

Dedicatoria

A mis padres Emma y Lenin.

A mis hermanos Sofía y Leo.

A quienes me ayudaron

incondicionalmente

de cerca o a la distancia.

Agradecimientos

Siempre he creído en las casualidades y he pensado que casi todo en mi vida ha sido una de ellas. Las cosas buenas que me pasan pienso que son fortuitas y tenían que pasar, sobre las malas me reservo la opinión.

Durante mi estancia cuando estudié mi licenciatura en la Universidad, jamás tomé una clase de Literatura Fantástica y ésta fue la primera motivación para buscar algo sobre esto, entonces me inscribí a un diplomado en Literatura Fantástica que ofrecía la UAM.

En este diplomado conocí a Cecilia Colón, una persona que desde entonces ha sido muy especial para mí, y por ello es la primera en esta lista. Cecilia fue una guía en esta travesía, una amiga y el más grande apoyo. Ella me cobijó con su sabiduría, su confianza y, sobre todo, con su alegría. Durante este viaje fue guía paciente que me inyectó fuerza hasta el último momento.

A ti Cecilia, muchas gracias por tu dedicación y compromiso, por tus lecturas y consejos y sobre todo por confiar en mí.

A mis profesores y a mis sinodales Lidia García Cárdenas y Leticia Romero Chumacero que apoyaron este sueño y porque con sus lecturas encontré nuevos rumbos.

A Juan Carlos Ramírez Pimienta porque, pese a la distancia y a sus ocupaciones, se tomó el tiempo para compartir información que sirvió de base en esta investigación y a Aurora Piñeiro que compartió con nosotros la obra completa de *Entreabriendo la puerta*, imposible de conseguir.

A mis padres, Emma y Lenin, porque de su ejemplo aprendí a ser la mujer que soy ahora. Gracias por ser apoyo incondicional y por enseñarme a luchar por lo que se quiere, por inculcarme la pasión por el estudio y el valor de la lectura.

A mis hermanos que fueron pilares importantes porque con su cariño y su apoyo esta tarea fue menos cansada y abrumadora.

A mis compañeros con quienes compartí el gusto por la literatura y, en especial, a mis amigos Bricia, Chris y Rodrigo por apoyarme en momentos de crisis y hacerme reír o animarme cuando la presión era demasiada.

A Sahid por su paciencia y, sobre todo, por escuchar y levantar cuando el ánimo decae.

A Indira, una compañera que pronto se convirtió en amiga y con quien compartí no sólo las aulas, sino también muchas pláticas y me enseñó otras formas de mirar el mundo.

Al CONACYT porque sin su apoyo este trabajo no habría sido posible.

Índice

| | |
|---|----|
| Dedicatoria | 2 |
| Agradecimientos | 3 |
| Introducción | 7 |
| Capítulo 1. Narrativa fantástica de Ana de Gómez Mayorga y su valoración póstuma en México. | 12 |
| 1.1 Ana María Valverde y la Escuela Normal Primaria para Maestras. | 13 |
| 1.1.2 Ana María Valverde y familia. | 15 |
| 1.1.3 Ana de Gómez Mayorga y el Ateneo Mexicano de Mujeres. | 17 |
| 1.2 Estado de la cuestión. | 19 |
| 1.2.1 <i>Entreabriendo la puerta.</i> | 21 |
| 1.2.2 <i>Nostalgia de lo recóndito: una recopilación.</i> | 25 |
| Capítulo 2. Antecedentes de lo fantástico: un acercamiento al género a partir de diversos teóricos. | 28 |
| 2.1 Las primeras teorías: la construcción del modelo temático. | 30 |
| 2.1.1 Roger Caillois. | 31 |
| 2.1.2 Los temas y la vacilación: aportes de Tzvetan Todorov. | 31 |
| 2.2 La transgresión en el texto fantástico: un nuevo aporte. | 34 |
| 2.2.1 Lo otro: un nuevo elemento, un nuevo significado. | 38 |
| 2.3 El fantástico moderno: un reajuste necesario para la literatura fantástica contemporánea. | 40 |
| Capítulo 3. La narrativa de Mayorga: un ejercicio de enmarcado. | 44 |
| 3.1 La narrativa de Gómez Mayorga: un ejemplo de lo fantástico clásico. | 45 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.1 Presencias sobrenaturales del exterior invaden la realidad. | 46 |
| 3.1.2 Estructura lineal que desemboca en la transgresión. | 54 |
| 3.1.3 La ruptura del espacio. | 57 |
| 3.1.3.1 La calle: el espacio abierto. | 59 |
| 3.1.3.2 La casa: el espacio cerrado. | 61 |
| 3.2 El lenguaje: ambigüedad e indicio. | 64 |
| | |
| Capítulo 4. Lo fantástico moderno en <i>La fuga</i> . | 77 |
| 4.1 La liberación de la construcción del estereotipo femenino: un ejemplo de la metáfora en lo fantástico moderno. | 82 |
| | |
| Conclusiones | 95 |
| | |
| Bibliografía | 100 |

Introducción

Esta investigación nació intentando explicar lo fantástico en la obra narrativa de Ana de Gómez Mayorga, una escritora no valorada por la crítica literaria.

Durante un Diplomado de Literatura Fantástica impartido en la Universidad Autónoma Metropolitana, la Doctora Cecilia Colón Hernández me presentó a esta autora que pronto atrajo mi atención debido a que era poco lo que se había escrito sobre ella a pesar de que su obra resultaba fascinante, además de numerosa. Entre los textos publicados por Ana de Gómez Mayorga se destacan: *Minutos del tiempo* (1939), *Tres ensayos* (1941), *El divino mendigo* (1946), *Entreabriendo la puerta* (1946) y *Las corridas de toros ante la moral universal* (1951), por nombrar algunos.

Una de las complejidades a la que los investigadores nos enfrentamos al estudiar a una autora desconocida es la falta de información sobre ella y su obra, por ello, para dar inicio a esta investigación se consideró necesario buscar datos biográficos, lo que no resultó una tarea fácil, pues no existían textos accesibles que pudieran ofrecer esta información más allá de la introducción escrita por Reyna Paniagua Guerrero a la breve antología publicada en el 2011 por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la cual se rescatan apenas ocho cuentos de los treinta que contiene la compilación original publicada en 1946.

Lo anterior implicó hacer una búsqueda partiendo prácticamente de cero, sin embargo, el texto de Paniagua Guerrero nos condujo al artículo “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana” escrito por Juan Carlos Ramírez Pimienta, investigador de la Universidad de California, quien rescata algunos datos. Logramos comunicarnos con él y amablemente nos proporcionó, además, una versión fotostática del libro *Homenaje a la escritora D. Ana de Gómez Mayorga* (1951) que le realizaron en Argentina publicado por el Instituto de Cultura Americana, en el cual se hallaron datos nuevos. Gracias a este homenaje en el que se resalta la trayectoria de la autora en el ámbito educativo nos remitimos al archivo de la Secretaría de Educación Pública en donde se pudieron rastrear nuevos datos de su vida como, por ejemplo, la adopción del apellido de su esposo, mismo con el que ya empezaban a aparecer sus documentos, aunque de su interés por la escritura no se mencionaba nada.

De la obra narrativa completa de Ana de Gómez Mayorga, *Entreabriendo la puerta* es su única obra cuentística y pasó totalmente inadvertida en México, situación que no resultaba extraña, tomando en cuenta que, por estar relacionada con el género de lo fantástico, considerado menor y de poco prestigio como en ese entonces era dicho tema, amén de que también fue escrita por una mujer, quienes entonces no tenían cabida en el canon literario, el libro no tuvo mayor difusión en esos años 40.

El objetivo principal de este trabajo era analizar el tiempo y el espacio como elementos fantásticos en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga. En un inicio, esta investigación sólo pretendía trabajar lo fantástico en los textos incluidos en *Entreabriendo la puerta* por lo que primero se tuvieron que clasificar, pues no era el único género en esta compilación; sin embargo, trabajarlos todos resultaba una labor demasiado ambiciosa; con la intención de disminuir el corpus tomamos en consideración los textos que aparecieron publicados en la *Revista Ideas*, que fue el órgano informativo del grupo Ateneo Mexicano de Mujeres, previo a la Editorial Ideas; de todos éstos, se eligieron *La taza de té* y *La fuga*; y de los que se retomaron en la antología hecha por Reyna Paniagua en 2011 se eligieron *La casa* y *El señor cura*.

Al inicio de la investigación se tomó en cuenta como el hilo conductor que unía los cuatro cuentos, el que ya planteaba la antologadora en su introducción: “la rebeldía frente al espacio y al tiempo; la posibilidad de traspasar uno y otro”;¹ sin embargo, en el camino me di cuenta de que las teorías que buscaban explicar lo fantástico consideraban una serie de elementos diferentes de acuerdo con cada caso y aunque en la mayoría de ellos se podía trabajar la transgresión del espacio y el tiempo no era ésta la única que provocaba el efecto fantástico, motivo suficiente para replantearme el trabajo. Por ello, me di a la tarea de buscar qué elementos y recursos provocaban el efecto fantástico para analizarlos en los textos.

Todo lo anterior me llevó a revisar las primeras teorías de los estudiosos preocupados por este sistema y que ahora consideramos canónicos: Tzvetan Todorov, Roger Caillois y Louis Vax que sólo trabajaron lo fantástico decimonónico, al suponer que

¹ Reyna Paniagua Guerrero, “Introducción”, p. X.

en tanto que Ana de Gómez Mayorga nació a finales de siglo XIX, sus textos corresponderían a dicha estética; sin embargo, poco tiempo después también noté que uno de los textos no correspondía, razón por la cual tuve que incluir otros autores que dialogaron con las primeras teorías haciendo sus propias propuestas y que dieron lugar a otras formas de análisis, me refiero a Rosalba Campra, Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki.

Por último, consulté el trabajo de Omar Nieto, quien encontró discrepancias entre lo que se había denominado fantástico y que no incluía buena parte de textos que también pertenecían a éste, por lo que propuso lo fantástico como un sistema literario que permitía diferentes modos de representarlo, además de “unir en una sola teoría todas esas tendencias inconexas así como suponer el hilo conductor que explica este fenómeno: es decir, que lo fantástico es una estrategia tal que constituye en sí misma un sistema que opera mediante tres paradigmas: el clásico, el moderno y el postmoderno”.²

De acuerdo con la propuesta de los diferentes sistemas de lo fantástico, sólo tres de los cuatro textos elegidos para este trabajo se podían incluir dentro del sistema de lo fantástico clásico, en donde “lo otro” proviene del exterior provocando extrañamiento y temor tanto en el protagonista como en el lector. Los cuentos *El señor cura*, *La casa* y *La taza de té* emplean algunos de los elementos más comunes de lo fantástico decimonónico, mientras que el texto de *La fuga* ya podía incluirse en un fantástico moderno el cual estaba estructurado de otra forma; es decir, lo que causa temor ya no proviene de fuera sino del interior, de la naturaleza del hombre, lo que cambió nuestra primera hipótesis.

El planteamiento del que parte mi trabajo apuesta por la comprobación de una escritura evolutiva en la que la creación de lo fantástico no estuvo supeditada a la atmósfera decimonónica, sino que también resultó ser un adelanto y una innovación estética en donde los elementos de lo fantástico moderno se hacen presentes, mismos que permiten comparar la obra de Mayorga con la de escritoras tan destacadas como Amparo Dávila, Elena Garro e Inés Arredondo, autores que poco a poco han cobrado vigencia como Francisco Tario, por ejemplo, y de autores consagrados como José María Roa Bárcena, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

² Omar Nieto, *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*, p. 6.

La tesis se encuentra dividida en cuatro partes. La primera consta, a su vez, de dos subcapítulos; el primero en donde se presentan los datos biográficos de la autora, se divide en tres ámbitos importantes: su vida profesional durante su juventud dentro del terreno educativo y como empresaria en el ramo de la cosmetología; el núcleo familiar y, por último, su presencia en un grupo literario llamado Ateneo Mexicano de Mujeres. El segundo subcapítulo plantea el estado de la cuestión en el que se revisan las características de la obra *Entreabriendo la puerta* y los estudios que han hablado sobre ella, además de plantear las causas posibles de su escasa divulgación.

En el segundo capítulo se hace mención *grosso modo* de las teorías que elaboraron los estudiosos sobre lo fantástico para generar una definición de lo que se consideró hasta hace un par de años un género y que a partir de la propuesta de Omar Nieto se percibió como un sistema que abrió las puertas a textos que ante las primeras teorías habrían quedado desplazados. Esta segunda parte se divide asimismo en tres subcapítulos, en el primero, se describen los aportes de los teóricos canónicos; en la segunda parte se encuentran los diálogos que establecieron otros estudiosos con relación a las primeras teorías para hacer nuevas contribuciones y, en la última parte, se establecen los nuevos recursos para lograr el efecto fantástico en los textos escritos durante el siglo XX.

En tanto que el objetivo de este trabajo es apreciar el carácter evolutivo de la escritura de la autora, para la elección del corpus fue necesario recurrir a la obra *Entreabriendo la puerta* y dividir los cuentos de acuerdo con los sistemas de lo fantástico trabajados por Ana de Gómez Mayorga: el fantástico clásico y el fantástico moderno a través de la presencia de los elementos fantásticos insertos en su obra.

Así pues, el análisis de los cuentos pretendía no sólo evidenciar los recursos utilizados para conseguir el efecto fantástico sino también, en un intento por alejarme de los estudios literarios tradicionales, cuya interpretación del texto está basada en la relación de la vida del autor y la época en que fue escrita la obra, opté por trasladar el concepto de enmarcado, utilizado para las artes plásticas por Mieke Bal explicado en el cuarto capítulo de su libro *Conceptos viajeros en las humanidades*. Por tal motivo, se construyeron redes de relación entre la narrativa de Ana de Gómez Mayorga con otros textos representativos del mismo género con la intención de proponerla como la precursora de figuras destacadas en la narrativa fantástica mexicana y latinoamericana.

El análisis, entonces, dio un giro y se dividió en dos capítulos, el tercero que corresponde al análisis de lo fantástico clásico en los cuentos *El señor cura*, *La casa* y *La taza de té* y sus respectivas correspondencias con otros textos: *Lanchitas*, de José María Roa Bárcena, *La cena* de Alfonso Reyes y un ensayo: *La flor de Coleridge* de Jorge Luis Borges. Por su parte, el cuarto capítulo se centra en el análisis de *La fuga* y su correspondencia con los cuentos: *El mico* de Francisco Tario, *El huésped* y *Moisés* y *Gaspar* de Amparo Dávila, *El árbol* de María Luisa Bombal y *En la sombra* de Inés Arredondo.

Cabe señalar que un objetivo de este trabajo es acercar al lector a la narrativa de Ana de Gómez Mayorga con la finalidad de entreabrir la puerta a su reconocimiento como figura destacada de las letras mexicanas, reivindicar su escritura y por qué no, rescatar a una de las escritoras que injustamente quedaron olvidadas por el canon literario mexicano.

Capítulo 1. La narrativa fantástica de Ana de Gómez Mayorga y su valoración póstuma en México

Estudiar la literatura fantástica mexicana en general y, en específico, la narrativa escrita por Ana de Gómez Mayorga nos conduce a un cuestionamiento de suma importancia: ¿a qué se debe la insuficiente difusión y aceptación de textos fantásticos en México, tal es el caso de *Entreabriendo la puerta*?

Uno de los principales problemas fue la publicación en editoriales pequeñas, como es el caso de la editorial Ideas, órgano difusor del Ateneo Mexicano de Mujeres, que actualmente ya no existe. Los tirajes de estas casas editoriales eran reducidos, no mayor a mil ejemplares y pocas veces reeditaban los textos, razón por la cual, la adquisición de un libro como el de Ana de Gómez Mayorga resulta poco menos que imposible en la actualidad; sin embargo, podemos tener acceso a algunos de ellos en los acervos de las bibliotecas públicas.

Sin duda, el contexto histórico y cultural de la época revolucionaria tuvo injerencia también en este ámbito en dos sentidos, por un lado, la literatura fantástica fue calificada como evasiva debido a que “no refleja los acontecimientos que modificaron la vida del país. Y algo más, no sólo se desinteresa de la historia reciente, sino que la reemplaza por un acontecer en que lo subjetivo triunfa sobre lo objetivo, el absurdo sobre la lógica, el juego sobre el compromiso y la estética”³ y, por el otro, la elusión de las mujeres en el campo cultural fue motivo decisivo para que los textos escritos por ellas resultaran ignorados por considerarlos de menor calidad tal como lo afirma Leticia Romero en su estudio relativo a la literatura escrita por autoras mexicanas del siglo XIX y que sirve para ejemplificar lo continuado en el siglo XX, en específico con la literatura fantástica:

Su renuencia permite afirmar que el género, en tanto construcción cultural basada en la diferencia sexual, fue un presupuesto analítico de la crítica decimonónica mexicana; al serlo, suscitó una aproximación disímil a los productos literarios, en atención a la identidad de género de quienes los elaboraron; por ello, ciertas consideraciones en materia de temática, tradición histórica y género literario valieron para los escritores, en tanto a las escritoras se les ofrecieron otras. En ese contexto ellas no fueron dictaminadas como

³ Emmanuel Carballo, *Cuento mexicano del siglo XX/I Breve Antología*, p. 11.

personas que cultivaban la escritura, sino como “mujeres” que, para sorpresa generalizada, escribían. Esto les deparó una estimación diferenciada.⁴

Sobre este terreno áspero en que surgieron las letras fantásticas en México, la escritora Ana de Gómez Mayorga publica *Entreabriendo la puerta*, obra que no se ha estudiado ampliamente hasta este momento a causa de su casi nula difusión y, por ende, del difícil acceso a la obra no sólo por pertenecer a este género, sino también porque fue escrita por una mujer, que como muchas de aquella época, permanecen en el olvido⁵; es por esto que considero necesario hacer una semblanza biográfica tomando en consideración aquello que se ha escrito sobre ella, al mismo tiempo que lo que la investigación me ha llevado a descubrir tanto de su vida como de su obra.

1.1 Ana María Valverde y la Escuela Normal Primaria para Maestras

Ana María Valverde nació en la Ciudad de México el 2 de enero de 1878, fue maestra normalista e inspectora de escuelas primarias.⁶ Gracias a lo anterior y al antecedente respecto de su formación en la Escuela Normal para Profesoras de México expuesto en el artículo de Juan Carlos Ramírez Pimiento, del cual se hablará más adelante, me di a la tarea de buscar más datos acerca de ella a partir de su presencia en el Magisterio.

De esta manera, localicé en el Archivo General de la Nación, ubicado actualmente en Av. Ingeniero Eduardo Molina 113 en la Ciudad de México, el archivo de la Secretaría de Educación Pública, sección *Antiguo Magisterio*, serie *Personal Profesoras* lo respectivo a su expediente durante los años 1897-1926. En este expediente se encuentran documentos sobre su trayectoria como profesora en las Escuelas Normales Primarias para Maestras y colegios anexos en los que se dedicó a dar clases de Lengua Nacional y Dibujo.

A partir del 2 de enero de 1896, a la edad de 18 años, Ana María Valverde entra al Magisterio a prestar sus servicios, primero como profesora, durante un año, en el Colegio Franco Mexicano, incorporado a las escuelas oficiales y, posteriormente, desempeñando

⁴ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, p. 17.

⁵ Liliana Pedroza en su texto dice lo siguiente al respecto: “[...] la crítica y la historia literaria no se ocuparon durante mucho tiempo de las mujeres que publicaron. Ha habido un silencio, involuntario o no, que nos hizo creer que no había muchas mujeres que se dedicaban a la literatura.” Liliana Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano* (1910-2017), p.16.

⁶ *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, p. 1509, (en línea).

diferentes cargos como ayudante en escuelas primarias de la Ciudad de México (1899-1902) y en diversas escuelas nocturnas complementarias (1902-1911); después como Secretaria y también como Profesora en la Escuela Normal Primaria para Maestras (1908-1916) y, por último, ejerció el cargo de Inspectora de Zona para las escuelas primarias del Colegio de la Paz (1908-1912).

Dentro del mismo expediente se hallan documentos sobre constancias y relaciones de sus percepciones, dos licencias médicas, la última que coincide con el nacimiento de su hijo Mauricio (1913), además de una carta en la que expresa su renuncia a causa de un “desacuerdo con respecto a los principios pedagógicos fundamentales”, según explica en la misma, dirigida a quien fuera de 1915 a 1918 el Director General de Educación Pública y quien también se dedicaba al estudio de la psicología educativa, Andrés Osuna, firmada en el año de 1916.

Ana María Valverde prestó sus servicios dentro del Magisterio durante veinte años, como lo hicieran muchas mujeres de la época, pues la docencia era una de las pocas profesiones a las que podían aspirar, en la que se dedicaban a las actividades consideradas propias de su sexo como: clases de español, francés, labores manuales, práctica pedagógica empírica, historia general, dibujo, economía doméstica, entre otras,⁷ pues “la Escuela Normal [...] tenía la idea central de que el temperamento femenino era especialmente proclive a la enseñanza y en sus aulas se reproducía el estereotipo de conducta femenina que en el porfiriato se reclamaba como adecuado para la mujer.”⁸

Así pues, este ideal de mujer se conseguía a través de la imagen de maestra el cual se identificaba, a su vez, como una extensión de la figura de la madre y con “las virtudes maternas de paciencia, abnegación, entrega y desinterés”⁹ al mismo tiempo que a través de un cuidado personal discreto, pulcro y, sobre todo, moderado. En consecuencia, los conocimientos de las mujeres estaban encaminados al seno familiar y al plano doméstico.

En este sentido, resulta también importante decir que otra de las actividades a las que se dedicó Ana de Gómez Mayorga fue a su empresa de productos de belleza situada en la calle Cinco de Febrero, número 33 y dada a conocer a través de innumerables anuncios

⁷ Leticia Romero Chumacero, *op. cit.*, p. 32.

⁸ Carmen Ramos Escandón, “Historia, raza y género en el fin de siglo poblano (1894-1906)”, p. 271.

⁹ *Ibid*, p. 273.

publicitarios en periódicos,¹⁰ en los que ponía a disposición de las lectoras un sinnúmero de productos de tocador no sólo de origen nacional, sino también procedentes del extranjero, tales como: cremas, lociones, cosméticos, polvos de arroz, polvos detergentes y brillantinas, entre otros.

Esta actividad fue otra de las razones por las que se le consideró poco dentro del ámbito literario, pues provocaba gran asombro que una mujer que se dedicara al negocio de la belleza, labor menospreciada por ser digna de mujeres, pudiera dedicarse también al campo cultural de la época:

Recordamos que el famoso modisto parisiense Poiret se ocupaba en sus ratos de ocio de cosas del cine y parece que aun tomó parte en alguna película y así mismo nos viene a la memoria que el no menos célebre peluquero Antoine cultiva alguna de las Bellas Artes, pero no sabíamos que la señora Ana de Gómez Mayorga que se ha hecho archipopular en México con sus productos de belleza, tuviera violín de Ingres.

Pero lo tiene. Acaba de publicar en la Editorial "Polis" un bello cuaderno que contiene sus pensamientos filosóficos. "Minutos del tiempo", que así se titula la obra, es una recopilación de hermosas imágenes que contienen cada una sus respectivas gotas de experiencia y saber.

¿Quién iba a decirlo?

Hacíamos a la industriosa señora rodeada de retortas y de crisoles buscando las fórmulas mágicas para devolver la juventud a sus clientes o para comunicar a los jóvenes la seducción de Margarita; y he aquí [que] robando "minutos al tiempo" ha podido insertar estas refulgentes cuentas en un hilo de optimismo y de bondad.¹¹

1.1.2 Ana María Valverde y familia

Durante sus años de servicio en la Escuela Normal Primaria para Maestras, Ana María Valverde adquiere el apellido de su esposo; a pesar de la exhaustiva búsqueda no encontré algún documento que permita conocer la fecha exacta en la que ella contrajo nupcias, los documentos muestran por primera vez el nombre de Ana María Valverde de Gómez Mayorga con fecha 8 de abril de 1913. Resulta importante conocer este dato porque de esta manera se pueden descubrir más datos sobre su persona y, principalmente, porque será con el nombre de casada que ella publique sus obras. Tanto Ana de Gómez Mayorga, como muchas otras mujeres de su época, publicaron con su nombre de casadas o bajo un seudónimo con la finalidad de hacerse presentes en este ámbito literario.

¹⁰ *Jueves de Excelsior* (1923) "Productos de tocador", p. 2.

¹¹ *Jueves de Excelsior* (1939), "Las inquietudes de la semana", p.1.

A inicios del siglo XX el número reducido de mujeres que sabía escribir, si escribieron, en mayor parte, fue dentro del ámbito privado o publicaron al amparo del anonimato bajo un pseudónimo masculino (uno inventado o usando el nombre del esposo), porque escribir y opinar era un asunto de hombres.¹²

En la Hemeroteca Digital Nacional de México se encuentra el artículo *Rutas de América* de Lázaro Suvillaga publicado en el periódico *Mañana* el 18 de octubre de 1947. Al inicio de éste, a manera de copete, se encuentran enlistados los títulos de las columnas y nombres de los autores de los que se hablará en dicho artículo, todos ellos hombres; sin embargo, aunque no se enlista en el texto introductorio, le dedica dos columnas a la autora bajo el título *El arte literario de Ana de Gómez Mayorga* en las que menciona, además de datos sobre su obra, que retomaremos posteriormente, un párrafo sobre algunos datos biográficos entre los que se destaca la única referencia que se conoce acerca de su esposo el “Dr. Gómez Mayorga –uno de los más reputados oculistas de México–”¹³ y la mención a su hijo, Mauricio Gómez Mayorga quien, además de consagrarse a la arquitectura, lo haría también, en su tiempo de ocio, a la poesía.

Siguiendo la pista sobre la profesión de su esposo, sólo fue encontrado un anuncio sobre la “Casa Gómez Mayorga”, una óptica ubicada en la 1ª calle de Capuchinas número 6, que coincide con uno de los domicilios de la autora a que se refieren en algunos documentos de su expediente del Magisterio.

Su hijo Mauricio Gómez Mayorga nació en agosto de 1913, fue arquitecto de profesión, pero también se dedicó a la escritura. Ganó el primer certamen de poesía organizado por la revista *Estaciones. Revista Literaria de México*, dirigida por Elías Nandino, con su obra titulada *Muerte en el bosque* –según refiere Carmen Báez en su columna “La vida Cultural en México”– publicada el 17 de diciembre de 1956 en el periódico *El Nacional*. Mauricio perteneció a la generación de la revista *Taller* revelándose como una de las “nuevas voces de la literatura mexicana”, colaboró en ella con los poemas *Visita Nocturna* y *Poema vago*.¹⁴

¹² Liliana Pedroza, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Lázaro Suvillaga, (1947), “Rutas de América”. *Mañana*, pp. 55-59.

¹⁴ Salvador García Rodríguez, *La promoción de la revista Taller, entre la tradición mexicana y el llamado del mundo*, p. 91.

1.1.3 Ana de Gómez Mayorga y el Ateneo Mexicano de Mujeres

Durante el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, la presencia de las mujeres en el ámbito de las letras, antes exclusivo del hombre, tuvo cabida en columnas periodísticas y libros; entre los muchos temas que abordaban, los editores privilegiaron aquellos textos que tocaban asuntos como: la familia, la maternidad, la expresión de sus sentimientos y otros que se relacionaban con lo que ellos consideraban actividades propias de la mujer.

