–76. Recuperado de <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>
- Amaro, L. (2019). La dificultad de llamarse “autora”: Mariana Enríquez o la escritora *weird*. *Revista Iberoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, 85, (268), 795–812. Recuperado de <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7808>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela Trabajos de investigación*. España: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. España: Cátedra.

- Baldacchino, L. (2017). Entrevista a Mariana Enríquez. *La Clé des Langues*, 3 de octubre. Recuperado de <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-mariana-enriquez>
- Botton, F. (2003). *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: Anthropos.
- Cázares, L. (2009a). El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila. En Cardoso R. y Cázares, L. (eds.), *Amparo Dávila. Bordar el abismo* (pp. 169–179). México: Tecnológico de Monterrey y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cázares, L. (2009b). Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones. *Casa del tiempo*, 2 (14-15), 75–79. Recuperado de [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14\\_15\\_iv\\_dic\\_ene\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num14\\_15\\_75\\_79.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_75_79.pdf).
- Chimal, A. (2020). Amparo Dávila: una escritora desde la oscuridad. *Este País*, 16 de octubre. Recuperado de <https://estepais.com/cultura/amparo-davila-una-escritora-desde-la-oscuridad/>
- Cohn, D. (1996). Técnicas de presentación de la conciencia. En Sullà, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 205–212). España: Crítica.
- Dávila, A. (2009). “Con los ojos abiertos”. En *Cuentos reunidos* (pp. 283–296). México: Fondo de Cultura Económica.
- Delf, L. (2020). ¿Qué es el flujo de conciencia? *Oregon State University*. Recuperado de <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-stream-of-consciousness-spanish>

- Dirschel, M. (2021). La técnica del *fluir* de la conciencia joyceana como característica integral del canon literario argentino del siglo XX. *Boletín De Literatura Comparada*, 1(46), 87–112. Recuperado de <https://doi.org/10.48162/rev.54.004>
- Domínguez, C.; Saussy, H.; Villanueva D. (2015). *Lo que Borges le enseñó a Cervantes. Introducción a la Literatura Comparada*. España: Penguin Random House. [Versión Kindle Paperwhite]. Recuperado de [www.amazon.com](http://www.amazon.com)
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol Materiales sensibles del sentido (2)*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Dirección General de Fomento Editorial.
- Enríquez, M. (2016). “El patio del vecino”. En *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 131–153). España: Anagrama.
- Enríquez, Mariana. (2022). Prólogo. En Dávila, A. *Cuentos reunidos* (pp. 11–21). España: Páginas de Espuma.
- Escamilla, L. (2016). *Lo monstruoso: una estrategia basada en el automatismo psíquico para la creación de formas monstruosas*. [Tesis de maestría, UNAM]. Repositorio institucional de la UNAM. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/84894>
- Forster, M. (1996). Personajes planos y personaje redondos. En Sullà, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. (pp. 35–38). España: Crítica.
- Freud, S. (2023). *Lo siniestro*. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos*. España: Taurus.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. España: Lumen.

- Guillén, C. (2005). *Entre uno y lo diverso. Introducción a La Literatura Comparada*. España: Tusquets.
- Gutiérrez, R. (2021). La focalización. Génesis y desarrollo de un concepto. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, 1(1), 113–136. Recuperado de <https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha/article/view/113-136/7>
- Hamon, P. (1996). La construcción del personaje. En Sullà E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp.130–140). España: Crítica.
- Hochberg, E. (2019). Escribir entre sonidos: radiofusión y música concreta en tres cuentos de Amparo Dávila. En Gutiérrez, C., Tapia, J. y Castro, R. (eds.), *Un mundo de sombras camina a mi lado Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (pp. 339–373). México: Colofón.
- Hornedo, Lucía (2014). Casas tomadas (un estudio relativo entre “Casa tomada”, de Julio Cortázar, “La casa”, de Kobo Abe y “La casa de la puerta de la reja”, de Shinichi Hoshi). *Contexto*, 18 (20), 83–94. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/39014/articulo4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Argentina: Catálogos Editora.
- Kayser, W. (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. España: La Balsa de la Medusa.
- Larrea, C. (1997). *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*. Ecuador: Ediciones ABYA-YALA. Recuperado de [https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=abya\\_yala](https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=abya_yala)