Las mujeres de clase media y alta tuvieron oportunidad de dedicarse a la escritura de textos por medio de los cuales se dan a conocer –según explica Cecilia Colón– “[era] un discurso específico que manejaba una serie de representaciones femeninas, [como] la cultura de género hegemónica de los años cuarenta cuyas bases y principios aún se pueden ver y sentir en la actualidad”.¹⁵

La producción de estos textos periodísticos reprodujo el deber ser femenino con la intención de presentar un ideal de la mujer correspondiente a la época; sin embargo, estos textos fueron también punta de lanza para introducirla en el campo literario y en las actividades culturales, lo que le permitió redefinirse dejando atrás su reconocimiento exclusivo como esposa, ama de casa o madre.

Ana de Gómez Mayorga fue una de esas mujeres que colaboraron en revistas y periódicos, tal es el caso de la revista literaria *Ideas. Revista mensual literaria-científica de las mujeres de México*, 1944-1945 y que posteriormente cambió de nombre a *Ideas. Revista de las mujeres de América*, 1946-1947,¹⁶ órgano de difusión perteneciente al Ateneo Mexicano de Mujeres, en donde participaron mujeres mexicanas y también se reproducían textos de autoras con reconocimiento internacional como Gabriela Mistral y Simone de Beauvoir.

El Ateneo Mexicano de Mujeres tampoco ha sido una organización muy reconocida en el campo cultural y literario de México, ni se ha analizado su trascendencia, por lo que los estudios que hablan sobre Ana de Gómez Mayorga son muy pocos. Esta organización fue fundada en 1934 por Amalia González Caballero de Castillo Ledón, considerada una adelantada de su tiempo por su intervención en la lucha por los derechos de la mujer; Adela

¹⁵ Cecilia Colón Hernández, *Las columnas periodísticas como fuentes para la historia: el caso de Consuelo Colón en El Universal Gráfico. Los años cuarenta en México*, p. 10.

¹⁶ Argelia Hidalgo Vázquez, *El ateneo mexicano de mujeres y la Revista Ideas 1934-1947*, p. 2.

Formoso de Obregón Santacilia, quien fundó la Universidad Femenina de México; la asesora y directora de la Unión Panamericana y de Publicaciones de la Comisión Interamericana de Mujeres de la OEA, Esperanza Zambrano y Emmy Ibáñez, la primera mujer que tuvo un cargo gubernamental al trabajar en la Secretaría de Hacienda y quien también era escritora y editora.

Según refiere Argelia Hidalgo, el objetivo del Ateneo era “reunir el mayor número posible de mujeres que se desarrollaran en ámbitos públicos, como el artístico, el científico, el literario, el social, etcétera”¹⁷ con la intención de crear un espacio en el que ellas pudieran sobresalir, pues en los años 40 resultaba difícil que las mujeres tuvieran presencia en actividades del ámbito público.

Los recursos que estas mujeres emplearon en el impulso de la cultura se vieron vertidos principalmente en la revista en la que ellas participaban y que se publicaba cada mes; no obstante, también organizaban concursos y sorteos con la finalidad de que el capital que ellas invertían se destinara a la publicación de un libro completo de la autora que resultara ganadora; de esta manera se publicaron algunos textos en la editorial fundada por Emmy Ibáñez: *Mi Mundo*.

Estas autoras también participaron en Ferias del Libro, tal es el caso de la 24 Gran Feria del Libro realizada en la Ciudad de México en el año 1942 en la que la editorial antes mencionada subsidió un stand donde se exhibían sus publicaciones y en la que participaron grandes artistas mujeres; muchas de ellas como Ana de Gómez Mayorga, hasta el día de hoy carecen de un estudio en el que se rescaten sus datos biográficos y el reconocimiento de sus obras.

Ana María Valverde de Gómez Mayorga fue una de las 59 mujeres que colaboraron en el órgano de difusión de cultura del Ateneo Mexicano de Mujeres, donde publicó algunos de sus cuentos firmando ya como Ana de Gómez Mayorga. Sus colaboraciones dan inicio en el número 3 del año I publicado en septiembre de 1944, con el cuento *La Fuga*, a partir de entonces aparecen en 19 números más. Entre los textos que publicó se encuentran seis cuentos que, a su vez, integran la obra *Entreabriendo la puerta*.

¹⁷ *Ibid*, p. 26.

A continuación, señalo por orden cronológico los cuentos que aparecen en el libro que aquí nos atañe: *El abuelo* en el número 5, diciembre de 1944, año I, *Una visita* en el número 8, año I, marzo de 1944; *La taza de té* en el número 13, año II, agosto de 1945; *El zapatero* en el número 16, año II, noviembre de 1945 y *El encuentro* en el número 26, tomo III, septiembre de 1946, cuando la publicación ya había cambiado su nombre a *Ideas Revista de las mujeres de América*. Respecto al último cuento mencionado, es importante aclarar que en *Entreabriendo la puerta* se omite el artículo en el título y queda bajo el nombre de *Encuentro*.

Además de su participación en revistas, Ana de Gómez Mayorga escribió abundantes textos en distintos géneros, por ejemplo, libros de ensayos: *Tres ensayos* (1941) y la segunda edición de *Las corridas de toros ante la moral universal* (1951) cuyo año de la primera edición se desconoce;¹⁸ de narrativa: *Minutos del tiempo* (1939) *El divino mendigo* (1946), *Entreabriendo la puerta* (1946), entre otros, y, por último, de poesía: *Primeras y últimas rosas* (1952) *Rosas para mis rosas: plegaria de amor universal* (1954), todos publicados por pequeñas editoriales o imprentas como Proa, Páginas de mujer e Ideas que no volvieron a editar los textos de Ana de Gómez Mayorga y cuyo tiraje era pequeño, razón por la cual la difusión de la obra era menor.

1.2 Estado de la cuestión

Es importante decir que, a pesar de su prolífica carrera, Ana de Gómez Mayorga ha sido, hasta este momento, una autora olvidada por las letras mexicanas, por lo que es difícil encontrar estudios, menciones siquiera sobre su vida y obra en general; sin embargo, el 14 de octubre de 1950 le rindieron un homenaje en el Círculo Cultural Tolosano en Argentina, en donde se aportaron significativos datos biográficos, algunos que ya se han referido antes como su desempeño como maestra de lengua castellana en la Escuela Normal para Profesoras de México, y otros de los que no se han encontrado mayores detalles como su presencia en Boston, Massachusetts, como representante de la Secretaría de Educación

¹⁸ La mayoría de sus textos pueden ser consultados en la Biblioteca Nacional de México.

Pública para estudiar escuelas y bibliotecas para niños y, por último, la publicación de sus escritos en prosa y verso desde los dieciocho años.¹⁹

En este homenaje, la autora fue elogiada por su participación en el panamericanismo a través de su profesión como maestra y escritora. Las ideas que expone en los libros antes mencionados, a excepción de *Entreabriendo la puerta*, reflejan su espíritu idealista de acuerdo con el cual los conflictos morales y sociales de la vida cotidiana pueden ser corregidos y encaminados con la intención de conseguir la dignidad humana y la paz mundial. Del mismo modo, muestra entusiasmo por la presencia de América en el plano cultural.

Un día América será el centro más poderoso del mundo y en ella convergerán todas las corrientes de cultura y poderío del esfuerzo unido de los hombres conscientes para coadyuvar a un fin común.²⁰

Esto me sugiere la posibilidad de que Ana de Gómez Mayorga haya sido lectora de la obra de Alfonso Reyes, pues las ideas por las que la reconocen en este homenaje son semejantes a lo que el autor expone en *Notas sobre la inteligencia americana*, texto que fue leído por primera vez en Buenos Aires en 1936, en el cual, Alfonso Reyes expone “la función de los intelectuales americanos y una proclama de paridad intelectual de América respecto a la cultura occidental”.²¹

También se encuentran las primeras anotaciones y críticas respecto a la cuentística de la autora cuya obra analizo en este estudio, a través de las voces de algunos intelectuales latinoamericanos, tal es el caso de Lázaro Suvillaga, quien tres años antes de que se realizara el homenaje en Argentina escribe en el periódico *Mañana* que: “Minutos del Tiempo”, “Cruz de Amor”, “El Libro de la Guerra”, “Tres Ensayos”, “Río de las Horas”, “El Divino Mendigo” y “Rosa de Cien Pétalos”, la revelan como a una escritora típicamente vitalista, al mismo tiempo que ensamblada en la mejor tradición crítica y clásica, esencialmente culta.²²

¹⁹ *Homenaje a D. Ana de Gómez Mayorga*, p. 14.

²⁰ *Íbid*, p. 63.

²¹ Beatriz Colombi, “Alfonso Reyes y las “Notas sobre la inteligencia americana”: Una lectura en red”, (en línea).

²² Lázaro Suvillaga, (1947), “Rutas de América” *Mañana*, pp. 56-59.

Suvillaga describe los textos como “cuentos impares y distintos a cuanto se ha publicado en México,”²³ al mismo tiempo, los cataloga de fantásticos al identificar su gusto por lo extraordinario y su acontecer en un mundo alterno a la realidad.

Ese artículo, encontrado en la Hemeroteca Nacional de México y reproducido en el Homenaje en Argentina, es el único que habla de *Entreabriendo la puerta* con mayor detalle; resulta interesante que en él se encuentran ya las primeras correspondencias de la crítica con autores de gran renombre internacional dedicados a la literatura fantástica.

[...] De encontrarle un tronco a qué ensamblarlos, sería ese de que parten los relatos, a la vez científicos, alucinantes y sonámbulos, de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y María Luisa Bonval [sic]. Como ellos, Ana tiene la pasión de lo extraordinario, de lo que mira hacia el más allá, de lo que coloca el estado de alma romántico, no como dato previo, sino como depósito final dejado por la experiencia.²⁴

Por su parte, Luis Villaronga refiere en este homenaje el éxito que tienen los textos debido a sus características y su estructura:

Entiendo que semejante interés suscitado por un libro, constituye su triunfo definitivo. El interés que la obra despierta tiene una doble motivación: el arte de la gran escritora: el arte del estilo, de los caracteres y las situaciones. Campea en el libro de la elegancia, la finura, el “savoir faire” de una mujer que conoce el gran mundo, la sociedad, aunque no participe de su frivolidad. Como segunda motivación está el factor “misterio”, a que antes nos hemos referido.²⁵

Sin embargo, resulta lamentable que Villaronga se haya equivocado al pensar que resultaría suficiente la maestría de la autora para que su obra despertara el interés de los intelectuales mexicanos de la época.

1.2.1 *Entreabriendo la puerta*

Las características y los propósitos de este libro de Ana de Gómez Mayorga, tal como lo refirieron los críticos en el homenaje, resultan totalmente diferentes a los de sus obras anteriores. Es *Entreabriendo la puerta* una compilación de treinta cuentos, publicada en 1946 que se aleja totalmente del canon realista establecido en México, se puede apreciar la búsqueda de una realidad alterna que mostrar a los lectores. Los textos que alberga esta

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ídem.*

²⁵ *Homenaje a la escritora D. Ana de Gómez Mayorga*, p. 156.

recopilación son, en su mayoría, de tinte fantástico, en ellos se juega con muchos de los tópicos con que se ha relacionado este género, entre ellos: transgresión, anulación y simultaneidad de los tiempos y espacios; la presencia del alma que deambula hasta encontrar la paz; la confusión entre sueño y realidad; el encuentro de dos realidades y la fusión con el mundo de los muertos; la metamorfosis y, por último, el doble.

Cuentos fantásticos, de aparecidos, en los que todo sucede y es provocado en la vida interna; en su más granado sector: en “El Mar”, “El puente” y “La habitación” pertenecen a un orden sobrerrealista, a una atmósfera que provoca como una reserva y tensión de la mirada –de una mirada que está más allá del ojo– dirigida sobre los objetos y sobre los seres, sobre las circunstancias que lo rodean y sobre lo que está en el trasmundo y en el molino perpetuo de nieblas de esas circunstancias.

En otros de los cuentos de Ana, en “La casa”, “El espejo”, “Margarita”, todo acontece en las premoniciones, en un mundo que está más allá de lo real, y en el que todo se da en anticipación, en atmósfera angustiosa. La atmósfera de Ana es el genio mismo de lo extraordinario que se reviste de apariencia chata, de planicie sobre la que puede pasarse la mano sin sorprender la menor veleidad de elevación. Y sin embargo, la sombra de lo mágico, de lo imprevisto, de lo alucinante está allí, donde todo es sobrehumano e irreal, aun cuando prosa y estilo parecen excluir lo demasiado.²⁶

Sobre la obra de Ana de Gómez Mayorga existen escasos tres estudios académicos que han puesto sus ojos en el libro del que me ocupo especialmente. Entre estos estudios se destaca “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la Historiografía literaria mexicana”, publicado en la *Revista Iberoamericana* en 2001 por Juan Carlos Ramírez-Pimienta, investigador de la Universidad de California.

Uno de los propósitos de dicho trabajo es analizar las razones por las que la obra de esta autora quedó en el olvido para la historiografía mexicana pese a que ella gozara de popularidad principalmente en el Sur de América. De entre las razones que destaca Ramírez-Pimienta se encuentra el alejamiento de la estética realista impuesta en el México posrevolucionario.

No resulta extraño que Ana de Gómez Mayorga haya recibido más reconocimiento precisamente en la Argentina. Su colección de cuentos presenta un tipo de fantasía cosmopolita que arremete, quizá sin darse cuenta, contra el proyecto realista del estado posrevolucionario mexicano.²⁷

²⁶ Lázaro Suvillaga, (1947), *op. cit.*, pp. 56-59.

²⁷ Juan Carlos Ramírez-Pimienta, “De lo misterioso cotidiano, *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana”, p. 240.

De esta manera, el autor ofrece un recorrido por el contexto en que la obra fue publicada con la intención de comprender que la literatura realista era valorada por la crítica bajo el motivo de “fortalecer el proyecto nacionalista”,²⁸ mientras que la literatura fantástica era, en ese entonces, considerada marginal y una amenaza para este propósito de homogeneización ideológica.

Así pues, Ramírez-Pimienta ofrece un panorama donde la política, el ámbito educativo y el mercado editorial son señalados como responsables de la falta de presencia e impulso del género fantástico en México, en tanto que se encargan de continuar con la “imposición de una estética realista”²⁹ apoyada no sólo por la ideología, también por los medios de comunicación que imperaban en ese momento, tal es el caso de los periódicos, por ejemplo *El Nacional* que por ser un periódico del gobierno mexicano tuvo tendencias nacionalistas y *El Universal* que lanzó la convocatoria al Premio Lanz Duret consistente en la publicación de las novelas de autores nuevos o ya reconocidos, bajo el sello de Ediciones Botas, obras que retrataban lo mexicano, algunas situadas en épocas importantes que ayudaron en la conformación de la identidad mexicana, como la revolución o la guerra cristera.

Para hacer posible dicha imposición, el Estado implementó estrategias cuyo propósito esencial era construir una identidad e influir en la percepción de la realidad que convenía mostrar al individuo. De esta manera, en el ámbito educativo se promovió la federalización de la educación y la inclusión de materias como historia y educación cívica, además del fomento a una selectiva lectura en la que se destacaron la literatura y la pintura realistas, por lo que en el ámbito editorial se editaron y publicaron estas obras preferidas sobre cualquier otro género:

[...] el nuevo ministro José Manuel Puig Casauranc promete publicar y ayudar cualquier obra literaria mexicana en la que se viese la “realidad mexicana” [...] lo que queda en esencia del discurso del secretario Puig Casauranc en relación al tema que tratamos es que el estado mexicano no apoyaría y hasta sería hostil a la publicación de obras fantásticas, que sólo se editarán y divulgarán textos dentro de una estética literaria realista [...] Esta no es, sin embargo, la única manera en que el estado mexicano estableció una política cultural que favorecería la diseminación de una ideología conveniente para éste. [...] Una manera “menos directa” en que el gobierno dejó sentir su influencia fue a través de editoriales

²⁸ *Ibid*, p. 241.

²⁹ *Ibid*, p. 239.

supuestamente “no oficiales” pero que en realidad fueron alimentadas con fondos del estado”.³⁰

Así pues, la literatura, no sólo fantástica, sino toda aquélla que no sirviera a la tarea de mostrar la realidad del México posrevolucionario quedó restringida para las editoriales, por lo que no resulta extraño que importantes autores mexicanos, ya con renombre, se abstuvieran de mostrar su faceta fantástica o, en el mejor de los casos, incluyeran sus textos dentro de una compilación que no sólo tuviera este corte.³¹

[...] determinar lo que es literario y lo que no lo es, la legislación literaria, se la adjudican entidades no literarias. Por un lado, este poder lo ejercen los consorcios editoriales, y bien sabemos que éstos son empresas sincronizadas con las leyes del mercado. Se permiten usufructuar el prestigio del objeto libro para vendernos como literatura cualquier baratija, respaldada por publicidad y una linda portada. No obstante, en países como el nuestro los editores son apenas comparsa de quien de veras dicta qué es lo literario: el poder político y su proyecto de nación.³²

Juan Rulfo, por ejemplo, que escribió textos de corte fantástico como *Pedro Páramo*, fue enmarcado como un texto nacionalista que servía para mostrar aún la esencia de la mexicanidad, es por esto que su obra no sólo no se vio segregada, sino que tuvo gran impacto en las letras mexicanas.

A Rulfo y Arreola les tocó en suerte ser integrados a la panoplia oficial de las letras nacionales a los pocos años de haber publicado sus obras. Su caso ilustra muy bien que no basta con que un escritor se aboque a la construcción de un universo personal para resistir los efluvios de una atmósfera nacionalista que ansía devorarlo.

Ni los autores más conscientes de su obra y de la sociedad donde consiguen prohijarla pueden negar *motu proprio* su dependencia del Estado. A tal punto se quiso ver en *Pedro Páramo* (1955) la esencia de la “mexicanidad” que lo convirtieron en libro de texto en las escuelas de gobierno, y confío en no equivocarme al afirmar que es secuela de lo mismo que la biblioteca del Instituto Nacional Indigenista lleve el nombre de Juan Rulfo. La alharaca nacionalista prohibía ver que los personajes de Rulfo no son “nuestros indios”, y que Comala es el mundo de los muertos donde se purga no una nacionalidad sino la vida, “que es un pecado”, a decir del autor.³³

³⁰ *Ibid*, pp. 241-242.

³¹ En este sentido, cabe recordar el libro de cuentos de José Vasconcelos titulado *La sonata mágica. Cuentos y relatos* (1933) en donde el autor combina algunos pocos cuentos fantásticos con otros más realistas y este libro no es el más conocido de él, por cierto.

³² González Suárez, Mario, “Prólogo”, en Francisco Tario, *Cuentos completos*, p. 9.

³³ *Ibid*, p. 13.

Debido a que encontrar textos que aporten datos sobre la historiografía de la literatura fantástica en este país resulta una tarea compleja, el artículo de Juan Carlos Ramírez-Pimienta adquiere una importancia vital, ya que pone al descubierto la influencia del contexto histórico-cultural de la época posrevolucionaria sobre la producción y divulgación de la literatura fantástica mexicana.

Además de ofrecer este recorrido contextual, en sus últimas páginas dicho autor rescata también breves datos biográficos de Ana de Gómez Mayorga y, finalmente, brinda las síntesis de algunos cuentos, mismas que sirven para generar las primeras impresiones de esta obra como ejemplo del género fantástico.

1.2.2 *Nostalgia de lo recóndito: una recopilación*

Después de diez años de la publicación de este artículo, en la *Revista Iberoamericana* aparece la compilación de ocho cuentos rescatados de *Entreabriendo la puerta*, publicada en el año 2011 por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro de la colección Relato Licenciado Vidriera especializada en la narrativa breve.

Esta compilación consta de una breve introducción escrita por Reyna Paniagua Guerrero en la que además de ofrecer nuevamente los únicos datos biográficos que se conocen de Ana de Gómez Mayorga, se centra en la descripción de espacio y tiempo, eje medular que relaciona los ocho cuentos. A la vez que describe la transgresión espacio-temporal y la estética surrealista que Ana de Gómez Mayorga pinta en sus cuentos, Reyna Paniagua aprovecha la ocasión para presentar brevemente las diferentes realidades y personajes extraños que el lector encontrará en las páginas siguientes.

La estética surrealista que bien observa Reyna Paniagua en los textos de Ana de Gómez Mayorga es uno de los recursos con que la autora muestra la evolución de su escritura al incluir elementos como el sueño y la subjetividad para expresar lo fantástico moderno. Cabe recordar que uno de los efectos de este tipo de fantástico es que el protagonista ya no busca comprender las causas de lo extraño sino adaptarse a lo anormal:

[...] en lo fantástico moderno viven justamente todas las formas derivadas del estudio e inquietud del sueño, del mundo onírico, es decir, de todas las especies emparentadas con <<el dominio o conocimientos de lo irreal>>.

Las venas de lo fantástico moderno abrevan, según nuestra hipótesis, de la misma sangre: el mundo onírico; es decir del dominio de sus reglas y manifestaciones, al grado de ser utilizado como esencia, herramienta o materia, aspecto que proviene del periodo romántico europeo.³⁴

Este trabajo introductorio permite acercarse a la obra de Ana de Gómez Mayorga considerando principalmente dos aspectos: la transgresión espacio-temporal y la creación de una realidad alterna.

La importancia del trabajo de Reyna Paniagua Guerrero radica principalmente en el rescate de los cuentos, si bien es un texto que compila un pequeño porcentaje de su narrativa, logra que las letras de esta autora adquieran vigencia.

Sobre esta misma antología, la investigadora y docente de la Universidad Autónoma Metropolitana, Cecilia Colón, escribió una reseña publicada por la misma universidad en la sección Mirada crítica de la revista *Fuentes Humanísticas* en 2015.

En esta reseña, la autora destaca, por un lado, la importancia que adquiere el nombre de Ana de Gómez Mayorga al agregarse a un grupo de escritoras mexicanas de principios del siglo XX que no han sido consideradas por la crítica y que a partir del rescate de algunos de sus cuentos en la compilación *Nostalgia de lo recóndito* su obra puede ser un tema a trabajar; por otro lado, resalta la riqueza literaria de su narrativa, la cual no ha sido avalada a falta de un sello editorial que la distribuya.

Cecilia Colón muestra interés por esta autora debido a sus publicaciones en revistas alrededor de los años cuarenta, y refiere la falta de interés que ha habido por otras escritoras que se quedaron con una publicación en medios considerados menores. Concluye su estudio con un cuestionamiento que debe interesar a los estudiosos de la literatura mexicana, pues pone énfasis en la supuesta ausencia de escritores y textos fantásticos en México en comparación con la gran tradición que este género tiene en otros países.

Este recorrido por los breves trabajos que se han hecho alrededor de la obra de Ana de Gómez Mayorga tiene como propósito situar el género fantástico en un ambiente que no ayudó a generar interés en autores que decidieron trabajar este tipo de narrativa con gran maestría, como fue el caso de Mayorga. A su vez, identificar las posibles formas a las que la política y la cultura mexicanas recurrieron para ignorar este género y dejar en el olvido a

³⁴ Omar Nieto, *op. cit.*, p. 156.

otros autores que pudieron gozar de reconocimiento de haber mantenido el género dentro del campo cultural y, por último, hacer énfasis en la ausencia de esta autora hoy en día en la tradición mexicana a causa de todo lo anterior.

Los tres estudios acerca de la obra de Ana de Gómez Mayorga permiten que el lector conozca a la autora de esta narrativa que, aunque olvidada por la crítica, dejó una huella importante en la literatura mexicana al escribir textos que pueden ser comparados, como ya se ha referido, con grandes de la literatura hispanoamericana como Borges, Bioy Casares y María Luisa Bombal –tal como expresó en su artículo Lázaro Suvillaga.

Al mismo tiempo, considero que es a través de estos trabajos introductorios que la obra comienza su despunte y, por ende, se da inicio a su valoración en México permitiendo que el investigador pueda estudiarla desde diferentes enfoques, ya sea porque llevan implícitas algunas propuestas sin desarrollar, o porque permiten la búsqueda de una nueva hipótesis.

Capítulo 2 Antecedentes de lo fantástico: un acercamiento al género a partir de diversos teóricos

Explicar lo fantástico a partir de las aproximaciones teóricas que hasta hoy se han escrito resulta una tarea compleja debido a la diversidad de perspectivas con que se ha estudiado este fenómeno; sin embargo, resulta necesario hacer un recorrido que permita al lector identificar los diferentes aportes que se han propuesto a lo largo de los años y a partir de ello reconocer su evolución.

Uno de los propósitos de este apartado es sintetizar las aportaciones tanto de los primeros teóricos que estudiaron lo fantástico: Louis Vax, Roger Caillois y el canónico Tzvetan Todorov, como las de aquellos autores que dialogaron con los primeros modelos, cuyo afán fue no sólo criticar y reconstruir a partir de los errores y las insuficiencias, sino también hacer nuevos aportes, tal es el caso de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Jaime Alazraki, por mencionar algunos.

Además de ser los primeros en estudiar lo fantástico, Vax, Caillois y Todorov coincidieron en definir el fenómeno como la existencia de dos órdenes de acontecimientos alterados por algo inexplicable; sin embargo, esta primera definición resultó endeble, por lo que sus trabajos resultaron privativos para ciertas obras e inoperantes para un sinnúmero de ellas. Ante esto surgieron cuestionamientos como: ¿qué sucede con las obras que no pueden ser analizadas bajo la propuesta de estos primeros teóricos? ¿Estas obras no deben ser consideradas fantásticas? ¿Existen diferentes tipos de fantástico?

Entre los últimos estudios que se han realizado al respecto de este tipo de manifestación literaria se encuentra la tesis de Omar Nieto titulada *Del fantástico clásico al posmoderno: un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*,³⁵ obra que intenta responder a cada uno de los cuestionamientos que antes se han mencionado a través de proponer lo fantástico no como un género sino como un sistema.

El autor explica que lo fantástico es un sistema que “sugiere una estrategia para crear un efecto específico, y con ello revelar una conciencia o autoconciencia que permite

³⁵ Omar Alfredo Nieto Arroyo obtuvo el grado de maestro en Letras Latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2008; sin embargo, fue hasta el 2015 que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México publicó su texto bajo el título: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico al posmoderno*.

acercarse al fenómeno como un hecho estético que se va construyendo a sí mismo en vez de pensarse como una colección de manifestaciones literarias;”³⁶ así pues, lo fantástico opera bajo tres estructuras: clásica, moderna y posmoderna.

De esta manera, la teoría de Omar Nieto propone una evolución del fenómeno sostenida en la variación de elementos que producen el efecto de lo fantástico de acuerdo con cada uno de los paradigmas; es por esto que esta teoría resulta pieza medular en este trabajo, pues permitirá comprobar la evolución de la escritura de Ana de Gómez Mayorga y, al mismo tiempo, la posibilidad de considerarla precursora de autores representativos de lo fantástico como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes.

Para cumplir el propósito anterior considero necesario describir los aportes de los teóricos que contribuyeron a la creación de estos paradigmas, por lo que el agrupamiento de los autores responde a los aportes con que ayudaron al estudio de lo fantástico.

El primer grupo está conformado por Louis Vax, Roger Caillois y Tzvetan Todorov, cuya teoría se sostiene en un análisis temático y sus aportes son la ambigüedad, la vacilación y la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso; Ana María Barrenechea, Rosalba Campra, Ana María Morales y Jaime Alazraki integran el segundo grupo, que con base en un análisis semántico abonaron los siguientes elementos al análisis de lo fantástico: lo onírico, lo siniestro, la otredad, la metáfora y, por supuesto, el lenguaje al provocar la ambigüedad y el indicio.

Partiendo de la existencia de un trabajo que ya se ha encargado de hacer un recorrido profundo por las teorías de lo fantástico, mismo que se ha planteado como obra indispensable tanto para este apartado, como para los propósitos de esta tesis en general, considero necesario y pertinente mencionar que mi interés no es repetir lo que ya se ha propuesto, sino que funcione como marco teórico-metodológico que fue punto de partida de esta investigación.

De esta manera, los aportes que se han seleccionado son, a mi consideración, aquellos con los que se pretende sustentar la evolución no sólo de lo fantástico sino de la escritura de la autora mexicana, sin recurrir a la delimitación que se hace en *Teoría general de lo fantástico*, a través exclusivamente de los elementos que lo conforman.

³⁶ Omar Nieto, *op. cit.*, p. 5.

2.1 Las primeras teorías: la construcción del modelo temático

Louis Vax explica en *El Arte y la Literatura fantástica* que: “El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”.³⁷ Este autor relaciona lo fantástico con lo sobrenatural, lo ambiguo, el miedo y lo subjetivo. Explica que para que se suscite lo fantástico el lector debe enfrentarse a algo que no le parezca natural, algo que se salga de su lógica y que no pueda ser explicado racionalmente, de esta forma nos encontramos con lo sobrenatural y lo que él mismo denomina ambiguo.³⁸

La ambigüedad del cuento fantástico juega un papel preponderante para Vax porque este elemento ayuda a crear un ambiente de “suspense”, como el que se presenta en la obra de Edgar Allan Poe, por ejemplo, mediante el cual se pretende crear un efecto de angustia y terror a lo desconocido; sin embargo, reconoce que lo fantástico no siempre es ambiguo.

Lo anterior permite que le resulte satisfactoria la siguiente definición del concepto ambigüedad, como parte de lo fantástico: “la imposibilidad de decidir entre realidad e ilusión, mistificación, naturaleza y sobrenaturaleza”³⁹ misma que provoca un cuestionamiento respecto de aquello que nos hace sentir temor y sobre los límites de lo objetivo y lo subjetivo.

Por otro lado, es por el tema que trata un cuento determinado –según Vax– por lo que se reconoce que estamos frente a un texto fantástico, por lo que se debe poner especial cuidado en los motivos del cuento y no en la forma en que se aborda:

[...] una historia fantástica se reconoce por el tema que trata más que por la manera en que lo desarrolla. Más que el relato de una aventura en la que lo “sobrenatural” se manifiesta de manera dudosa, es fantástica una historia de apariciones, de diablos o de hombres-lobo.⁴⁰

De esta manera, Louis Vax añade a su listado de temas al lobizón, el vampiro o las partes separadas del cuerpo⁴¹ y, en un sentido más psicológico, las perturbaciones de la

³⁷ Louis Vax, *El arte y la literatura fantástica* citado en Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 20.

³⁸ Louis Vax explica que lo ambiguo no debe ser considerado sinónimo de vago porque este concepto se refiere a una cuestión de sentido y la ambigüedad del cuento fantástico no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas. Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, p. 20.

³⁹ *Ibid*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid*, p. 35.

⁴¹ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, p. 33.

personalidad, los juegos de lo visible e invisible y las alteraciones de la causalidad, del espacio y el tiempo.⁴²

2.1.1 Roger Caillois

En su obra *Au couer du fantastique*, Caillois refería que «tous le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inalterable legalité quotidienne.»⁴³ Como parte del grupo de los primeros teóricos, ofrece una definición de lo fantástico comprometida con la duda y la ansiedad que provoca “algo” que no puede existir y, sin embargo, aparece de pronto y se mantiene, alterando el mundo real e interno al que el lector está acostumbrado.

Del mismo modo, Roger Caillois ofrece un listado de temas de orden fantástico en su obra *Anthologie du fantastique*, entre los que se destacan: el pacto con el demonio; el alma en pena; el espectro condenado al eterno deambular; la muerte que visita el mundo de los vivos; la cosa indefinible que lastima; los vampiros; la estatua, el maniquí, la armadura o el autómatas y la mujer fantasma, seductora y letal que viene del más allá.⁴⁴

Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante, surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas, y que su autor se vio obligado a tomar tal como vino... o bien, el género fantástico más persuasivo es aquel que proviene, no de una intención deliberada de desconcertar, sino aquel que parece surgir a pesar del autor mismo de la obra, cuando no sin que lo advierta.⁴⁵

2.1.2 Los temas y la vacilación: aportes de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov forma parte de estos primeros teóricos que proponen una definición de lo fantástico y es a partir del análisis de la novela *El diablo enamorado* (1772), expuesto en su obra *Introducción a la literatura fantástica*, que propone una definición semejante a la que dieron los antes citados.

[... lo fantástico] es un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien

⁴² *Ibid*, p. 34.

⁴³ “Todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmissible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana.” Todorov, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ Omar Nieto, *o. cit.*, p. 32.

⁴⁵ Roger Caillois citado en Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26.

el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.⁴⁶

Desde este primer acercamiento a lo fantástico, Todorov complementa las propuestas de Vax y Caillois refiriendo que lo fantástico no sólo debe ser estudiado a partir de la existencia de un suceso inexplicable en el orden natural, sino que depende también de la reacción del lector y de cómo se relaciona con el personaje:

[...] lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura, sin el cual se corre el peligro de caer en la alegoría o en la poesía.⁴⁷

El autor termina por decir que lo fantástico debe cumplir una serie de requerimientos para que logre serlo: primero, el lector debe considerar la posibilidad de una explicación lógica, al mismo tiempo que pueda tener una explicación sobrenatural, es decir, el lector vacilará respecto de lo que está sucediendo, tal como lo hace el personaje en la historia, esto puede llevar a que el lector pueda sentirse identificado con el protagonista y, por último, el lector deberá rechazar cualquier explicación posible.⁴⁸

Vax y Todorov coinciden en que uno de los elementos indispensables para crear lo fantástico es lo que Vax denominó ambigüedad y Todorov vacilación; sin embargo, mientras que Vax niega que la ambigüedad sea un elemento relacionado con el sentido y el lenguaje, Todorov explica que el lenguaje resulta una pieza fundamental para conseguir el efecto de incertidumbre propio de lo fantástico, pues de lo contrario el lector podría confundir el género con lo maravilloso.

La vacilación para Todorov es, entonces, el elemento necesario y más importante para que lo fantástico se logre. A este respecto, añade que, así como la vacilación permite identificarlo también puede desvanecerlo, pues el efecto de incertidumbre termina cuando el lector o el personaje toman una decisión sobre el hecho sobrenatural. Es por esto que

⁴⁶ *Ibid*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid*, p. 114.

⁴⁸ *Ibid*, p. 25.

tanto Vax como Todorov coinciden en que “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión”.⁴⁹

Por otro lado, Todorov difiere de autores como Vax o Lovecraft que consideran que las situaciones sobrenaturales deben generar una sensación de miedo o terror, ya sea en alguno de los personajes, al interior del cuento, o bien, en el lector real:

Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault [...] El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.⁵⁰

Además de ser uno de los primeros teóricos en hacer aproximaciones a la definición de lo fantástico, Todorov se ha convertido en una referencia obligada cuando de fantástico se habla, debido a que su propuesta teórica resultó ser la más destacada, pues intenta promover una clasificación bipartita de las temáticas de lo fantástico, objetivo de las primeras teorías, misma que fue seguida por otros autores.

Todorov explica que puede hacerse una clasificación de los temas: los temas del yo y los temas del tú.⁵¹ Los temas del yo se relacionan con el hombre y su percepción del mundo, como: transformaciones, la existencia de seres sobrenaturales y la transgresión del tiempo y el espacio; por otro lado, los temas del tú se relacionan con los placeres humanos, como los deseos sexuales y la homosexualidad.

Estos autores concuerdan con la idea de que el efecto de lo fantástico está estrechamente ligado con los temas, el primer acercamiento a estas definiciones está precisamente derivada de esto, por lo que entre las propuestas que desarrollan se encuentra un listado en el que “[...] dichas temáticas no conforman sólo un ambiente, sino que encarnan la otredad, al ubicarse como elementos extradiegéticos que amenazan con invadir o destruir el ámbito de lo familiar”.⁵²

Así pues, entre las aportaciones que se destacan de la teoría de Tzvetan Todorov se encuentran: la sistematización con respecto a los temas de la literatura fantástica y el concepto de vacilación; sin embargo, pese a que otros teóricos retomaron estos aportes y

⁴⁹ Louis Vax citado en Tzvetan Todorov, *op cit.*, p.33.

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid*, pp. 79-101.

⁵² Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico...*, p. 32.

gracias a ello se originaron otras posibles clasificaciones, es necesario señalar que éstas no son las únicas condiciones que puede y debe tener el texto fantástico.

Continuar el recorrido de este fenómeno a través de las aportaciones que hizo Todorov daría como resultado un paseo restrictivo en el que otros textos fantásticos no tendrían cabida, pues el efecto de duda que pretende ser el elemento imprescindible en la obra fantástica se puede encontrar fácilmente en los primeros textos escritos durante el siglo XIX, cuyo antecedente es la leyenda; sin embargo, ¿qué pasa con todos los que no recurren a la vacilación y/o a ninguno de los temas que han propuesto estos autores?

Un análisis tan rígido en el que la presencia de ciertas características daba como resultado la inserción al “género”,⁵³ provocó una serie de nuevos cuestionamientos respecto de los aportes que Todorov hiciera, lo que llevó, a su vez, a nuevas teorías.

De las aproximaciones que hizo Todorov se deduce que el corpus que se puede analizar bajo las consideraciones hechas por él resulta mínimo y restrictivo, pues lo fantástico no puede analizarse o identificarse a partir de las temáticas y, por último, no deben considerarse únicamente los elementos que él mismo describe en su teoría, ya que esto provocaría que muchas obras no se consideraran como fantásticas.

Debido a que Todorov fue el pionero en el estudio de lo fantástico y a que los cimientos que construyó alrededor de éste han generado que los nuevos trabajos critiquen y aporten nuevos matices a su obra, fue que me pareció importante explicar *grosso modo* las partes esenciales de su teoría, mismas que fueron retomadas por otros autores como Rosalba Campra, cuyas aportaciones explicaré a continuación.

2.2 La transgresión en el texto fantástico: un nuevo aporte

Desde la teoría de Todorov se ha estudiado lo fantástico a partir de la propuesta de crear una clasificación de los temas recurrentes en las narraciones fantásticas, a éste le siguieron otros autores; sin embargo, Rosalba Campra critica a lo largo de su artículo “Lo fantástico:

⁵³ En *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, Omar Nieto dedica un apartado completo para, primeramente, hacer referencia a la falta de teóricos que apoyen y problematicen al respecto de lo fantástico como género. En este apartado, el autor propone que la literatura fantástica no debe ser considerada como un género sino como un sistema, el autor asegura que “[...] no existe un género fantástico (como Todorov propone), <sino un sistema de lo fantástico>, es decir, una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno”. *Ibid*, p. 54.

una isotopía de la transgresión”, algunas de las justificaciones que hizo Todorov a sus aportes de lo fantástico, entre ellas, una propuesta temática que no podía considerarse universal y que además tenía vigencia, pues los temas pueden variar de acuerdo con los periodos históricos:

El error de Todorov está en considerar como constituyente de lo fantástico temas que son solamente colaterales. De hecho, todos estos temas, incluso en su exasperación, siguen formando parte del mundo natural: se trata de una transgresión de fronteras sociales, morales, en cualquier caso contingentes. Necrofilia, sadismo, incesto han estado en relación con lo fantástico durante un determinado período histórico, pero el cambio de costumbres, permitiendo hablar de ellos en otro ámbito, los ha arrancado de lo fantástico.⁵⁴

A partir de la selección temática de Todorov, Rosalba Campra construye una propuesta diferente. Ella parte de la consideración de la existencia de dos realidades que no sólo se encuentran, sino que chocan; por lo tanto, la intención de Todorov de pretender la explicación para este encuentro de órdenes queda anulada, lo que traerá como consecuencia el alejamiento de las primeras teorías y el inicio de los nuevos aportes.

Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que separa los órdenes es por definición superable (por ejemplo, social, moral, ideológica), en lo fantástico el choque se produce entre órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y no debería en consecuencia haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser otro que el escándalo.⁵⁵

Rosalba Campra considera esencial el choque e insiste en que no debe haber una solución para tal efecto, sino que debe considerarse una transgresión, término que aquí nos interesa abordar porque ella afirma que este concepto es la base de lo fantástico.

Esta autora pretende hacer un estudio mucho más interesante y complejo: “proponer la transgresión como isotopía no sólo semántica [...] sino de todos los niveles de su descripción [...]”;⁵⁶ es decir, propuso el estudio de lo fantástico en al menos tres niveles: semántico, sintáctico y verbal en su texto ya mencionado.

Del mismo modo, Ana María Morales en su artículo *Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)* explica que: “Para que lo fantástico exista textualmente, para

⁵⁴ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, p. 160.

⁵⁵ José Miguel Sardiñas, *El pensamiento teórico hispanoamericano sobre la literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)*, p. 22.

⁵⁶ *Ídem.*

poder verificar su presencia, se necesita que se codifique en el texto un sistema de leyes inflexibles que en un momento se ve problematizado porque algo que no debería suceder conforme a ese sistema, empieza, no obstante, a suceder”.⁵⁷ a esto lo llamaremos transgresión.

Transgredir proviene del latín *transgrēdi* que significa quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española,⁵⁸ este concepto se vincula con lo fantástico en tanto que hablaremos que los dos órdenes: uno “real” y otro aparentemente “imaginario”, se superponen constantemente uno al otro provocando en el lector una confusión que no puede ni debe ser explicada; de esta manera se romperán las leyes de lo conocido y aceptado por el ser humano.

A este respecto, Campra explica que lo fantástico permite que el lector pueda hacer una relación con la construcción de su mundo real; sin embargo, no debe intentar trasladarlo a la realidad interna del texto porque esto no permitiría la construcción de la transgresión. De esta manera, el lector acepta no sólo que en el texto existirán una serie de acontecimientos imposibles de suceder en el mundo real, sino también la construcción de una realidad alterna existente únicamente en el texto.

Además de introducir el concepto de transgresión que alude a una frontera o un límite que se ve alterado, la autora construye, a partir de este concepto, una propuesta de análisis del texto fantástico en la que considera –después de criticar– la selección temática de Todorov. Ella clasifica los temas que propuso Todorov de acuerdo con dos categorías: las categorías sustantivas que ella misma define como “las que remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, del tiempo y del espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/antes-después)”⁵⁹ y, por otro lado, las categorías predicativas “oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/abstracto; animado/inanimado; humano/no humano)”.⁶⁰

La intención de utilizar estos conceptos es que funcionan como pequeñas categorías en las que pueden incluirse otros motivos además de los que ya había propuesto Todorov. Éstas pueden ser explicadas como los hiperónimos y los hipónimos en un sistema de

⁵⁷ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”, p. 31.

⁵⁸ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, (en línea).

⁵⁹ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁰ *Ídem*.

semántica estructural,⁶¹ en el que existen relaciones de sentido basadas en la subordinación de un término menor que es incluido dentro de otro más general.

Por otro lado, en tanto que la aportación de Campra está íntimamente ligada con el lenguaje me parece pertinente retomar el concepto de ambigüedad; recordemos que para Louis Vax este concepto no tiene la acepción de vaguedad en el plano discursivo; sin embargo, uno de los aportes de esta autora es el “doble desciframiento”, es decir, el significado alterno que una palabra puede mantener oculto:

Una función más sustancial cumple la presencia de la polisemia, que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico, este doble desciframiento no es inmediato, como sucede por el contrario en la poesía, sino que deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñar un papel en el desarrollo de la acción (así, un término, usado en una determinada acepción, encubre otra, que se revela posteriormente como la fundamental; o bien, el valor metafórico cede el paso al literal, etc.).⁶²

El doble desciframiento se relaciona directamente con el concepto de indicio expuesto por Roland Barthes, quien lo define como “todos aquellos elementos que dan a conocer de manera indirecta y como sin quererlo algo oculto o desconocido”.⁶³ Por su parte, Campra explica que “los indicios propiamente dichos, a su vez, se vuelven proliferantes, son, por decirlo así, una marca de la naturaleza fantástica de los acontecimientos, y pueden, como tales, superponerse a cualquier otro tipo de función”.⁶⁴

En el texto fantástico se recurre al indicio de manera constante, por lo que una primera lectura le resultará insuficiente al lector para distinguir que las unidades sintácticas están provistas de una carga de significado mayor y que están diciendo o callando algo que al mismo tiempo construyen estas transgresiones.

Los aportes de Campra resultan reveladores y abren una brecha en el estudio de lo fantástico al exponer una evolución en su construcción; revoluciona la propuesta de Todorov y propone un análisis profundo mediante el que se concluye que lo fantástico no puede quedar supeditado a un tema; al mismo tiempo, contribuye en la problematización

⁶¹ En el caso de la semántica, John Lyons explica que algunos lexemas se relacionan con otros de modo pertinente y que a esto se le conoce como sentido o significado descriptivo. John Lyons, *Semántica*, pp. 119-135.

⁶² Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 186.

⁶³ Rafael Núñez Ramos, *Roland Barthes y el análisis del relato literario*, p. 145.

⁶⁴ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 184.

respecto de si lo fantástico debe ser considerado un género o un sistema y si existen diferentes tipos, cuestión que hasta entonces no había sido trabajada y que, posteriormente, sería una de las contribuciones sostenida por Omar Nieto: [...] proponemos tres tipos de isotopías de transgresión que definen tres tipos de fantástico: la isotopía clásica (sintáctica), la isotopía moderna (semántica) y la isotopía posmoderna (lingüística).⁶⁵

2.2.1 Lo otro: un nuevo elemento, un nuevo significado

Los textos que en el siglo XIX fueron denominados fantásticos estuvieron ligados a la existencia de un elemento sobrenatural, generalmente a la presencia de un vampiro, un demonio o un fantasma; sin embargo, los estudiosos han determinado que estos motivos o temas no son decisivos para denominarlos como cuentos fantásticos. Omar Nieto explica que tanto la teoría de Todorov como la de los primeros teóricos acerca de relacionar lo fantástico con algunos temas o elementos puede funcionar sólo en los textos escritos durante el siglo XIX en los que coincide la presencia de estos entes sobrenaturales; no obstante, explica que la presencia de éstos puede tener un trato distinto, de tal manera que lo fantástico está vinculado con la estrategia discursiva y no con la existencia de dichos elementos, al respecto Ana María Morales explica lo siguiente:

[...] a pesar de los desacuerdos y la falta de continuidad en algunos sistemas, es posible decir que se ha llegado a algunos consensos. Pienso que cada vez es más evidente que no hay temas o motivos fantásticos, aunque ése sea un camino que todavía se transite. No por el hecho de que aparezca un fantasma o un vampiro en un texto, éste pueda ser inscrito de manera inmediata en el campo de lo fantástico. Lo fantástico aparece como una manera determinada de articular la ficción –es decir, la forma en que se inserta el vampiro en la estructura del relato, como funciona, se registra su presencia y se manifiesta su reconocimiento–, no como un tema que incluya la presencia de un personaje sobrenatural. Independientemente de que pueda ser una categoría mental catalogable junto con otras que pertenecen a los ámbitos de lo imaginario o de lo irreal, en literatura lo fantástico es a la vez un sistema narrativo específico y una categoría descriptiva especial y no un conjunto de textos que albergan seres sobrenaturales.⁶⁶

De acuerdo con lo anterior, Ana María Barrenechea, del mismo modo que Campra, critica lo expuesto por Todorov debido a que “las condiciones impuestas por [él] eliminarían

⁶⁵ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico...*, p. 83.

⁶⁶ Ana María Morales, *op. cit.*, p.26.

buena parte de la literatura fantástica contemporánea”,⁶⁷ de esta manera, toma en consideración no sólo el plano de lo real y lo irreal para que se produzca lo fantástico sino la forma en la que conviven.

La autora, en su *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)* define el género a partir de la presencia de hechos anormales en el plano de la realidad intertextual:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.⁶⁸

Así pues, Barrenechea deja atrás la duda que genera la naturaleza del hecho “irreal” en la realidad intertextual, tal como proponía Todorov, y propone dar mayor atención a otros elementos, tales como: la forma en que se relacionan y conviven ambos planos y, por otro lado, el sentido traslaticio que adquiere de forma explícita o implícita el texto fantástico contemporáneo.

Aunque otros teóricos consideran que lo fantástico nace cuando ambos planos se mezclan; es decir, el plano de lo irreal irrumpe en el plano de la realidad, para Barrenechea resulta la construcción más evidente de lo fantástico y admite dos órdenes más: a) todo lo narrado entra en el orden de lo natural y b) todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural. Así pues, aunque resulta más difícil para el lector notar la presencia de “lo otro” porque no se menciona, se pone en duda su presencia.⁶⁹

Debido a que el interés del artículo de Barrenechea radica en abrir un debate con la teoría de Todorov y, como ya se ha dicho anteriormente, en explicar por qué sus fundamentos excluirían del género fantástico a un buen número de obras contemporáneas, menciona de forma somera la importancia de la función simbólica del texto contemporáneo, donde resalta que este sentido traslaticio del texto, aunque queda poco explícito, “puede reforzar el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el

⁶⁷ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”, p. 395, (en línea).

⁶⁸ *Ibid*, p. 393.

⁶⁹ *Ibid*, p. 396.

contenido alegórico de la literatura contemporánea es, a menudo, el sinsentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal.”⁷⁰

Asimismo, “lo otro” evolucionó y ahora no sólo se trata de estos temas o elementos que mencioné antes, sino también se toma en cuenta la forma en que lo irreal se hace presente, de tal manera que “lo fantástico se presenta como un acontecer ilegal y transgresor”⁷¹ lo que dio cabida a formas nuevas de crear el efecto fantástico.

2.3 El fantástico moderno: un reajuste necesario para la literatura fantástica contemporánea

En tanto que los temas que acoge la literatura de siglo XX han cambiado, con respecto a los abordados durante el siglo XIX, la concepción de lo fantástico también lo hizo, ésta tomó en consideración lo que expuso brevemente Barrenechea, aceptó que seguirá existiendo la transgresión, pero será bajo nuevas reglas.

Lo anterior abrió paso a la investigación de Jaime Alazraki en el año 1971, publicada posteriormente en 1983 bajo el nombre de “En busca del unicornio”⁷² en la que propone un nuevo término: neofantástico. El propósito de este concepto es “un llamado de atención a las diferencias”⁷³ entre los textos fantásticos del siglo XIX y los que aparecieron en el XX, pues éstos fueron también denominados fantásticos aún a pesar de mostrar diferencias considerables con los decimonónicos, razón por la cual le parecía importante hacer una distinción:

Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación <<neofantásticos>> para este tipo de relatos.

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, su intención y su modus operandi.⁷⁴

Alazraki explica que el neofantástico acepta la existencia de otras realidades con las cuales se puede entrar en contacto a través de fisuras que tiene el mundo real cuya intención, a diferencia del cuento decimonónico, es provocar inquietud y no miedo. El

⁷⁰ *Íbid*, p. 395.

⁷¹ Ana María Morales, *op. cit.*, p. 27.

⁷² Jaime Alazraki, “¿Qué es lo fantástico?”, pp. 265-282.

⁷³ *Íbid*, p. 280.

⁷⁴ *Íbid*, p. 276.

propósito de los textos neofantásticos es elaborar una imagen, una descripción, un suceso cuya característica primordial sea la ambigüedad, por medio de la cual se define “lo otro”, lo que no puede representarse en términos lógicos. Así pues, la representación de aquello que se considera ambiguo e ilógico es lo que no podrá comprender el lector y, por tanto, no logrará darle sentido absoluto:

Para tales signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio, preferimos la designación de metáfora a la de símbolo.⁷⁵

Así pues, el elemento que sirve de metáfora es tan amplio y tan ilógico que puede encontrar un sinfín de posibilidades en su interpretación, por lo que la ambigüedad nunca termina y deja al lector frente a lo desconocido.

En los textos que pertenecen a este tipo de fantástico resultan innecesarios los elementos irreales como monstruos, fantasmas y aparecidos para provocar la zozobra en el personaje y en el lector implícito; lo a-normal en esta narrativa forma parte de la realidad intertextual; es decir, las problemáticas que aquejan al protagonista son ontológicas, “lo otro” es el hombre mismo.

Por consiguiente, la metáfora no fue el único rasgo novedoso en la literatura fantástica correspondiente al siglo XX, pues en tanto que el objetivo del texto neofantástico fue mostrar las problemáticas internas del hombre mediante la múltiple significación del sentido traslaticio del texto, se ocupó también en crear un lenguaje que permitiera comunicar al lector todo aquello que no podía hacer mediante el lenguaje común y literal:

Como todo lenguaje, las metáforas de la literatura neo-fantástica buscan también establecer puentes de comunicación, sólo que ahora el código que descifra esos signos ya no es el diccionario establecido por el uso. Es un código nuevo, inventado por el escritor para decir de alguna manera esos mensajes incomunicables en el llamado <<lenguaje de la comunicación>>.⁷⁶

Así pues, Jaime Alazraki reconoce en el texto neofantástico una segunda realidad que no puede explicarse por un sentido lógico y que sólo puede ser aludida por un lenguaje

⁷⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio, los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, p. 38.

⁷⁶ *Ibid*, p. 75.

segundo en el que es necesaria la metáfora epistemológica, la cual es definida de esta forma:

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.⁷⁷

Tal como se ha explicado, entre las características que posee el texto neofantástico es que “lo otro”, lo que transgrede, no proviene del exterior, sino que es una representación metafórica de lo interno del hombre y, por consiguiente, puede mostrarse normalizado; es decir, como parte de la realidad. Lo anterior permite que la interpretación del elemento transgresor quede abierta, no hay una sola lectura, no hay un solo sentido.

Aunque Alazraki fundamenta el *modus operandi* de lo neofantástico mediante el recurso de la metáfora, Omar Nieto señala que no sólo no aclara en qué consiste sino que “comete el mismo yerro de Todorov: reunir todas las manifestaciones de un gran periodo histórico en una misma categoría general, como sucede al considerar <<neofantástico>> también a la fantástica borgeana”,⁷⁸ razón por la cual el propone un tercer paradigma: fantástico posmoderno al que correspondería, verdaderamente, la obra de Borges.

Resulta necesario explicar que, aunque Nieto expresa que el concepto de lo neofantástico que propone Alazraki corresponde a lo que él denomina fantástico moderno⁷⁹ éste aporta otros elementos y recursos que Alazraki no menciona como la irracionalidad, la naturalización de lo irreal y la ambigüedad, éste último que había sido de vital importancia para el fantástico clásico y que Nieto subraya en el moderno desde una nueva perspectiva:

La ambigüedad textual es el vestido con el que aparece lo fantástico moderno. Todo el texto fantástico moderno está construido con esta premisa, ocultando el elemento insólito, hasta un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así <<la irrupción insólita, casi insoportable>> condición sine qua non del sistema de lo fantástico.⁸⁰

⁷⁷ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, p. 278.