- López, T y Ruiz, R. (2019). *Insólitas Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. España: Páginas de espuma. [Versión Kindle Paperwhite]. Recuperado de [www.amazon.com](http://www.amazon.com)
- Lorenzo J y Salazar S. (1995). Entrevista con Amparo Dávila. *Repositorio institucional UAM*. Recuperado de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>
- Lynch, P. (2010). *African Mythology A to Z*. United States of America: Chelsea House. Recuperado de [https://books.google.com.uy/books?id=4Qiq4ps\\_wDIC&printsec=copyright&source=gbs\\_pub\\_info\\_r#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.uy/books?id=4Qiq4ps_wDIC&printsec=copyright&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=true)
- Martínez, L.M. (2005). El exilio de los dioses. Religiones Afrohispanas en Gallego, J. A (dir. cient. y coord.). *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías* (pp. 2–217). Fundación Ignacio Larramendi. Recuperado de [https://www.larramendi.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1000205](https://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000205)
- Mood–Grünewald, M. (1984). Investigación de las influencias y de la recepción. En Schmeling M. *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 69–97). España: Alfa.
- Morales, L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica. *Carnets*, 3, 131–146. Recuperado de <https://journals.openedition.org/carnets/6060>
- Moukouti, G. (2009). *Modelo de interrelación espacios-personajes en Bendíceme, última, Nilda e Hija de la fortuna*. [Tesis doctoral, Universidad de Alcalá] Biblioteca digital de la Universidad de Alcalá <http://hdl.handle.net/10017/6349>
- Mühlenfels, F. Schmitt-von. (1984). La literatura y las otras artes. En Schmeling, M. *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 169–193). España: Alfa.

- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Pardo, C. (2016). Mucho más que terror. *El País*, 9 de marzo. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111\\_091327.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html)
- Pimentel, L. A. (1993). Tematología y transtextualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (1), 215–229. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40299217>
- Pimentel, L. A. (1994). *Relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI.
- Reisz, S. (1983). Voces y conciencias en el relato literario-ficcional. *Lexis*, 7 (2), 187–218. Recuperado de <https://doi.org/10.18800/lexis.198302.001>
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual la citación en el relato literario*. España: Gredos.
- Reyes, G. (1995). *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. España: Arco Libros.
- Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. España: Páginas de Espuma.
- Rodríguez, A. (2013). El cronotopo del umbral: hacia una hermenéutica de la temporalidad. En Vergara, G y Flores, O (eds.). *Hermenéutica de la literatura mexicana contemporánea*. (pp. 265–295). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Romano, B. (2022). El imaginario escatológico de Mariana Enríquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*. *ILCEA*, (48), 1–19. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ilcea/15794>

- Samperio, G. (2008). *Cómo se escribe un cuento 500 tips para los nuevos cuentistas de siglo XXI*. España: Berenice.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. España: Alfa.
- Segade, L. (2014). Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la guerra: las Malvinas como frontera. *Cuadernos de Literatura*, 18 (36), 211–236. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.msgr>
- Tapia, J. (2019). En la ruta al erizamiento. “Con los ojos abiertos”, de Amparo Dávila”. En Gutiérrez, C., Tapia, J., y Castro R. (eds.), *Un mundo de sombras camina a mi lado Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (pp. 140–164). México: Colofón.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià.
- Toscana, D. (2021). El silencio de los sonidos. *Letras Libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/ideas/el-silencio-de-los-sonidos/>
- Troisi, C. (2020). Tematología: consideraciones, sobre tema, motivo y multiculturalidad. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 571–598. Recuperado de <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.024>
- Zúñiga, I. (2015). Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (26), 152–176. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/es/revista/memorias-revista-digital-de-historia-y-arqueologia-desde-el-caribe/articulo/vudu-una-vision-integral-de-la-espiritualidad-haitiana>