⁷⁸ Omar Nieto, *Teorías de lo fantástico...*, p. 154.

⁷⁹ *Ibid*, p. 135.

⁸⁰ *Ibid*, p. 140.

De esta manera, lo fantástico moderno retoma tanto lo maravilloso y lo onírico con la intención de generar sus propias reglas en la realidad intertextual, como lo siniestro para ocultarlo hasta que ya no es posible y entonces emerge a modo de epifanía sin causar escándalo.

El paradigma de lo fantástico moderno conforma su verosimilitud a partir de la libertad creadora que otorga el estado onírico, en el sentido de un orden no lógico que se normaliza en la diégesis del relato, que naturaliza lo sobrenatural, imitando el estado de las cosas que lo maravilloso medieval literario permitió, y en donde nadie, ni dentro ni fuera del relato, se sorprende de lo excepcional de las situaciones que confluyen.⁸¹

⁸¹ *Íbid*, p. 168.

Capítulo 3 La narrativa de Ana de Gómez Mayorga: un ejercicio de enmarcado

En tanto que el uso de un concepto sobre otro resulta determinante para el acercamiento, conocimiento e interpretación del objeto de estudio, en el cuarto capítulo de su obra *Conceptos viajeros en las humanidades*, Mieke Bal propone hacer viajar el concepto de *enmarcado* con la intención de sustituir el concepto *contexto*, tan utilizado en las humanidades.

La crítica literaria que se apoya en el contexto presenta una investigación histórica basada en datos, hechos e intención que rodean al objeto,⁸² lo que induce al lector a hacer una interpretación histórica basada en un modelo que permite incluirla dentro de un orden; es decir, clasificarla. Al respecto, José Luis Brea explica lo siguiente:

No más el platonismo y la regulación de las series por lo idéntico, por el modelo, por el concepto-idea. No más aquella construcción del canon basada en arquitecturas docu-monumentales de la memoria, levantando grandes catedrales en las que albergar, acoger y transmitir un sentido concéntrico, patrimonial y ensimismado de la producción de grandes narrativas y los imaginarios presuntamente universales [...]⁸³

En el artículo titulado “Enmarcado”, la autora define este concepto como un proceso que engloba “aquello que acontece antes de que se presente el espectáculo”;⁸⁴ es decir, en las artes plásticas, el proceso será el trabajo de curaduría y el espectáculo o *mise en scène*, tal como lo llama la autora, será la exposición de la obra en un museo.

Al trasladar este concepto al ámbito literario sugiero que el proceso sea la búsqueda de relaciones con otras obras y el espectáculo, la crítica literaria de su narrativa.

Es importante aclarar que en tanto que Ana de Gómez Mayorga es una autora de la que no se ha hecho un estudio profundo y que, al mismo tiempo, el contexto histórico cultural jugó un papel importante en la penosa difusión de su obra, resulta necesario ofrecer antes un panorama amplio respecto de los datos biográficos de la autora sin que éstos determinen el carácter de la obra, pues considero que para el análisis es importante no sólo trabajar con el contexto histórico, sino a través del tejido de redes de relación entre la

⁸² Mieke Bal, “Enmarcado”, p. 183.

⁸³ José Luis Brea, “RAM-critique: la crítica en la era del capitalismo cultural”, p. 211.

⁸⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 180.

narrativa de la autora mexicana con otras obras que en su género, tanto en su época, como posteriormente, cobraron una mayor importancia.

3.1 La narrativa de Gómez Mayorga: un ejemplo de lo fantástico clásico

Con base en las primeras propuestas teóricas que ya se han expuesto *grosso modo*, catalogar algunos de los cuentos de Ana de Gómez Mayorga como parte del sistema fantástico clásico resulta posible. Prueba de ello es la presencia de los elementos en los que han coincidido diferentes teorías y que se hacen presentes en tres de los cuentos que se trabajan en este análisis: *El señor cura*, *La casa* y *La taza de té*. Es importante decir que estos elementos servirán como marcos mediante los cuales se tejen relaciones entre los cuentos de la autora y otros textos para así dar inicio al proceso de enmarcado.

Entre los elementos que consideré se encuentran la presencia de un ente sobrenatural externo que irrumpe en la realidad intratextual, pieza medular de este sistema; la transgresión de la cotidianidad del personaje sigue una estructura lineal donde primero acecha, luego agrede hasta terminar por modificar la realidad, lo que provoca poner en entredicho las leyes de espacio, tiempo y causalidad; por último, la transgresión concluye de forma que sólo puede ser interpretada por el personaje de una sola manera, misma que generalmente provoca un sentimiento de angustia y temor.

Cabe aclarar que resulta necesario dar a estos elementos un tratamiento que logre el efecto fantástico, pues recordemos que una de las fallas notables de estas primeras teorías era la categorización tomando en cuenta sólo las temáticas. Asimismo, es importante decir también que, aunque el sistema clásico se ha relacionado mayoritariamente con textos fantásticos decimonónicos, existen narrativas posteriores a esta época que pueden incluirse, tal es el caso de Ana de Gómez Mayorga, por lo que el tiempo histórico tampoco resulta determinante, al respecto Omar Nieto explica: “[...] los paradigmas de lo fantástico pueden ponerse en marcha fuera del contexto histórico en el que fueron creados, y que operan más que como registros históricos lineales como esquemas de creación para ensayar y explorar sus propios límites”.⁸⁵

⁸⁵ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico...*, p. 129.

3.1.1 Presencias sobrenaturales del exterior invaden la realidad

El señor cura es un texto breve en que a través de la voz de un narrador omnisciente se conoce la vida de un pueblo en el que nada nuevo acontece. La pequeña población que habita en este lugar acude sin falta a escuchar la misa, única actividad que figura como divertimento en la vida de los lugareños. El sacerdote es un buen hombre, apreciado por todos y asistido por su vieja ama de llaves, quien lo considera un santo por ser éste el único consuelo de muchos necesitados.

Un día de junio la comunidad escuchó el repique de las campanas que anunciaban la misa sin razón aparente, pues no era domingo ni día festivo, al llegar a la iglesia notaron que estaba decorada con muchas flores y luces, por lo que pensaron que se trataba de una boda, aunque nadie tenía noticias sobre este festejo. Poco antes de iniciar la misa, ya con el padre enfrente de los feligreses, éstos notaron que había un catafalco lleno de flores y que en realidad se trataba de una misa de difuntos. La curiosidad de los devotos no cesó, pues no sólo la gran ofrenda de flores les parecía inusual sino también la ausencia de acompañantes del difunto que vistieran de luto. Casi al terminar la misa, el sacerdote dio la cara a sus feligreses, inclinó la cabeza y luego se arrodilló frente a ellos y desapareció; ellos notaron su rostro pálido y enfermo. Al salir los feligreses y preguntarse quién había muerto apareció interrumpiendo la vieja ama de llaves, quien en un grito anunció la muerte del sacerdote esa mañana.

Es evidente que los límites de la realidad se transgreden cuando en el marco de lo real resulta imposible explicar la presencia del sacerdote, quien vuelve del mundo de los muertos para officiar la última misa: su propia mesa de difuntos. En este texto fantástico clásico lo imposible se hace presente como una posibilidad incomprensible, tanto para el personaje como para el lector real, representada por un choque de dimensiones que permite el regreso del sacerdote para cumplir con un pendiente. El elemento sobrenatural que proviene del exterior es el sacerdote, quien como un fantasma regresa a su iglesia.

El tema de este cuento, el regreso del mundo de los muertos al de los vivos, es el segundo marco que destacaré en el análisis de este texto, pues existen un sinnúmero de autores que lo han explotado en su narrativa, como Guillermo Vigil y Robles en *La promesa*.

Guillermo Vigil y Robles publica *Cuentos* en 1890 de donde se rescatan dos cuentos que aparecen posteriormente en la antología *Cuento fantástico mexicano* compilada por Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández.

La promesa es un cuento que da inicio *in media res* en el que se conoce a Marcos, un borracho virtuoso en el canto y la guitarra, pero que constantemente arremete contra las mujeres. Al volver en el tiempo se sabe que Marcos era un joven poeta y compositor que tenía una relación de noviazgo con Emilia; sin embargo, él tiene que enlistarse en el ejército e irse un tiempo; Emilia le promete que le dará el beso que él le ha pedido como prueba de su amor, pero ella lo hará cuando él regrese. Después de más de un año, Marcos vuelve de la guerra y se entera que Emilia se ha ido del pueblo con el jefe de un destacamento americano y, desde entonces, él jura que hará que Emilia cumpla su promesa así la tenga que hacer volver del infierno si es que ella ha muerto.

Una noche, Marcos, muy borracho, mientras gritaba improperios contra las mujeres y maldecía a Emilia, como era su costumbre, ve a la distancia la figura de una joven mujer vestida de blanco; después de perseguirla por muchas calles, en una casa antigua y derruida la alcanza y ella le pregunta si se acuerda de la promesa que le hizo hace unos años y que ha venido a cumplirla, entonces posó sus labios sobre los de Marcos y, a la mañana siguiente, él fue hallado muerto a la mitad de un llano con una calavera mordiéndole los labios y con su guitarra a un lado.

Ambos cuentos tratan el mismo tema: el muerto que regresa al mundo de los vivos con un objetivo específico. En el texto de Mayorga, se sugiere que el pendiente del sacerdote es dar una última misa y despedirse de sus feligreses, mientras que en el de Vigil y Robles se trata de venir a cumplir la promesa que tanto le reprocha Marcos a Emilia y no la deja descansar en paz.

Por fin el sacerdote se volvió, hizo una leve inclinación de cabeza y entonces todos los fieles pudieron verle el semblante. Estaba tan pálido que parecía no ser de este mundo; tenía los ojos cerrados y sus labios exangües se movían imperceptiblemente musitando las oraciones rituales. Se arrodilló y luego se levantó lentamente desapareciendo sin que se hubiera visto por dónde.

Después de atravesar tres pavorosos y enormes patios, la desconocida se detuvo y le dijo con voz sepulcral, siempre de espaldas.

-¿Te acuerdas, Marcos, de aquella promesa que te hice la víspera de tu marcha?

Marcos reconoció la voz de Emilia, sintió que el corazón se le saltaba y contestó con apagado acento:

-Sí, nunca la olvido.

-Te llamé para cumplirte lo que tanto me

La gente había hecho rápidamente la señal de la cruz poniéndose en pie y apresurándose a salir para preguntarse ávidamente por quién habían oído la misa de difuntos.

En ese momento se abrió paso entre la multitud la vieja ama de llaves desencajada y pavorida:

“¡El señor cura... -decía entrecortadamente-, el señor cura...!”

[...] -¿El señor cura qué?- interrogó alguien a la acongojada mujer.

“Acabo de encontrarlo en su cama tieso y frío al ir a despertarlo esta mañana.”⁸⁶

reprochas; ¿quieres que te dé el beso?

Marcos se acercó hasta tocarla y le presentó el rostro.

Volvióse entonces bruscamente la desconocida, y una descarnada calavera tocó la boca de Marcos, el cual cayó sobre las baldosas sin exhalar un grito.

Al siguiente día varios vecinos del pueblo formaban un círculo en torno del cuerpo de un individuo tendido en mitad de un llano, boca abajo y con una guitarra al lado.

Llegó la autoridad y lo levantaron dando un grito de terror. Era Marcos, muerto y con una calavera que con sus descarnadas mandíbulas tenía horriblemente apretados los labios del borracho.⁸⁷

En ambos casos, el elemento externo aparece en la realidad lentamente, invade poco a poco la realidad del personaje eliminando la tranquilidad de lo habitual a través de su carácter enigmático y sobrenatural y, que en muchas ocasiones es la representación del mal, tal es el caso de la muerte que en ambos textos aparece. Es importante también decir que tanto en *El señor cura* como en *La promesa*, el elemento transgresor es el que invade y amenaza.

El segundo cuento que analizamos en este trabajo, *La casa*, es narrado por una voz femenina, la de la protagonista, quien no tiene nombre. En él se relata la historia de una mujer que, en compañía de su amiga, da un paseo por las calles del centro de la Ciudad. En ese paseo ella le explica que desea encontrar una casa tranquila y silenciosa en la que pueda realizar sus actividades; sin embargo, en la ciudad es difícil encontrar una casa con esas características. Al llegar a la esquina, ellas se despiden, pero inmediatamente la aborda un hombre de aspecto fúnebre para hacerle la sugerencia de visitar a una pareja de ancianos que quiere dejar su casa y cuyas características se aproximan a lo que ella está buscando. Le recomienda que vaya por la noche para que la puedan recibir y ella, emocionada por la posibilidad de habitar una casa que tenga lo que necesita, decide regresar a verlos a la hora acordada, las 8:00 pm.

Desde el momento en que la mujer llega al lugar que le han indicado nota que nunca se había percatado de la existencia de esa casa a pesar de que pasa por allí muy seguido.

⁸⁶ Ana de Gómez Mayorga, *Entreabriendo la puerta*, p. 60.

⁸⁷ Fernando Tola de Habich y Angel Muñoz (comps), *Antología de cuento mexicano fantástico*, p. 270.

Una vez que la anciana le abre la puerta y la invita a pasar comienza a darse cuenta que la casa tiene características que provocan en la joven mujer una sensación de angustia e inquietud, pues desde su llegada comienzan a presentarse sucesos que hacen extraño este lugar.

Al interior, en una de las habitaciones, se encuentra con un anciano enfermo que mostraba gran rencor por su esposa, así como ella lo sentía por él, se odiaban mutuamente y deseaban escapar el uno del otro, por lo que la intención de invitar a la joven mujer a quedarse en esa casa era para que la viejecilla recobrar su libertad y, por ende, el esposo también.

Después de repetidos intentos por salir de esa casa tan tenebrosa, con una sensación de temor, la joven mujer se encontró en una calle transitada y luminosa como no era lo acostumbrado, entonces se percató que la rinconada donde acababa de estar había desaparecido y al mirar su reloj eran apenas las 8:00 pm.

El elemento sobrenatural en este cuento es la presencia de dos ancianos que vivieron en otro tiempo y que, a manera de fantasmas, aparecen en la época de la joven mujer. Esto se pone al descubierto hacia el final del texto y se presenta como la única posibilidad de interpretación.

Necesité ceder a la terrible verdad: la rinconada aquella había desaparecido, la calle obedecía al moderno alineamiento de la actual urbanización. Casas de comercio, de diversos artículos proyectaban torrentes de luz por sus aparadores. Letreros de luminosos colores se veían por todos lados. Ni sombra de la puerta por donde acababa de salir. Consulté mi reloj pensando en lo tarde que debía ser después de tales andanzas. Un sudor frío mojó mi frente al ver la hora: eran las ocho en punto.

Me fui caminando por la acera sin acabar de entrar en mí misma, como caída de otro planeta. Y, sin embargo, pensé, ellos están ahí. Viven en esa casa hace cien o mil años, no importa la cifra. El tiempo, los sitios, los seres, las cosas, les son ajenos; no cuentan para nada en el mundo en que desarrollan interminablemente su tragedia.⁸⁸

La presencia de los ancianos como entes sobrenaturales, fantasmas que irrumpen en la cotidianidad de la joven mujer, me llevó a uno de los cuentos fantásticos mexicanos más conocidos de Alfonso Reyes: *La cena*. El tema que se trabaja en ambos textos, además de los elementos que comparten, sugirió la relación entre los cuentos como siguiente marco.

⁸⁸ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, pp. 24-25.

En *La cena* se narra la historia cíclica de un hombre, Alfonso, que recibe una carta en la que lo invitan a asistir a una cena a las 9 pm. en la casa de doña Magdalena y su hija Amalia. De prisa intenta llegar al lugar de la cita, durante el trayecto todo lo que ve es un lugar que le parece semejante a otro que ya ha visitado, pero nunca recuerda cuándo. Al terminar las campanadas que marcan las 9 pm. Alfonso no alcanza a llegar a la casa y sabe que algo trágico sucederá; sin embargo, su encuentro con las mujeres se consuma. En esa casa oscura y diferente a como la había imaginado se encuentra con el retrato de un capitán muy parecido a él.

Tanto en *La cena* como en *La casa* hay una invitación por medio de la cual los protagonistas llegan a los espacios en que vivirán una experiencia sobrenatural. Una de las semejanzas entre los cuentos es la invitación fortuita que les hacen personajes que cobran de pronto una importancia vital en la historia; por ejemplo, en el cuento de *La cena*, Alfonso Reyes sugiere que se trate del propio capitán quien ha mandado la esquila para que el protagonista “conozca” a Amalia y Magdalena. Por su parte, Ana de Gómez Mayorga incluye un personaje que casualmente escucha los deseos y necesidades de la protagonista y a través de él la invitan al espacio transgresor.

Entonces, para disponer mi ánimo, retrocedí hacia los motivos de mi presencia en aquel lugar. Por la mañana, el correo me había llevado una esquila breve y sugestiva. En el ángulo del papel se leían, manuscritas, las señas de una casa. La fecha era del día anterior. La carta decía solamente:
«Doña Magdalena y su hija Amalia esperan a usted a cenar mañana, a las nueve de la noche. ¡Ah, si no faltara! ...»
Ni una letra más.⁸⁹

Perdóneme, señora, si me tomo la libertad que no me dan; pero oí, sin querer, su conversación y supe que usted deseaba una casa silenciosa en el centro de la ciudad. Da la casualidad que yo puedo proporcionarle noticias de una que está a dos pasos de aquí.⁹⁰

Estos textos comparten también la presencia de fantasmas en un espacio al que ellos llegan, tal como se ha explicado antes, de forma fortuita o sin justificación; por un lado, la pareja de ancianos que, se sabe hacia el final del texto de Gómez Mayorga, que no se conoce desde hace cuánto tiempo han tenido que permanecer atrapados en esa casa y, en el texto de Reyes se puede dilucidar gracias a la forma tan poética en que el autor describe tanto a Amalia como a Magdalena que son fantasmas:

⁸⁹ Alfonso Reyes, *La cena*, (en línea).

⁹⁰ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 19.

Las señoras, hasta entonces, sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencia. En aquel instante alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y –¡oh cielos! – los vi iluminarse de pronto, autonómicos, suspensos en el aire –perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín– y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astros enormes y fantásticos.⁹¹

La taza de té es narrada por el personaje principal quien en una casa de huéspedes tiene un encuentro con un huésped enigmático de quien se habla mucho, primero por su origen oriental y, segundo, porque se piensa que tenía terribles y extraños poderes.

El joven y el huésped extraño se encuentran por única vez en la cocina de la casa cuando el joven se siente un poco indispuerto y busca mejorarse con una taza de té que le pide a la dueña, mientras ella platica con el huésped enigmático; sin embargo, el recibimiento del protagonista no es el mejor, de regreso a su cuarto, vuelve la cara y se da cuenta que la habitación en la que ellos se encontraban desapareció y se convirtió en un lugar con características completamente distintas.

Cuando el personaje vuelve a su cuarto piensa que se trata de una alucinación o un sueño, pero a la mañana siguiente, cuando despierta, nota que pese a que ha cerrado su cuarto con llave en la mesa de noche encuentra la taza de té, lo que confirma el suceso extraordinario de la noche anterior.

En este cuento, el elemento sobrenatural se traduce por una parte en la presencia del habitante extraño del que hablan otros huéspedes, quien desaparece una vez que el protagonista gira para comprobar que no se burlan de él y, por otro lado, a los cambios del espacio, pues pasa de ser una cocina aparentemente común y corriente a un establo lóbrego, oscuro y húmedo:

Di las buenas noches y giré en redondo para retirarme; pero al llegar al umbral de la puerta una inquietud punzante, una necesidad irresistible me impulsaron a volver la cabeza, arriesgando el parecer pésimamente educado, arriesgando el recibir una segunda y quizá más dura lección. Volví la cabeza con la seguridad de encontrarlos riéndose silenciosamente de mí.

¿Qué vi, Dios mío, qué pudieron contemplar mis ojos extraviados por el espanto? No había nadie ante mí; es más: la habitación misma no existía. Frente a mí se alzaba a manera de cobertizo, un amplio espacio techado con bálago y tiras de vieja madera, con piso de tierra y paredes mohosas llenas de telarañas.

⁹¹ Alfonso Reyes, *La cena* (en línea).

Un lóbrego y desierto lugar en donde no había nada que diera señales de vida.
Un vaho de humedad lo saturaba.⁹²

Cuando en la mesa aparece una taza de té como señal de comprobación del suceso extraordinario, esto me sugirió un nuevo marco de relación con el texto de la *Flor de Coleridge* de Jorge Luis Borges y *Lanchitas* de José María Roa Bárcena.

Borges, en su breve ensayo *La Flor de Coleridge*, escribió: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?”⁹³

Al respecto de la descripción que hace Jorge Luis Borges en dicho ensayo, Norman Marín explica lo siguiente:

Esta descripción ominosa sobre el encuentro colindante entre sueño y vigilia nos revela el carácter siniestro de la vida ahí donde el sueño le confiere a ésta su calidad fantástica. Sin embargo, Borges va más allá de esa escritura sólo para advertirnos que, en la realidad de todos los días, sueño y vigilia son una misma cosa.⁹⁴

Ana de Gómez Mayorga, en *La taza de té*, juega con el límite entre lo real y lo imaginario, la realidad y el sueño; en este caso, tal como propone Borges en *La flor de Coleridge*, la taza es un instrumento con que se pretende demostrar la verdad; sin embargo, comprueba que el protagonista visitó otra realidad, y que el sueño y la realidad constantemente se fusionan. Esto mismo sucede en *Lanchitas*⁹⁵ cuando el padre Lanzas encuentra el pañuelo

⁹² Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁹³ Jorge Luis Borges, “Discusión”, *Obras completas*, p. 19.

⁹⁴ Norman Marín Calderón, “Lo fantástico, lo agnóstico y lo ancestral en la literatura de Jorge Luis Borges”, p. 89.

⁹⁵ En el cuento *Lanchitas* de Roa Bárcena, a través de una tercera persona, el narrador nos introduce a una leyenda en la que el protagonista es el padre Lanzas, quien después fue llamado por su pueblo como Lanchitas, razón por la que así se titula el texto.

Este padre, “hombre medianamente resuelto y despejado y por demás estudioso e investigador” se transformó en un hombre que inspiraba risas a causa de su idiotismo después de que una noche de la época de 1820 o 1830 durante una tertulia, una vieja mujer le pidió fuera a hacerle una confesión a un moribundo que esperaba precisamente por el padre Lanzas.

Después de recorrer una calle fangosa y mal alumbrada llegaron a la accesoria en la que, al interior, en una habitación derruida con olor a humedad, se encontraba un hombre viejo de cabeza huesuda y ojos hundidos semejante a una momia. Al ver esto, el padre Lanzas le señaló a la mujer que el hombre ya estaba muerto; sin embargo, ella insistió en que debía confesarlo. El penitente, en su relato, explicó que hacía mucho tiempo él había muerto en circunstancias muy violentas, el desajuste del tiempo hizo que el padre Lanzas lo considerara fuera de sí; no obstante, él insistía en venir desde el otro mundo para saldar la deuda y confesarse con tremendo arrepentimiento.

que una de sus más queridas feligreses le había bordado con sus iniciales en el lugar, ahora abandonado, y que sirve para probar el hecho de haber estado allí con ese hombre en cuya confesión le revela haber muerto hace muchos años:

Penetraron en el cuarto nuestro clérigo y el dueño de la finca y a pesar de su oscuridad, pudieron notar que desde luego, que estaba enteramente deshabitado y sin mueble ni rastro alguno de los inquilinos. Disponíase el dueño en salir, invitando a Lanzas a seguirle o precederle, cuando éste, renuente a convencerse de que había simplemente soñado lo de la confesión, se dirigió al ángulo del cuarto en que recordaba haber estado el enfermo y halló en el suelo y cerca del rincón, su pañuelo, que la escasísima luz de la pieza no le había dejado ver antes. Recogióle con profunda ansiedad y corrió hasta la puerta para examinarle a toda la claridad del día. Era el suyo y las marcas bordadas no le dejaban duda alguna.⁹⁶

En ambas obras, el protagonista duda de todo lo que ha acontecido e intenta por medio de la razón hallar una explicación para estos raros acontecimientos. Hacia el final del cuento de Ana de Gómez Mayorga, el protagonista relaciona el acontecimiento extraño con los efectos del sueño, de la fiebre o de la locura: “Estoy soñando, me dije, quiero despertar de esta horrenda pesadilla”. [...] “Tengo fiebre, de seguro, pensé; estoy enfermo gravemente o estoy loco”,⁹⁷ mientras que el padre Lanzas sólo alude a la posibilidad de que lo haya soñado. A este respecto, tanto Ana de Gómez Mayorga como Roa Bárcena juegan con la percepción del protagonista y, por ende, con la del lector, creando en éste último, zozobra y nuevamente duda; sin embargo, la taza de té y el pañuelo se convierten en una prueba contundente de la existencia de un plano alterno a la realidad que no sólo hace tambalear las posibles explicaciones lógicas que han buscado los protagonistas de ambas historias,

Poco antes de terminarse la vela que apenas alumbraba la habitación, el padre Lanzas notó que la mujer ya no estaba y esperándola encontrar afuera, él salió, pero ella no volvió a aparecer.

Al regresar aprisa a su noche de juego en casa de unos amigos, el padre buscó su pañuelo para limpiarse la frente y no lo halló, mandó a un criado por él dándole las señas de la casa, mientras él narraba lo sucedido con aquel loco que imitaba la narración de “La devoción de la cruz” en el momento de su confesión. Poco después, el criado regresó y explicó que tras haber llamado durante media hora a la puerta, el sereno declaró que esas accesorias han estado cerradas desde hace mucho tiempo, por lo que el padre Lanzas no pudo haber confesado a nadie allí dentro, esto fue confirmado por el dueño de las accesorias, quien casualmente se encontraba esa noche entre ellos.

Tanto el padre Lanzas como el dueño visitaron al otro día, muy temprano, las accesorias y una vez que el padre aseguró que había sido allí que había confesado al penitente, el dueño abrió la puerta para confirmar que esas accesorias habían estado cerradas durante años y por ello estaban llenas de polvo y telarañas; sin embargo, negado de que esto pudiera ser un sueño el sacerdote se acercó al rincón donde confesó al moribundo y encontró en el suelo su pañuelo blanco con sus iniciales bordadas, desde entonces el padre Lanzas ante los cuestionamientos que no podía responder ni explicarse sólo sonreía como un idiota.

⁹⁶ José María Roa Bárcena, *Lanchitas*, p. 112.

⁹⁷ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 98.

sino que las han derribado no dejando dudas acerca de que lo que vieron y vivieron fue cierto.

3.1.2 Estructura lineal que desemboca en la transgresión

Todos los cuentos que se trabajan en este apartado cumplen con una estructura lineal y tripartita en la que se muestra primero una realidad semejante a la extratextual con la finalidad de contrastar el momento en que la transgresión se hace presente.

La primera parte es introductoria, por lo que el proceso de transgresión aún no se observa; en los tres cuentos de Ana de Gómez Mayorga que se trabajan aquí, la autora se encarga primero de describir la cotidianidad de la vida de los personajes mientras los presenta y describe los espacios.

En el primer cuento, *El señor cura*, lo habitual se percibe en la descripción que hace sobre las actividades que realizan los habitantes del pueblo, aquel que en tanto que no tiene nombre, podría ser cualquiera:

En aquel pueblecillo se llevaba una vida monótona y gris. No había diversiones ni motivo alguno de esparcimiento, a no ser que así fuese considerada la misa dominical y una que otra fiesta religiosa de cierta solemnidad.

Para no caer en pecado considerando precisamente esas prácticas religiosas como esparcimiento y diversión, debe añadirse que, en tales ocasiones, se charlaba a la salida de la iglesia, en el pequeño atrio y había oportunidad de ver a fulanita o a menganito; había pretexto para informarse de los sucesos más importantes del lugarejo aquel. Había también oportunidad de chismear un poco y de lucir las mujeres, unas ante otras, los vestidillos comprados en la cercana ciudad.⁹⁸

En el texto de *La casa*, la cotidianidad se observa en el diálogo que establecen las amigas mientras realizan una actividad tan natural como el paseo por las calles del Centro de la ciudad:

-No imaginas cómo deseo esa casa; mejor aún, cómo la necesito para entregarme tranquila a escribir sin oír el odioso barullo y el insoportable estruendo de las calles. Así nada puede hacerse, no es posible concentrarse y producir.

-Pues no pides nada –replicó mi amiga con festiva ironía– una casa tranquila, silenciosa llena de paz y en el centro de la ciudad. Es un contrasentido. No vas a encontrarla.

Nos despedimos hasta muy pronto mi amiga y yo. Siguió ella su camino por Independencia y yo el mío, dispuesta a dar vuelta por la calle de López.⁹⁹

⁹⁸ *Ibid*, p. 57.

⁹⁹ *Ibid*, p. 19.

En el último texto, *La taza de té*, se presenta al personaje principal a partir de los hábitos que tiene desde que es huésped de esa casa y lo que solían hacer él y los otros habitantes.

No era costumbre mía llamar ni pedir nada después de haberme encerrado en mi habitación. Soy hombre de hábitos arraigados y no tomo de los demás sino los servicios indispensables. Pero esa noche me sentía ligeramente indispuerto y fui en busca de la dueña de la casa para pedirle sencillo remedio casero, una taza de té, pues aún había luz en la salita en donde nos reuníamos a pasar la velada. Los pocos huéspedes de aquella casa estábamos acostumbrados a ciertas solícitas atenciones, por ser todos especialmente recomendados de familias honorables y por ser un caballero cada uno de nosotros.¹⁰⁰

En la segunda parte, los textos manifiestan la transgresión, o al menos a manera de indicio revelan lo que está próximo a suscitarse a través de frases o presencias que aproximan la alteración del orden habitual.

En el cuarto párrafo de *El señor cura* se expresa: “Ambos (el cura y la ama de llaves) ya en el anochecer de la vida se amparaban mutuamente y nadie llegaba del exterior a interrumpir la paz y la tranquilidad de esas vidas humildes,”¹⁰¹ seguido de esto da inicio la intervención de lo sobrenatural expresado a través de adjetivos y adverbios que forman un campo semántico de lo inusual que sirve para contrastar y oponerse a la vida ordinaria.

Una mañana –limpia y clara mañana de junio– a primera hora, las campanas del vetusto templo llamaron a misa con inusitado fervor. No era domingo ni día festivo. Aparentemente no había por qué celebrar el santo sacrificio; pero todos cuantos frecuentaban la iglesia se encaminaron a ella, más que con espíritu religioso, hay que decirlo, con aguda curiosidad de saber a qué se debía aquel inesperado acontecimiento.¹⁰²

En *La casa*, por ejemplo, se manifiesta a través de un personaje que fortuitamente aparece para ofrecerle aquello que la protagonista está buscando y que de forma casual escuchó al pasar por ahí sin haber sido visto previamente por las amigas:

-Perdóneme, señora, si me tomo una libertad que no me dan; pero oí, sin querer, su conversación y supe que usted deseaba una casa silenciosa en el centro de la ciudad. Da la casualidad que yo puedo proporcionarle noticias de una que está a dos pasos de aquí.¹⁰³

¹⁰⁰ *Íbid*, pp. 95-96.

¹⁰¹ *Íbid*, p. 58.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ *Íbid*, p. 20.

En *La taza de té* el narrador hace un recuento de lo sucedido y explica que era lo habitual encerrarse en su cuarto a determinada hora; sin embargo, esta vez un malestar lo motivó a aparecerse en horas y lugares no acostumbrados:

Así pues, la libertad que me permití no habría tenido importancia en otra ocasión, pero esa noche la cosa fue totalmente distinta.

Al empujar la puerta, del modo familiar con que lo hacíamos todos, vi que la señora no estaba sola: un individuo alto, seco y anguloso, vestido completamente de negro aparecía de pie ante ella. Al ruido que hizo la puerta, volvió velozmente la cara y los dos nos vimos durante un segundo a los ojos; ya dije antes que la sorpresa nos paralizó por distinto motivo; pero él se rehízo en seguida e intentó hacer que ignoraba mi presencia quedando como en espera de algo que debía recibir.¹⁰⁴

Por último, el momento en que el límite de la realidad se ve transgredido y termina por modificar sus leyes en *El señor cura* es cuando se deduce que el sacerdote ha regresado del mundo de los muertos para ofrecer una última misa:

Por fin el sacerdote se volvió, hizo una leve inclinación de cabeza y entonces todos los fieles pudieron verle el semblante. Estaba tan pálido que parecía no ser de este mundo; tenía los ojos cerrados y sus labios exangües se movían imperceptiblemente musitando las oraciones rituales.

[...] En ese momento se abrió paso entre la multitud la vieja ama de llaves desencajada y pavorida: ¡El señor cura... –decía entrecortadamente–, el señor cura...!” [...] Acabo de encontrarlo en su cama tieso y frío al ir a despertarlo esta mañana.¹⁰⁵

En *La casa* y *La taza de té* los espacios dejan de ser aquéllos a los que ingresaron y que conocían para convertirse en lugares totalmente ajenos y desconocidos que aparecen y desaparecen como una transportación a otra realidad provocando el cuestionamiento: ¿cuál es la realidad entonces?

Despavorida me lancé a la puerta; con esfuerzo desesperado alcé el cerrojo, abrí y me encontré en la calle, tambaleante como ebria.

Un resplandor intenso me cegó momentáneamente. Multitud de transeúntes iba y venía por la acera.

¡Cómo! Me dije ¿de dónde sale esta luz nunca vista? ¿De dónde sale esta gente? Cuando entré en esa casa la calle estaba, como de costumbre, oscura y solitaria.

Necesité ceder a la terrible verdad: la rinconada

Di las buenas noches y giré en redondo para retirarme; pero al llegar al umbral de la puerta una inquietud punzante, una necesidad irresistible me impulsaron a volver la cabeza, arriesgando el parecer pésimamente educado, arriesgando el recibir una segunda y quizá más dura lección. Volví la cabeza con la seguridad de encontrarlos riéndose silenciosamente de mí.

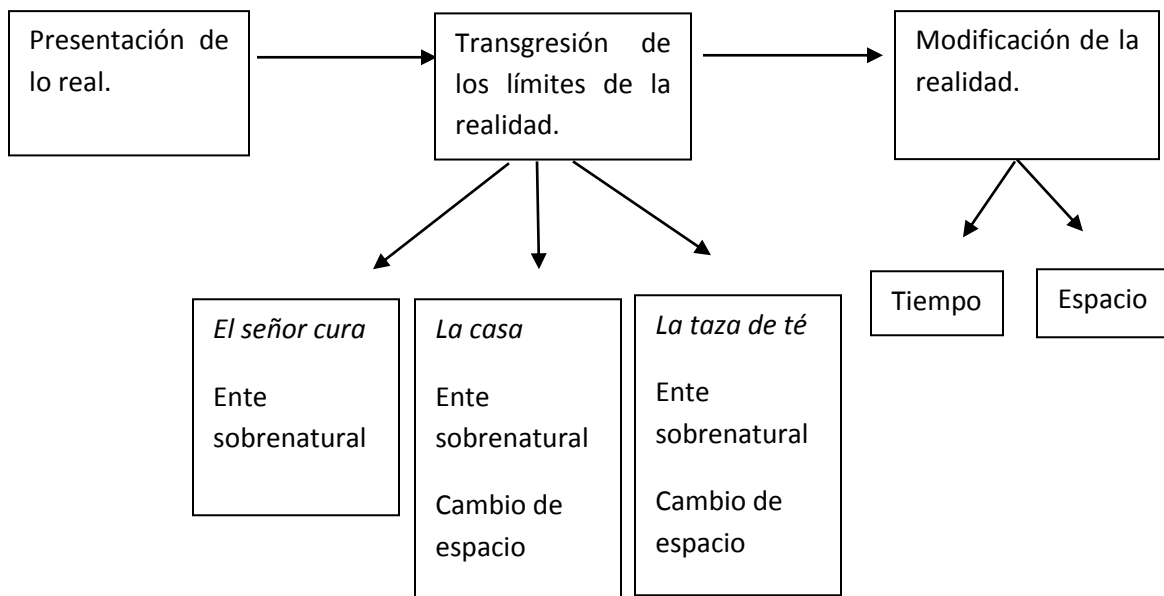
¿Qué vi, Dios mío, qué pudieron contemplar mis ojos extraviados por el espanto? No había nadie ante mí; es más: la habitación misma no

¹⁰⁴ *Íbid*, p. 96.

¹⁰⁵ *Íbid*, p. 60.

aquella había desaparecido, la calle obedecía al moderno alineamiento de la actual urbanización.¹⁰⁶ existía. Frente a mí se alzaba a manera de cobertizo, un amplio espacio techado con bálago y tiras de vieja madera, con piso de tierra y paredes mohosas llenas de telarañas.¹⁰⁷

De acuerdo con lo anterior, se puede representar la estructura de estos cuentos en el siguiente esquema:



Como se ha podido observar en el esquema anterior, los tres textos coinciden en la presencia de un ente sobrenatural como elemento transgresor; sin embargo, a esto se suma la modificación del tiempo y el espacio en dos de los textos, por lo que a continuación se analizarán estos elementos.

3.1.3 La ruptura del espacio

En tanto que uno de los recursos necesarios para los textos fantásticos es la producción de un fenómeno sobrenatural, los elementos que constituyen la realidad, tal como la conoce el

¹⁰⁶ *Íbid*, p. 24.

¹⁰⁷ *Íbid*, pp. 97- 98.

lector y, hasta entonces, el protagonista, sufren modificaciones, como se ha empezado a revisar en el apartado anterior.

El espacio, elemento que se estudia en este apartado, puede definirse como un lugar en donde transcurren los sucesos de una narración; sin embargo, en el texto fantástico, el espacio no sólo es el sitio en que ocurre la acción, sino que también participa en la construcción de una nueva percepción de la realidad. Al respecto, Mieke Bal advierte:

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado, sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio. El hecho de que «esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí», el cual permite que sucedan esos acontecimientos.¹⁰⁸

De acuerdo con lo anterior, el espacio juega en función de la producción de lo sobrenatural, primero, porque permite la entrada del suceso extraño y después porque adquiere nuevas formas. Por lo general, en el cuento fantástico primero se presenta un espacio semejante al que se conoce en la realidad extratextual y, posteriormente, se modifica, adquiere características que lo hacen particular, razón por la cual acoge el suceso extraordinario.

Luz Aurora Pimentel explica que la descripción de la dimensión espacial de un relato resulta imprescindible para “generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido.”¹⁰⁹ En el texto fantástico, la descripción del espacio deriva en la creación de una realidad paralela a la que en un principio se distingue cercana a la extratextual, la cual es puesta en duda tanto por el protagonista, como por el lector, dentro y fuera del relato, respectivamente.

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad.¹¹⁰

¹⁰⁸ Mieke Bal, “Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)”, p. 103.

¹⁰⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 25.

¹¹⁰ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 9.

De esta manera, el análisis del espacio en el cuento fantástico resulta necesario para completar el sentido de la narración, pues éste crea un ambiente de realidad que se verá irrumpido por un evento o un objeto extraordinario que permite que el lector identifique como transgresión; para ello es necesario que el lugar esté ubicado en un contexto socio-cultural que pueda identificar el lector como verosímil, al respecto Barrenechea explica lo siguiente:

[...] no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual).¹¹¹

Por consiguiente, la construcción del espacio en un texto fantástico sienta sus bases en ambientes semejantes a los conocidos por el lector mediante una descripción, algunas veces detallada, que incluye, en ocasiones, la ubicación geográfica específica al mencionar tanto los nombres de países o ciudades, como el nombre de las calles en que se sitúa el lugar del que se habla.

En los textos de Ana de Gómez Mayorga predomina la oposición abierto/cerrado, lo que sugiere que al utilizar los espacios abiertos, éstos se relacionen con lo social y lo público y, a su vez, con la realidad extratextual, lo que los hace verosímiles, mientras que los espacios cerrados estén vinculados con lo íntimo y lo privado y con la representación de la realidad alterna.

En los cuentos *La casa* y *El señor cura* se utiliza la calle como el espacio abierto, mismo que se opone de forma evidente con la casa, la cual funciona en los tres textos como el espacio cerrado.

3.1.3.1 La calle: el espacio abierto

En *El señor cura* el espacio exterior se reduce al pueblo, el cual se describe a partir de la vida monótona y simple que tenía la gente, al enumerar las actividades que realizaban cuando terminaba la misa; por ejemplo, platicar fuera del atrio o presumir los vestidos

¹¹¹ Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, p. 45.

recién comprados en la ciudad más cercana. Esta descripción induce al lector a imaginar el pueblo como un lugar inhóspito y de poca población, en tanto que es fácil ponerse al día al respecto de lo que pasa en aquel lugar.

Esta poca información que se otorga sobre el pueblo, como espacio exterior, mismo que no posee nombre ni adjetivos que lo califiquen con precisión, tiene el propósito de que el lector lo reconozca como un pueblo común y corriente, silencioso y tranquilo en que nada extraordinario acontece, por lo tanto, tal como sugiere Campra, tiene “una función convalidante de contraste con el acontecimiento transgresivo”.¹¹²

Por su parte, en *La casa*, la narradora ubica al lector en coordenadas específicas del Centro de la Ciudad de México, pues en el diálogo con la amiga del personaje principal, al momento de despedirse, se refiere que ésta continuará por la Avenida Independencia, mientras que la protagonista dará vuelta en la calle de López, ubicación que actualmente se encuentra en el Centro de la Ciudad de México.

Al mismo tiempo, a través del diálogo de la protagonista con su amiga, la narración pone de manifiesto lo extraño, o casi imposible, de la existencia de una casa silenciosa ubicada en ese punto tan visitado y ruidoso de la ciudad; esta plática sirve de señuelo para que el lector identifique el hallazgo de una casa con estas características como el inicio de los sucesos extraordinarios que eventualmente acontecerán a lo largo de la narración; no obstante, la transgresión se refleja a través del espacio aun antes de aparecer la casa, sin que el lector lo aprecie; es decir, el acontecimiento transgresor de la realidad da inicio en esa esquina de Independencia y López con el encuentro de la protagonista y el hombre, cuyas características sugieren su pertenencia al mundo de los muertos, por lo que se deduce que esta esquina es un portal en donde se unen las dos realidades.

De esta manera, aunque la realidad alterna está situada plenamente en la casa, la transgresión da inicio en la esquina, espacio que permite que ambos mundos choquen, y aunque en una primera lectura la situación pasa inadvertida por ser una como cualquier otra en la que todo lo acontecido en la historia sería posible en la realidad extratextual, la esquina resulta una pieza fundamental en el relato.

¹¹² Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 184.

En *La taza de té* el espacio exterior se ve anulado completamente, pues no hay ninguna descripción al respecto de éste.

Resulta necesario resaltar que la descripción del espacio abierto es somera y sin gran detalle, por lo que lo importante es que permite identificarlo como parte del mundo extratextual, en tanto que no causa asombro en los protagonistas y tampoco en el lector; no obstante, sirve para dar mayor énfasis al espacio cerrado, el cual tiene características peculiares y son los contrastes entre ambos espacios los que sirven para provocar asombro e incertidumbre tanto en los personajes como en el lector, ya que se identifican como algo ajeno a lo conocido.

3.1.3.2 La casa: el espacio cerrado

La casa es uno de los espacios que puede hacernos sentir seguros¹¹³ en tanto que nos protege del mundo exterior; sin embargo, en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga, ésta se convierte en una prisión en la que los personajes experimentan sentimientos de intranquilidad, asfixia y temor. La casa deja de ser un ambiente de paz y tranquilidad y se convierte en un espacio que parece encarcelar a los personajes y con ello provocar la angustia y el asombro.

Los cuatro textos que atañen a este trabajo coinciden en que la situación que transgrede la realidad se suscita al interior de una casa, ya sea la casa de los protagonistas como en el caso de *La fuga* y *El señor cura*, o bien, en una a la que los personajes llegan por diversas causas como en *La casa* y *La taza de té*.

Para describir el espacio cerrado del cuento *La casa*, título que ya pone sobre aviso al lector, la autora se vale de adjetivos que contrastan con la realidad extratextual; es decir, la casa que la protagonista busca es silenciosa, tranquila, llena de paz; un lugar seguro que, en este caso, le permita aislarse del mundo exterior, donde sea “posible concentrarse y producir.”¹¹⁴

La casa a la que es conducida parece tener estas características, aunque está ubicada en una rinconada en el centro de la ciudad. Sabemos, a través de la protagonista, que la casa

¹¹³ Gastón Bachelard explica que “si nos preguntan cuál es beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 29.

¹¹⁴ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 19.

no tiene llamador ni timbre, pero sí un pesado cerrojo, lo que sugiere que se trata de una casa antigua cuyo interior tiene una luminosidad excesiva y extraña que permite a la mujer sólo darse cuenta de que las habitaciones están vacías y las ventanas no dejan mirar el exterior; asimismo, el silencio es tan absoluto, poco común y angustiante que casi provoca temor.

La elección de una casa con características como las descritas en el cuento, tiene como propósito situar tanto al personaje, como al lector en uno de los espacios que tradicionalmente pensamos como escabrosos y, que tal como propone Campra, crea una atmósfera en concordancia con el elemento fantástico,¹¹⁵ la cual provoca en el lector sensaciones de asombro, angustia y miedo.

En *El señor cura* lo fantástico irrumpe en la propia iglesia, un recinto viejo, modesto y espacioso que una mañana fue adornado, como generalmente no sucedía, con grandes ramos de flores y luces, lo que daba la impresión de festejo.

Es importante destacar que la descripción del espacio no tiene la intención de provocar en el lector miedo, sino más bien lo que experimentan los feligreses: curiosidad. En este cuento tan corto, la información que se proporciona sobre el espacio no permite que el lector infiera con facilidad lo que acontecerá hacia el final, por lo que se mantiene el suspenso hasta el último momento. Es importante decir que en la construcción de este relato la autora da mayor importancia a la ruptura del tiempo que a la del espacio.

En *La taza de té* todo ocurre en el interior de una casa de huéspedes, un espacio de transición y de cambio. En este cuento se omite toda descripción del exterior, por lo que no sabemos en dónde está ubicada esta casa ni tampoco las razones por las que los huéspedes han llegado a ella. Asimismo, su interior no es descrito desde el principio, a pesar de que el cuento abre con la narración sobre el encuentro con el enigmático huésped, sino hasta el momento en que la transgresión sucede, por lo que, el lector pierde el interés por la descripción de la casa y se infiere que ésta es como cualquier otra.

De esta manera parece que el espacio será únicamente un marco; es decir, el lugar en donde suceden las acciones, por lo que se presta mayor atención a éstas; sin embargo, pronto, a través de la focalización del protagonista, el lector descubre que la transgresión se

¹¹⁵ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 184.

da en el espacio, por lo que éste cobra mayor importancia, entonces se describe. En el momento en que el personaje principal atraviesa la puerta da inicio la transgresión, la puerta es un umbral que conduce al hombre a otro plano de la realidad, es importante notar que la autora refiere: “Al empujar la puerta, de modo familiar con que lo hacíamos todos, vi que la señora no estaba sola [...]”,¹¹⁶ esto implica que era natural atravesar la puerta y nunca había sucedido algo como lo que estaba a punto de suceder: el lugar se había convertido en otro una vez que volvió la cabeza:

No había nadie ante mí; es más: la habitación misma no existía. Frente a mí se alzaba a manera de cobertizo, un amplio espacio techado con bálago y tiras de vieja madera, con piso de tierra y paredes mohosas llenas de telarañas. Un lóbrego y desierto lugar en donde no había nada que diera señales de vida. Un vaho de humedad lo saturaba.¹¹⁷

La descripción anterior demuestra que el espacio ha dejado de ser lo que era, y aunque no sabemos qué características tenía la habitación antes, nos damos cuenta que era semejante a la que se conoce en la realidad extratextual, en tanto que jamás causa asombro al protagonista ni, por lo tanto, al lector. Las características que ahora ha adoptado el espacio provocan que sea imaginado como lúgubre y solitario, ha estado abandonado desde hace tanto tiempo que ahora sólo despide humedad; de esta forma, el espacio forma parte de la representación de lo fantástico.

Este recurso fue utilizado también por Carlos Fuentes en su cuento *Tlactocatzine del jardín de Flandes*:

He permanecido, mi aliento empañando los cristales, viendo el jardín. Quizás horas, la mirada fija en su reducido espacio. Fija en el césped, a cada instante más poblado de hojas. Luego, sentí el ruido sordo, el zumbido que parecía salir de sí mismo, y levanté la cara. En el jardín, casi frente a la mía, otra cara, levemente ladeada, observaba mis ojos. Un resorte instintivo me hizo saltar hacia atrás. La cara del jardín no varió su mirada, intransmisible en la sombra de las cuencas. Me dio la espalda, no distinguí más que su pequeño bulto, negro y encorvado, y escondí entre los dedos mis ojos.¹¹⁸

En *La taza de té* y en *La casa*, los espacios no son sólo marco, sino que se convierten en lugares de actuación en donde su representación resulta necesaria para lograr el efecto fantástico.

¹¹⁶ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁷ *Íbid*, p. 98.

¹¹⁸ Carlos Fuentes, *Tlactocatzine del jardín de Flandes*, (en línea).

Uno de los elementos en común entre los cuatro cuentos es el contraste entre dos realidades, ya sea a través de una descripción detallada del plano “real” o de la ausencia de descripción del mismo con la intención de crear verosimilitud, efecto que en el sistema fantástico clásico ayuda a destacar la transgresión. Es importante también mencionar que otro de los recursos utilizados para crear el efecto de verosimilitud al respecto del espacio, aunque es común en cualquier narración, es el uso de los nombres propios de las calles, tal como ocurre en *La casa*, con la intención de que el lector se aproxime a un lugar de referencia y le resulte más familiar.

Por último, el espacio de estos cuatro cuentos simboliza una cárcel en donde se pretende que los personajes queden atrapados para siempre.

3.2 El lenguaje: ambigüedad e indicio

El lenguaje juega un papel primordial en la creación de lo fantástico, pues aunque la literatura fantástica no tiene recursos lingüísticos exclusivos, se vale de aquéllos que se han usado en otros géneros para crear su propia estética y lograr sus propios efectos. Tal como se ha revisado en el capítulo anterior, las teorías acerca de lo fantástico coinciden en que es imprescindible la existencia de una transgresión para que éste se logre. Dicha transgresión no sólo debe ser percibida por el protagonista de la ficción, sino también por el lector real; para ello es necesario que el narrador construya una atmósfera del mundo ficcional verosímil a la realidad extratextual, que el lector pueda reconocer y que favorezca no poner en duda nada de lo que sucede dentro del texto, sino hasta que la transgresión se manifieste.

El narrador produce este efecto fantástico por medio de los recursos que le ofrece el lenguaje; por ejemplo, la descripción de espacios, personajes y situaciones, las frases de carácter ambiguo, los signos de puntuación, las proposiciones inconclusas, las comparaciones y el uso de adjetivos que forman parte del campo semántico de lo indescriptible o monstruoso, etc.

Los recursos que antes se han enlistado tienen por objetivo crear una falsa transparencia del lenguaje en virtud de la cual un concepto amplía su significación o las palabras y las proposiciones pueden funcionar como indicios con la intención de que el discurso se vea también transgredido.

La ambigüedad es una de las características que los primeros teóricos consideraron en el texto fantástico. Vax, por ejemplo, en su texto *Las obras maestras de la literatura fantástica* con la intención de evitar mayores confusiones, empieza por explicar los errores que se han tenido sobre la definición de este concepto:

Ambiguo no es sinónimo de vago: una información vaga delimita mal su objeto, un dicho ambiguo se presta al doble sentido. Una ambigüedad involuntaria puede ser causa de contrasentido, equívoco o *quid pro quo*; puede también poner en un aprieto. [...] Pero es la propia definición de la ambigüedad [sic] fantástica, considerada como imposibilidad de decidir entre realidad e ilusión, mistificación, naturaleza y sobrenaturaleza, la que resulta insatisfactoria.¹¹⁹

Posteriormente, explica que el objetivo de la ambigüedad es:

[...] mantener el <<suspense>> en el lector, y un procedimiento encaminado a modificar su percepción del mundo. Si un objeto nos inquieta no es porque tengamos de él un conocimiento incierto, sino porque suponemos que su naturaleza es equívoca.¹²⁰

La descripción en los textos de Ana de Gómez Mayorga no es exhaustiva; sin embargo, se sirve del uso de adjetivos y sustantivos que, además de crear esta atmósfera “realista” de los espacios y en los que se desarrollan los hechos dentro de la ficción, permite crear un efecto de ambigüedad. Todos estos vocablos o frases sirven estratégicamente para crear en el lector la duda acerca del aspecto extraño que tienen los personajes y los espacios y, por otro lado, lo enfrentan a una realidad ajena a la extratextual, misma que resulta difícil de describir, razón por la cual el lector no tiene más camino que abrirse a la posibilidad de estar frente a otra realidad existente que en un principio le había parecido semejante a la propia.

De acuerdo con las unidades que propone Roland Barthes para la organización del relato y con el análisis sintáctico que propone Rosalba Campra, hemos de considerar el indicio como parte fundamental para el análisis del cuento fantástico.

Antes ya he explicado que el indicio será todo aquello que funciona como un antecedente en el descubrimiento de algo oculto, a esto vale la pena agregar lo que señala Campra al respecto:

¹¹⁹ Louis Vax, *op. cit.*, pp. 19, 22.

¹²⁰ *Ibid*, p. 26.

“una descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve indicio. Estos elementos no se resuelven en sí mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc., sino que remiten a algo más allá. Es por esto que sólo una lectura final, completa o mejor una relectura, revela el valor específico de funciones aparentemente insignificantes, y relega a otras aparentemente esenciales, a desempeñar un papel menor”.¹²¹

Ana de Gómez Mayorga recurre al indicio de manera constante, por lo que una primera lectura resulta insuficiente para que el lector sea capaz de distinguir que las unidades sintácticas están provistas de una carga de significado mayor y que están diciendo o callando algo para incitarlo a identificar estas transgresiones. Las descripciones de los personajes, de los espacios y de los objetos; algunas acciones de los personajes, sus intenciones y los diálogos que sostienen, nos permiten descubrir el sentido fantástico del texto.

El título del cuento *La casa* provoca, de entrada, que el lector ponga especial cuidado en el espacio. Aunque la descripción de éste es parte de la transgresión del mundo real intratextual, resulta difícil observarlo en una primera lectura.

Desde el principio del cuento, cuando la protagonista muestra su deseo de encontrar esa casa que le dé la tranquilidad que necesita, utiliza el adjetivo demostrativo *esa*, por un lado, para hacer hincapié en lo que le ofrecería la casa que imagina, pero por otro lado, ofrece la ambigüedad necesaria para que el lector pueda inferir la cercanía que tienen los personajes con la casa de la que hablan y que al mismo tiempo sugiere al lector una referencia exacta:

—No imaginas cómo deseo esa casa; mejor aún, cómo la necesito para entregarme tranquila a escribir sin oír el odioso barullo y el insoportable estruendo de las calles. Así nada puede hacerse, no es posible concentrarse y producir.¹²²

Los adjetivos que la describen no la hacen parecer extraordinaria, sin embargo, resulta difícil encontrar una casa con esas cualidades dentro del centro de la ciudad donde, por lo general, hay mucho bullicio por los comercios y la gran cantidad de gente que lo transita. En contraste, la casa que ve llama su atención por ser tranquila, silenciosa y llena de paz, pues se encuentra ubicada en un rincón.

¹²¹ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 184.

¹²² Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 19.

Una vez que el narrador ha descrito la casa dan inicio los comentarios de la mujer que sirven de indicios para descubrir el hecho fantástico. En primer lugar, la protagonista dice: “[...] seguí de largo pasando por frente a la puerta de aquella casa. ¡Qué raro, pensé, no había yo notado nunca esta puerta en este lugar!”¹²³ es así como la protagonista abre la posibilidad de que la casa nunca hubiera estado ahí y por eso no la había visto antes, esto nos lleva a la suposición de que de alguna manera apareció.

Es importante también mencionar la coincidencia de que el hombre que conduce a la protagonista a la casa haya aparecido en la esquina y la misma se encuentre también en la rinconada porque esto sugiere que se trata de un umbral, del paso de una realidad a otra, lo que hace pensar que el hombre y la casa pertenecen a otro mundo. Esto podría confirmarse cuando la mujer, en el interior de la casa, observa con asombro una luminosidad inexplicable en la habitación pese a que afuera es de noche, misma que intenta justificarse por las ventanas que hay en los muros:

Cuando estuve dentro, noté con estupor una claridad que, *sin duda*, no era la del día, puesto que afuera era de noche, *ni parecía* de alumbrado artificial. Era una luminosidad crepuscular bastante viva para permitirme examinar la habitación en que me hallaba, si aquel recinto podía llamarse habitación. Adosados a sus muros y hasta una altura de metro y medio, poco más o menos, había una especie de contrafuertes pintados de almagre.

Unas ventanas que, *indudablemente*, daban entrada a la claridad de que he hablado, se abrían en lo alto de los muros sin dejar ver qué había entre ellas.¹²⁴

Tal como se ha mencionado y como puede constatarse en la cita anterior, el personaje nota algo extraño y abre la posibilidad de una transgresión de la realidad. La inserción de frases como “sin duda” para afirmar que afuera es de noche y “ni parecía” para negar la luz artificial dan cabida al hecho misterioso. Posteriormente, intenta explicar por medio de la lógica la procedencia de esa luz extraordinaria, entonces recurre al adverbio “indudablemente” para convencerse que es normal que el resplandor luminoso y brillante provenga del exterior a través de las ventanas con lo que cancela la duda y la angustia que le provoca este acontecimiento.

Más adelante, la mujer pone atención a una de las cualidades que pretendía encontrar en la casa; sin embargo, el silencio que necesitaba ahora se muestra como algo

¹²³ *Íbid*, p. 20.

¹²⁴ *Íbid*, pp. 21-22.

inusual, más allá de lo imposible, por su localización en el Centro de la Ciudad de México, esto mismo sostiene el indicio anterior, pues dice que el silencio que hay adentro: “Era un silencio como yo no había conocido otro alguno.<<Era un silencio que separaba a uno del mundo y lo aislaba de él>>”¹²⁵ lo que hace evidente que se trata de un espacio alterno al real.

Asimismo, cuando la protagonista percibe la mala energía que tiene la casa, expresa: “No querría yo vivir jamás en semejante casa, me dije. ¡Qué densas ondas de negros pensamientos debe haber aquí! <<¡Acabarían con la vida del desgraciado que, por azar, se sepultara en esta tumba!>>”¹²⁶ lo que provoca que el lector pueda pensar que una posible explicación es que la casa pertenezca al mundo de los muertos. En tal caso, el lector podría concluir que si la protagonista hubiera decidido vivir ahí habría muerto, lo que no puede ser confirmado puesto que todo queda a juicio del lector: es esta incertidumbre la que le permite inferir que hay transgresiones, tal como lo explica Ana María Morales: “son los registros de desazón y extrañeza esparcidos a lo largo del texto y que dan pie para reconocer [...] que el sistema legal de lo narrado ha sido atacado”.¹²⁷

De esta manera, la descripción que se hace de la casa y de los elementos que hay en su interior es un recurso que sirve primeramente para poner alerta al lector; dedicar párrafos largos a un elemento como la luz o el silencio que en un primer momento eran las condiciones que la mujer buscaba en una casa y sirve para explicar también por qué dichas características pronto se vuelven intolerables. Sin embargo, las descripciones de los personajes o de los espacios no son el único recurso utilizado en este cuento para lograr el efecto fantástico a través del lenguaje. El uso de algunos verbos y las frases inconclusas que pueden ser identificadas por los puntos suspensivos, sirven también como indicios.

Cuando la mujer explica al hombre que considera complicado que le renten a él la casa si ella va a vivir ahí, éste le contesta: “-Sí –me dijo mi interlocutor con aire persuasivo– <<acaso usted les preste un servicio.>> Hace mucho que quieren dejarla, sólo que, hasta aquí, no han podido. <<Tal vez si usted queda en vez de ellos...>>.”¹²⁸ Estas

¹²⁵ *Íbid*, p. 22.

¹²⁶ *Íbid*, p. 23.

¹²⁷ Ana María Morales *apud* Juan José Romero, “Ana María Morales: México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo”, p. 2.

¹²⁸ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 20.

sentencias dejan al descubierto la verdadera intención que tiene la anciana, dueña de la casa, respecto de encontrar a alguien que la suplante y se quede a cuidar a su viejo y enfermo esposo, razón por la cual no permite tan fácilmente la salida de la protagonista una vez que se encuentra dentro de la casa. Por otro lado, es importante también decir que la segunda frase parece quedar inconclusa, como si fuera una invitación para que el lector llene el vacío a través de la suposición.

En cuanto al texto de Mayorga debo partir del sustantivo <<intromisión>> que usa para referirse a la presencia del hombre que la encamina a la casa y que, en una primera lectura, podría parecer que hace alusión al verbo entrometer que se refiere a meterse en un asunto al que no ha sido llamado; sin embargo, también puede adquirir el significado proveniente del verbo sinónimo entremeter que significa ponerse en medio o entre otros.¹²⁹ Así pues, uno de los adjetivos con que se caracteriza al mismo personaje es <<funeral>> para referirse a su aspecto, mismo que, de primera instancia, nos hace pensar en un aspecto sombrío, callado, triste, pero que en realidad toma el sentido más literal, es decir, como perteneciente a la sepultura y que se relaciona con el adjetivo <<enterrador>> como también lo han descrito previamente.

El verbo <<quedar>> en la frase “Tal vez si usted queda en vez de ellos” puede interpretarse como una supresión ingenua de “a vivir”, pero creo que en una segunda lectura se puede interpretar como una supresión intencional con la finalidad de que cobre el sentido de permanecer, mantenerse en ese lugar, o bien, terminar ahí. En este ejemplo, el verbo *quedar* es de suma importancia para descubrir el sentido verdadero de lo que dice el hombre, pues quedar, según la Real Academia de la Lengua Española proviene del latín *quietāre* que significa sosegar o descansar y cuya primera acepción es: “estar, detenerse forzosa o voluntariamente en un lugar”,¹³⁰ lo que ya implica la intención de detención de la protagonista.

Por otro lado, el verbo <<parecía>> es recurrente con la intención de crear una duda en el lector, algo de lo que no se está seguro y no podría comprobarse, tal es el caso de cuando la joven mujer está describiendo la situación casual de encontrar una casa: “[...] fui a informarme de lo relativo al alquiler de esa casa que, parecía, iba a llenar todas mis

¹²⁹ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, (en línea).

¹³⁰ *Ibid.*

exigencias,”¹³¹ o bien, cuando la protagonista ya está dentro de la habitación y describe su interior: “Cuando estuve dentro, noté con estupor una claridad que, sin duda, no era la del día, puesto que afuera era de noche, ni parecía de alumbrado artificial.”¹³² Este caso me parece contundente porque la protagonista está segura de que afuera estaba oscuro, sabe que es de noche; sin embargo, y a pesar de saberlo, intenta explicárselo por medio de algo razonable como la luz artificial, pero resulta insuficiente y lo sabe, entonces el enigma persiste ¿cómo es que existe un elemento que no funciona bajo las leyes de lo establecido?

Tal como sucede con el verbo parecer, acontece con el adverbio <<como>> mediante el cual crea atmósferas indeterminadas con las que la protagonista manifiesta su sensación constante de incertidumbre, por ejemplo: “En el acto se abrió una de las hojas y asomó por el vano la cabeza de una mujer *como* de setenta años”.¹³³

De esta manera se percibe que el discurso se encuentra plagado de lexemas que tienen la facultad de adoptar diferentes e imperceptibles significados y esto dota al texto, por una parte, de más de una interpretación y, por la otra, de un sentido oculto cuya intención es despistar al lector, sentido que se revela únicamente mediante el análisis profundo de estos elementos lingüísticos.

Así como en *La casa* la ambigüedad se hace presente a través de frases, oraciones o vocablos como “indefinible”, “enterrador” o, la frase “aspecto funeral” cuando describe al aparecido enfrente de la casa, en *La taza de té*, Ana de Gómez Mayorga utiliza, inicialmente, adjetivos como: “alto, seco y anguloso, vestido completamente de negro”,¹³⁴ y aunque la descripción no es extraña, resulta suficiente para que el protagonista lo identifique como el huésped misterioso.

En apenas la segunda línea del cuento, la autora presenta el hecho fantástico al lector a través del adjetivo “enigmático”, con el cual califica a este huésped. Sin embargo, poco después, el lector puede justificar la extrañeza con la que lo califican los demás personajes por medio del origen de éste, pues se menciona que tal vez sea tibetano o hindú, “pero tenía un tipo raro marcadamente oriental de color aceitunado y ojos diabólicos.”¹³⁵

¹³¹ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹³² *Ibid*, p. 21

¹³³ *Ídem*. Las cursivas son mías.

¹³⁴ *Ibid*, p. 96.

¹³⁵ *Ídem*.

Esta descripción que el narrador hace del personaje sirve para engañar al lector y hacerle pensar que lo extraño que puede parecer este hombre se debe únicamente a su apariencia debido a su origen, lo que no sería diferente en la realidad extratextual; no obstante, más adelante lo vuelve a sorprender a través de un hecho que sí resulta extraordinario y misterioso, que no cabe en la realidad extratextual:

Se contaban acerca de su persona historias extraordinarias. Se decía que frecuentemente se había manifestado, en dos sitios, a la misma hora, sosteniendo, con distintos interlocutores, diferente conversación; se decía también que tenía terribles poderes. No era que lo temiese, pero la sorpresa de verlo en carne y hueso ante mis ojos, me desconcertó y, con palabra insegura, dije a la señora lo que me llevaba hasta ahí y me excusé por ello.¹³⁶

Aquí la ambigüedad y el indicio del hecho extraordinario se manifiesta a través del registro propio de la leyenda. Según el Diccionario de la Real Academia Española, leyenda viene del latín *legenda* “lo que debe ser leído” y sabemos que se refiere a historias de origen tradicional de carácter oral en las que se narran hechos extraordinarios y que perduran en el discurso tradicional de los pueblos.

Muchos textos fantásticos en el periodo decimonónico se basaron en este recurso para crear el efecto fantástico, antes he relacionado *Lanchitas* de Roa Bárcena con *La taza de té* por utilizar como recurso literario, la famosa flor de Coleridge; sin embargo, también existe correspondencia con el registro, pues la historia de *Lanchitas* adquiere el valor de leyenda dentro de la misma narración al referir, por ejemplo, que es una historia que se cuenta aún de voz en voz: “¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?”¹³⁷ o bien, al expresar con inexactitud la época en que esto aconteció: “No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló; solo entiendo que se refería a la época de 1820 a 30; y en lo que no me cabe duda es en que se trataba del principio de una noche oscura, fría y lluviosa, como suelen serlo las de invierno.”¹³⁸

¹³⁶ *Ídem.*

¹³⁷ José María Roa Bárcena, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹³⁸ *Íbid.*, pp. 105-106.

En la leyenda existe un narrador que constata lo que en el relato se narra, en el momento en que el personaje se encuentra con otros seres sobrenaturales, venidos de otro mundo, por ejemplo:

En este género intervienen seres sobrenaturales, que se relacionan con los mortales; el narrador subraya la veracidad del relato, aludiendo al testimonio de algún conocido o antepasado. Se trata muchas veces, de la relación de las fuerzas malignas y benignas en una determinada situación. Los personajes si bien es cierto que son creados por una colectividad, encuentran una relación directa con la comunidad que los recrea.¹³⁹

En *La taza de té* se utiliza el registro de la leyenda con las proposiciones: “se contaban acerca de su persona historias extraordinarias”, “se decía que tenía terribles poderes”, “se decía que, frecuentemente se había manifestado, en dos sitios, a la misma hora, sosteniendo, con distintos interlocutores, diferente conversación”. En ellas hay una referencia a los hablantes que conocieron este suceso en otro tiempo, con las que se le da veracidad en tanto que éstos son testigos del hecho extraordinario; sin embargo, eso también resulta ambiguo, pues no se define hace cuánto se conoce de su existencia, ni si los que lo vieron fueron también huéspedes en esa casa.

No obstante, este registro de leyenda permite navegar entre la verdad y la ficción en tanto que, como bien se sabe, al ser un texto oral que va cambiando cada vez que se narra conservando aspectos relevantes como, en este caso podría ser que la primera descripción que se hace del huésped, misma que resulta compatible con la forma en la que se ha descrito de voz en voz, es el motivo por el que el protagonista lo identifica inmediatamente.

En relación con lo anterior, se puede observar que las proposiciones utilizan verbos como “contar” y “decir” en las que existe un emisor, al cual se desconoce y un receptor que es a quien le refieren la información, es decir, al personaje. Tenemos el verbo “contar” flexionado en tercera persona de plural del pretérito imperfecto con un sujeto tácito “ellos” que, en tanto que no hay un sujeto mencionado antes, provoca ambigüedad, no se sabe quién exactamente fue el testigo de este hecho extraño. Lo mismo sucede con el verbo “decir” que se ocupa en dos proposiciones flexionado en ambos casos en tercera persona

¹³⁹ Miriam Heila Reyes Núñez, *La construcción de evidenciales en español: Un análisis sintáctico-pragmático de la leyenda de la Llorona*, p. 34.

del singular del pretérito imperfecto con ausencia de a quién refiere al haber un sujeto tácito que no se menciona previamente.

Me parece importante mencionar lo anterior porque forma parte de la ambigüedad con que la narración y la situación que enfrenta el protagonista adquiere un toque de verdad y testimonio y, de esta manera, puede ser considerada como cierta en tanto que quien la percibe ahora es el personaje principal.

Además de utilizar el registro de la leyenda, se expresa la duda y la ambigüedad mediante frases como: “no sabría precisar”,¹⁴⁰ en relación con el origen del huésped misterioso y, posteriormente con las frases: “no sé aún”, “no puedo dilucidarlo”, “no sé si vi” y “creí ver”¹⁴¹ en el párrafo siguiente cuando intenta saber si existe alguna extraña relación entre este hombre y la dueña de la casa de huéspedes o por qué cree percibir una sonrisa ligera entre ellos.

En este cuento, además de los indicios que ya se mencionaron, existe uno que predomina y que es el que le da título al cuento: la taza de té.

Al explicar la relación entre el cuento de Ana de Gómez Mayorga y *Lanchitas* se mencionó que el recurso interesante era la taza de té porque funcionaba como prueba de la existencia de otra realidad; sin embargo, me parece importante subrayar que aunque la autora elige precisamente el objeto importante para dar título al cuento, éste pierde importancia a lo largo de él, se asoma apenas en la historia como el pretexto para provocar lo extraño; no obstante, muestra el valor esencial que tiene dentro de la historia hacia el final poniendo en evidencia el engaño que sufre el lector al pensarlo como un elemento insignificante.

Por otro lado, en *El señor cura*, la autora, al principio del cuento, describe la cotidianidad del pueblo y muy brevemente al sacerdote como un hombre viejo que ofrece amor y enseñanza a sus feligreses y que continúa activo en las actividades de la iglesia: “El cura de la iglesia, muy anciano ya, pero activo como el que más, era verdaderamente padre de todos sus feligreses. Lleno de amor por el desvalido y penetrado de un profundo espíritu de servicio, era el consuelo y sostén de numerosos necesitados”.¹⁴²

¹⁴⁰ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴¹ *Íbid*, p. 97.

¹⁴² *Íbid*, pp. 57-58.

También se explica que el cura tiene una ama de llaves que lo asiste en la iglesia y que ambos, por ser ancianos, viven tranquila y humildemente en la iglesia: “Vivía el buen anciano asistido por su vieja ama de llaves quien se afanaba por llenar de comodidad y satisfacción a su “santo” como llamaba al sacerdote. Ambos ya al anochecer de la vida se amparaban mutuamente y nadie llegaba del exterior a interrumpir la paz y la tranquilidad de esas vidas humildes”.¹⁴³

Las descripciones anteriores tanto de los personajes, como de la vida en el pueblo resultan necesarias para crear el efecto de verosimilitud, de esta manera el lector lo relaciona con su realidad extratextual. Podrá manifestarse la transgresión en este plano “real” intertextual, lo cual se observa a manera de indicio en la descripción anterior con la oración: “nadie llegaba del exterior a interrumpir la paz y la tranquilidad de sus vidas humildes”.

Posteriormente, la autora hace uso de adjetivos que sirven de indicios, a manera de campo semántico de lo desacostumbrado, con intención de evidenciar la transgresión:

No era domingo ni día festivo. *Aparentemente* no había por qué celebrar el santo sacrificio; pero todos cuantos frecuentaban la iglesia se encaminaron a ella, más que con espíritu religioso, hay que decirlo, con aguda curiosidad de saber a qué se debía aquel inesperado acontecimiento.¹⁴⁴

El primero es: “inusitado” cuando “Una mañana —limpia y clara mañana de junio— a primera hora, las campanas del vetusto templo llamaron a misa con inusitado fervor.”¹⁴⁵ Inmediatamente continúa con el adverbio “aparentemente” y con el adjetivo “inesperado” para explicar lo extraordinario de ese fuerte repiqueteo de las campanas que no corresponden a lo que habitualmente sucede en el pueblo y donde se comienza a hacer evidente lo fantástico.

Ana de Gómez Mayorga utiliza tanto el adjetivo “desusado”, como la oración “Jamás se había visto” para exponer aquello que de tan inusual causa asombro y curiosidad a los habitantes, lo que propicia una serie de posibles explicaciones para hacer frente a lo incomprensible; entre ellas, la posibilidad de que alguien contraiga nupcias, aunque al mismo tiempo lo desmienten: “<<Alguien se casa>> pensaron todos, pero nadie sabía

¹⁴³ *Íbid*, p. 58.

¹⁴⁴ *Ídem*. Las cursivas dentro de la cita son mías.

¹⁴⁵ *Ídem*.

quién, pues ninguno se llegaba al altar en la forma de ritual ni había concurrencia propia para tal caso.”¹⁴⁶

Todo esto provocó en los feligreses una sensación de asombro que el lector comparte y, aunque no hay una evidente transgresión, aún no se percibe claramente el fenómeno extraño, este asombro funciona como un indicio en el texto que va preparando al lector para evidenciarlo:

Todos cuantos estaban ahí *habían sido sorprendidos* por el llamado insólito de las campanas y todos estaban vestidos con sus trajes de diario y sus cotidianos arreos, los cuales dejaban ver la premura con que habían sido arreglados. *Todos tenían, naturalmente, igual cara de asombro y curiosidad.*

Pero todos, asimismo, se arrodillaron y con la cabeza inclinada, comenzaron a abrir sus deslucidos devocionarios cuando vieron aparecer al sacerdote que iniciaba la misa.¹⁴⁷

Hasta este momento lo único inusual es que se haya llamado a la misa en un día extraordinario y bajo quién sabe qué motivo o circunstancia; sin embargo, resulta inexplicable también que los feligreses no se dieran cuenta de que la misa era para un difunto y que el catafalco está ahí enfrente de ellos. En este párrafo, las expresiones de los feligreses, ante este suceso inusitado, funcionan también como indicios de esta transgresión:

Sólo poco antes del ofrecimiento, vieron, pero *¡cómo no lo habían visto antes!*, un catafalco casi cubierto de flores rodeado de blandones que se alzaba en el fondo de la nave lateral. *¡Qué absurdo pareció a cada uno de los asistentes no haberlo visto antes!* Nadie se había dado cuenta de que estaban oyendo misa de difuntos. *¿Quién sería el muerto?* Fue la inmediata pregunta de cada uno para sí propio.¹⁴⁸

El que el catafalco no sea percibido rápidamente puede ser explicado por el lector, aunque no por el protagonista, pues el narrador no ofrece ninguna explicación al cúmulo de flores, que ya desde antes se había descrito como descomunal e inusitado en la destartalada iglesia; sin embargo, el lector sólo puede pensar en esto después de volver a leer una vez más el cuento, ya conociendo el final, pues las expresiones en cursivas funcionan como un indicio y, de inmediato se hace evidente la verdadera razón del llamado a la misa: alguien ha muerto.

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ *Íbid.*, p. 59. Resalto con cursivas las sentencias que sirven como indicios.

¹⁴⁸ *Ídem.*

Hasta este momento, en el texto se ha mantenido el suspenso y la verosimilitud ha estado presente, a reserva de que a nadie se le había ocurrido que tal vez se tratara de una misa de difuntos; a ese suspenso ha contribuido también la curiosidad por saber quién es el que ha muerto porque, en tanto que la iglesia y el catafalco están llenos de flores, se piensa que pudo haber sido alguien pudiente; no obstante, no hay quien dé demostraciones de tristeza ni de llanto.

El último indicio en este cuento es la descripción que se hace del sacerdote una vez que, al terminar de oficiar la misa, éste da la vuelta “y entonces todos los fieles pudieron verle el semblante. Estaba tan pálido que parecía no ser de este mundo; tenía los ojos cerrados y sus labios exangües se movían imperceptiblemente musitando las oraciones rituales”.¹⁴⁹ A través del lenguaje la autora revela una vez más lo fantástico mediante proposiciones como: “estaba tan pálido que parecía no ser de este mundo” y la frase “sus labios exangües” que dejan ver que es el sacerdote quien está muerto, pero no es sino hasta el final cuando “Se arrodilló y luego se levantó lentamente desapareciendo sin que se hubiera visto por dónde” cuando se percibe claramente la transgresión ante el lector mas no para los personajes. El sacerdote está muerto, él mismo está dando la misa de difuntos, por él hay un arreglo impresionante de la iglesia y el catafalco, y todos han sido testigos de este acto increíble cuando la vieja ama de llaves dice que acaba de encontrarlo muerto en su cama al ir a despertarlo esta mañana.

De esta forma, el lector juega un papel muy importante en cuanto a lo fantástico se trata, pues a través de una segunda lectura mucho más analítica podría darse cuenta que las transgresiones son identificables en el discurso también, donde las palabras cobran una importancia que ha sido obnubilada.

¹⁴⁹ *Íbid*, p. 60.

Capítulo 4 Lo fantástico moderno en *La fuga*

El cuento *La fuga* es narrado por una voz masculina en primera persona cuyo nombre no sabemos; es importante decir que todo lo que se cuenta es a través de la mirada del esposo. La historia relata un paseo por la ciudad que solía hacer una pareja antes de cenar; sin embargo, esta vez el viaje queda inconcluso porque la mujer desaparece y a su esposo le resulta imposible encontrarla.

Durante la búsqueda, el hombre experimenta diferentes emociones en las que se vuelve siempre a la cólera. Una vez que el esposo considera que ha pasado tiempo suficiente decide volver a la casa con la esperanza de encontrar a su mujer ahí; no obstante, nota que las luces están apagadas y que no hay nadie en el interior.

Al final, el hombre intenta explicar todo lo sucedido acusándose de perder la razón, pues se da cuenta que cuando él se mira en el espejo lo que se refleja es la imagen de su mujer, ligeramente de espaldas.

En el texto de *La fuga*, la autora tiene una escritura muy diferente a la que hemos visto en los textos anteriores, pues en tanto que lo fantástico ahora no está relacionado con temas sobrenaturales es necesario que el lenguaje manifieste esas significaciones que le darán el valor al texto en este sentido; no obstante, los indicios son mucho más difíciles de identificar.

La descripción que se hace de la mujer, aunque es muy breve, se va fortaleciendo con todo aquello que el narrador-personaje va relatando y esto ayuda a comprender el título del texto y lo fantástico que hay en él a través de los indicios. Desde el principio se sabe que la mujer tiene una voz suave y dulce pese a que se comunica con el esposo desde su cuarto. Esto y que usa guantes es lo único que se sabe de ella; sin embargo, por lo que relata el narrador se van descubriendo cosas, como que ella sale cogida del brazo de él, es decir, no sale sola, que, en la cotidianidad, todas las actividades las realizan juntos porque la mayoría de los verbos están flexionados en primera persona de plural: nosotros, en ocasiones acompañados del pronombre tal como resalto con cursivas en el siguiente fragmento:

Y en dos minutos estuve en la puerta de entrada ya con el sombrero puesto. Salió ella calzándose los guantes y, cogidos del brazo, *nos echamos* a la calle.

*Gustábamos de dar un paseo por el centro antes de cenar y hacer nuestra velada. Si, por acaso, había una buena película nos metíamos en un cine; a veces cenábamos en el restaurante. Éramos libres de hacer lo que nos viniese en gana.*¹⁵⁰

El primer indicio es la oración con la que cierra el párrafo antes citado: “éramos libres de hacer lo que nos viniese en gana”, pues parecía que las actividades que hacían por las noches parecían elegidas por ambos; sin embargo, en el párrafo siguiente explica que al caminar por el centro tranquilamente se colman de la alegría “del que ha trabajado el día entero y se dispone a divertirse o a descansar”;¹⁵¹ es decir, el hombre, ella sólo va acompañándolo en sus actividades de esparcimiento.

En lo anterior también se observa que él es quien está a cargo de ella, desde el momento en que describe a la mujer con una voz cantarina, adjetivo que parece ser atributo de una infanta por relacionarse con la delicadeza y la fragilidad y, posteriormente, al ser sólo una acompañante sin libertad de elección, pero esto se sugiere hasta el final.

Después de que ella desapareció de aquel lugar en que tuvieron que parar para arreglar su zapato, él explica dicha desaparición como “una broma tonta, broma que no venía al caso y completamente inesperada en ella, la discreción misma”,¹⁵² en este párrafo el adjetivo “inesperada” cobra una significación importante porque habla de lo habitual en la convivencia, como bien lo dice posteriormente el narrador, esta actitud resulta impensada proveniente de la mujer a quien él describe como la representación de la discreción, es decir, una mujer de comportamiento impecable, sobre todo en público, y que jamás le jugaría una broma así.

Es necesario resaltar este sustantivo “discreción” porque la autora recurre a la metonimia como un recurso para englobar o caracterizar al personaje ampliamente con tan sólo un concepto; de esta manera, se le describe como una mujer sensata, reservada y prudente.

Más adelante se observa que el narrador no tiene un conocimiento profundo de la mujer porque pasa de lo individual, al hablar de su supuesto carácter, a la generalidad, cuando al buscarla se dirige a los aparadores porque “ofrecían seducciones que fascinan a

¹⁵⁰ *Íbid*, p. 29.

¹⁵¹ *Íbid*, p. 30.

¹⁵² *Ídem*.

las mujeres”,¹⁵³ es notoria la indiferencia de él cuando habla de esas “frivolidades femeninas”. Asimismo, cuando por su aspecto, un traje gris, no podría distinguirla a menos que observara el sombrero azul y el cabello rizado que “la volvían única entre mil mujeres”.¹⁵⁴

Así pues el verbo distinguir, flexionado en pretérito perfecto simple en primera persona de singular “distinguí” proviene del latín acompañada del pronombre proclítico *la*, cuyo significado en el Diccionario Real de la Academia Española proviene del latín *distinguere* que se refiere a conocer la diferencia que hay de unas cosas a otras.¹⁵⁵ En el párrafo siguiente, pone en evidencia lo que antes se ha dicho, pues el narrador cree haberla encontrado entre el mar de gente al decir: “La distinguí de lejos inclinada sobre un macetón que adornaba una vitrina interior. [...] Ella no podía verme, pues estaba vuelta de espaldas a mí.”¹⁵⁶ confundiéndola con un maniquí.

A lo largo del texto hay alusiones a la pérdida de la mujer, motivo por el cual el narrador busca lo razonable de su desaparición, por lo que recurre a la locura cuando piensa haberla visto subir a un taxi, pero cuando él entra al auto, se da cuenta que es el único pasajero:

De un salto fui hacia el coche haciendo insistentemente señales al chofer, que me vio con extrañeza. Pero la portezuela estaba abierta esperando sin duda que yo subiera y supuse entonces que ella me había visto y había dicho al chofer que me esperase. Me eché adentro como loco cerrando la portezuela con estrépito. El coche estaba vacío. El único pasajero era yo.¹⁵⁷

Hacia el final del cuento el narrador se da cuenta que la mujer no ha vuelto a casa, que se ha fugado y que una luz que reflejó en el espejo le lastimó y no le permitió mirarse en él; luego, cuando no tuvo más valor de quitar la mirada en el espejo no vio su reflejo sino el de su mujer tal como la había visto por última vez: “vuelta de espaldas, con el traje gris, con el sombrero azul, con los rizos dorados...”¹⁵⁸

¹⁵³ *Ídem.*

¹⁵⁴ *Íbid*, p. 31.

¹⁵⁵ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, (en línea).

¹⁵⁶ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁷ *Íbid*, p. 33.

¹⁵⁸ *Íbid*, p. 34.

En *La fuga* hay también dos espacios: la casa que equivale al espacio cerrado en el que se infiere la opresión del personaje femenino y el otro es la calle, el espacio abierto, el de la libertad masculina.

En este cuento la descripción es breve y sirve tanto para dar un efecto de verosimilitud, como para crear una atmósfera de bienestar que está vinculada aparentemente al estado de ánimo de los personajes. En tan sólo un párrafo, el focalizador enuncia las actividades que realizaban los personajes con el propósito de hacer creer al lector que la vida de la pareja es, aunque común y cotidiana, feliz, estable y libre:

[...] gustábamos de dar un paseo por el centro antes de cenar y hacer nuestra velada, si, por acaso había una buena película nos metíamos en un buen cine, a veces cenábamos en el restaurante. Éramos libres de hacer lo que nos diera la gana.¹⁵⁹

Al mismo tiempo, la descripción poética del exterior: “Caía la tarde y la luz del crepúsculo impregnaba las cosas de suave poesía. En lo alto, Venus junto a la luna en creciente, brillaba con sereno resplandor. La ciudad se enjoyaba con sus luminosos anuncios de colores y nosotros caminábamos despacio llenándonos del bullicio y de la alegría ambiente [...]”¹⁶⁰ Se relaciona con el sentido romántico que el lector supone debe haber en la historia en tanto que los personajes forman un matrimonio:

Las relaciones entre los diversos elementos en el nivel de la historia surgen a causa de la forma en que se combinan y presentan. Las relaciones entre espacio y acontecimiento se aclaran si pensamos en combinaciones conocidas y estereotipadas: declaraciones de amor a la luz de la luna en una terraza [...]¹⁶¹

Así pues, el espacio abierto en *La fuga* sirve para resaltar la relación entre éste y el personaje masculino, en tanto que es él quien funciona como focalizador, el lector percibe a través de su perspectiva la historia; es él quien mira y vive la relación con sentido romántico y quien vive libre.

En tanto que mi interés por la obra radica, como lo he dicho anteriormente, en la marginación tanto de ésta, como de la autora en el canon literario, tuve intención de

¹⁵⁹ *Íbid*, p. 30.

¹⁶⁰ *Íbid*, p. 29.

¹⁶¹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa...*, p. 104.

rescatar el cuento a partir de dos conceptos que sirvieron de marco primario: lo fantástico y la ambición.

El conocimiento de la obra de Ana de Gómez Mayorga me permitió enlazar estos dos elementos del primer marco y con ello crear la primera relación a partir de *La fuga* y los tres textos antes analizados, todos incluidos en *Entreabriendo la puerta*. En estos cuentos se hallan diferentes tipos de fantástico, por lo que la ambición de la autora se traduce en un ejercicio evolutivo de su escritura a través de la exploración tanto del enfoque decimonónico de este género, como también la construcción novedosa propuesta en la primera mitad de siglo XX.

Mientras el grupo de cuentos que se analizó al principio de este trabajo crea lo fantástico en la tradición decimonónica al retomar tanto lo sobrenatural que transgrede el sueño y la vigilia y el tiempo y el espacio, cuyo efecto es la angustia, en el caso de *La fuga* existe un alejamiento de esta tradición decimonónica y se acerca a la construcción denominada fantástico moderno, la cual admite la existencia de una realidad alterna que puede ser vista a través de una fisura donde lo extraño “está camuflado por lo <<iluminado del día>> sólo que las tinieblas se encuentran ahí, en el interior de lo cotidiano, en el interior del hombre, en el interior del texto”¹⁶² entonces admite una significación simbólica.

Había dado vuelta al conmutador y la luz que se reflejó en el espejo del mueble que estaba en el vestíbulo me hirió acremente los ojos. [...] No tuve fuerza para hurtar la mirada y vi. Pero en el fondo no se alzaba mi imagen. Fue la suya, la de ella, la que vi ligeramente vuelta de espaldas, con el traje gris, con el sombrero azul, con los rizos dorados...¹⁶³

Así pues, la fuga de la mujer y su reflejo en un espejo, como elemento fantástico en el cuento de Gómez Mayorga, cobra un sentido metafórico, el cual puede traducirse en la liberación de ella.

¹⁶² Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico...*, p. 195.

¹⁶³ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 34.

4.1 La liberación de la construcción del estereotipo femenino: un ejemplo de la metáfora en lo fantástico moderno

La cultura de género y la desigualdad que ésta ha provocado resultan piezas clave para la reproducción de los roles y los estereotipos. El sistema patriarcal ha negado la equidad entre hombres y mujeres bajo el fundamento de la diferencia sexual, de manera que ha atentado contra la mujer provocando su discriminación y desvalorización.

Las sociedades regidas por un sistema patriarcal, de acuerdo con la explicación que da Alda Facio en su artículo *Feminismo, Género y Patriarcado* son:

[...] un sistema que justifica la dominación sobre la base de una supuesta inferioridad biológica de las mujeres. Tiene su origen histórico en la familia, cuya jefatura ejerce el padre y se proyecta a todo el orden social. [...] que determina que las mujeres como categoría social siempre estarán subordinadas a los hombres, aunque pueda ser que una o varias mujeres tengan poder [...] como lo es el poder que ejercen las madres sobre los y las hijas.¹⁶⁴

Como resultado, estas sociedades basan la comprensión de la realidad a partir del hombre a quien se le conoce como el rector de todo; es por esto que la mujer queda siempre en una posición inferior.

La decisión de Ana de Gómez Mayorga de escribir *La fuga* con un narrador protagonista masculino tiene como propósito señalar la posición preferente del varón y, al mismo tiempo, que la imagen del personaje femenino sea determinada por la mirada y el juicio del esposo. De esta manera, la mujer cobra vida a través de lo que el marido dice de ella, pues desde el inicio se percibe que, aun estando presente en la historia está ausente, es decir, se ve opacada por la figura masculina.

A lo largo del texto nos damos cuenta que el personaje sólo habla dos veces y es refiriéndose a su marido. La primera vez sólo para anunciarle que está lista para salir: “-Estoy lista- me dijo con su voz cantarina desde la puerta de su cuarto”,¹⁶⁵ diálogo que es aprovechado para describir el estado anímico de ella.

Entre las cualidades del modelo ideal de esposa, establecido en las revistas de los años cuarenta, se encontraba la disposición de atender las necesidades del hombre, es por ello que calificar la voz con el adjetivo <<cantarina>> tiene como propósito describir a este

¹⁶⁴ Alda Facio y Lorena Fries, “Feminismo, género y patriarcado”, p 27.

¹⁶⁵ Ana de Gómez Mayorga, “La fuga”, p. 29.

personaje como una mujer feliz de atender a un esposo que “ha trabajado el día entero y se dispone a divertirse o a descansar.”¹⁶⁶ Es decir, ella ayudará a procurarle el descanso que él se ha ganado después de trabajar.

Del mismo modo, dar un paseo antes de cenar, con una actitud positiva reflejada en el tono de voz, significa aceptar y cumplir la condición de esposa establecida cultural y socialmente, sin importar que ella quedara confinada a la cotidianidad.

La segunda vez que la mujer habla, también en un diálogo con el marido, resulta importante porque la describe como una mujer elegante no sólo por lo que porta sino también por la forma en que se expresa: “-Por favor, toma mi bolsa un momento –me dijo ella de pronto– se me ha desatado un zapato. Y se inclinó acto continuo para arreglar lo que necesitaba”.¹⁶⁷ Por otro lado, esta situación resulta fundamental, pues será lo que dé paso a la transgresión.

Así pues, el hecho de que la mujer sólo hable dos veces en el texto, tiene la intención de mostrarla como un ser tranquilo, sosegado y prudente influido por las buenas maneras, pues cabe recordar que, en la primera mitad del siglo XX, el principal objetivo de los manuales dedicados a enseñar normas morales y de buen comportamiento en sociedad era, principalmente: “complacer y jamás desagradar a los demás”; de esta forma, se reforzaba la conducta social.¹⁶⁸

La descripción de una mujer elegante, apacible, callada y mesurada concentrada en la frase “la discreción misma” refleja el modelo ideal de mujer: “Entonces pensé que había querido darme una broma –broma tonta, me dije sin poder evitarlo–, broma que no venía al caso y completamente inesperada en ella, la discreción misma”.¹⁶⁹

De acuerdo con lo anterior, se observa que las emociones a las que la mujer queda limitada son la felicidad y la aceptación, no le era permitido salir de esas correctas maneras de actuar y comportarse o que implicaran una confrontación con el esposo. Sin embargo, la “desaparición” del personaje femenino pensada por el hombre como una broma, tal y como

¹⁶⁶ *Íbid*, p. 30.

¹⁶⁷ *Ídem*.

¹⁶⁸ Cecilia Colón Hernández, *Las columnas periodísticas como fuentes para la historia: el caso de Consuelo Colón en El Universal Gráfico. Los años cuarenta en México*, p. 97.

¹⁶⁹ Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 30.

se observa en la cita anterior, permite señalar la aparente inferioridad de la mujer por tres causas:

La primera porque el esposo descalifica los actos de ella al describirlos como tontos; la segunda, porque muestra la rigidez de la conducta de la mujer y, por último, la falta de libertad en el actuar debido a las normas sociales para continuar con una imagen ejemplar.

Así pues, el calificativo <<inesperada>> explica la ruptura del comportamiento habitual de ella: la posibilidad de haberse escondido del marido quebranta “el deber hacer”.

De acuerdo con lo anterior, nos damos cuenta que, aunque en aquella época la mujer tenía mayor libertad de expresar sentimientos, en tanto que lo propio del género femenino está relacionado con lo emocional y la fragilidad, el personaje masculino posee la libertad de expresar otros estados de ánimo tales como la desesperación: “Naturalmente, me lancé en el interior buscándola afanoso con la mirada”;¹⁷⁰ la angustia: “Parecióme que un chorro de agua helada me caía sobre la cara [...] y sobresaltado, con un angustioso sobresalto en el corazón”;¹⁷¹ la duda: “[...] para broma, ya era excesivo lo que me está pasando y tuve el temor de perder la cabeza.”¹⁷² Lo que permite señalar este presupuesto de que la mujer posee una fortaleza emocional mayor al hombre y, por otro lado, que las buenas maneras no determinan al varón.

No obstante, el personaje masculino no sólo manifiesta estados de preocupación sino también de cólera, el esposo va y viene de estos ánimos alterados con la intención de reflejar la incertidumbre que le causa no poder explicar la ausencia de ella y, por lo tanto, la pérdida de control de la situación, de la mujer y de su parte emocional.

Entre las explicaciones lógicas que busca el esposo para no encontrarla, cuando sólo se ha detenido a amarrar su zapato, está la posibilidad de que ella haya entrado a un almacén a mirar los aparadores: “Lo primero que se me ocurrió fue que habría entrado rápidamente, mientras me volví para no apresurarla, al cercano almacén cuyos aparadores, ya iluminados, ofrecían esas seducciones que fascinan a las mujeres”.¹⁷³

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ *Íbid.*, p. 31.

¹⁷² *Íbid.*, p. 34.

¹⁷³ *Íbid.*, p. 30.

Después de buscarla con desesperación en el almacén, cree haberla visto inclinada sobre un macetón que adornaba el aparador, cuando el hombre se dirige a ella se da cuenta que la ha confundido con un maniquí:

[...] reconocí mi error, pues, aunque el traje era gris y el sombrero azul, no era la misma su forma ni había debajo de él aquellos rizos dorados inconfundibles. La mujer no se movió, inclinada siempre sobre su macetón con flores artificiales como ella. Era un maniquí.¹⁷⁴

Debido a que existen actividades que se le han atribuido a las mujeres tales como el cuidado personal, el gusto por la belleza, el cuidado de la casa, el cuidado de los hijos y del marido, el que el hombre piense que puede encontrarla en el almacén, porque es ahí donde se encuentran sus intereses, o bien, que la confunda con alguien que realiza actividades ornamentales, es una reproducción de los roles de género de la cultura mexicana.

Por otro lado, me parece muy importante decir que la descripción física que hace el hombre de su mujer, al inicio del cuento, cobra importancia en este hecho, ya que él refiere que sería difícil distinguirla por su vestimenta común, no así por sus cabellos rubios. De esta manera, cuando se da cuenta de su error es únicamente por la falta de esos “rizos dorados inconfundibles”.¹⁷⁵

Esta aparente confusión me parece una alegoría de la mujer-objeto al ser representada como un ser que carece de acción, voz, identidad y libertad. Esta mujer-objeto será sometida, manipulada y determinada por un sujeto: el hombre.

De acuerdo con lo anterior, la constante repetición que hace el personaje masculino con respecto a lo tonto, inesperado e incomprensible que le resulta el que la mujer haya desaparecido de aquel lugar, se vincula con el hecho de sentirse colérico por haber sido ridiculizado por alguien considerada inferior y que, por ende, no puede tomarse esas atribuciones:

No dejé de sentir un movimiento de cólera hacia ella. ¿Por qué había hecho eso?, me pregunté mientras salvaba la distancia que nos separaba. No venía a cuento, era una cosa tonta, concluí. Ella no podía verme, pues estaba vuelta de espaldas a mí. En un momento estuve casi a su lado y, sin poder dominarme, le dije antes de verle, siquiera, la cara: ¿por qué me has dejado como un tonto?¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 31.

¹⁷⁵ *Ídem*.

¹⁷⁶ *Ídem*.

La mujer-objeto será entonces un individuo sin identidad sometido al espacio interno y a las labores domésticas que han sido desdeñadas por la sociedad y que en el texto son una constante.

Además de los ejemplos que hemos observado a lo largo de este breve análisis en donde el personaje femenino se construye a través de la mirada masculina, se encuentran también las constantes alusiones al espacio privado como un factor determinante en la construcción de lo femenino.

La mujer se hace presente desde la primera línea en un espacio privado: la recámara, de la cual sale calzándose los guantes para que, acompañada por su esposo salga a la calle a su paseo habitual. Por otro lado, cuando es confundida con un maniquí, éste está realizando actividades propias de las mujeres como: cultivar sus plantas; y, por último, la imagen de ese comedor que quedaba listo para que a su regreso pudieran cenar: “La cristalería brillaba en la mesa preparada para nuestra vuelta, como ella solía hacer”.¹⁷⁷

Lo femenino se relaciona con espacios cerrados y privados como la casa o el almacén en los que las actividades a las que estaba destinada, tales como la cocina y el arreglo de la casa, reflejan su encierro y la cotidianidad a la que queda confinada. Mientras que, en un ejercicio de oposición, se observa que las actividades del hombre pertenecen al espacio público, como salir a trabajar.

Esta oposición entre las actividades de la mujer y el hombre y su relación con los espacios nos conduce a los indicios.

En una primera lectura resulta difícil identificar que existen unidades sintácticas que comunican algo sobre la transgresión, tal es el caso de la frase <<Éramos libres>> la cual tiene una carga importante de significación porque explica la supuesta libertad que sienten y tienen los dos personajes en lo que respecta a hacer durante la velada; sin embargo, ésta es la idea del personaje masculino, él piensa que ambos son libres, aunque conforme continúa la narración se observa que la mujer era sometida al encierro.

Por otro lado, la intención del personaje masculino por entender el alejamiento de la mujer como prueba de que hay algo con lo que ella no se siente bien: “Con la rapidez con que camina el pensamiento me propuse no hacerle reproche alguno sino inquirir

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 34.

serenamente el móvil de su proceder. Acaso tuvo una razón importante para haberse conducido como lo había hecho¹⁷⁸.

Este sentido metafórico me condujo a buscar otros cuentos que tuvieran como temática la liberación del personaje principal de algo o alguien que lo acecha, esto funcionaría como segundo marco.

Desde esta perspectiva, me acerqué a textos de figuras tan importantes como Amparo Dávila, Inés Arredondo y María Luisa Bombal, quienes también abordan el tema de la liberación en los cuentos *El huésped*,¹⁷⁹ *En la sombra* y *El árbol*, respectivamente.

La maestría de Amparo Dávila se ve reflejada en la construcción de cuentos que provocan inquietud e intriga en el lector a través de un elemento fantástico cuya descripción resulta imprecisa, como ocurre en *El huésped*. En este cuento, le han sido atribuidas diferentes significaciones al huésped, una de ellas como una metáfora de la violencia intrafamiliar, misma que deriva en la intención de su protagonista de liberarse de eso que la acecha:

Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme. Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca.¹⁸⁰

Uno de los rasgos semejantes entre *El huésped* y *La fuga* es que en ambos cuentos el personaje femenino queda confinado a los espacios cerrados y a su condición de esposa, mismos que las convierten en mujeres infelices. En el texto de Dávila se puede observar además que hay un distanciamiento entre el espacio y el sujeto, pues la mujer siente que la casa ya no le pertenece desde el momento que el huésped entra y se apropia de ella.

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con Con la rapidez con que camina el pensamiento

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 33.

¹⁷⁹ El cuento *El huésped* es narrado por la protagonista. Nos habla de la historia de una mujer que, confinada a su condición de esposa, se ve obligada a vivir en compañía de un huésped que ha traído el marido. Originalmente, la protagonista vive tranquilamente con sus dos hijos, Guadalupe, la mujer que la ayudaba en las labores del hogar, y su niño. Sin embargo, cuando el marido decide traer al huésped, la cotidianidad a la que estaba sometida cambia, pues el huésped comienza a acecharla provocando temor en ella.

Aunque la mujer le pide al esposo que lo saque de la casa, él se niega. En una ocasión, el marido tiene que viajar y ellas se quedan solas con el huésped, éste golpea al hijo de Guadalupe sin ninguna razón, lo que provoca que ellas decidan aprovechar el viaje del esposo para matarlo.

¹⁸⁰ Amparo Dávila, *El huésped*, p. 7.

nosotros.
Mi marido lo trajo al regreso de un viaje.
Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz.¹⁸¹

me propuse no hacerle reproche alguno sino inquirir serenamente el móvil de su proceder. Acaso tuvo una razón importante para haberse conducido como lo había hecho.¹⁸²

Otro cuento que comparte ciertas similitudes es *En la sombra* de Inés Arredondo, en donde el personaje desea ser liberado de la soledad. Aunque no va de la mano de lo fantástico, la narración de Arredondo refleja el vacío que provoca en la mujer la ausencia física y emocional del marido, lo que la conduce a la búsqueda de las miradas lascivas de otros hombres:

[...] (el tercer pepenador) levantó hacia mí los ojos y abriendo bruscamente las piernas, pasó su mano sobre la bragueta del pantalón en un gesto entre amenazante y prometedor, mientras sonreía con sus dientes blancos y perfectos, de una manera desvergonzada.

[...] Impura y con un dolor nuevo, pude levantarme al fin cuando el sol hizo posible otra vez el movimiento, el tiempo, y ante la mirada despiadada y sabia de los pepenadores caminé lentamente, segura de que esta experiencia del mal, este acomodarme a él como algo propio y necesario, había cambiado algo en mí, en mi proyección y mi actitud hacia él, pero que era inútil, porque entre otras cosas, él nunca lo sabría.¹⁸³

Por su parte, María Luisa Bombal, en su cuento *El árbol*, crea a Brígida, una mujer que desde el entorno familiar se le asumió como tonta e ignorante y quien, ya casada, desea la compañía de su ocupado esposo, quien también la relega.

Y de noche ¡qué cansado se acostaba siempre! Nunca la escuchaba del todo. Le sonreía, eso sí, le sonreía con una sonrisa que ella sabía maquinal. La colmaba de caricias de las que él estaba ausente. ¿Por qué se había casado con ella? Para continuar una costumbre, tal vez para estrechar la vieja relación de amistad con su padre.

Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna llegaba a quebrarse, probablemente se producía el desbarajuste, el fracaso. Y los hombres empezaban entonces a errar por las calles de la ciudad, a sentarse en los bancos de las plazas, cada día peor vestidos y con la barba más crecida. La vida de Luis, por lo tanto, consistía en llenar con una ocupación cada minuto del día. ¡Cómo no haberlo comprendido antes! Su padre tenía razón al declararla retardada.¹⁸⁴

¹⁸¹ *Ibid*, p. 6.

¹⁸² Considero que, aunque la mujer no expresa la insatisfacción, puede ser interpretado mediante la frase “acaso tuvo una razón importante para haberse conducido como lo había hecho”, refiriéndose a tomar la decisión de huir, entonces esta frase funcionaría como un indicio. Ana de Gómez Mayorga, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸³ Inés Arredondo, *En la sombra*, (en línea).

¹⁸⁴ María Luisa Bombal, *El árbol*, (en línea).

Me parece importante apuntar que en los cuentos de Amparo Dávila, Inés Arredondo y María Luisa Bombal la voz narrativa difiere de la voz de *La fuga* y esto genera también una perspectiva diferente, aunque en *La fuga* la mujer es quien desea escapar, todo se percibe a través de la mirada del hombre, por lo que no se conocen expresamente los sentimientos de la protagonista ante su condición de mujer y esposa.

La ausencia del personaje femenino en *La fuga* sirve para comprender que la mujer queda supeditada a los designios del varón, mientras que *En la sombra*, la ausencia masculina sirve para reflejar el rechazo que estos personajes tienen hacia sus mujeres. Estas aparentes diferencias finalmente expresan la subordinación femenina; ambos textos comparten el cautiverio femenino ante lo otro y la necesidad imperante de la liberación.

La relación de semejanza con estas escritoras de la Generación de Medio Siglo en un marco temático posicionaba el cuento de Ana de Gómez Mayorga en la cultura de género. Una preocupación latente durante la investigación era hacer una relación únicamente con la escritura de mujeres como si el tema fuera preocupación particularmente femenina.

En el deseo de abrir el estudio a una perspectiva más general en la que los géneros no fueran concluyentes, me di a la tarea de buscar otros cuentos escritos por hombres y cuyos personajes fueran varones, esto me condujo a consultar la obra de Francisco Tario.

Este autor, considerado marginal, que ha tenido presencia en la literatura fantástica, publicó su tercer libro de relatos, *Una violeta de más* en 1968.¹⁸⁵ En este libro se incluye *El mico*,¹⁸⁶ cuento en el que el personaje masculino narra su cautiverio al vivir con una

¹⁸⁵ Antonio Cajero Vázquez, “Francisco Tario: Otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”, (en línea).

¹⁸⁶ El cuento *El mico*, por medio de un narrador en primera persona, narra la historia de un hombre de cuarenta años que pretende tomar un baño caliente una noche; sin embargo, su deseo se ve anulado debido a una presencia extraña y minúscula que tapa la llave del agua. El hombre decide ir a ver qué sucede y se da cuenta que de la llave del agua nació una criatura.

Este hombre se convierte poco después en la mamá de la criatura, por lo que su cotidianidad cambia. La criatura empieza a consumirlo poco a poco, dejándolo sin tiempo para él, por lo que poco a poco, el hombre, después de sentirse rebasado por todas las actividades que tiene que hacer para procurar a la criatura y por sentirse tan alejado de la vida que tenía antes, decide darle un hermanito, con la intención de recuperar su antigua felicidad. Sin embargo, comienza a sentir desprecio por el ser que lo acompaña a todos lados, al cual decide asesinar, entonces lo arroja a la taza del baño para que vuelva de donde salió.

Transcurridos diez días después del asesinato, el ruido de la corneta que la criatura tocaba habitualmente comienza a escucharse cerca de la casa, el hombre se da cuenta que el mico, muy feliz, ahora habitaba en la casa de unas muchachas. El hombre, sonriente, cerró las cortinas y tres meses después dio a luz.

criatura, un ser que no puede ser descrito de una sola forma y que debe ser imaginado por el lector.

En semejanza con *La fuga*, este relato nos permite, mediante algunas frases y breves párrafos, conocer un poco sobre el pasado del protagonista, el cual está ligado con una necesidad explícita de libertad que deseaba mantener el resto de su vida:

A partir de los quince años trabajé infatigablemente, con positivo ardor, y, de acuerdo con mis propios planes, dejé de hacerlo a los treinta y cinco. Durante ese periodo, ahorré todo el dinero de que fui capaz, someténdome a una rígida disciplina que no tardó en dar sus frutos, ya que ella habría de permitirme realizar, en el momento oportuno, cuanto me había propuesto. Fue una especie de juego de azar al que me lancé osadamente, y que sólo podía ofrecerme dos únicas posibilidades: una muerte prematura —lo que constituiría un fracaso— o una existencia despreocupada y libre, a partir de mi madurez. Mi plan, afortunadamente, pudo al fin llevarse a cabo, y hoy duermo cuanto me es posible, como y bebo lo que apetezco, soy perfectamente independiente y los días se suceden sin el menor contratiempo. Poco me importan, pues, las estaciones, los vaivenes de la política, las controversias sobre la educación, los problemas laborales, la sexualidad y las modas.¹⁸⁷

Sin embargo, este precedente tan explícito sobre los pensamientos y deseos del protagonista no son observables en *La fuga*, debido a que los hechos se narran desde la perspectiva del esposo.

Por otro lado, no sólo conocemos los hábitos del protagonista de *El mico* antes de la llegada de la criatura, sino también la evolución del personaje, pues a partir de que el mico entra en la casa, el hombre cede su libertad completamente; las rutinas que lo hacían un hombre feliz son sustituidas por los múltiples deberes que la criatura exige, lo que provoca que el protagonista se convierta en una ama de casa.

Qué de sorprendente tiene, por tanto, que la aparición de mi pequeño huésped haya alterado, de golpe, aquello que, en opinión mía, debería haberse conservado inalterable. Pero, insisto, el tiempo ha ido transcurriendo, y un orden nuevo, aunque cordial, ha venido a reemplazar a aquel otro, tal vez demasiado exclusivo, que imperaba en mi casa. [...] Fue el comienzo de una nueva vida, de una rara experiencia que yo jamás había previsto, porque, a partir de aquella fecha, las cosas no fueron ya tan halagüeñas, y dondequiera que me hallara, en el instante más feliz del día, la dolorida palabra volvía a mí, oprimiéndome el corazón. Ya no me decidí a abandonar a mi huésped, según venía haciéndolo hasta ahora, y ningún cuidado que le prestara me parecía suficiente. Un extraño

¹⁸⁷ Al igual que en *El Mico*, en “Moisés y Gaspar”, de Amparo Dávila, la presencia de estas criaturas cambia completamente la vida del protagonista, pues tiene que atenderlos y acaban con su vida emocional y sentimental. “El mico, cuento de Francisco Tario”, (en línea).

compromiso parecía haberse sellado entre él y yo, merced a aquella estúpida palabra, que sería menester olvidar a toda costa. Al más intrascendente descuido, al menor asomo de egoísmo por mi parte, surgía dentro de mí la negra sombra del remordimiento, semejante, debo suponer, al de una verdadera madre que antepone a sus deberes más elementales ciertos miserables caprichos, impropios de su misión.¹⁸⁸

La última etapa es la de liberación cuando el hombre deja de ver en el mico a un huésped al que le complace atender y lo convierte ahora en un intruso del que desea escapar.¹⁸⁹

Y planeé fríamente el asesinato. Apremiaba el tiempo. Esta sola perspectiva bastó para devolverme las fuerzas y hacerme recuperar, en parte, las ilusiones perdidas. Ya no pensé en otra cosa que en liberarme del intruso y poner fin a una situación que, en el plazo de unos meses, prometía volverse insostenible.¹⁹⁰

De esta manera, encontramos dos semejanzas notables entre *El mico* y *La fuga* que se manifiestan como una causa y efecto: 1) la temática de la liberación del otro y, 2) la transformación del personaje.

En cuanto a la liberación se puede observar que ambos personajes desean dejar de estar presos en un ambiente y bajo el acecho del otro y, en consecuencia, deciden transformarse, dejar de ser los de antes.

Es así como surgió un cuarto marco: la transformación de los personajes que fueron una constante en los textos que hasta ahora he analizado. En el caso del texto de Ana de Gómez Mayorga esta metamorfosis queda implícita en el título, pues en la decisión de huir de las normas sociales se percibe el cambio que ella debe hacer para escapar del acecho. Del mismo modo, los textos correspondientes a las escritoras de la Generación de Medio Siglo manifiestan sus cambios a través de la rebeldía de sus acciones, ya sea al cometer un crimen o, al gustar de las provocaciones y acechos de otros hombres, pero en estos últimos dos casos, la situación que viven las protagonistas sacan a la luz lo “peor” de ellas:

[...] es cierto también que algunas (mujeres) producen un cambio de condición por rebeldía, por despecho, por pasión, por celos o por necesidad, pero ninguna de ellas “evita que suceda lo que tiene que suceder”.¹⁹¹

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ Podríamos pensar que uno de los primeros textos literarios que muestra la incapacidad masculina de la atención al hijo es la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, pues cuando la “criatura” nace, el doctor Víctor Frankenstein huye del laboratorio aterrado ante lo que logró.

¹⁹⁰ Francisco Tario, “El mico”, (en línea).

¹⁹¹ Claudia Albarrán, “Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo”, (en línea).

Por otro lado, aunque los personajes de *La fuga* y *El mico* intentan adaptarse a un tipo de vida que los hace infelices, optan por buscar una salida ante la insatisfacción. En *El mico*, el protagonista varón se transforma en una mujer, una ama de casa con la finalidad de adaptarse a esta nueva forma de vida; sin embargo, al darse cuenta de que no es posible lograr satisfactoriamente este cambio decide deshacerse de su acechador a través del alejamiento. En *La fuga*, el lector puede asumir el hartazgo de la vida habitual y lo fallido de la adaptación a este tipo de vida por parte de la protagonista, por lo cual se debe transformar en un recuerdo al abandonar al esposo.

De esta manera, el texto de Tario manifiesta esta misma insatisfacción que le produce al realizar el varón actividades propias de la mujer, las cuales son entendidas como la pérdida de la libertad propia del hombre; es por esto que, aunque el personaje experimenta una transformación, el objetivo de ésta no es volver a ser libre sino hacer un intento de adaptación.

Debido a que la intención de incluir el cuento de Tario radicaba en expandir el marco de la temática a la escritura en general y no centrar esta problemática como algo propio de la mujer y, por ende, propia de la escritura de mujeres, es importante decir que el miedo e insatisfacción que experimenta el protagonista es justamente en dejar la posición privilegiada de ser hombre. Así pues, esta condición masculina en la que la libertad está implícita se ve perdida en el momento en que el mico se convierte en ese ser que acecha al protagonista y acapara tanto su espacio como su tiempo completamente, lo que deriva en la pérdida de su individualidad.

Este marco me devolvió a los caminos ya andados sobre presentar la liberación como una problemática de género porque aunque esta vez el personaje es un hombre que sufre la acechanza del mico, a lo que teme es a quedar atado al cuidado de los hijos, actividad considerada propia de las mujeres.

Es preciso decir que la importancia de la ambigüedad en la desaparición de la mujer en *La fuga*, la descripción del huésped en el texto de Dávila y del mico de Francisco Tario, en tanto que representan al acechador de los personajes, logra una significación plural. Por otro lado, los sentimientos que convierten al ser humano en un prisionero tal como sucede con el texto de Arredondo y que de forma constante aparece para perturbar al hombre,

pueden incluirse también en el hiperónimo de la acechanza, por lo que puede ser propuesto como un sexto marco.

El proceso de enmarcado permite observar que *La fuga* puede relacionarse con otras obras a través de seis marcos: la ambición de la autora a través de la construcción de lo fantástico, la temática de la liberación en un sentido metafórico, la liberación como una problemática humana, también como problemática de género, la transformación del personaje y, por último, el acecho.

El primer marco permitió reconocer la evolución en la escritura de la autora la cual permite observar, por medio de dos cuentos que corresponden a la misma obra que los compila, una evolución de su escritura al haber explorado diferentes tipos de fantástico: el tradicional decimonónico y, posteriormente, el fantástico moderno.

Este primer marco invita al lector a descubrir estas nuevas significaciones que adquieren los elementos fantásticos y las innovaciones que pretendió esta nueva forma de crearlo.

La temática de la liberación, como segundo marco, fue presentado desde diferentes perspectivas a través de los distintos temores que atañen a la existencia humana, tales como: el vacío, la ausencia, el abandono, la violencia, la tristeza y la venganza, todos ellos con un común denominador: el sometimiento.

Del marco dos derivan el tercero y el quinto como una solución a la posibilidad de inducir al lector a pensar en la temática como un elemento restrictivo supeditado a una condición de género. El cuarto marco como una causa y efecto que presenta la necesidad de los personajes por volver a sentirse libres y, con ello, surge la transformación del personaje.

De esta manera, considero que la presencia de figuras representativas del ámbito literario, correspondientes al género que trabajó Ana de Gómez Mayorga como Amparo Dávila y Francisco Tario, pueden funcionar también para reconocer el valor de la escritora mexicana, hasta este momento abandonada, y considerar la posibilidad de que ella haya sido su antecesora.

Con base en todo lo anterior, constato que el proceso de enmarcado es una actividad bastante compleja que, en tanto que permite relacionar una obra con otras a partir de diferentes elementos, amplía las posibilidades de análisis de un texto y, con ello, obliga al crítico a hacer una investigación exhaustiva, me atrevería a decir interminable, que pretende

ser más productiva en tanto que no aísla la obra principal de otras con base en géneros literarios, tiempos y espacios de producción.

Este proceso implica hacer un recorrido y una búsqueda por los textos literarios considerados canónicos o marginales con la intención de dar vida a un objeto a partir de su lectura. Así pues, el enmarcado es un trabajo práctico en el que el ensayo y error es una constante y en la que el lector es un participante.

Por último, es importante decir que con base en esta experiencia considero que el viaje del concepto de enmarcado al ámbito literario resulta posible; sin embargo, entendí también que es una actividad compleja en la que se debe estar consciente que el proceso toma diferentes rumbos a los planeados.

Conclusiones

Uno de los temas de investigación en auge es la recuperación de mujeres escritoras y sus obras literarias. El presente trabajo nació de la necesidad de rescatar a una de esas mujeres que no fueron privilegiadas por el canon y cuya obra literaria fue desdeñada por la crítica literaria en México a causa de haber sido escrita por una mujer y haber sido publicada por editoriales muy pequeñas y de poca difusión.

Durante la investigación descubrí que no son pocas las escritoras que esperan hasta el día de hoy a ser reconocidas y revaloradas, pues ellas eran entonces segregadas por la crítica literaria, aunque participaban activamente en el campo cultural. Prueba de lo anterior se pueden nombrar a aquellas mujeres que conformaron el Ateneo Mexicano de Mujeres como Emmy Ibáñez, Magda Mabarak, Mathilde Gómez, las hermanas Leonor y Guillermina Llach, entre otras. Es importante decir que, aunque se les permitía participar con temas considerados menores y propios de las mujeres no se limitaron a estas publicaciones, sin embargo, gozaban de poca difusión y reconocimiento, razón por la cual muchas de ellas no tuvieron éxito.

El caso de Ana de Gómez Mayorga no fue diferente, sus obras carecieron de difusión y por ello ahora permanecen en el olvido. En el 2011, 65 años después de su primera edición, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó una antología breve en la que se rescataron sólo ocho cuentos de *Entreabriendo la puerta*, siendo ésta una oportunidad de volver a leerla; sin embargo, considero que, aunque esto implica un gran progreso para todo autor que ha quedado en el abandono, se hace necesario también dar a conocer por qué ésta resulta una pieza medular de las letras mexicanas.

Analizar la obra de una autora completamente desconocida obliga también a hacer una búsqueda exhaustiva sobre su vida, además de todo aquello que se haya podido escribir sobre su obra, con la finalidad de ofrecer al lector, primero, un panorama contextual más amplio y, segundo, posibles respuestas ante la interrogante: ¿por qué no ha sido tomada en cuenta por la crítica?

Conseguir información sobre Ana de Gómez Mayorga no resultó tarea fácil, no obstante, la presencia apenas perceptible de la autora en las columnas periodísticas y otros órganos de difusión permitió formar apenas una parte de este rompecabezas de su vida y su

obra, hallazgos que ya son harto gratificantes y pueden, por qué no, abrir brecha para nuevos estudios sobre ella.

Durante esta pesquisa me di cuenta de que el nombre de la autora aparecía en eventos sociales, obras de beneficencia, en notas acerca del ámbito educativo y en algunos anuncios publicitarios sobre su negocio de productos de belleza; asimismo las búsquedas nos conducían a su hijo Mauricio Gómez Mayorga, quien incursionó en la poesía figurando en muchos textos junto a poetas reconocidos de la época como Octavio Paz.

Durante la investigación los resultados aparecieron con rapidez. El primero de ellos fue que al revisar los periódicos de la época encontramos testimonios que evidenciaban que la producción literaria escrita por mujeres tenía un lugar irrelevante. Los periodistas no dudaron en evitar poner el nombre de Ana de Gómez Mayorga en el encabezado al lado de hombres ilustres con quienes comparte una columna en que se critica positivamente su libro *Entreabriendo la puerta*. Asimismo, expresaron, con tono irónico, la impresión y asombro que generó el talento narrativo de la propietaria de una empresa cosmetológica que, tal como se pensaba en esos años, los intereses de la mujer estaban ligados a la banalidad y a la falta de inteligencia, por lo tanto, incompatibles con el ámbito literario, propio de los hombres.

No obstante, Ana de Gómez Mayorga pudo dejar una huella importante en el ámbito literario a través de la compilación de cuentos titulada *Entreabriendo la puerta*, una obra arriesgada en la que dejaba entrever una nueva visión del mundo, que si bien no sólo exploraba el sistema de lo fantástico fue éste uno de entre los que se destacó.

A través de la consideración de un sinnúmero de teorías de lo fantástico que incluían a los primeros teóricos, considerados canónicos como: Vax, Todorov, Castex y Caillois hasta aquellos teóricos que, a través del diálogo y la crítica con estas primeras teorías, propusieron nuevos elementos y definiciones, descubrimos que Ana de Gómez Mayorga fue creadora de cuentos fantásticos de diversos tipos. A causa de ello era insuficiente analizar los elementos que provocaban el efecto fantástico en su narrativa, por lo que resultaba imperioso enunciar que la importancia de su escritura era indiscutible en tanto que ésta recae en la evolución del sistema de lo fantástico, siendo éste uno de los frutos más importantes que este trabajo ofrece.

Ana de Gómez Mayorga fue una escritora nacida a finales del siglo XIX, por lo que tuvo contacto con textos cuya estética correspondía al fantástico decimonónico, es decir, textos que relacionaban el efecto fantástico a lo sobrenatural proveniente del exterior representado por transgresiones a través de fantasmas, monstruos o demonios, de esta manera, no es extraño que en su creación se observen estas influencias, tal es el caso de *El señor cura*, *La taza de té* y *La casa*; sin embargo, también fue una mujer adelantada a su tiempo que probó nuevas formas de creación, lo que la llevó a escribir *La fuga*, un ejemplo de lo que los teóricos han llamado fantástico moderno y que fue trabajado por autores consagrados como Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

La investigación también arrojó que *La fuga* no sólo era un cuento que resultaba atractivo porque evidenciaba una de las problemáticas sociales específicas de la mujer de la época, tema recurrente en la escritura de autoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX, sino también por escribirse bajo otras normas y otros recursos que semejaban la estética de otros escritores mexicanos y latinoamericanos. Así pues, la escritura de *La fuga* sugiere que Ana de Gómez Mayorga puede ser el eslabón perdido entre la literatura fantástica clásica y la moderna, por lo que se convierte en la precursora de figuras tan importantes como Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Francisco Tario, autor contemporáneo de Ana de Gómez Mayorga, quien tampoco gozó de reconocimiento alguno.

Los resultados que arrojó el análisis de los textos fue la clasificación de los cuentos de Ana de Gómez Mayorga en los diferentes sistemas de lo fantástico de acuerdo con los recursos utilizados. Por otro lado, a través del análisis comparativo en que tejimos redes de relación con otros cuentos fantásticos se puede observar la construcción social de lo femenino a través del discurso literario en el que la liberación es una de las aspiraciones que comparten los personajes femeninos de la escritura de mujeres poniendo en evidencia la represión a la que estaban supeditadas como madres, esposas y, en general, como mujeres. Ejemplo de lo anterior es la escritura de Amparo Dávila, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas y Elena Garro.

Con base en todo lo anterior la hipótesis que guio este trabajo de investigación se cumple cabalmente, pues para analizar los elementos y recursos que provocan el efecto fantástico en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga fue necesario recurrir a las diferentes

teorías que habían tratado de definirlo y estudiarlo; además, a partir de estas primeras observaciones puedo concluir que la escritura de Ana de Gómez Mayorga tiene una evolución en la que explora diferentes tipos de fantástico: el clásico y el moderno.

A través tanto de los recursos y los elementos fantásticos, como de los discursos y las redes de relación que se tejen con otros cuentos de escritoras mexicanas del siglo XX la autora critica en *La fuga* la situación de la mujer de la época en la que se evidencia la subordinación femenina, uno de los temas recurrentes en la escritura de mujeres.

Se cumplieron también los objetivos que tenía esta tesis, pues se hizo una contextualización de la autora a través de los datos tanto biográficos como de su obra narrativa que a este trabajo atañe, información que hasta este momento resultaba escasa y, por lo tanto, es una de las grandes satisfacciones personales que deja esta investigación.

Asimismo, era importante para mí considerar no sólo el contexto histórico para valorar la obra narrativa de esta autora sino también contrastarla con otras, tanto aquéllas que fueron consideradas por la crítica literaria en su época, como las de autores que apenas han sido apreciados desde hace poco tiempo.

De esta manera, a través de las relaciones que hice a lo largo del estudio, se observa que la escritura de Ana de Gómez Mayorga evolucionó en el momento en que incursionó en el fantástico moderno con el cuento *La fuga* en el que expuso los temores y frustraciones de las mujeres diluidos en el texto de manera metafórica como posteriormente lo harían otras escritoras.

Cabe destacar que una vez leídos los cuentos que conforman *Entreabriendo la puerta* noté que *La fuga* tenía correspondencias con otro titulado *El espejo*. En este cuento se narra también la huida de una mujer y la forma desesperada en que su esposo trata de evitarlo o confrontarla hasta que al llegar a casa se mira en el espejo y encuentra el reflejo de su esposa, mismo que se convierte en un punto luminoso que pronto desaparece.

Las correspondencias de estos cuentos me sugirieron la posibilidad de que *El espejo* sea una primera versión de lo que después se convirtió en *La fuga*.

Partir de la evolución de la escritura como uno de los marcos a establecer en este estudio permitió también reconocer que la temática de la liberación no fue únicamente desarrollada en narraciones escritas por mujeres como se comprueba con el texto de Tario; sin embargo, aunque la focalización cambie a un narrador masculino queda supeditada a

una cuestión de género, preocupación evidentemente propia de las mujeres, razón por la que fue una temática constante en la escritura femenina del siglo XX.

Como se ha referido antes, una de las propuestas que ofrece esta tesis con respecto a estudios nuevos es, sin duda, la del rescate de autoras que aún están en espera de ser revaloradas, muchas de ellas podrían ser las que colaboraron en el Ateneo Mexicano de Mujeres, tal como lo hizo Ana de Gómez Mayorga.

Por otro lado, me permito apuntar que el aprendizaje que construí a lo largo de este proceso de investigación fue profundo y, sobre todo, lleno de satisfacciones, primero por ser una autora que casi no se conocía y que me invitó a descubrirla poco a poco, pues en cada visita a los archivos con pequeñas pinceladas obtuvo un rostro. No cabe duda que la mayor dificultad que enfrenta un investigador que tiene pocas pistas para su búsqueda es sentirse perdido, pero en cada hallazgo encuentra un incentivo para seguir adelante y grandes dichas.

Aunque en este trabajo se mencionan algunas escritoras que tuvieron la suerte de ser reconocidas en el ámbito literario, Ana de Gómez Mayorga es tan sólo uno de los muchos ejemplos de mujeres que pese al talento, dedicación y esfuerzo que muestra su escritura quedó en el olvido gracias a la cultura de género.

Ana de Gómez Mayorga fue una de las escritoras que optaron por escribir fantástico pese a que era uno de los géneros menos valorados y hasta considerados banales; esta escritora dejó en su escritura constancia de las preocupaciones y miedos de las mujeres y, por si esto fuera poco, se adelantó a la época desarrollando nuevas formas de hacer fantástico que en México poco se habían intentado.

Sólo cabe agregar que el tema de lo fantástico y el rescate de ella no terminan con este trabajo, sino que, en todo caso, tiene la intención de incitar a otros estudiosos a que participen en este proyecto que ofrece grandes posibilidades en las líneas de investigación, pues *Entreabriendo la puerta* es una de las muchas obras que ella publicó y que siguen sin ser rescatadas, lo que permitiría su difusión, reconocimiento y valoración.

Bibliografía

Libros y tesis

- Alazraki, Jaime. (2001) “¿Qué es lo fantástico?”, en David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 265-282.
- Alazraki, Jaime. (1983) *En busca del unicornio, los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Bal, Mieke, (1990) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bal, Mieke. (2009) “Enmarcado”, en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENEDEAC, España.
- Barrenechea, Ana María. (1985) “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, en *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapeslusz.
- Barrenechea, Ana María. (2001) “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153- 191.
- Borges, Jorge Luis. (2005) “Discusión”. *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- Botton Burlá, Flora. (1994) *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Brea, José Luis. (2007) “RAM-critique: la crítica en la era del capitalismo cultural”, en *Cultura RAM Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Madrid, Gedisa.
- Campra, Rosalba. (2001) “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- Carballo, Emmanuel. (1989) *Cuento mexicano del siglo XX/I Breve Antología*. México: Premia-UNAM.
- Colón Hernández, Cecilia. (2014) *Las columnas periodísticas como fuentes para la historia: el caso de Consuelo Colón en El Universal Gráfico. Los años cuarenta en México*. Tesis para obtener el grado de doctora en Historiografía, México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

- Facio, Alda y Lorena Fries. (2005) “Feminismo, género y patriarcado”, en *Género y Derecho*. Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho: Buenos Aires.
- García Rodríguez, S. (2016) *La promoción de la revista Taller, entre la tradición mexicana y el llamado del mundo*. Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica: El Colegio de San Luis.
- Gómez Mayorga, Ana de. (1946) *Entreabriendo la puerta*. México: Ideas.
- Gómez Mayorga, Ana de. (2011) *Nostalgia de lo recóndito*. México: UNAM.
- Herrera Feria, María Lourdes (coord.). (2006) “Historia, raza y género en el fin de siglo poblano (1894-1906)”, en *Estudios históricos sobre las mujeres en México*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Género.
- Hidalgo Vázquez, A. (2000) *El ateneo mexicano de mujeres y la Revista Ideas 1934-1947*. Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia, México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.
- *Homenaje a D. Ana de Gómez Mayorga*. (1951) Tolosa: Instituto de Cultura Americana.
- Lyons, John. (1980) *La semántica*, Barcelona: Teide.
- Morales, Ana María. (2004) “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”, en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico*. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica (CILF).
- Nandorfy, Martha J. (2001) “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 243-264.
- Nieto, Omar. (2008) *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras Latinoamericanas, México: UNAM.
- Nieto, Omar. (2015) *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM.

- Núñez Ramos, Rafael. (1983). *Roland Barthes y el análisis del relato literario*. Universidad de Oviedo.
- Paniagua Guerrero, Reyna. (2011) “Introducción”. Gómez Mayorga, Ana de. *Nostalgia de lo recóndito*. México: UNAM, VII-XIV. (Colección Relato Licenciado Vidriera, 54).
- Pedroza, Liliana. (2018) *Historia secreta del cuento*. Nuevo León: UANL.
- Pimentel, Luz Aurora. (2002) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI Editores.
- Reyes Nuñez, Miriam Heila. (2012) *La construcción de evidenciales en español: Un análisis sintáctico-pragmático de la leyenda de la llorona*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Lingüística Hispánica, México: UNAM.
- Roa Barcena, José María (2013) *Cuentos*, México: CONACULTA.
- Roas, David (2001) “La amenaza de lo fantástico” en Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7- 44.
- Romero Chumacero, Leticia. (2015) *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Gedisa editorial.
- Sardiñas, José Miguel. (2007). *El pensamiento teórico hispanoamericano sobre la literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)*. 2ª edición, Argentina: Centro de investigaciones literarias Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Tario, Francisco. (2003). *Cuentos completos*. Tomo I. México: Lectorum.
- Todorov, Tzvetan. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. París: Seuil.
- Tola de Habich, Fernando y Angel Muñoz (comps.). (2005) *Antología de cuento mexicano fantástico*. México: Factoría ediciones (La serpiente emplumada).
- Vax, Louis. (1980) *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.

Periódicos y revistas

- Colón Hernández, Cecilia. “*Nostalgia de lo recóndito* de Ana de Gómez Mayorga”, *Fuentes Humanísticas*, UAM, Vol. 29, No. 51, 2015, pp. 193-196.
- Dávila, Amparo. “El huésped”, en *Material de Lectura*, Serie El Cuento Contemporáneo, núm. 81, México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, UNAM.
- *Jueves de Excelsior* (1923). “Productos de tocador”.
- *Jueves de Excelsior* (1939). “Las inquietudes de la semana”.
- Marín Calderón, N. D. (2013). “Lo fantástico, lo agnóstico y lo ancestral en la literatura de Jorge Luis Borges”. *Revista de Filología y Lingüística*, volumen 38, número 1.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. (2001) “De lo misterioso cotidiano, *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, núms. 194-195, enero-junio.
- Romero, Juan José. (2010) “Ana María Morales: México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo”. México, Oro de la Noche/CILF, 2008, *LEJANA, Revista Crítica de Narrativa Breve*, UNAM/CELA, No. 1.
- Suvillaga, Lázaro. (1947) “El Arte Literario de Ana de Gómez Mayorga”, en “Rutas de América”, *Mañana*, pp. 56-59.

Internet

- Albarrán, Claudia. “Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo”, *Conferencia leída en La semana Internacional de la Mujer, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes*, 9 de marzo de 1997. Disponible en http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/015_08.pdf p. 96. (Consultado el 21 de marzo de 2017).
- Arredondo, Inés. *En la sombra*, en <http://yovivoenella.blogspot.mx/2011/02/ines-arredondo-en-la-sombra.html> (Consultado el 21 de marzo de 2017).
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”, *Revista Iberoamericana*, [S.l.], p. 391-403, sep. 1972. Disponible en:

<<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>. (Consultado el 16 de enero de 2018).

- Cajero Vázquez, Antonio. “Francisco Tario: Otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”, *La colmena* [En línea], 2011, pp. 40-49 (Consultado el 21 de marzo de 2017).
- Colombi, Beatriz. (2011) “Alfonso Reyes y las "Notas sobre la inteligencia americana": Una lectura en red”. Cuadernos del CILHA [En línea] 12: Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181721529006>> ISSN 1515-6125. (Consultado el 31 de mayo de 2017).
- *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, p. 1509. CD. Enciclopedia de México, 1998. Disponible en: http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_g/gomez_mayor.htm (Consultado el 31 de mayo de 2017).
- “El mico, cuento de Francisco Tario” [Blog] *Sinaloa lee*. Disponible en: <http://sinaloalee.blogspot.mx/2013/01/el-mico-cuento-de-francisco-tario.html>, 2013. (Consultado el 21 de marzo de 2017).
- Fuentes, Carlos. *Tlactocatzine del jardín de Flandes*. Disponible en: <http://www.literatura.us/carlos/tlac.html> (Consultado el 10 de noviembre de 2018).
- Reyes, Alfonso. *La cena*, en Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/antologia/cena.htm (Consultado el 10 de noviembre de 2018).